

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

2/1994

Rombach Verlag Freiburg

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 2/1994

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

Inhalt

Hugo von Hofmannsthal Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzio's Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig <i>mitgeteilt und kommentiert von Ursula Renner</i>	7
Rudolf Kassner Der ewige Jude in der Dichtung. Studien zur allgemeinen Literaturgeschichte <i>Auszüge aufgrund einer Abschrift herausgegeben und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp</i>	21
Auf dem Weg zur »Blechtschmiede«: Holz und Schlaf als »Klapp- hornisten«. Mit neunzehn Klapphorn-Gedichten auf Postkarten an Emil Richter (1890/91) <i>mitgeteilt und kommentiert von Peter Sprengel</i>	79
<i>Ernst Osterkamp</i> Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal	111
<i>G. Bärbel Schmid</i> Hugo von Hofmannsthals Entwürfe zu einem »dreitheiligen Spiegel«: »Leda und der Schwan«	139
<i>Elsbeth Dangel</i> »Sieh, ich stehe!« Blick und Bewegung der Geschlechter in Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe« und Maeterlincks »Pelléas et Mélisande«	157
<i>Lorenz Jäger</i> Politik und Gestik bei Hugo von Hofmannsthal	181
<i>Wolfram Mauser</i> »Die geistige Grundfarbe des Planeten« Hugo von Hofmannsthals »Idée Europe«	201
<i>Rüdiger Görner</i> Symbolik des Zeitlichen Zu Rilkes »Entwurf einer politischen Rede«	223
<i>Dietmar Schmidt/Claudia Öhlschläger</i> »Weibsfana« Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von »Bambi« und »Josefine Mutzenbacher«	237

Claudia Liebrand

Tod und Autobiographie. Fontanes »Meine Kinderjahre« und
Canettis »Die gerettete Zunge« 287

Christoph Brecht

»Kruzifix, errichtet vom Verschönerungsverein«
Ödön von Horváth und die Semantik der Moderne 309

Alfons Backes-Haase

»Der neue Mensch« – ein Erziehungsentwurf der Moderne:
der Fall Otto Gross 333

Bibliographie · 1. 7. 1992 bis 31. 12. 1993

zusammengestellt von G. Bärbel Schmid 359

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft: Mitteilungen 383

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis 387

Anschriften der Mitarbeiter 392

Register 395

Nachbemerkung 406

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
2/1994

Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzio's.

I.

Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig.

Im Jahr 1895 verherrlichte Annunzio bei irgend einem festlichen Anlaß die Stadt Venedig in einer Rede, die sich nicht mit den Reden vergleichen läßt, welche man bei ähnlichen Anlässen zu halten pflegt. Er gab dieser Rede, als sie später veröffentlicht wurde, die Überschrift: »Allegorie des Herbstes«, und in der That bildet ihren Inhalt die Vision und Schilderung einer hochzeitlichen Vereinigung Venedigs mit dem Herbst.¹

Man fühlt sich an jene frostigen Personificationen erinnert, an jene Kunstform, deren sich drei vergangene Jahrhunderte bis zur völligen Erschöpfung ihres Reizes, ja über die Grenze des Erträglichen bedienten. Und wirklich scheinen sich die gewaltigsten visionären Augen und der kühnste an unerhörten Gleichnissen reichste Freund, den die lateinischen Völker im jetzigen Zeitraum besitzen, endgültig dieser majestätischen lateinischen Kunstform zugewandt zu haben: der gewaltigen, das gesammte Dasein umschließenden Allegorie, den prunkvoll hinrauschenden Triumphzug, der aus blendenden Gleichnissen aufgethürmten Ehrensäule. Seit einigen Jahren sehe ich kein Werk von ihm entstehen, das nicht dastünde wie eine Trophäe.

Ich glaube es sind zwei Dinge: der monumentale Charakter seines Landes und seine eigene Berühmtheit, welche der ganzen Production Annunzio's diese Richtung gegeben haben. Er muß sich als den ersten, ja als den einzigen Dichter nicht nur seines Volkes sondern aller lateinischen Völker empfinden. Ja mehr als das: als den einzigen Künstler des großen Stiles. In gewissen Augenblicken, nachts und in der Einsamkeit oder in einer großen aufgeregten Volksmenge, in gewissen furchtbaren Augenblicken wird er sich als das letzte Glied einer Kette empfunden haben, an der ein Glied, nach rückwärts zu, Michelangelo heißt, und eines Dante. Solche Visionen sind die Peitsche, mit der das

¹ »Io pensava in un pomeriggio recente [...] alla nuziale alleanza dell' Autunno e di Venezia sotto i cieli«, heißt es bei D'Annunzio. Bibliographische Angaben s. S. 11 und 19.

Schicksal eine ganze Existenz vor sich hintreibt wie einen tanzenden Kreisel.

In den früheren Jahren hatte die Production Annunzio's eine andere Richtung. Sein außerordentlicher Geist suchte in jenen Worten – ich meine seine großen Romane² – weniger die monumentale als die äußerste suggestive Wirkung. Es gelang seiner zum äußersten gesteigerten Macht über die Ausdrucksmittel, dem Leser den Duft eines mit Blüten überladenen Strauches oder die Bewegung im Blutumlauf einer heftig erblassenden Person nahezu fühlbar zu machen. Ich glaube, es liegt viel von der allem Wirklichen innewohnenden Symbolik darin, daß er sein ganzes Schaffen in dieser früheren Epoche in schönen Briefen und Widmungen an das Schaffen seines Freundes, des Malers Michetti³, anknüpfte. Die lebhafteste Vorliebe für den Schein des Lebens, den der Maler hervorbringt, ist immer der Ausdruck für eine bestimmte Seelenverfassung des Dichters, eine bestimmte Gruppierung seiner Kräfte und Wünsche. Damals schuf er sich jene unvergleichliche Prosa, jene plastische und symphonische Sprache, die seinen Werken eine unaussprechliche Überlegenheit giebt, und schuf sie im Wettstreit mit einem Pinsel, dem Instrument, das die Gewalt über die zartesten traumgleichen Übergänge mit der Zauberkraft der absoluten traumgleichen Täuschung verbindet. Seither aber hat sein Ehrgeiz das Ziel gewechselt. Seine Seele fing an, noch kühnere Wünsche zu formen, und seine letzten Werke sind die Realisierung dieser Wünsche.

² Bis 1895 waren D'Annunzios Romane »Il piacere« (1889), »L'innocente« (1892) und der »Trionfo della morte« (1894; Vorabdrucke 1890 unter dem Titel »L'invincibile«) erschienen. Vgl. dazu Hofmannsthal's ersten D'Annunzio-Aufsatz von 1893.

³ Francesco Paolo Michetti (1851-1929), dem die Pariser Weltausstellung von 1878 zum Durchbruch verholfen hatte, war Genre- und Landschaftsmaler. Sein Hauptinteresse galt dem Leben der Bauern in den Abruzzen, das er zunehmend im Sinne des *Fin de siècle* stilisierte: »Das Wort Michetti ist gleichbedeutend mit prächtigen Stoffen und blendenden Fleischtönen, mit sich widerstreitenden, absichtlich gesuchten Farben, mit üppigen, von Sonne und Hitze umflossenen Frauenkörpern, mit phantastischen, in tollem Künstlerhirn erschaffenen Landschaften, [...] mit Dorfidyllen in glühendem Sonnenbrand. Es gibt keine toten Punkte auf seinen Schöpfungen, jeden Einfall zaubert er in prächtige Gestalten um.« (Richard Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. Bd. III. München 1894, S. 80) D'Annunzio lernte den 15 Jahre älteren Maler 1881 kennen, woraus eine lange, intensive Freundschaft entstand. In Michettis Atelier in einem ehemaligen Kloster in Francavilla al Mare zog D'Annunzio sich zum Arbeiten zurück. D'Annunzio trug der (Gast-)Freundschaft Michettis in den ausführlichen Widmungen seiner Romane »Il piacere« und »Trionfo della morte« Rechnung, bedichtete ihn in seinem Gedichtzyklus »La chimera« (1885-1888) (»Epilogo. A.F.P. Michetti«).

Er fieng an, von seinen Werken zu verlangen, daß sie neben den Monumenten der Vergangenheit bestehen könnten, neben der Markuskirche, neben den Grabmälern der Medicäer, neben den Säulen, den Hallen, den Mausoleen, den ehernen Thoren, den steinernen Gestalten. Er legte in den Blick, mit dem er das unendlich vielfältige Leben betrachtete, eine ungeheure Vereinfachung, eine ungeheure lyrische Vereinfachung. Seine wundervolle Phantasie erlaubte ihm, nun so monumental zu sehen als er früher naturwissenschaftlich gesehen hatte.

d'Annunzio

Ich will nicht entscheiden was das ist einige werden es Malerei vergleichen, andere den großen Symphonien. Aber es sind niemals in früheren Zeiten solch wundervolle Trophäen aus Worten aufgethürmt worden

Diese Dinge sind ihm Symbole, ja die Länder die Städte, die Bäume sind ihm Symbole, er füttert sie mit dem Blut aus seiner Brust und läßt sie fliegen schweren ungeheuren triumphierenden Fluges

Die große Natur des Dichters d'Annunzio gestattet mir von zwei Dichtungen des Herrn d'Annunzio so wie von 2 Produkten des Meeres ganz gleichzeitig trotz ihrer getrennten Entstehung zu reden

Man kann also ebensowohl sagen daß dies eine Dichtung auf den Herbst als daß es eine Dichtung auf die Stadt Venedig ist. Vor einem so ungeheuren Geist verändert sich die Welt eine Stadt wird wie ein Baum wie ein Schicksal ein Schicksal wie eine Jahreszeit.

»Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig« Ein Aufsatzfragment Hofmannsthals über Gabriele d'Annunzio

mitgeteilt von Ursula Renner

Die landläufige Moral wird von zwei Trieben verdunkelt: dem Experimentiertrieb und dem Schönheitstrieb, dem Trieb nach Verstehen und dem nach Vergessen.

In den Werken des originellsten Künstlers, den Italien augenblicklich besitzt, des Herrn Gabriele d'Annunzio,¹ kristallisieren sich diese beiden Tendenzen mit einer merkwürdigen Schärfe und Deutlichkeit: seine Novellen sind psychopathische Protokolle, seine Gedichtbücher sind Schmuckkästchen; in den einen waltet die strenge nüchterne Terminologie wissenschaftlicher Dokumente, in den andern eine beinahe fieberhafte Farben- und Stimmungstrunkenheit.

Diese Sätze stammen aus einem der meistzitierten Prosatexte Hofmannsthals, dem D'Annunzio-Aufsatz aus der »Frankfurter Zeitung« vom 9. August 1893 (GW RA I 174-184). Sie markieren jene ambivalente Faszination, die Gabriele d'Annunzio (1863-1938) – eine Neuentdeckung im deutschsprachigen Bereich der beginnenden Neunzigerjahre – mit seinem naturalistisch-symbolistischen Zwitterwerk² auf den jungen österreichischen Dichter ausübte.

¹ »Prosa: »Il piacere«, »San Pantaleone«, »L'Invincibile«, »Giovanni Episcopo«, »L'Innocente« 1880[sic!]-92. Poesie: »L'Isotteo«, »La Chimera« 1890. »Elegie Romane« 1891.« [Diese Anmerkung im Erstdruck.] – Die ersten 16 Kapitel des »Trionfo della morte« (1894) erschienen zwischen Januar und März 1890 in der »Tribuna Illustrata« unter dem Titel »L'Invincibile«, die verbleibenden im Laufe des Februar 1893 im »Mattino«.

² D'Annunzios Prosaanfänge standen im Zeichen des Zolaschen Naturalismus, wie die bei Sommaruga veröffentlichten neun Studien des einfachen Volkes, die »Terra Vergine« (1882), zeigen, während sich in seiner gleichzeitigen Lyrik (vgl. das »Intermezzo in rime«) und in seinen Zeitungsartikeln der Übergang zum Symbolismus und zu einem kosmopolitischen Ästhetizismus vollzog. Zehn Jahre später widerrief er offiziell den an naturwissenschaftlichen Maximen orientierten Naturalismus und dessen »Wahrheitspostulat« zugunsten einer »modernen« symbolistischen Kunst: »All das, was es bislang an Richtlinien und Kunstbewegungen gegeben hat, vermag nicht, den großen Zustrom neuer Ideen, Stimmungen und Gefühle zu erkennen, die auf der Schwelle der neuen Welt toben. Die Wissenschaft kann den leeren Himmel nicht wieder bevölkern, sie kann den Seelen keine Freude mehr geben ... Wir wollen keine Wahrheit mehr. Gebt uns den Traum!« (G. d'A: Nella vita e nell'arte. In: La Tribuna, 23.6.1893. Zit. nach: Maria Gazzetti: Gabriele d'Annunzio. Reinbek 1989, S. 30.)

Hofmannsthals Aufsatzentwurf »Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzio's« aus dem Jahre 1898, der hier zum ersten Male abgedruckt ist³, belegt anhaltendes Interesse und eine um die Jahrhundertwende noch einmal aufflammende Sympathie, die erst 1912 in offene Ablehnung umschlagen wird.

Gegenstand des ersten Teiles »Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig«, welcher als beinahe abgeschlossen gelten kann, ist ein Bändchen von D'Annunzio mit dem Titel »L'Allegoria dell' autunno« (1895). Hofmannsthal kaufte es auf seiner Italienreise 1898. Über welche Dichtungen er darüber hinaus noch schreiben wollte, ist nicht bekannt.⁴

Einer genaueren Rekonstruktion der Beziehung zwischen D'Annunzio und Hofmannsthal bis zu diesem Zeitpunkt gelten die folgenden Hinweise.⁵

Als einer der ersten im deutschsprachigen Raum entdeckt Stefan George bei seinem Paris-Aufenthalt 1889 D'Annunzio und bringt Abschriften seiner Texte mit zurück. Im März 1893 veröffentlicht er eigene Gedichtübersetzungen in seinen »Blättern für die Kunst«. Hofmannsthal beglückwünscht ihn dazu, gesteht aber, daß er »von dem bedeutenden Italiener nur die Novelle »Giovanni Episcopo« kenne, daß er aber vorhabe, den »Innocente« zu lesen und auf das Erscheinen eines neuen Gedichtbandes hingewiesen werden möchte, da er »in einem Tagesblatt auf diese erfreuliche Erscheinung aufmerksam machen möchte.« (BW George 1953, 60).

Anfang Juli 1893 schreibt er an Felix Salten: »Ich arbeite an einem größeren Aufsatz über einen italienischen Dichter, mit dem ich Euch und andere Freunde bekannt machen möchte« (B I 84), was ihm im Falle Arthur Schnitzlers sofort gelingt: »Ihr Feuilleton über Annunzio hab ich mit großer Freude gelesen; es ist eins Ihrer schönsten, mit weiten Ausblicken. – Ist von dem Mann was ins Deutsche übersetzt?«

³ Hofmannsthal-Nachlaß, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M. Signaturen: H IV B 7.1, H IV B 7.2, H IV B 7.3, H IV A 87.6, H IV B 197.21, E IV B 6.13. Für die freundliche Genehmigung zum Abdruck danke ich Dr. Rudolf Hirsch, der Theatersammlung Wien für die Einsicht in den Bahr-Nachlaß.

⁴ An die Eltern schreibt Hofmannsthal Ende September 1898 aus Venedig nur: »Im November werd' ich mich in Wien mit [...] einigen größeren Prosaarbeiten (über D'Annunzio, Ruskin etc.) [...] befassen.« (B I 273).

⁵ Vgl. dazu auch die Einleitung von Lea Ritter-Santini in: Hugo von Hofmannsthal, *Saggi Italiani*. Milano 1983, S. 7-19.

(11. August 1893; BW Schnitzler [1983] 43). Vermutlich gehört Hofmannsthals Fragment einer Übersetzung aus dem »Innocente« (SW XXIX 245ff.), das seine Affinität zu der lyrischen Prosa des Italieners illustriert, in den Kontext dieses frühen Aufsatzes und seines Bemühens, D'Annunzio bekannt zu machen.

Auch Hermann Bahr – Verfechter alles Neuen und »Modernen« – engagiert sich für D'Annunzio. Seine 1894 gegründete Wochenschrift »Die Zeit« will er mit einer Übersetzung des »Giovanni Episcopo« beginnen lassen⁶ – neben solchen anderer »Modernen« wie Oscar Wilde, Vernon Lee, Maurice Barrès. Und er will literarische Kritik zu den »modernen« (anti-naturalistischen, symbolistischen) europäischen Autoren bringen. So erscheinen in der »Zeit« Hofmannsthals Aufsatz über Walter Pater wie auch Anfang Dezember 1894 unter dem lakonischen Titel »Gabriele d'Annunzio« sein zweiter Aufsatz über den italienischen Dichter (RA I 198-202). Wegen eines Beitrags über D'Annunzios Lyrik erbittet Bahr Hofmannsthals Rat, und dessen ausgewogene Antwort gibt zu erkennen, welche Bedeutung D'Annunzio für die neue, »moderne« Literatur zugeschrieben wird:

Der Aufsatz ist keinesfalls unbedingt abzuweisen, weil er über einen uns wichtigen Gegenstand immerhin brauchbare Auskunft ertheilt. Der Verfasser macht den Eindruck eines Menschen, der unsere Gesinnungen zugleich mit unserer Ausdrucksweise angenommen hat; solche Anhänger sind immer päpstlicher als der Papst und haben zumeist etwas peinliches. Doch scheint sich der Verf. einen wirklichen Begriff von Lyrik angeeignet zu haben, und Leute seiner Art sind sicher besser als wir geeignet, die Begriffe des Publicums zu reformieren, weil unsere Auseinandersetzungen zu viel voraussetzen.

Ich rathe also: man nimmt den Aufsatz an, weil er bei mancher Geschmacklosigkeit und Schiefe des Ausdrucks immerhin richtiges enthält und sogar eine sehr gute Stelle, die Darlegung der ersten Gedichte des Poema paradisiaco⁷, worin sich wirklich die Fähigkeit äussert, Lyrik aufzufassen und zu interpretieren.

Oder aber: man schickt das Manuscript zurück, bittet den Verf. die vorliegenden Auseinandersetzungen zu überarbeiten, noch präziser zu machen, die versprochenen aber (über die Metaphern, über den Versbau etc.) wirklich auszuführen, neben dem Poema paradisiaco gleichmässig das Isottee, die

⁶ Brief an Hofmannsthal vom 7. August 1894; (Theatersammlung Wien, Typoskript).

⁷ Gabriele d'Annunzio: Poema paradisiaco – Odi Navali – 1891/1893. Milano 1893.

Elegie romane⁸ zu behandeln, den interessanten Einfluss altitalienischer Dichter einigermassen ins Licht zu setzen etc.: dann hätte man wirklich zuerst in Deutschland Auskunft über ein wichtiges und schönes Thema gegeben.⁹

Seit 1894 gab es offenbar auch direkte briefliche und indirekte persönliche Verbindungen zu D'Annunzio – möglicherweise initiiert durch dessen Kenntnis von Hofmannsthals Aufsatz¹⁰. Ein Widmungsexemplar des »Trionfo della morte« hat sich in seiner Bibliothek erhalten: »à Hugo von Hofmannsthal avec les sympathies les meilleures. Gabriele d'Annunzio. Francavilla al Mare (Abruzzi) 5 juillet 1894«.¹¹

Hofmannsthal beurteilt diesen Roman, wie ein Brief an Elsa (Bruckmann-)Cantacuzène belegt¹², zunächst eher kritisch, obwohl er den Autor weiterhin respektiert und bewundert. Im Sommer 1895 liest er dann

diesen Triumpf des Todes von d'Annunzio [...] zum zweitenmal, und aufmerksam, um möglichst viel von dem zu errathen, was unter den merkwürdigst variierten und assimilierten fremden Einflüssen sein Eigenes ist. Er scheint doch einer von denen zu sein, die an fast alles im Leben Vorkommende schon einmal gedacht haben, also dem Leben gerecht zu werden suchen. Er redet auch von Freunden, Malern und dergleichen, die ihn »ganz verstehen«, die müßten dann sehr gescheidt sein.¹³

Noch deutlicher positiv äußert er sich in einem Brief an Beer-Hofmann, mit dessen Verständnis und Affinität er zuverlässig rechnet:

⁸ Gabriele D'Annunzio: Poesie – L'Isotto / La Chimera (1885/1888). Milano 1890, und ders.: Elegie Romane (1887-1891). Bologna 1892.

⁹ Wien, 3^{ter} Juni[1894] (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Theatersammlung A 37273 Ba M).

¹⁰ Eine Dokumentation dazu wird im nächsten Hofmannsthal-Jahrbuch von Roberta Ascarelli erscheinen. – Anfang Januar 1894 schickt Hofmannsthal D'Annunzios Adresse an Marie Herzfeld. George hatte schon im März 1893 ein Widmungsexemplar von D'Annunzios »Elegie romane« (1892) erhalten (s. BW George [1953, 250]).

¹¹ Als Richard Beer-Hofmann im September 1894 in Italien ist, schreibt Hofmannsthal ihm: »Wenn Sie sich in Florenz zufällig sehr nach einem Menschen sehnen sollten, so suchen Sie sich [...] die Adresse eines Herrn Carlo Placci, sagen ihm [...] daß der Bahr und ich ihn, ich aber auch durch ihn den d'Annunzio grüßen lass [...]« (BW Beer-Hofmann 40). – Hermann Bahr wünscht Hofmannsthal 1895 in München »wen [zu finden], der mit d'Annunzio irgendwie zusammenhängt, das wäre mir sehr recht.« (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Theatersammlung A 37279 Ba M)

¹² vom 10. August 1894; Hofmannsthal-Nachlaß, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.

¹³ 15.[Juni 1895], in: B I 141 (Orthographie korrigiert nach dem Original).

der d'Annunzio [»Triumph des Todes«, U.R.] geht mir jetzt beim zweiten Lesen unglaublich nahe. Er sucht auch, wie Sie, den Schnitt durchs Leben der weder durch die reine Erscheinung, noch durch die ultimae rationes läuft, sondern durch das aller mannigfaltigste Gewebe in der Mitte, und wirklich suggeriert er einem manchmal das ungeheure Gefühl, eine Seele in ihrer Totalität so zu spüren, wie man das nur am eigenen Ich zu erleben gewohnt ist, nämlich nicht aus einer plötzlichen sehr charakteristischen Geberde sondern aus einer wundervollen Anhäufung von kleinen Tatsachen, unscheinbaren Zügen, Erinnerungen, Associationen, und tausendfächem Dreinspielen der Umwelt. Er ist mir unter allen lebenden der merkwürdigste Künstler. (16. Juni 1895; BW Beer-Hofmann 54)

Anfang 1896 bespricht Hofmannsthal – wieder für Hermann Bahrs »Zeit« – den »neue[n] Roman von d'Annunzio«, die »Vergini delle rocce« (RA I 206-213), nunmehr glaubend, eine Wendung bei d'Annunzio zu »den Dingen, die das Leben braucht« (213) erkennen zu können, die er in den früheren Texten vermißt hatte: »Die sämtlichen merkwürdigen Bücher von d'Annunzio hatten ihr Befremdliches, ja wenn man will ihr Entsetzliches und Grauenhaftes darin, daß sie von einem geschrieben waren, der nicht im Leben stand.« (207). In den »Vergini« nun bemerkt er eine Kraft, die er als »Umschwung« im Leben – und in der Folge im Werk – D'Annunzios deutet:

Ich sehe diesen außerordentlichen Künstler so in sich zurückkehren, wie das Leben in den Leib eines Bewußtlosen zurückkehrt. [...]

Wie ich vor ein paar Monaten mit diesem Buch in Venedig unter den Arkaden saß, war seine Kraft so groß über mich, daß mir unter dem Lesen wirklich manchmal war, als trüge mir der Dichter sein ganzes Leben entgegen, als käme Rom näher heraufgerückt, das Meer von allen Seiten hergegangen, ja als drängen die Sterne stärker hernieder.

Denn noch stärker als die hochheiligen Ströme sind die ganz großen Dichter: schaffen sie nicht jenen seligen schwebenden Zustand der deukalionischen Flut, jene traumhafte Freiheit, »im Kahn über dem Weingarten zu hängen und Fische zu fangen in den Zweigen der Ulme?« (213)

Hofmannsthals hymnische Besprechung von D'Annunzios jüngstem Roman sagt (jenseits der hier nicht zu beantwortenden Frage, wie angemessen sein Urteil ist¹⁴) viel über den Leser Hofmannsthal aus – über Wunsch und Fähigkeit, sich lesend bezaubern und »verwandeln« zu

¹⁴ S. dazu Friedbert Aspetsberger: Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus. In: Ders.: Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert. Frankfurt 1987, S. 45-107 (dort weitere bibliographische Angaben; Stand 1972).

lassen, Texte kritisch, aber auch subjektiv-produktiv zu lesen. Seine eminente Begabung als Leser läßt sich kaum besser illustrieren als durch das zauberhafte Bild der Flut aus Ovids »Metamorphosen« (Buch I, 295ff.).

1897, auf seiner von reicher künstlerischer Produktivität geprägten »Sommerreise« durch Oberitalien – Pläne und »blitzartige« Ideen kommen ihm, das »Kleine Welttheater« wird abgeschlossen, »Die Hochzeit der Sobeide« begonnen¹⁵ – spielt D'Annunzio in verschiedener Hinsicht eine besondere Rolle. Der Kauf seines für Eleonora Duse geschriebenen, soeben erschienenen Dramas »Sogno d'un mattino di primavera« (Rom 1897) erweist sich als sehr ergiebig für Hofmannsthal: Es wird zur Hauptquelle des in drei Tagen niedergeschriebenen lyrischen Dramas »Die Frau im Fenster«, und man könnte meinen, etwas von der Inspirationswelle dieses Sommers hinge auch mit einer gewissen (räumlichen wie geistigen) Nähe zu D'Annunzio zusammen. Jedenfalls läßt sich ein Briefentwurf Hofmannsthals an D'Annunzio so deuten; er hat jenen euphorischen Ton beinahe aller Briefe aus dieser produktiven Zeit in Italien und enthält zugleich ein spielerisches Moment, das offenbar zur Kommunikation zwischen beiden gehörte:

Il y a quinze jours, j'ai franchi les alpes et me suis mis ici pour ne voir personne et pour travailler. Mais vous me troublez, monsieur le poète. A Vérone pendant un chaud après midi d'août j'eus tant de joie à trouver l'introuvable songe d'un matin de Printemps et je l'ai trainé partout, enveloppé dans les journaux de Lombardie qui containaient les dénigrements si compréhensibles de vos intentions mais voilà ce qui m'impatiente dont peu un ne contient un rendu très exact de votre vertu électorale.¹⁶

In diesem Sinne schreibt er auch an Hermann Bahr aus Varese:

ich bin überaus glücklich und zufrieden in diesem Land, das für mich doch das schönste ist. [...] Ich arbeite viel und froh, alles ist gut und schön, sogar die Zeitungen sind interessant, weil jeden Tag etwas über die Wahl von d'Annunzio drinsteht. Wenn er gewählt ist, werd ich für die »Zeit« drüber schreiben. Das ganze ist eine der merkwürdigsten Sachen von der Welt.¹⁷

¹⁵ Vgl. dazu die Entstehungsgeschichte der »Hochzeit der Sobeide« in: SW V Dramen 3, S. 303 ff.

¹⁶ September 1897; in: SW III Dramen 1, S. 521.

¹⁷ am 25. August 1897; Österreichische Nationalbibliothek Wien, Theatersammlung A 25828 Ba M.

Ganz entsprechend an den Vater:

Abends finde ich im Hotel eine Kreuzbandsendung von D'Annunzio, das genaue Stenogramm seiner großen Kandidatenrede. (Er ist in Ballotage, hat aber sicher die Majorität, wie die lombardischen Blätter schreiben, »mit Unterstützung der Carabinieri«, jedenfalls als äußerst konservativer oder reaktionärer Mandatar der großen römischen Nepotenfamilien; eine merkwürdige Zeit, wo die Dichter reaktionär sind, eigentlich alle!) Im Kaffeehaus hab' ich dann die Rede gelesen, ich werd' sie ohnehin nach Wien mitbringen, übrigens auch für Bahr gelegentlich ein *compte rendu* schreiben. (B I 230)

An diesem »*compte rendu*«, einem »Augenzeugenbericht« gleichsam, hatte Hermann Bahr in der Tat großes Interesse:

Was Sie mir über die Wahl d'Annunzios andeuten, hat mich sehr interessiert; in dieser Sache benehmen sich die deutschen Zeitungen wieder schmähhlich, indem sie mit dem instinktiven Hass, den sie gegen jeden Grossen haben, täglich aufs Gemeinste witzeln und d'Annunzio zur komischen Figur zu machen trachten. Darum wäre es mir sehr werthvoll, einen ernsten und rechten Artikel darüber für die »Zeit« zu haben. Diesen können nur Sie schreiben, der sozusagen dabei gewesen ist. Thun Sie es ja gewiss, thun Sie es aber gleich: die Sache müsste noch in diesem Monat kommen, solange sie »aktuell« ist. Schicken Sie mir das Manuskript also recht bald.¹⁸

Dieses Versprechen hält Hofmannsthal ein. Von den Reisestationen Vicenza, Bergamo und Varese schreibt er über »Die Rede Gabriele d'Annunzios« (RA I 591-601), eine kommentierte Wiedergabe von d'Annunzios Wahlrede, dem »Discurso della siepe«, den der Parlamentskandidat an die Bevölkerung seines Geburtsortes Pescara adressierte. Die »Rede« erscheint Anfang Oktober 1897, und sie zeigt, daß Hofmannsthal sich von der blendenden Rhetorik faszinieren läßt, nicht aber die fragwürdige politische Figur erkennt.¹⁹

Die Bedeutung, die Hofmannsthal der Beredsamkeit und dem literarischen Werk D'Annunzios beimißt, bezeugen verschiedene geplante wie auch ausgeführte Übersetzungen: D'Annunzios Nachruf auf Kaise-

¹⁸ 3. September 1897.

¹⁹ Dies erkennt dann Richard Dehmel, der Hofmannsthals Text mit dem Aufsatz »Der Wille zur Tat« beantwortet. Vgl. dazu Annemarie Anderhub: Gabriele d'Annunzio in der deutschen Literatur. Diss. phil. Bern 1948, S. 75.

rin Elisabeth, die 1898 ermordet wurde (RA I 602-606²⁰), und die erste Szene des 4. Aktes der »Gioconda« – unter dem Titel »Die Sirenetta« (1899; D VI 281-292). Schließlich setzt er sich sogar bei George für die Übersetzung des Dramas »Francesca da Rimini« ein, welche dann aber erst 1904 Karl Vollmoeller ausführen wird.²¹ Die Übersetzungen – als »Originalton« – sollen etwas zur Vermittlung dieses Dichters zwischen den Sprachen und Kulturen beitragen, ein Unternehmen, das im Streit um die »Canzone dei Dardanelli« von 1912²², in der D'Annunzio Italien zum Angriff auf die Dardanellen auffordert und die k.u.k. Monarchie wie das übrige Europa übel attackiert, an seine ultimative Grenze stößt.

Hofmannsthal – wie die österreichische Öffentlichkeit insgesamt²³ – verurteilt den chauvinistischen Nationalismus D'Annunzios scharf (»Antwort auf die »Neunte Canzone« D'Annunzios«; RA I 625-632). Seine große Bewunderung für den Sprachartisten verwandelt sich angesichts dessen politischer Borniertheit unumgebar und irreversibel in eine scharfe Ablehnung; D'Annunzio hat es ihm darin schließlich leicht gemacht...

1898 aber noch, als Hermann Bahr zögert, d'Annunzios Nachruf auf Kaiserin Elisabeth in der »Zeit« zu bringen, beschwört Hofmannsthal ihn von Venedig aus:

Ich wiederhole meine dringende Bitte, den Aufsatz zu bringen. Die vielen Gründe mündlich. Journalistisch deckt die »Zeit« doch schon der Umstand,

²⁰ Hofmannsthal wünschte sich den Titel »Übertragung der Worte von Gabriele d'Annunzio über die Kaiserin. Hugo von Hofmannsthal. Venedig September 1898« (an Hermann Bahr, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Theatersammlung A 25831 Ba M).

²¹ Vgl. dazu: Ein Brief Hofmannsthals an Samuel Fischer. Mitgeteilt von Mario Uzielli, erläutert von Martin Stern. In: HB 5, 1970, S. 336-339.

²² im Januar 1912 in den Zeitungen »Giornale d'Italia« und »La Raggione« erschienen; aufgenommen in das 4. Buch der »Laudi«, »Merope« (s. dazu G. d'A.: Versi d'amore e di gloria. Ed. da Luciano Anceschi a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano 1984, S. 1315).

Im November 1911 plante Italien mit einem Teil seiner Flotte den Durchbruch durch die Dardanellen. Diese militärische Offensive fand jedoch nicht statt, was D'Annunzio empörte. Seine »Canzone dei Dardanelli«, das siebente Gedicht in dem Zyklus, »sollte die italienische Flotte anfeuern, den Angriff auf die Dardanellen doch zu beginnen. [...] Er stellt den Deutschen als den »blutrünstigen Angreifer« Frankreichs in dem Krieg von 1870/71 dar, als »Plünderer«[...] Franz Joseph I. bezeichnet er als »den Kaiser der Erhenkten«. Er schildert die Widerwärtigkeit des doppelköpfigen Adlers, der wie ein Geier das unverdaute Fleisch der Leiden wieder ausspeit.« Maria Gazetti: Gabriele d'Annunzio. Reinbek 1989, S. 98.

²³ Vgl. dazu ebd., S. 98f.

dass die Übersetzung von einem dem Dichter befreundeten Dichter unterzeichnet ist. Ferner bitte, lassen Sie womöglich den »Mito del Melograno« liegen²⁴, ich schreibe in 3 Wochen für die Zeit eine ausführliche schöne Glosse dazu, übersetze eventuell die »Allegorie des Herbstes« und versuche eine auch für die »Zeit« nicht unvorteilhafte neuartige ausführliche Einführung eines fremden Dichters.²⁵

Hier wird erstmals die »Allegorie des Herbstes« erwähnt, jenes Bändchen der »Verherrlichung Venedigs« von D'Annunzio, das zunächst noch als Übersetzungsprojekt ins Auge gefaßt, schließlich aber als eigener Aufsatz konzipiert, wenn auch nicht zu Ende geführt wird.

Auf der italienischen Reise vom Spätsommer 1898 erlebt Hofmannsthal zwar keinen vergleichbaren schöpferischen »Rausch« wie im Vorjahr, aber dennoch eine befriedigende, anregende Zeit: In Venedig kauft er einen Band von Casanovas Memoiren, was ihm den »Stoff« zu einem seiner lebenslang liebsten Stücke, dem »Abenteurer und die Sängerin«, beschert. Von Florenz aus besucht er am 16. und 17. September D'Annunzio in dessen Villa in Settignano. Wegen der aufschlußreichen Schilderung dieses Besuchs, die diplomatisch mögliche Vorbehalte gegen den skandalumwitterten Autor abzuschwächen sucht und zugleich viel von dessen Spiegelfunktion für Hofmannsthal offenbart, sei der entsprechende Passus im Brief an seine Eltern hier ausführlich wiedergegeben:

An einem der letzten Abende hab' ich zufällig erfahren, daß D'Annunzio in einer kleinen versteckten Villa in Settignano lebt, und hab' ihm geschrieben und bin dann hinausgefahren. Ich habe für seine Werke keine unbedingte Sympathie, außer für die Verse, immerhin hab' ich ihn immer für die größte Dichterkraft unserer Zeit gehalten, für den, der einen Teil von dem, was den Dichter ausmacht, die Intensität des Sehens und Ausdrückens, in einem für alle Zeiten höchst ungewöhnlichen Maß besitzt, so daß er für unsere Zeit in dieser Beziehung der hervorragendste Mensch genannt werden kann, wobei ich die Qualitäten von Maupassant, Ibsen und anderen nicht vergesse. Er ist

²⁴ Der »Mythos des Granatapfelbaumes«: möglicherweise Hinweis auf eine Vorstufe des »Fuoco«, wo der Granatapfel – Herbstfrucht und Attribut Persephones – ein zentrales Symbol ist. – D'Annunzio plante seine Romane zu Zyklen zusammenzufassen. Unter dem Obertitel »I Romanzi del Melograno« sollten »Il fuoco« (1900) und zwei andere Romane, »La vittoria dell'uomo« und »Trionfo della vita«, erscheinen. »Il fuoco« wurde 1896 begonnen.

²⁵ 28. September 1898; Österreichische Nationalbibliothek Wien, Theatersammlung A 25832 BaM. Schließlich erscheint der Nachruf in Maximilian Hardens »Zukunft« am 15.10.1898.

erst dreiunddreißig Jahre alt und hat einen großen Teil seiner an Eindringlichkeit und fast teuflischer Darstellungskraft hinter gar nichts zurückstehenden Prosa-Arbeiten zwischen seinem 16. und 22. Jahr geschrieben! Er bewohnt, seit er Abgeordneter ist, um dem Verkehr mit der Bevölkerung in seinem Wahlbezirk auszuweichen, eine kleine Villa in Settignano bei Florenz. Da er mir einige Zimmer nicht gezeigt hat, ist es möglich, daß die Duse bei ihm lebt. Er hat mir, für jetzt, später oder wann immer, 2 kleine Zimmer in seiner Villa mit den reizendsten Worten als mir zur Verfügung stehend bezeichnet: ein Schlafzimmer mit einem breiten, niedrigen Bett, zugedeckt mit einer grün und goldenen wundervollen Decke aus dem Seicento, mit einem ungeheuren Waschbecken aus grünem Stein, über dem in einer Nische eine Büste einer aragonesischen Prinzessin aus blaßgelbem Marmor von Laurana steht, und daneben ein kleines Studierzimmer mit einem Tisch, größer und schwerer wie meiner in Wien, auf dem die Schwersteine Plaketten aus der Verrocchio-Schule und kleine Limoges aus dem XIV. Jahrhundert sind. Jedes Zimmer hat nur ein breites, tiefes Fenster in den Garten, und zwischen den Baumstämmen sieht man den Abhang hinunter, in dem Florenz ausgebreitet liegt. Er arbeitet jetzt 12-13 Stunden im Tag, d.h. ein bis drei Druckseiten. Er hat mir bestimmt versprochen, mich hier [in Venedig. U.R.] noch einmal zu besuchen, wo der kleine Palazzo Gradenigo ihm gehört und wo er sich öfter aufhält.²⁶ – Hier ist es dieses Jahr noch schöner als je. Ich habe mir die Memoiren von Casanova gekauft und hoffe darin einen Stoff zu finden. (B I 268f.)

Diesen Stoff findet Hofmannsthal also, und während er an seinem neuen Stück arbeitet, liest er neben dem »Trionfo della morte« auch D'Annunzios »Allegoria dell'autunno«. Das noch in seiner Bibliothek erhaltene Exemplar trägt die handschriftliche Notiz »Venedig, Ende September 1898 gelesen, während ich den »Abenteurer und die Sängerin« [schrieb]«.²⁷ Das Bändchen »L'Allegoria dell'autunno – Ommagio offerto a Venezia«, Firenze: Roberto Paggi 1895, enthält zunächst ein

²⁶ D'Annunzio macht einen Gegenbesuch bei Hofmannsthal in Venedig Anfang Oktober: »D'Annunzio kommt nächste Woche her. Wenn Ihr die schönen Worte von ihm über die Kaiserin, die Ihr in der »Zeit« finden werdet, in keinem richtigen Verhältnis vielleicht zu der realen Person findet, so müßt Ihr bedenken, daß Dichter und Künstler eine ganz andere Aufgabe haben als die Geschichtsschreiber und daß Michelangelo auf das Grab des unbedeutendsten Medici eine Porträtstatue gesetzt hat, die aussieht wie der träumende Cäsar.« (B I 271 f.)

²⁷ Eine Reihe von Lektürespuren D'Annunzios im »Abenteurer« (aus dem »Trionfo della morte«, der »Citta morte«, dem »Sogno di primavera«, der »Allegoria« und »Il piacere«) hat Manfred Hoppe in seiner Edition dieses »dramatischen Gedichts« nachgewiesen (s. SW V Dramen 3, S. 432 f., und bes. die Erläuterungen zum »Abenteurer und die Sängerin«, ebd. 522 ff.).

mit »L'allegoria dell'autunno – frammento d'un poema obliato« überschriebenes Poem, datiert »Venezia ottobre 1887«. Ihm folgt »La Glosa«, jene Rede, auf die sich Hofmannsthals Aufsatz, soweit er vorliegt, im wesentlichen bezieht. Sie trägt den Nachsatz: »Nell'ottobre del 1895, chiudendosi la prima ›Esposizione internazionale d'Arte‹ in Venezia.«²⁸ Diese Abschlußrede anlässlich der ersten Biennale in Venedig hielt D'Annunzio am Abend des 8. November 1895. Er läßt sie später – was deren Stellenwert für ihn zeigt – beinahe vollständig in seinen Roman »Il Fuoco« einfließen²⁹: Sie wird dort zur flammenden, eine große Menschenmenge (darunter Königin, – alternde – Geliebte sowie deren junge Rivalin) in den Bann schlagenden Rede des Helden Stelio Effrena im Dogenpalast. Diese Rede feiert die Apotheose der herbstlichen Stadt Venedig und ist zugleich die Inszenierung einer grandiosen Verführungsphantasie durch die Macht der Kunst und der Rhetorik. In diesem Gestus verschmelzen der Kunstkörper der Stadt und der Körper der Frau, apotropäische Schutzschilder gegen den Tod, dessen Offenbarer sie zugleich sind. Als Kehrseite des triumphalen Gestus grundiert der Tod Lebenspathos und ›großen Stik‹ unabweisbar mit. Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« hatte davon erzählt, und auch D'Annunzios »Autunno« inszeniert diese beiden Seiten der Medaille – als Allegorie der Geburt der Kunst aus Liebe und Vergänglichkeit, Lust und Schein.

²⁸ Beide Texte sind wieder abgedruckt in der Ausgabe Gabriele d'Annunzio: *Tutte le opere*. A cura di Egidio Bianchetti. Milano 1939-1976. Bd. 4.3, S. 291-307, hier S. 307.

²⁹ Dt. Gabriele d'Annunzio: *Das Feuer*. Übers. von Gianni Selvani. Hg. von Vincenzo Orlando. München 1988, S. 117 ff.

Rudolf Kassners Dissertation »Der ewige Jude in der Dichtung«

Auszüge
aufgrund einer Abschrift herausgegeben
von Klaus E. Bohnenkamp

Rudolf Kassner reichte seine Dissertation über den »Ewigen Juden in der Dichtung« bei der Philosophischen Fakultät der Universität Wien im Frühherbst 1896 ein, wo sie am 28. Oktober »approbirt« wurde.¹ Das Thema verdankte er wohl dem – ungeliebten – Doktorvater Jakob Minor, der es vielleicht schon mit Blick auf die von ihm 1904 vorgelegte Studie über Goethes »Ewigen Juden« angeregt haben mochte.² Aus einem existentiellen Anliegen wuchs die Arbeit jedenfalls nicht hervor: Kassner war kein Jude, obwohl ihn spätere Kritiker immer wieder diesem Verdacht aussetzten. Er entstammte vielmehr einer alten römisch-katholischen Familie aus Schlesien.³ Und wenn ihm von anderer Seite gelegentlich ein versteckter oder offener Antisemitismus vorgeworfen wurde, den man an Bemerkungen vornehmlich aus dem Bereich seiner physiognomischen Schriften festmachen zu dürfen meinte,⁴ so geht auch diese Unterstellung an Kassners grundsätzlicher Überzeugung vorbei. Er bewies dem Judentum gegenüber zeitlebens eine souveräne, unverkrampfte Offenheit, im Werk ebenso wie im Leben.

¹ Die Promotionsakten (Nr. 1016) samt dem Gutachten des Referenten Prof. Dr. Jakob Minor und dem Promotionsprotokoll (Band II Post Nr. 742) verwahrt das Archiv der Universität Wien. Sie wurden zum ersten Mal veröffentlicht in dem Band: Rudolf Kassner, Briefe an Tetzl. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp, Pfullingen: Neske 1979 (künftig zitiert als: Tetzl, mit Seitenangabe), S. 149-151; dort auf S. 268 auch ein auf den »30/IX 1896« datiertes »Curriculum vitae«, das Kassner seiner Anmeldung zur Promotion beifügt hatte.

² »Goethes Fragmente vom ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Fragen in der Zeit Goethes« von Jakob Minor, Stuttgart/Berlin 1904. Dort erwähnt Minor in den Abschnitten 1 bis 3 des 1. Kapitels, die das Ahasver-Thema vom Volksbuch bis zu den geistlichen Romanen des 18. Jahrhunderts behandeln, Kassners Arbeit übrigens nicht. – Bereits 1897 hatte Minor die Edition der Goetheschen Fragmente im Rahmen der Weimarer Ausgabe, Band 38, besorgt. – Zum Verhältnis Kassners zu Minor vgl. Tetzl, S. 12, 149-152; Rudolf Kassner, Umgang der Jahre (1949), in: Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp (künftig zitiert als: KSW mit Band- und Seitenzahl), Bd. IX, S. 216f., 857.

³ Vgl. KSW IV, S. 404, 717f.; VII, S. 595f., 758f.

⁴ Vgl. u. a. KSW IV, S. 27, 57, 557 (zu S. 45, Z. 20); V, S. 549 (zu S. 100, Z. 18).

Verheiratet mit Marianne Eissler, einer Frau rein-jüdischer Abkunft – die Ehe wurde am 27. August 1914 nach mosaischem Ritus geschlossen –, und ein Lebenlang in engem, oft freundschaftlichem Kontakt mit jüdischen Menschen, hat er aus seinem Abscheu vor militantem Antisemitismus jeder Art, insbesondere in den Jahren der verhaßten Nazi-Herrschaft, nie ein Hehl gemacht. Er lehnte es kategorisch ab, sich von seiner Frau scheiden zu lassen – woraufhin ihm die Reichsschrifttumskammer im Februar 1944 »jede Betätigung als Schriftsteller untersagte« –, und rettete sie durch seinen Mut und persönlichen Einsatz vor den drohenden Gaskammern von Auschwitz oder der sicheren Vernichtung in Theresienstadt.⁵ Daß er hingegen das treue Fräulein Anna, über Jahrzehnte hin »die Seele« des Kassnerschen Haushaltes, vor solchem Schicksal in hohem Alter nicht zu bewahren vermochte, das hat ihn im Innersten getroffen und mit ohnmächtigem Zorn erfüllt. Nach dem Zusammenbruch, als das Publikationsverbot hinfällig geworden war, errichtete er der Frau im »Goldenen Drachen« eine »Gedenktafel«,⁶ die zu den ergreifendsten Zeugnissen seiner Feder gehört.

Im Sinne dieser Haltung hat er, soviel wir sehen, auch schon in der Dissertation die Gestalt des Ewigen Juden aus dem Dunstkreis weltanschaulicher, sei es anti-, sei es philosemitischer Wertung herausgehoben und sie unter literatur-ästhetischen und gattungsgeschichtlichen Gesichtspunkten ganz im Bereich der »Dichtung« belassen.

Er hatte die Abhandlung »in sechs Wochen heruntergeschrieben«, »in schöner Schrift« zwar, aber unbekümmert um die zahlreichen »orthographischen und Interpunktionsfehler« sowie die Fülle »schadhafter Zitate«,⁷ an denen Jakob Minor, erwartungsgemäß, Anstoß nahm. Er rügte sie als äußeres Abbild des dargebotenen Inhalts, der in keiner Weise dazu angetan war, seine Ansprüche zu befriedigen. Offenbar hatte er sich eine in seinem Sinn geführte Untersuchung der Ahasverdichtungen insgesamt erwartet, wobei es ihm, nach der herrschenden »kausalgenetischen« Philologie-Methode, neben »Inhaltsangaben« vor allem auf »die Einflüsse«⁷ angekommen sein dürfte, d. h. auf die Lösung

⁵ Vgl. KSW VII, S. 727; Martin Flinker, Wiedersehen mit Rudolf Kassner. In: Flinker Almanach 1961, S. 58f.

⁶ KSW X, S. 105-108; s. ebd., S. 777f.

⁷ Alphons Clemens Kensik, Zwischen Frage und Antwort. Aus Gesprächen mit Rudolf Kassner. In: Neue Zürcher Zeitung, 7.9.1958, Blatt 5, Sp. 3.

von Fragen wie: »Woher hat der Autor den Stoff? Wie wurde derselbe Stoff von anderen Autoren welcher Größenordnung immer, auch von ganz minimen, behandelt? Woher kam der Stoff überhaupt? Welcher Einfluß liegt bei diesem oder jenem Werk vor, wenn wir endlich vom Stoff absehen?«⁸

Fragen dieser Art waren freilich Kassners Anliegen nicht; ihnen widmete er sich nur, um den in die Dissertation gesetzten »Anforderungen« annähernd gerecht zu werden. Denn als er, nach den Jahren des Studierens und Lesens, vor allem aber des begierigen Aufnehmens von Dichtung auf den bedeutendsten Bühnen des alten Europa, zu schreiben begann, da wollte und mußte er »als ein an der Dichtung und am Dichter leidenschaftlich Interessierter nach all dem fragen, wonach die Professoren und Studenten damals eben nicht fragten«; nach dem »Drama zwischen Inhalt und Form, Gehalt und Gestalt«,⁷ nach der »Idee der Form«, die vor Einfluß geht, nach dem Dichter, dem Dichterischen an sich.⁸ Zu einem ersten reifen Abschluß brachte er die Behandlung dieser Themen drei Jahre später in seinem Buch »Die Mystik, die Künstler und das Leben«, das, 1897 bis 1899 konzipiert, an der Schwelle des neuen Jahrhunderts erschien.⁹ Die frühen Ansätze dazu sind in seiner Dissertation schon vorbereitet; Ansätze, deren sich Kassner noch aus der Rückschau eines Menschenlebens als »einiger gewagter Charakteristiken von Mensch und Dichter, Leben und Dichtung, Vokabular und Sprache« erinnert.⁷

Des Doktorvaters Gutachten über die Arbeit zeigt, daß dem Lehrer – trotz der harten und offensichtlich berechtigten Kritik im einzelnen – die besonderen Anlagen und die außergewöhnliche geistige Potenz des Schülers nicht entgangen waren: »Der Candidat besitzt eine sehr ausgedehnte Belesenheit, nicht bloß in der umfangreichen internationalen Ahasver-Litteratur, sondern in der modernen und modernsten Dichtung überhaupt. Leider aber hat er den dankbaren Stoff in eine Reihe von losen und wenig zusammenhängenden Capiteln zersplittert, die einen durchaus feuilletonistischen Charakter haben und neben manchen geistreichen Beobachtungen doch recht viele anfechtbare Apercüs enthalten. Zu wertvollen Analysen und zu ergiebigen Unter-

⁸ KSW VII, S. 121 f.

⁹ »Verlegt in Leipzig 1900 / Bei Eugen Diederichs«: KSW I, S. 5-313.

suchungen im wissenschaftlichen Sinn finden sich kaum hie und da Ansätze. Alles Sprachliche, Metrische, Stilistische hätte der Verfasser, wie das Thema erlaubt, getrost links liegen lassen dürfen, seine vereinzelten Beobachtungen sind zu dürftig und wirken oft unfreiwillig komisch. Dem Inhalt entspricht die äußere Form der Arbeit, die von stilistischen Flüchtigkeiten und von Schreibfehlern wimmelt und wenigstens einer oberflächlichen Durchsicht hätte unterzogen werden sollen, ehe sie vorgelegt wurde. Wissenschaftliche Zucht hat sich der Candidat weder in Wien noch in Berlin angedeihen lassen. Aber seine reiche Belesenheit, seine litterarische Bildung und seine ungewöhnliche Begabung treten in der Arbeit so deutlich zu Tage, daß die Dissertation als den gesetzlichen Anforderungen entsprechend wohl bezeichnet werden darf.«¹⁰

Belesenheit, literarische Bildung und der eigenständige neue Blick – das eben waren und blieben bestimmende Merkmale Kassnerschen Denkens und Schreibens in den mehr als sechzig Jahren seines Schaffens. Und in diesem Sinne läßt die Studie dann auch Wurzeln und Keime der späteren Produktion erkennen: die Vorzüge ebenso wie die Besonderheiten, denen mancher an System und Wissenschaftssprache geschulte Leser künftig mit Unbehagen oder Verständnisschwierigkeiten begegnen sollte.

Eine tragfähige Basis für diese Einschätzung bieten die hier vorgelegten Auszüge aus der Abhandlung, die dank glücklicher Fügung auf uns gekommen sind. Bisher nämlich war man allein auf spärliche sekundäre Bemerkungen angewiesen, da das einzige, eigenhändig geschriebene Exemplar der Arbeit in den Bibliotheken Wiens seit Jahren als vermißt gemeldet ist. Die Dissertation, auf die Kassner stets mit einer gewissen ironischen Distanz hinzuweisen pflegte,¹¹ war 1896 »natürlich nicht gedruckt« worden, sondern »ruhte im Archiv der Universität«¹² – bis Alphons Clemens Kensik, der sich seit 1934 in wachsender Eindringlichkeit mit Kassners Werk auseinandergesetzt und es sich in einem Akt kritischer Aneignung geradezu »einverleibt« hatte, im Frühjahr 1941

¹⁰ Aufgrund dieses von Jakob Minor und dem Altgermanisten Richard Heinzel (vgl. Tetzel, S. 150 ff.; KSW IX, S. 301 f., 882) unterzeichneten Referats wurde Kassners Dissertation am 28. Oktober 1896 angenommen (s. Tetzel, S. 151).

¹¹ Vgl. auch Tetzel, S. 37, 121.

¹² Tetzel, S. 121.

nach Wien kam, um mit dem Autor persönlich in Verbindung zu treten. Ein Brief Kassners an die Fürstin Herbert Bismarck vom 14. März 1941 schildert Gestalt und Benehmen des »trotz der 30 Lebensjahre« noch »jungenhaften« Mannes, der, bescheiden und selbstbewußt zugleich, sich unter dem Tisch Notizen machend, in mehreren »Sitzungen« mit dem verehrten Mann über dessen Leben und Bücher spricht.¹³ Damit war eine Beziehung eingeleitet, die bis zu Kassners Tod andauerte, und der wir zwar nicht die seinerzeit in Aussicht genommene Doktorarbeit über »Zahl und Gesicht«, wohl aber eine Reihe einzigartiger Zwiegespräche verdanken, durch die Kensik gleichsam zu Kassners »Eckermann« wurde.¹⁴

Während dieses Wiener Aufenthaltes, so berichtet Kassner, ist der junge Freund »eigens auf das philosophische Dekanat gegangen und hat sich aus tausenden meine Dissertation geben lassen und gelesen«.¹⁵ Doch ließ er es dabei nicht bewenden. Im Bestreben, wichtige Teile des Textes über die bloße Lektüre hinaus für sich und seine Forschungen festzuhalten, bat er eine Freundin, Frau Isa von Wulffen, einige von ihm ausgewählte Passagen abzuschreiben – was zu jener Zeit als ein nicht ganz unverfängliches Unternehmen erscheinen mochte; denn schon damals durfte das Thema des »Ewigen Juden« nur mit einer gewissen Vorsicht genannt werden.¹⁶

Die Auszüge wurden in der Universität an mehreren Tagen in eine schwarze Wachstuch-Kladde eingetragen,¹⁷ die nach Kensiks Tod den

¹³ Fürstlich Bismarcksches Archiv, Friedrichsruh; auszugsweise zitiert in KSW X, S. 886f.

¹⁴ Zu Alphons Clemens Kensik (8. 4. 1907–28. 8. 1978) vgl. insgesamt die biographischen Hinweise in KSW X, S. 885–888. Sein lange geplantes Buch »Narziss. Im Gespräch mit Rudolf Kassner« konnte erst postum erscheinen (Zürich 1985); die dort zusammengefaßten Unterredungen knüpfen an die Folge jener Gespräche an, die Kensik im »Gedenkbuch« zu Kassners achtzigstem Geburtstag (Erlenbach-Zürich 1953, S. 181–234) sowie in der Neuen Zürcher Zeitung vom 7. 9. 1958 (»Zwischen Frage und Antwort«), 4. 4. 1959 (»Die Stunde«) und 12. 5. 1963 (»Narziss«) veröffentlicht hatte.

¹⁵ Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 19. 4. 1941, ungedruckt (Fürstlich Bismarcksches Archiv, Friedrichsruh).

¹⁶ Darauf macht Frau Isa von Wulffen in einem Brief an Ernst Zinn vom 8. 6. 1984 aufmerksam. Möglicherweise ist ja gerade in diesem Umstand der Grund für das Verschwinden – oder Verlegtwerden – des Originals zu suchen, ohne daß sich heute gültige Aussagen treffen ließen.

¹⁷ So Isa von Wulffen im genannten Brief an Ernst Zinn. Daß Kensik die Dissertation entliehen und vorübergehend in die Schweiz gebracht habe (so Erich Pfeiffer-Belli in seinem Nachwort zu dem Sammelband: Rudolf Kassner, Geistige Welten, Ullstein-Buch Nr. 202,

Herausgebern der Sämtlichen Werke Rudolf Kassners zur Verfügung gestellt wurde. Sie hatte wunderbarerweise die Wirren der Zeit und die Vernichtungsschläge des Krieges überstanden, denen Kensingers Bücher sowie die meisten seiner schriftlichen Arbeiten und Dokumentationen zum Opfer gefallen waren.

Die Kladde (155×199 mm) enthält 50 linierte Blätter,¹⁸ von denen 47 beidseitig mit Tinte beschrieben sind. Die Kopistin hat die Paginierung der von ihr ausgezogenen Seiten sorgfältig mitvermerkt. Daraus geht hervor, daß diese 47 Blätter etwa 33 Seiten der Vorlage entsprechen, daß also ein knappes Drittel des 102 Seiten umfassenden Original-Manuskripts überliefert ist. Ob die orthographischen Fehler und syntaktischen Flüchtigkeiten, deren sich Frau von Wulffen noch nach mehr als vierzig Jahren erinnerte,¹⁹ sämtlich auf Kassner zurückzuführen sind, ist im Einzelfall nicht mehr zu klären. In der Regel scheint das Vorgegebene diplomatisch getreu wiederholt worden zu sein, wenn auch hier und da leise Zweifel angebracht sind.

Angesichts der textkritischen Problematik und der philologisch fragwürdigen Überlieferung aus zweiter Hand gelangten die Werk-Herausgeber seinerzeit zu der Auffassung, daß ein Druck der Bruchstücke im Rahmen der Kassner-Ausgabe nicht zu vertreten sei. Da die Auszüge andererseits wichtige Einblicke in die Grundlagen von Kassners Entwicklung gestatten, erscheint ihre separate Veröffentlichung, auch wenn sie vorläufig zu bleiben hat, in jedem Fall geboten, um von ihnen aus Anfänge und allmähliche Entfaltung des Gesamtwerks zu beleuchten. Hier nämlich schon bricht sich das gleichsam mühelose Hantieren mit Zitaten und Anspielungen Bahn, das dann im Erstlingswerk »Die Mystik, die Künstler und das Leben« so virtuos beherrscht wird. Die deutsche, die europäische Literatur von Homer bis zur Moderne, von Dante bis Shakespeare, von Goethe bis Tolstoi, die Philosophie von Hegel bis Renan, die Kunst von Michelangelo bis Uhde und Makart stehen dem jungen Autor in fast bedrängender Dichte zu Gebote. Erstaunlich die Weite des Rundblicks, und zwar nicht nur bei

Frankfurt a. M. 1958, S. 181), beruht zweifellos auf einem Gedächtnis-Irrtum oder Mißverständnis.

¹⁸ Offenbar wurden drei – leere – Blätter aus der Kladde entfernt.

¹⁹ »Die Arbeit enthielt einige Rechtschreibfehler, die möglicherweise generationsbedingt waren« (Isa von Wulffen an Ernst Zinn, s. oben Anm. 16).

der Ahasver-Literatur, von der das umfangreiche bibliographische Verzeichnis bereichertes Zeugnis ablegt. Die Charakteristiken von Dichtern, Dichtungen und Zeitepochen nehmen ebenso wie die »allgemeinen« Erörterungen entscheidende spätere Interpretationsansätze vorweg. Man denke nur an die Aussagen über Goethe und Shelley, über Grillparzer, Schopenhauer und Nietzsche, Renan und Treitschke, über Nero und Marc Aurel oder die Spätantike in ihrem Kampf zwischen Heidentum und Christentum; man denke weiter an die Ausführungen über Stil und Lyrik, über das Verhältnis von Geschichte und Roman, Geschichtsschreibung und Poesie, nicht zuletzt auch an das Thema des »Ewigen Juden« selbst, das Kassner in einer kostbaren Jugenderinnerung dreißig Jahre später noch einmal aufnehmen und zu einem Stück Prosa formen sollte,²⁰ das er selbst oft und gerne vorlas und das ihn nicht selten zu Tränen rührte. Die hier vorgelegten Fragmente bezeugen alles in allem die Begabung des jungen Verfassers und seine Fähigkeit, in ganz eigenem Zugriff künstlerische und literarische Zusammenhänge wertend zu erfassen: Sie lassen als erstes Dokument seiner ästhetisch-kritischen Produktion schon den künftigen Meister erahnen.

²⁰ »Der ewige Jude. Eine physiognomische Studie und eine Kindheiterinnerung«, zuerst in: Frankfurter Zeitung, 70. Jg., Nr. 304, 25. April 1926; aufgenommen in den Band: Die Mythen der Seele, Leipzig: Insel 1927, S. 5-20; jetzt KSW IV, S. 147-156.

Der ewige Jude in der Dichtung

Studien zur allgemeinen Literaturgeschichte

von stud. phil. Rudolf Kassner.²¹

Inhalt²²

- I. Einleitung: Legende, Volksbuch, Volkslied*
- II. Der ewige Jude in der Dichtung
 - 1. Goethe und Schubart*
 - 2. Ein romantisches Drama*
 - 3. Selbstbekenntnisse*?
 - 4. Ahasver – Prometheus
 - 5. Ahasver – der Mensch*
 - 6. Die Ahasvertragödie*
 - 7. Ahasvers Erdenwallen*
 - 8. Die Wanderung durch Jahrhunderte*
 - 9. Ahasver – Schopenhauer*
 - 10. Ahasver in der Familie
 - 11. Zwei Operntexte
 - 12. Ahasver im Dienste einer Partei
 - 13. Der Ahasver-Dichter – eine Frau
- III. Der Stil*

Anhang: Verzeichnis der Drucke des Volksbuches,
Nachtrag Literaturverzeichnis.*

²¹ Der Druck folgt der Abschrift, die im Frühjahr 1941 in Wien angefertigt wurde (HS). Er bewahrt deren – in der Regel auf Kassner zurückgehende – eigenwillige, oft fehlerhafte und schwankende Interpunktion und Orthographie, auch bei Eigennamen oder fremdsprachlichen Zitaten und Werktiteln. Nur eindeutige Flüchtigkeiten, wie am Satzende oder über Umlaut-Vokal fehlende Punkte, werden stillschweigend eingefügt, ferner am Zitat anfang oder -schluß ausgelassene Anführungsstriche, allerdings nur dort, wo eines dieser Zeichen in HS vorgegeben ist. Abkürzungen wie \overline{m} oder \overline{n} (= mm, nn) werden aufgelöst. Andere Eingriffe des Herausgebers sind durch < > (Ergänzungen, Emendationen) oder [] (Tilgungen, Auslassungen) kenntlich gemacht. Bei kleineren Schreibversen, die, der leichteren Lesbarkeit wegen, im Druck ohne diakritischen Hinweis korrigiert sind, wird der handschriftliche Befund in den Anmerkungen nachgetragen; dort auch werden sämtliche irgendwie auffälligen Stellen erörtert. Die in HS eingetragenen Seitenzahlen des Originals sind in Winkelklammern angegeben, die nicht abgeschriebenen Teile durch [...] gekennzeichnet.

(S. 1) Die Legende hilft der Geschichte. Sie ist direct oder indirect ein Ausfluß des Volkswillens und der Volksphantasie. Das Volk steht nicht jeder Epoche mit derselben Freude und demselben Interesse gegenüber. Zeitperioden, in denen Männer lebten, die es liebt, schmückt es nach eigener Lust aus. Die Evangelisten berichten von Christus und seinen Freunden. Bei ihrem eminent positiven Bestreben, die Entwicklung der Kirche zu zeigen kommt der leidenschaftliche Leser zu kurz. Und das Volk liest eben einmal mit Leidenschaft. Die Evangelien führen uns mit Vorliebe und aus guten Gründen Männer vor, die im vollen Besitze ihrer Kraft handeln und Christo dienen. Wie sich aber einzelnes sachte, aus unscheinbaren Keimen entwickelte und dann wieder auslebte, darüber gehen sie wenn möglich hinweg. Auch die Feinde Christi sind nur Episodenfiguren und greifen wie nothwendige Maschinen in die Hand-

²² Die durch die Abschrift HS ganz oder im Auszug überlieferten Kapitel der Arbeit sind mit Sternchen* versehen. Die Kapitel-Überschriften geben zusammen mit dem Literaturverzeichnis, das – nach Bibliographien und allgemeinen Studien – die zitierten Arbeiten offensichtlich in der Reihenfolge ihrer Behandlung anordnet, die Möglichkeit, Werke und Themen auch der nicht exzerpierten Textteile im Umriß zu rekonstruieren. Danach war die Einleitung weit umfassender angelegt (S. 1-11 des Originals), als es die einzige tradierte Seite vermuten ließe. Der 1. und 2. Abschnitt des Hauptteils, »Goethe und Schubart« (S. 12-22) sowie »Ein romantisches Drama« (S. 23-27), sind anscheinend vollständig wiedergegeben, obwohl Hinweise auf die im Literaturverzeichnis angeführten Gedichte August Wilhelm Schlegels (LV 18) und Wilhelm Smets' (LV 19) fehlen. Diese Stücke sind aber möglicherweise nur ergänzend als weitere Beispiele für die auch dort gebotene toposhafte »äusserliche Zeichnung« des Ewigen Juden genannt. Im 3. Kapitel, »Selbstbekenntnisse« (S. 28-33?), behandelt Kassner, dem Literaturverzeichnis gemäß (im folgenden zitiert als: LV, mit laufender Nummer), die englischen Ahasver-Adaptationen von Shelley, Matthew Gregory Lewis und William Godwin (LV 26-31); aber auch die Gedichte Lenaus, denn der im Text (S. 32-33) als »Ahasver – Lenau« überschriebene Abschnitt muß Teil dieses Kapitels gewesen sein, es sei denn, Kassner hätte »Ahasver – Lenau« im »Inhalt« als eigenständiges Kapitel anzuführen unterlassen. Der Kassnerschen Interpretation Lenaus würde dessen Einordnung unter dem Gesichtspunkt »Selbstbekenntnisse« durchaus entsprechen. Das 4. Kapitel »Ahasver – Prometheus« dürfte auf den nicht abgeschriebenen Seiten 34-40 Rydbergs »Prometheus und Ahasverus« (LV 35) sowie vielleicht Mosens »Ahasver« (LV 34) erörtern haben, in dem der Held ja als prometheischer Atheist aufgefaßt wird; Mosen selbst zieht in seinen »Anmerkungen« (Sämtl. Werke 2, S. 263) die Parallele Ahasver – Prometheus. Vom 5. Kapitel, »Ahasver – der Mensch«, das Edgar Quinet zum Gegenstand hat (LV 36-37, mit 38-40), ist nur der Beginn (S. 40) überliefert. Die Rekonstruktion der Kapitel 6, »Die Ahasvertragödie«, und 7, »Ahasvers Erdenwallen«, kann aus den Bruchstücken nicht mehr eindeutig gelingen, da der Anfang des 7. Kapitels fehlt. Daß aber nach der erhaltenen Einleitungsseite (S. 45) das 6. Kapitel eine Deutung von Max Haushofers »Ewigem Juden« (LV 50) – vielleicht mit einem Vorgriff auf Hamerling (LV 62) – geboten hat, liegt nahe, da bei Haushofer der Gang durch die Weltgeschichte in der Gegenwart endet, wo Ahasver in eine Irrenanstalt eingeliefert wird.

lung ein. Aber gerade über die möchte das Volk etwas mehr wissen. So entstand die Pilatuslegende, die Judaslegende. Die Legende erklärt und richtet hier wie ein kluger Tragödienschreiber. Ja das Volk geht noch weiter. Es dichtet Personen hinzu, die in den Evangelien nicht namentlich erwähnt sind, auf die es nur leise angespielt glaubt. So entstand die Ahasverlegende. Der Schuster, der Jesum auf seinem Kreuzgange vor seiner eigenen Thür nicht ruhen läßt, darf auch nicht ruhen. Vielleicht hätte die Legende keine solche Verbreitung gefunden, hätte nicht das Volksbewußtsein einen so starken Rückhalt an einem tief im Menschen liegenden Gefühl: Die Fragen: wie wäre es, wenn ich ewig lebte; wäre ich da glücklich oder nicht; die Todesfurcht! Wenn nicht Ahasver die Personifikation dieser Urempfindung geworden wäre, so wäre es ein anderer geworden. An ähnlichen Beispielen fehlt es ja nicht. Eine solche Legende muß entstehen, wenn das Volk denkt und fühlt.

[...]

Im 7. Kapitel, dessen Anfang nicht wiedergegeben ist, hat Kassner sich dann ohne Zweifel mit Seligmann Heller befaßt (LV 52, 53); die Abschrift HS setzt mitten in der Erörterung (S. 56) ein. Auf den in HS nicht mitgeteilten Seiten 58-64 haben wohl, neben Rückgriffen auf Renan (LV 54-57), Zedlitz und Andersen (LV 58, 59) im Mittelpunkt gestanden. Aus Kapitel 8, »Die Wanderung durch die Jahrhunderte«, gibt HS nur den Eingang (S. 65f.) mit einer Diskussion der Romane von Kuffner und Dumas père (LV 60, 61). Nach kleiner Lücke (S. 66-68) folgt das Hamerling-Kapitel »Ahasver – Schopenhauer« (S. 69-71). Die Kapitel 10 bis 13 hat HS übersprungen. Kapitel 10, »Ahasver in der Familie«, dürfte Franz Horn (LV 63) und die von seiner Novelle abhängigen Werke Klingemanns und Jemands sowie die zugehörigen Passagen aus Wilhelm Hauff (LV 64-65, 66, 67) besprochen haben, während sich Kapitel 11, »Zwei Operntexte«, mit Eugène Scribe und dem Komponisten Halévy (LV 69) beschäftigte. Hinter der in der Überschrift genannten »zweiten« Oper verbirgt sich das Melodram von Caigniez (LV 68), obwohl gerade dieses Stück anscheinend nicht in Musik gesetzt worden ist; jedenfalls konnte, laut freundlicher Auskunft von Prof. Dr. Heinz Becker, Bochum, eine Vertonung bisher nicht ermittelt werden. Kapitel 12, »Ahasver im Dienste einer Partei«, nimmt, wenn wir LV folgen, Drama und Roman von Eugène Sue (LV 70-72) zur Grundlage, offenbar ergänzt um die in LV 73-79 angeführten Titel, ohne daß man allerdings im einzelnen nachvollziehen könnte, als im Dienste welcher »Parteien« stehend Kassner jeweils den Ahasver dieser Dichtungen gesehen hat, nachdem er zuvor schon Seligmann Heller als Vertreter eines österreichischen »Parteiliberalismus« (s. S. 59) charakterisiert hatte. Das 13. Kapitel, »Der Ahasver-Dichter – eine Frau«, ist Carmen Sylva gewidmet (LV 80). Nach großer Lücke (S. 72-90) setzt HS erst wieder im III. Teil mit der Studie über den »Stil« ein (S. 90), in welcher Kassner, wohl anhand der zitierten Beispiele (LV 81-86), einen Ahasver-Stil zu bestimmen sucht. Überliefert sind davon allein die Seiten 90-92 mit Hinweisen auf Stolte und Grisebach (LV 87, 88). Die nicht ausgezogenen Schlußseiten (S. 92 ff.) beschäftigen sich vermutlich weiter mit diesem Thema aufgrund der Quellen LV 82^{bis}-84^{bis}. Das in HS nicht übernommene »Verzeichnis der Drucke des Volksbuches« und das erhaltene »Literaturverzeichnis« (S. 101-102) beschließen die Untersuchung.

Indem wir an die, zeitlich genommen, erste Ahasver-Kunstdichtung, an Goethes Fragment »Der ewige Jude«,²³ herantreten, kommen wir auf unsicheren Boden. Wir können Goethes äusseres und inneres Leben mit Kalender und Uhr verfolgen – hier sind wir nur angewiesen auf Bekenntnisse. Die, zeitlich weit hinter der Niederschrift des Fragmentes liegend, einmal von dem Goethe, der die Umarbeitung einer klassischen Lichtgestalt wie die der Iphigenie hinter sich hat,²⁴ das andermal von dem Goethe, der, Dichtung und Wahrheit schreibend mit dem naiven Herzen des Dichters, dem strengen Verstande des Weltmannes seine Goetz- und Wertherzeit anblickt, stammen.²⁵ Wir haben keine Daten, wir haben den ganzen, großen Goethe selbst. Kann uns das auch für Einzelheiten genug sein? Wenn uns der Goethe von 1809²⁶ erzählt, daß

²³ Kassner benutzte für seine Arbeit die Hempelsche Goethe-Ausgabe (vgl. LV 9, künftig zitiert als: Hempel, mit Band- und Seitenangabe), in der sich die Fragmente vom »Ewigen Juden« in Band 3 (hg. und mit Anmerkungen begleitet von Dr. Friedrich Strehlke), S. 181-189, finden: »Der ewige Jude. Fragmentarisch c. 1769-1775.« Kassner folgt der dort vorgegebenen Anordnung der Fragmente, die von der anderer Ausgaben abweicht. Die Reihenfolge der Verse ist im einzelnen nicht gesichert, da Goethe den Text auf zwei lose, ineinandergelegte Folioblätter niederschrieb, an deren Rand er verschiedene Einschübe notierte, deren Zuweisung fraglich ist; vgl. dazu Minor (s. Anm. 2), S. 53ff. In der Weimarer Ausgabe steht »Der ewige Jude« in Bd. 38 (1897), S. 53-64 und 450-456, bearbeitet von Jakob Minor. Goethes Selbstzeugnisse über diese Dichtung, die Kassner im folgenden anführt, sind gesammelt bei Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen, I. Teil, 1. Bd., Frankfurt a. M. 1901, S. 38-49; die Fundstellen aller Erwähnungen verzeichnet auch das Register der Weimarer Ausgabe, Abt. I, Bd. 55, S. 587. Kassner bezieht sich auf »Dichtung und Wahrheit«, 8. Buch (der Schuster in Dresden): Hempel 21, S. 97ff.; 15. Buch (Plan und Entstehung des Fragmentes): Hempel 22, S. 178-180, mit den Anm. S. 436-438; 16. Buch (Besuch des ewigen Juden bei Spinoza): Hempel 23, S. 8; sowie auf die »Italiänische Reise«, Terni, 27. 10. 1786: Hempel 24, S. 112. Abgesehen von den durch Anführungsstriche gekennzeichneten wörtlichen Zitaten, die bisweilen im Detail von Hempel abweichen, hält sich Kassner auch in den paraphrasierenden Passagen meist eng an das Original, indem er vielfach das vorgefundene Wortmaterial aufgreift.

²⁴ Mit Bezug auf die »Italiänische Reise«, wo Goethe sich am 27. Oktober 1786 in Terni seines ehemaligen Plans zum »Ewigen Juden« erinnert. In jener Zeit arbeitete er mit Erfolg an der Versfassung der »Iphigenie«, die er am 29. 12. 1786 vollenden und am 13. 1. 1787 an Herder senden konnte. Die erste – in Prosa geschriebene – Fassung war Ende März 1779 abgeschlossen und schon am 6. April jenes Jahres aufgeführt worden.

²⁵ Hier mit Blick auf Goethes im Herbst 1813 entstandene Schilderung im 15. Buch von »Dichtung und Wahrheit«.

²⁶ Diese Datierung ist insofern unrichtig, als Goethe zwar 1809 mit seiner autobiographischen Arbeit begann (am 11. 10. 1809 trägt er ins Tagebuch das »Schema einer Biographie«

ihn, den Leipziger Studenten, jener Dresdener Schuster lebhaft interessierte und uns die Gründe dafür angibt, so glauben wir ihm das, weil wir in jedem einzelnen Worte Goethe erkennen. Goethe gibt uns in Dichtung und Wahrheit nicht so sehr das Wirkliche, Thatsächliche, als das »Grundwahre«.²⁷ Das können wir aus seinem Fragmente herauschälen. An Einzelheiten dürfen wir nur behutsam rühren. Ich nehme es auf mich zu behaupten, wir haben von Goethe zwei Dichtungen vom Ewigen Juden. Die eine ist die zeitlich spätere Erzählung in Dichtung und Wahrheit (XV. Buch), die andere das Fragment »Der ewige Jude«, in die Zeit zwischen Werther und Faust, also in das Jahr 1774 fallend!²⁸

Für beide ist die Quelle das Volksbuch.

Goethe war damals in Frankfurt Advocat. In der Kanzlei musste er vor trocknen Acten sitzen und Prozesse führen. Der Dichter des Goetz und Werther war der Frankfurter Gesellschaft gerade gut genug, sich ein Patrizierstöchterlein²⁹ an den Hals werfen zu lassen. Unter <,>³⁰ hinter ihm lag soviel, so viel Leid- und Freudvolles, wofür <S. 13>³¹ seine nüchterne Umgebung keine Empfindung frei hatte. Das innige Idyll von

ein), die hier gemeinten Äußerungen im 8. Buch von »Dichtung und Wahrheit« (Hempel 21, S. 97 ff.), aber erst 1811/12 niedergeschrieben wurden.

²⁷ Anspielung auf Goethes Brief an König Ludwig I. von Bayern am 12. 1. 1830, in dem er »Dichtung und Wahrheit« mit den Worten charakterisiert (WA IV. Abt., Bd. 50, S. 59-65, bes. S. 61): »[...] es war mein ernstestes Bestreben das eigentlich Grundwahre, das, insofern es einsah, in meinem Leben obgewaltet hatte, möglichst darzustellen und auszudrücken [...]«. Dem wenig späteren Brief an Karl Friedrich Zelter vom 15. 2. 1830 hat er dann diesen Passus beigelegt (WA IV. Abt., Bd. 46, S. 241). Das Wort hat Kassner offenbar stark beeindruckt; er zitiert es jedenfalls zweimal an hervorgehobener Stelle: im Erstlingswerk »Die Mystik, die Künstler und das Leben« (KSW I, S. 71, bezogen auf Shelley) und im »Buch der Erinnerung« (KSW VII, S. 283, mit Bezug auf Rilke); vgl. insgesamt KSW VII, S. 703.

²⁸ Hempel 3, S. 181, merkt in der Fußnote an, die Fragmente gehörten »größtentheils dem Jahre 1774« an. Die einzigen sicheren Zeugnisse für eine Datierung auf 1774 sind die Eintragungen Lavaters ins Tagebuch seiner Emser Reise vom 28. Juni und 15. Juli 1774, in denen er festhält, Goethe habe aus dem »Ewigen Juden« rezitiert und über das »seltsame Ding in Knittelversen« gesprochen (vgl. dazu Minor, S. 47 ff., mit Anm. 36). – Mit der Niederschrift des »Werther« hatte Goethe am 1. 2. 1774 begonnen; die Arbeiten am »Faust« (>Urfaust<) setzten wohl nur wenig später ein und waren, wie Heinrich Christian Boie am 15. 10. 1774, nach Goethes Lesung aus dem skizzierten Stück, in seinem Tagebuch notiert, »fast fertig«.

²⁹ Lili Schönemann (1758-1817), die Goethe Anfang Januar 1775 kennenlernte.

³⁰ Statt »Unter <,>« ist vermutlich »Und« zu lesen, das durch das folgende »hinter« in vorausseilender »Dittographie« als »Unter« in die Feder floß.

³¹ »wofür« am Ende von S. 12 des Originals hat Kassner am Beginn von S. 13 irrtümlich wiederholt. Es wurde hier getilgt.

sehen möchte. Er war überzeugt und seine ganze Natur drängte ihm diese Überzeugung auf, daß die »Natur ... durch göttliche Gnade belebt, zu einem frohen Baume geistiger Glückseligkeit empor wachsen könne.«⁴¹ Diese »geistige Glückseligkeit« konnte und wollte die Brüdergemeinde nicht geben. Sie sah im Menschen nur die »verdorbene Natur«, die nur im engen Anschlusse an Gott »Gnade erwirken« könne.⁴² Was Goethe glaubte, das hatte Pelagius vor mehr als 1300 Jahren gepredigt. Weg mit der Erbsünde! Das hielt man Goethe vor. Er dachte darüber nach, griff zur Kirchengeschichte, deren Studium (S. 14) dem Zeitalter nahe lag. Im XVI. und XVII. Jh. betrieb man actuell Religionswissenschaft, das XVIII. Jh., nicht zuletzt durch den Einfluß Frankreichs, trat der Kirche gerne historisch-objectiv gegenüber. Mit Arnolds Kirchen- und Ketzergeschichte⁴³ hat Goethe sich früh beschäftigt. Hier sah er, wie seit den Urfängen die Kirche in die Partei der Pelagianer und Antipelagianer im weitesten Sinne des Wortes zerfiel. Diesem Schauspiele geistig näher zu treten, war sein begreifliches Bestreben. Er suchte nach einer Maske und da kam ihm die des ewigen Juden sehr zurecht.⁴⁴

Ahasver ist Schuster in Jerusalem. Er theilt sich gerne mit, verkehrt mit Pharisäern und Sadducäern und auch Christus war ihm nicht fremd. Ja dieser fesselte ihn in dem Maße mehr, als er ihn nicht verstand. Andererseits war er wiederum selbstbewußt genug, Christus zu seiner Ansicht bekehren zu müssen. Er warnt ihn vor dem »versammelten Volke«.⁴⁵ Der einfältige Schuster behielt Recht, Christus wird zum Tode

⁴¹ Hempel 22, S. 177.

⁴² Vgl. ebd.: »Ein Teil (der Brüdergemeinde) behauptete, daß die menschliche Natur durch den Sündenfall dergestalt verdorben sei [...] und alles von der Gnade und ihrer Einwirkung zu erwarten habe.«

⁴³ »Unparteyische Kirchen- und Ketzerhistorie von Anfang des neuen Testaments bis auf das Jahr Christi 1688«. Von Gottfried Arnold (1666-1714), 1. Aufl. in vier Teilen: Frankfurt a. M. 1699-1700; die 2. Aufl. von 1729 befand sich in der Bibliothek von Goethes Vater. Im 1. Schema zu »Dichtung und Wahrheit« vom 11. 10. 1809 (s. o. Anm. 26) notiert Goethe bereits für das Jahr 1769 die Lektüre dieses umfangreichen Werkes.

⁴⁴ Daß Goethe am »Leitfaden« der Geschichte vom Ewigen Juden die »hervorstehenden Punkte der Religions- und Kirchengeschichte« darstellen wollte, bestätigt er in diesem Zusammenhang (Hempel 22, S. 178). Seinem Bericht, wie er sich »die Fabel gebildet« (ebd., S. 178-180), folgt Kassner paraphrasierend und teilweise wörtlich zitierend.

⁴⁵ Ebd., S. 179: »[...] ein versammeltes Volk sei immer ein aufgeregtes, und es werde nichts Gutes daraus entstehn.«

verurtheilt. Und als (er) vor des Schusters Hause das Kreuz schleppend vorbeigeführt wird, sinkt er zusammen und Simon von Cyrene nimmt ihm das Kreuz ab. Da tritt der Schuster heraus, wiederholt seine Warnungen und überhäuft ihn mit Beschuldigungen »nach Art hartverständiger Leute, die, wenn sie jemand durch eigene Schuld unglücklich sehen, kein Mitleid fühlen.« Christus schweigt, aber »im Augenblicke bedeckt die liebende Veronica des Heilandes Gesicht mit dem Tuche, und da sie es wegnimmt und in die Höhe hält, erblickt Ahasver darauf das Antlitz des Herren, aber keineswegs des in Gegenwart leidenden, sondern eines herrlich Verklärten und himmlisches Leben Ausstrahlenden.« Und er hört die Worte: »Du wanderst auf Erden, bis du mich in dieser Gestalt wieder erblickest.«⁴⁶

Goethe bringt auch Judas in die Erzählung hinein. Judas glaubt, Christus wolle sich zum Volksoberhaupt emporschwingen. Er will ihn dazu zwingen, indem er die Pharisäer gegen ihn hetzt.⁴⁷

Wie wenig Goethe vom Volksbuch hat, sieht man. Daß Christus mit (S. 15) Ahasver verkehrte, darauf deutet die französische Version des Volksbuches »Le juif errant« leise hin.⁴⁸ Die Veronicaepisode ist sehr gerne auf Holzschnitten dargestellt worden. Die Judasepisode ist alt und kommt schon in den Passionsspielen vor.⁴⁹

Ganz aus Goethes Geist heraus ist Ahasver selbst. Er ist eine feste, in sich geschlossene Natur. Er ist geistig und gemüthlich⁵⁰ beschränkt, sein Wissenstrieb ist Neugier. Er nimmt begierig auf, was ihm in den Kram passt, ihn reizt zum Widerspruch, was er nicht versteht, eben weil er es nicht fassen kann. Er besitzt weder ein politisches noch ein religiöses Glaubensbekenntnis, Pharisäer und Sadducäer sind ihm gleich. In ihrem Wesen versteht er keine Partei. Er greift nach Einzelheiten, die andere, weil geringfügig, nicht beachten. Das genügt ihm, sich für ein

⁴⁶ Ebd., S. 180; dort aber: »nach hartverständiger Menschen Art« und statt »wanderst« (so merkwürdigerweise auch Minor, S. 195): »wandelst«.

⁴⁷ Ebd., S. 179; Goethe spricht dabei von Christus als »Volkshaupt«.

⁴⁸ Daß Ahasver dort »in die Kindheitsgeschichte Jesu verflochten« sei, merkt Neubaur (LV I, S. 35) zur »Histoire admirable du Juif errant« von 1710 an (ebd., S. 101f.: C II).

⁴⁹ Vgl. dazu Neubaur (LV I), S. 82-83; P. Hoffmann (LV 10), S. 123; Minor, S. 201f., 200f.

⁵⁰ Zu »gemüthlich« mit der Bedeutung »dem Gemüt angehörig« vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. IV, I. Abt., 2. Teil, Sp. 33f. Auch Goethe gebraucht das Wort in diesem Sinn, vgl. Hempel 24, S. 112.

Original auszugeben. Allein steht er sicher. Er würde es auf dem Throne ebenso sein, als er es auf der Schusterbank ist. Instinctiv haßt er das versammelte Volk, weil er in der Masse überhaupt die deutlichste Widerlegung seines Principes sieht. Und wenn hohe Gedanken, von denen er sich vielleicht für Momente widerwillen hatte einschüchtern lassen, in die Brüche gehen, da freut er sich, klatscht in seine rohen Fäuste, sieht sich gerächt und verhöhnt noch das Opfer des ihm unverständlichen Ideals. Jetzt ist er Sieger. Um dieses Hochgefühl wenigstens einmal bis auf den letzten Rest auszukosten würde er alles opfern. Goethe schuf damit einen Typus. Ahasvers Ursprünglichkeit – denn jeder Renegat, auch der dümmste, ist bis zu einem gewissen Grade ursprünglich – zog Goethe an. Shakespeare hätte ihn mit derselben Ironie überschüttet, mit der die alten Holzschnitzer auf ihren Passionen die rohen Kriegsknechte übergossen, Goethe tritt der Figur mit Liebe entgegen – weil er in diesem Schuster verwandte Seiten spürte. Zur Illustrierung ein hübscher Zug, von dem Goethe in Wahrheit und Dichtung spricht: »ja es war schon hergebracht, wenn ich ihr (sc. Klettenberg) Missionsberichte vorlas, welche zu hören ihr immer sehr angenehm war, daß ich mich der Völker gegen die Missionäre annehmen u. ihren früheren Zustand dem neueren vorziehen durfte.«⁵¹ Christus war so ein Missionär, Ahasver empfand wie jedes Volk, das einen leidlich erträglichen, aber gewohnten Zustand jeder (S. 16) noch so schönen Zukunft vorzieht. Und ferner wer hat das Recht zu wissen, was dem anderen frommt! Ahasver haßt das Parteilhafte wie Goethe, er nimmt wie es kommt Pharisäer und Sadducäer, Goethe Pelagianer und Antipelagianer.

Ich wende mich an sein Fragment.*

* Ich schließe in meinen Ausführungen mich an das Goethe-Colleg von Prof. Minor an.⁵²

⁵¹ Hempel 22, S. 176; dort statt »Missionäre«: »Missionariene«.

⁵² Isa von Wulffen notiert in HS zur Stelle: »unleserliche Bleistiftbemerkung von scheinbar anderer Hand noch darunter« (sc. unter der Fußnote). An welches Colleg Kassner anknüpft, läßt sich nicht eindeutig bestimmen; in Betracht kommen, dem Thema und der zeitlichen Begrenzung nach, das Colleg »Sturm und Drang« (Wintersemester 1893/94) oder »Schiller und Goethe 1775-1805« (Sommersemester 1894); vgl. KSW VII, S. 659.

In Judäa, dem heiligen Land
 War einst ein Schuster, wohlbekannt
 Wegen seiner Herzfrömmigkeit
 Zur gar verdorbenen Kirchenzeit,
 War halb Essener, halb Methodist
 Herrnhuter, mehr Separatist,
 Genug, er war Original
 Und aus Originalität
 Er andern Narren gleichen thät.⁵³

Konnte sich Goethe-Ahasver klarer, aufrichtiger und schneidender schildern? Der harrende Jüngling, dessen Herz sich so gerne durch die reinen Worte der Klettenberg beruhigen ließ, während sein Verstand, unter allen Dogmen begierig herumsuchend, nirgend Befriedigung fand und sich endlich mit dem Bewußtsein, ein Original zu sein, befriedigen – mußte. In den letzten Wort(en) liegt ganz versteckt schon der dem Stürmen und Drängen fremde, weimarreife Göthe.⁵⁴ Sein unerschöpflicher, gerade hier aus zwei Gegensätzen heraus geborener Humor ist nirgend schöner. Die folgenden »Fetzen«⁵⁵ sind theils Satyre auf die Kirche, theils schildern sie die Wiederkunft Christi.

In den beiden folgenden Abschnitten⁵⁶ werden die Priester, die sich solange mager kasteien, bis sie als Bischöfe ihre Mägen nach Herzenslust pflegen können, und das nach Propheten schreiende Volk gegenüber gestellt. Priester und Volk verstehen einander nicht. Das hagere und kalte Streberthum des Priesters, die mit dem Kopfe bedenklich nikkende, altkluge Bonhomie des Bürgers, der gerne seinen Batzen für ein paar Erbaulichkeiten aus Prophetenmunde zahlt. (S. 17) In dem Abschnitte »O weh der großen Babylon!«⁵⁷ spricht Goethe, wenn ich so sagen darf, die Entscheidung über die beiden Parteien aus.

»Denn in der Kirche spricht erst und letzt
 Der, den man hat hinaufgesetzt.«⁵⁸

⁵³ Hempel 3, S. 182: Vers 21-26, 28-30, mit kleinen orthographischen Abweichungen. Vers 27: »Denn er hielt viel auf Kreuz und Quale« übergeht Kassner/HS.

⁵⁴ Vgl. Minor, S. 63f., mit Anm. 54, und S. 65.

⁵⁵ Anspielung auf Goethes Überschrift: »Des ewigen Juden, erster Fetzen«. Minor, S. 53, betont, daß die Fragmente wirklich zum Teil auf »Fetzen« geschrieben seien.

⁵⁶ Hempel 3, S. 182f.: Vers 31-42, 43-54.

⁵⁷ Ebd., S. 183: Vers 55-72.

⁵⁸ Vers 67f.

Ob beedeter Priester oder freier Bürger – »Und, Herr, dann gib uns ihren Thron« das ist am Ende beider Wunsch.⁵⁹

»Der grösste Mensch ist nur ein Menschenkind« und die folgenden Verse⁶⁰ ist wohl eine deutliche Absage an den Sturm und Drang in jeder Form.⁶¹

»Die Priester schrieen weit und breit:
Es ist, es kommt die letzte Zeit«⁶²

deutet Paul Hoffmann als auf die vielen Weltuntergangsprophezeiungen, die zu allen Zeiten immer wieder auftauchen.⁶³

»Der Jude sprach: Mir ist's nicht bang,
Ich hör' vom jüngsten Tag so lang«⁶⁴

wir erkennen die Stimme des weisen, wandernden Weltkindes Ahasver.

Es waren, die den Vater auch gekannt,
Wo sind sie denn? Eh! man hat sie verbrannt.⁶⁵

Ludwig Geiger und Richard M. Meyer wollen das auf die Juden gedeutet wissen.⁶⁶ Daß damit die Ketzer gemeint sind, ist klar. Es ist das ganz der Standpunkt von Arnold's Kirchen- und Ketzergeschichte.

⁵⁹ Vers 58.

⁶⁰ Vers 73 (bis Vers 83); dort statt »ist nur«: »bleibt stets«.

⁶¹ Minor, S. 81 f., bezieht die Verse auf Voltaire und dessen Schüler unter den Deutschen, die selbsternannten »Genies«.

⁶² Hempel 3, S. 183: Vers 88 f. Bei Hempel sind die gewöhnlich als V. 84-88 und V. 89-92 gezählten Versgruppen in ihrer Reihenfolge umgestellt, so daß die zweite – von Kassner nicht berücksichtigte – Gruppe als V. 84-87 gezählt wird und die erste als V. 88-92 nachfolgt.

⁶³ Paul Hoffmann (LV 10), S. 132 f.: »[...] die Worte [...] können nur auf den sogenannten Chiliasmus, die Lehre von dem tausendjährigen Reiche und der Wiederkehr des Herrn hindeuten.«

⁶⁴ Hempel 3, S. 184: Vers 91; den vorangehenden Vers 90: »Bekehr dich, sündiges Geschlecht!« übergeht Kassner/HS.

⁶⁵ Ebd., Vers 93-94. Dieses Paralipomenon, das ebenso wie die beiden folgenden Verse (95-96) in den Ausgaben gewöhnlich als Vers 291 f. und 295 f. ans Ende der Fragment-Reihe gerückt wird, ordnet die Hempelsche Ausgabe an dieser Stelle ein. Es befindet sich am Rande des Bogens, der die Erdenfahrt Christi schildert, zwischen den Versen 123-139 quer beige-schrieben (vgl. Minor, S. 147). In Vers 94 (=292) statt »Wo sind sie denn?« im Original: »Wo sind denn die?«

⁶⁶ Kassner bezieht sich auf Ludwig Geigers Aufsatz »Goethe und die Juden« (LV 13), S. 234, mit Anm. 96. Die Anspielung auf Richard M. Meyers Goethebiographie (LV 12) bleibt offen, da der Band die von Kassner zitierte Auffassung nicht zu enthalten scheint. Möglicherweise verdankt Kassner sie einer mündlichen Äußerung, die Meyer während Kassners Doppelsemester an der Universität Berlin 1895/96 hatte verlauten lassen; es sei denn, Kassner

Die Worte: » O Freund, der Mensch ist nur ein Thor,
Stellt er sich Gott als seinesgleichen vor«,

erinnern an Herder.⁶⁷

Und so kommen wir denn zur Wiederkunft Christi.⁶⁸

Es ist das eine jener Dichterstellen, denen man nicht einmal mit den Gefühlen beizukommen wagt, geschweige denn mit Worten. Wer vermag es den Blütenstaub einer Blume in die Hand zu nehmen, ohne auch nur ein Stäubchen zu verwischen! Man könnte an die wundervollsten Holzschnitte Dürers mit ihrem intimen Christusleben erinnern, man müsste jenes tief-liebenden Eloa's von Alfred de Vigny⁶⁹ gedenken und käme sich doch nur wie jener arme Narr vor, der die Sonne verbauen will.⁷⁰ Vielleicht kommt man dem Ver-(S. 18)ständnis dieser Schönheit am nächsten, wenn man an den letzten Gesang von Dantes *Paradiso* erinnert.⁷¹ Ich meine der moderne deutsche Dichter hat die Urempfindungen seines Volkes genau so scharf getroffen als der mittelalterliche Dante. Man wird sich dabei nicht entgehen lassen dürfen, wie in der ganzen Kunst überhaupt Romanen und Germanen in ihrer Auffassung von den heiligsten Dingen differierten. Die Italiener wollten immer das Hoheitsvolle, Übermenschliche in ihrem Christus; und so erinnert

wäre einer Verwechslung oder einem Gedächtnisrrtum erlegen: Geiger zitiert nämlich in Anm. 96 (S. 276) zur Stelle: »M. Ehrlichs Bemerkung, Goethes Gedichte, Berlin 1881, S. 382 nähert sich meiner Erklärung.«

⁶⁷ Offenbar verdankt Kassner auch diese Interpretation der Vorlesung Minors; vgl. Minor, S. 154: »[...] ganz im Sinne Herders«.

⁶⁸ Hempel 3, S. 184-189: Vers 97-298. Auch Minor, S. 93, urteilt, daß diese Erzählung »unstreitig zu dem Großartigsten und Ergreifendsten« gehöre, »was wir von Goethes Hand besitzen«. Die »Anschaulichkeit« gleiche der Homers (S. 96); sie habe »in der Weltliteratur nicht ihresgleichen« (S. 100). – Zur Legende und ihrer ersten Bezeugung in den »Acta Petri et Pauli« vgl. Paul Hoffmann (LV 10), S. 148f.; Minor, S. 11.

⁶⁹ Alfred de Vignys »Eloa ou la sœur des anges«, Gedicht aus dem Zyklus »Poèmes antiques et modernes«; 1823 entstanden und 1824 veröffentlicht. Jetzt in: *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny. Texte présenté et commenté par Fernand Baldensperger*, t. I, Paris 1950, p. 10-31: Eloa, ein himmlisches Wesen, aus einer Träne des Heilands entstanden, liebt und tröstet die Unglücklichen; es will den gefallen Engel erlösen, scheitert aber, da Satan es überlistet und in sein Reich zieht.

⁷⁰ Bezug nicht entschlüsselt. Möglicherweise eine ungenaue Reminiszenz an die Schildbürger-Sage, wo das Sonnenlicht mit Säcken in das neugebaute Rathaus hineingetragen werden soll, da beim Bau die Fenster vergessen worden waren. In dieser Vermutung bestärkt uns Frau Dr. Ines Köhler-Zülch, Enzyklopädie des Märchens, Göttingen.

⁷¹ Den Schluß dieses Gesangs hat Kassner dann 1923 an exponierter Stelle am Ende des Essays »Das Gottmenschentum und der Einzelne« im Original zitiert: KSW VI, S. 227.

der gen Himmelfahrende Christus Michelangelos an einen Apollo.⁷² Raffael gab das Idealbild allgemeiner Menschlichkeit, Veronese und die Venezianer das Vornehm-Aristokratische. So nahe, gleichsam durch den Glorienschein sich hindurchdrängend, trat niemand an Christus als die Deutschen von Dürer bis Uhde⁷³. Aber auch diese Künstler finden ihre Beschränkung durch die Umstände, in denen sie Christus bewußt darstellen, die man am besten mit der freien u. innigen Auslegung des Evangeliums erklärt hat. Dürer und Holbein sind Söhne der bibelauslegenden Reformation, Uhde ein Sohn des Socialismus und Tolstoi's.

Nur bei Goethe finden wir diese freie, sich selbst genügende Gott-Schöpfung. Goethes Christus verhält sich zu dem Christus der Evangelien wie Goethes Faust zum Faust der alten Historie. Beides sind Schöpfungen so rein und frei wie die Natur selbst. Eine positive Antwort auf K. F. Bahrds »modernen« Christus!⁷⁴

Über den Verlauf des »Ewigen Juden« gibt uns Goethe in seiner Italienischen Reise Aufschluss: Er schreibt in Terni 27. October 1786, also unmittelbar vor Rom »dem Mittelpuncte des Katholizismus«. Wie denn »vom Christenthume alle Spur verloschen sei« u. wie man eigentlich nur mehr noch ein »barockes Heidenthum« anträfe. »Da fiel mir der ewige Jude ein, der Zeuge aller dieser wundersamen Ent- u. Aufwickelungen gewesen und so einen wunderlichen Zustand erlebte, daß Christus selbst, als er zurück kommt, um sich nach den Früchten seiner Lehre umzusehen, in Gefahr geräth, zum zweitenmale gekreuzigt

⁷² Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Fritz Knapp. Klassiker der Kunst, Bd. 7, 1906, S. XXXIX, Abb.: »Auferstehung Christi« (Zeichnung im British Museum); vgl. ferner die Marmorstatue »Der auferstandene Christus«, ebd., S. 95, oder auch den Weltenrichter Christus im »jüngsten Gericht« der Sixtinischen Kapelle, ebd., S. 115.

⁷³ Fritz von Uhde. Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen. Hg. von Hans Rosenhagen. Klassiker der Kunst, Bd. 12, 1908. Uhdes Christus-Darstellungen sind ebd., S. 285 ff., im »Systematischen Verzeichnis der Werke« katalogisiert. Zur zeitgenössischen Diskussion dieser Gemälde vgl. Rainer Maria Rilkes Aufsatz »Uhde's Christus«. In: Wiener Rundschau, 2. Jg., Bd. III, No. 6; 1.2.1898, S. 230-233; jetzt in: Sämtliche Werke V, S. 351-357, mit der Feststellung, Uhde habe »mit einem Schlag den neuen Typus des »modernen« Christus geschaffen« (S. 356).

⁷⁴ Carl Friedrich Bahrds (1741-1792), Neueste Offenbarungen Gottes in Briefen und Erzählungen, 1773; damit hatte Bahrds eine Übertragung des Neuen Testaments zu geben beabsichtigt, in der er, wie es in der Vorrede heißt, den »ekelhaften morgenländischen Dialog« modernisieren wollte. Goethe hatte 1774 mit dem »Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes« seinen satirischen Beitrag zu diesem verfehlten Unterfangen geliefert.

zu werden. Jene Legende Venio iterum cruci figi* sollte mir bei dieser Katastrophe zum Stoffe dienen«. ⁷⁶ Auch zu Spinoza dem ruhigen »Particulier« sollte Ahasver kommen. ⁷⁷

(S. 19) Es gibt zu Goethe kaum ein größerer ⁷⁸ Gegensatz als Schubart.

Goethe mit seiner festen Richtung ohne Unter- oder Oberströmung ist als Mensch Dichter und als Dichter Mensch, jedesmal über dem Augenblicke stehend.

Schubart ist, wie er selbst gesteht, meist Alltagsmensch ⁷⁹. Seine Gedichte sind Ausflüsse einer ebenso starken als momentanen Stimmung. Predigten werden ihm zu Hymnen, in der Weinstube extemporiert er seine Trinklieder. In ihm haben wir am deutlichsten jene bekannte Mischung von Hang zur Mystik und tolldreister Ausgelassenheit der Schwaben.

Er ist zugleich Journalist in der reinsten Wortbedeutung und explosive Natur. Journalist ist er während seiner Wanderjahre, vor seiner Gefangennehmung in Blaubeuren ⁸⁰. Da beobacht(et) er satyrisch und genießt lyrisch. Am explosivsten ist er, wenn es ihn am meisten drückt – im

* Adolf Pichler behandelt in einem Gedichte seiner »Neuen Marksteine« (»Der ewige Jude«) auch die Sage in dieser Version. ⁷⁵

⁷⁵ Adolf Pichler, Der Ewige Jude. Das Gedicht, 1880 entstanden, wurde in »Neue Marksteine. Erzählende Dichtungen«, Leipzig 1890, aufgenommen; jetzt in: Gesammelte Werke, Bd. XIV, München und Leipzig 1907, S. 195-200. In einem kurzen Vorwort geht Pichler auf die »Legende von der zweiten Kreuzigung« ein.

⁷⁶ Italienische Reise: Hempel 24, S. 112; dort statt »vom Christenthume«: »vom ursprünglichen Christenthum«; statt »seie«: »ist«, nach »Jude« hat Kassner/HS »wieder« ausgelassen. Statt »Venio iterum« bietet HS, gewiß von der Abschreiberin verlesen: »Veni iterum«; hier korrigiert.

⁷⁷ Dichtung und Wahrheit, Anfang des 16. Buchs: Hempel 23, S. 6, 8.

⁷⁸ So in HS; lies: »einen größeren«, falls Kassner nicht bei der Niederschrift des Satzes statt »gibt«: »besteht« o. ä. im Sinn hatte.

⁷⁹ »Schubart's Charakter von seinem Sohne Ludwig Schubart« (LV 17), Bd. II, S. 159: »Ich bin in ruhigem Zustande nur ein Alltagsmensch.«

⁸⁰ Sie erfolgte am 23. I. 1777; vgl. Chr. Fr. D. Schubart's Gedichte. Historisch-kritische Ausgabe von Gustav Hauff (LV 14, s. Anm. 212), S. 13f. (Einleitung des Herausgebers); ferner C. F. D. Schubart's gesammelte Schriften (LV 17), Bd. I, S. 296-298; Gustav Hauff (LV 16), S. 150 ff.

Gefängnisse. Hier entstanden auch seine beiden schönsten Gedichte »An den Mond« 1782⁸¹ u. »Der ewige Jude« 1783⁸².

An meiner Handbreit Himmel
Steh still und säus'le Ruh'
Nach soviel Angstgetümmel
Dem müden Herzen zu.⁸¹

D. F. Strauss nennt das die schönste Strophe, die Schubart je gedichtet hat.⁸³

Von seiner Zelle aus kann er nur ein ganz klein wenig von der großen und freien Natur sehen, die er so gerne durchwandert hat. Auch dafür ist er dankbar. Nur ein bisschen soll der Mond stille stehen und mit seinem grauen Licht die braune Erde und die grünen Bäume umspielen. Doch dieser wandert kühl und ruhig weiter. Um ihn sind wieder die kahlen und kalten Wände, kein Leben, kein Licht. In seinen Adern tobt das Blut heftig, er möchte es am liebsten an die Wände schleudern, so sehr erscheint ihm das Leben ein Fluch. Im Mai 1781 schreibt er an seine Gattin: »Weib, nur noch eine Bitte von Dir! Bitte Gott um mein seliges Ende. Ich bin müde an allen Gliedern.«⁸⁴ Immer wieder klingt diese Bitte aus seinen Briefen. Schon als es ihm besser ging, schreibt (er) im Januar 1787 an Himburg: »Der Tod ist für mich Trost und Segen.«⁸⁵

(S. 20) Aus dieser Stimmung heraus ist »Der ewige Jude. Eine lyrische Rhapsodie«, gedichtet. Von seinem Sohne Ludwig haben wir über dieses Thema in seinem Buche »Schubart's Charakter« (Erlangen 1798) wichtige Aufschlüsse. Ich citiere ihn: »Der ewige Jude war bloß Bruch-

⁸¹ »An den Mond« (LV 14, S. 61-65, im Inhaltsverzeichnis, S. 29, auf 1782 datiert); Gesammelte Schriften (LV 17), Bd. IV, S. 87-92. Zitiert sind die Verse 5 bis 8.

⁸² »Der ewige Jude. Eine lyrische Rhapsodie«, ebd. (LV 14), S. 366-369 (datiert auf 1783); LV 17, S. 65-69.

⁸³ Wohl mit Bezug auf die »Schlußbetrachtung« von David Friedrich Strauß (LV 15), Bd. II, S. 448f.: »Das Lied: An den Mond – zeichnet sich, einiger Längen ungeachtet, doch, außer seiner Innigkeit, unter den unzähligen Mondliedern unserer Literatur schon durch den eigenthümlichen Rahmen aus, innerhalb dessen hier der Mond am handbreiten Gitterfenster eines Gefangenen erscheint.« Die Stelle wird auch von Hauff (LV 16), S. 288, zitiert, so daß man wohl keine andere emphatische Bemerkung von Strauß über das Gedicht erwarten darf.

⁸⁴ Strauß (LV 15), Bd. II, Brief Nr. 147, S. 24ff.; das Zitat S. 27; statt »Bitte« dort: »Gnade«. Der bei Kassner folgende, ins Zitat eingeschlossene Satz »Ich bin müde an allen Gliedern« stammt hingegen aus einem anderen, undatierten Brief Schubarts an seine Gattin: ebd., Brief Nr. 156, S. 49.

⁸⁵ 2ten Jenner 1787: ebd., Nr. 244, S. 263-267; Zitat S. 266.

stück eines größeren, u. vielleicht des originellsten Plan's, den er je in seinem Leben entwarf. Er wollte nämlich die bekannte Sage von Ahasver zum Grunde legen; den tausendjährigen Juden seiner Fantasie, auf einen Bergfelsen stellen; ihn hinaussehen lassen in den endlosen Ocean von Zeit, den er durchpflügt hatte: und da sollte er dann in einer Reihe von Schilderungen ein großes episches Fresco-Gemälde entwerfen. ... Es war eine Wollust, Sch.(ubart) beym blinkenden Kelchglas von dieser Lieblingsidee reden zu hören.«⁸⁶ 2000 Jahre Geschichte sollte Ahasver erleben. Den Schluß sollte die lyrische Rhapsodie, das einzige, was von dem ganzen Plane uns gedruckt erhalten ist, bilden. Diese Absicht, Ahasver gleichsam als Riesenreporter, muss schon lange vor seiner Gefangennehmung in Schubart lebendig gewesen sein. Und wie sinnbildlich! Aus dem ganzen weltüberblickenden Plane des Journalisten Schubart reifte der so durchaus subjective Schluß. Wie im Symbol erscheint uns hier sein Leben ein halbes. Die Jugend, das Ausleben hackte man ihm⁸⁷ ab u. ließ den Stumpf im eigenen Blute sich wüthend gebärden. Das Leben Schubart(s) erscheint als Fragment wie sein Gedicht, der wahnsinnige todsehnende Schluß eines verpfuschten Anfang's.

Der Todesengel jagt Ahasver, der den »Mittler«⁸⁸ trotzig von der Thür gestoßen hat, aus seinem Haus in die Welt.

Ein »schwarzer höllentflohener Dämon«⁸⁹ geißelt ihn. So stellt W. v. Kaulbach seinen Ahasver bei der Zerstörung Jerusalem's dar,⁹⁰ nur wie gewöhnlich bis ins charakterlose mildernd und posierend.

Er scharrt die Schädel seines Vaters, seiner Weiber, seiner Kinder auf und benedict sie um den Tod.⁹¹

⁸⁶ Ludwig Schubart (LV 17), Bd. II, S. 155-157; das Zitat S. 155, mit geringen orthographischen Abweichungen.

⁸⁷ In HS: »ihn«.

⁸⁸ Schubart (LV 14), S. 366; (LV 17), Bd. IV, S. 65: Vers 7.

⁸⁹ Ebd., Vers 13/14.

⁹⁰ Wilhelm von Kaulbach. Von Fritz von Ostini. Künstlermonographien, hg. von Hermann Knackfuß, Nr. 84, 1906, Abb. 17: Die Zerstörung von Jerusalem (Neue Pinakothek München); Links unten Ahasver, auf der Flucht von Dämonen gescheucht. Einen Hinweis auf das Bild gibt auch Neubaur (LV 1), S. 52.

⁹¹ Mit »Er scharrt [...]« führt Kassner die Paraphrase der Verse 17-32, und im folgenden Absatz die der Verse 33 ff. fort.

Das brennende Jerusalem, Rom's glühende Trümmer begraben ihn nicht. Der Aetna speit ihn wieder aus, das Meer schwemmt ihn wieder an's {S. 21} Land. Die Flammen des brennenden Waldes sengen ihn nicht, die Geschosse prallen an ihm ab. Löwen, Tiger, Schlangen und Drachen – sie »morden ihn nicht«.⁹²

Da sprach ich Hohn dem Tyrannen,
Sprach zu Nero: Du bist ein Bluthund
Doch die Tyrannen ersannen
Grausame Qualen und würgten mich nicht.⁹³

Hier spricht Schubart ammeisten aus der Seele.

Aus Ekel über »das gähnende Ungeheuer Einerlei«⁹⁴ stürzt er sich⁹⁵ zum Karmel herab. Und da erscheint ihm wieder der Todesengel

»Da schlaf nun, ... Ahasver,
Schlaf süssen Schlaf; Gott zürnt nicht ewig!«⁹⁶

Wie fromm das Gedicht doch wiederum schließt! Stilistisch ist das Gedicht ein Meisterstück, für viele späteren Ahasverdichtungen maßgebend. Einige Proben mögen das erläutern!

Aus einem finsternen Geklüfte Karmels/ kroch Ahasver.⁹⁷ Die vollen Jamben zeichnen uns das langsame, widerwillige »Kriechen« Ahasvers. Das harte »K« malt uns die Umgebung, Alles steinig, kahl und kalkstein-grau.

Bald sind's zweitausend Jahre⁹⁸ – die Silben können nicht gedehnter gewählt werden. Noch nie war eine Zahl poetisch so am Platze wie hier das »zweitausend«.

Die folgenden Verse schreiten schneller dahin – Ahasver denkt nicht gerne an seine Schuld. Er schüttelte den Staub aus seinem Barte, nahm der aufgethürmten/ Todtenschädel einen, schleudert ihn/ Hinab vom Karmel, dass er hüpf't und scholl und splitterte.⁹⁹

⁹² Vers 86f.: »[...] und mordete nicht!/[...] und mordete nicht!«

⁹³ Vers 88f., 92f. Die Verse 90f. übergeht Kassner/HS: »Sprach zu Christiern: Du bist ein Bluthund!/Sprach zu Mulei Ismael: Bist ein Bluthund!«

⁹⁴ Vers 99.

⁹⁵ In HS ist »sich« irrtümlich wiederholt.

⁹⁶ Vers 115f.

⁹⁷ Vers 1f.; statt »finsternen« (so erst in Vers 17) dort: »finstern«.

⁹⁸ Vers 2b.

⁹⁹ »Er schüttelte [...] splitterte.«; Vers 18b-22 a.

Wieder diese Stimmung staubiger Dürre! Man sieht förmlich die Splitter am eckigen Gestein abfliegen.

»Roma, die Riesin, stürzte in Trümmer«.¹⁰⁰ Die Dactylen und Trochäen mit ihrer gleichsam abklirrenden Kürze malen uns die Größe Roms und seinen jähen Fall.

Nationen entstanden und sanken vor mir/
Ich aber blieb und starb nicht.¹⁰¹

Die vollen Vocale wiederum für so Großes, Erhabenes. »Ich aber blieb« zischt und geifert er voll Wuth. Welch mächtiger Schlußaccord (S. 22) in »und starb nicht«. Eine nervöse, spitze Resignation liegt in dem letzten Tact. So könnte man das ganze Gedicht durchgehen.

Man bemerke noch die stumpfe Resignation in den Wiederholungen

»Doch die Schlange stach, u. mordete nicht!
Mich quälte der Drach', u. mordete nicht!«¹⁰²

Oder im folgenden das Sich-Überschreien in dem dreifachen: Du bist ein Bluthund!¹⁰³

Jeder dichterischen Vorstellung entspricht der Stil.

Schubart u. nach ihm sehr viele u. nicht die besten Ahasver Dichter stellten sich in Ahasver einen verwitterten, an Gliedmaßen unförmigen, durch das Alter etwas verkrüppelten Urgreis vor. Er flucht heiter in seinen langen, staubigen Bart, aus seinen Augen, die, von feuchten, entzündeten¹⁰⁴ Augenlidern halb verdeckt, tief liegen, spricht ein unheimliches Feuer. In die Stirn haben Kummer und Zeit tiefe Furchen geschlagen. Dieser Ahasver musste die Worte bald schreiend dehnen bald schrill zischen. Daß Ahasver ein Jude ist, spielt bei dieser Vorstellung auch eine Rolle. Er spricht ungefähr so, wie schlechte Schauspieler die Rolle des Shylok sprechen. –

In Goethe u. Schubart haben wir zwei Richtungen der Ahasverdichtung markiert. In Goethes Ewigem Juden das Weltkind,¹⁰⁵ das jeden

¹⁰⁰ Vers 37.

¹⁰¹ Vers 40 f.

¹⁰² Vers 86 f.

¹⁰³ Vers 89-91; s. oben S. 25 und Anm. 93.

¹⁰⁴ Vgl. Vers 113: »seine borst'gen Augenwimper«. Zu dem »tadelhaften« starken Partizip »entzündeten« s. Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, 1862, Sp. 670.

¹⁰⁵ S. oben Anm. 39 und S. 38.

morgen frisch erwachend, den Dingen klug zusieht, in Schubarts Ahasver den unruhigen Ruhesucher.

⟨S. 23⟩

Ein romantisches Drama.

Alphonse Daudet schildert in seinen *lettres de mon moulin* einen Besuch bei dem provençalischen Dichter Mistral. Er findet anfangs keine Worte und Empfindungen für den sich scheinbar selbst genügenden Mann. Da richtet er auf einmal seine Blicke aus der Dichterstube hinaus über die im heißen Sonnenstrahl goldig erstrahlende Ebene auf die einsamen Berge hinauf zu einer der kleinen Ruinen, in denen einst Fürsten wohnten. Der Wind hat das Dach fortgetragen, die Fenster eingeschlagen und heult gespenstisch in den Ecken. Die schönen Stukarbeiten hat der Regen herunter gewaschen und wo einst das stolze Wappenschild war, hat sich langsam und sicher Moos hingeschlichen, jede Spur verwischend. Im Schlosshof, in den Säulengängen treiben sich Ziegen, Schafe und Esel herum ... Puis voila qu'un beau jour le fils d'un de ces paysans s'éprend de ces grandes ruines et s'indigne de les voir ainsi profané(es); vite, vite, il chasse le bétail hors de la cour d'honneur, et, les fées lui venant en aide, à lui tout seul (il) reconstruit le grand escalier, remet des boiseries aux murs, des vitraux aux fenêtres, relève les tours, redore la salle du trône et met sur pied le vaste palais d'autre temps, où logèrent des papes et des impératrices. Ce palais restauré c'est la langue provençale.¹⁰⁶

Als ich diese schönen Zeilen las, mußte ich an Ludwig Achim von Arnim denken. Auch er sah, wie das, was einst wärmstes Fühlen der Nation bedeutete, verstaubt und vergilbt langsam den Deutschen fremd werden musste oder gar schon war. Und wenn er sein Programm »Allen Alles zu geben«¹⁰⁷ erfüllen wollte, so wusste er wohl genau, wo hier eine

¹⁰⁶ Alphonse Daudet, *Lettres de mon moulin. Impressions et souvenirs* (1873), am Ende des Kapitels »Le poète Mistral«. Die von Kassner benutzte »Schulausgabe« (LV 24) war nicht näher zu verifizieren. – *Œuvres complètes* (s. unten Anm. 222), t. 3, S. 86–92, das Zitat S. 92: oben Zeile 19: statt »boiseries« in HS: »voiseries«, offenbar von der Abschreiberin verlesen, wohl ebenso in Zeile 20: »redone« statt, hier nach dem Original korrigiert: »redore«.

¹⁰⁷ Das Wort »wir wollen allen alles wiedergeben« hat Arnim programmatisch formuliert am Schluß seines im Januar 1805 geschriebenen Aufsatzes »Von Volksliedern«, den er am Ende des 1. Bandes von »Des Knaben Wunderhorn«, Heidelberg 1819, S. 435–474, wiederholt hat; das Zitat ebd., S. 473 (vgl. auch Arnims *Gesammelte Werke*, Bd. 12, S. 479). Da Kassner im Literaturverzeichnis unter Nr. 22 Wilhelm Scherers »Kleine Schriften«, Bd. II,

totde Stelle abzuhaue war, wo dort etwas anzusetzen und einzuflicken war. Er besaß das nach- und ausfühlende Genie, ihm fehlte aber, was Mistral, der streng erzogene Bauernsohn auf seinen Schaffensweg reichlich mitbekommen hatte: Die Beschränkung vor der Natur, den sich selbst zügelnden Fleiß, mit dem dieser sich einer ihm gleichsam von der Nation übertragenen Aufgabe unterzog. Arnim, Aristokrat von Geburt und Geistes Gnaden, verstand es (S. 24) sich ebenso in Dinge einzuleben als an denselben sich auszuleben.

Auch er sah liebevoll über die Prachttempel unserer Classiker hinweg nach den Ruinen vergangener Epochen. Mit Liebe und Lust nahm er Kelle und Senkblei in die Hand, füllte Durchbrochenes wieder aus, richtete Verbogenes wieder ein. Doch konnte er es sich keineswegs versagen, hier an einer Ecke nach eigener Laune ein kleines Thürmchen anzubringen, von dem er zum ungebärdigen Nachbar herüber schalt, dort eine Nische einzuschlagen und sie mit schönen Blumen einzufassen, wo er ganz allein für sich träumen durfte. Am deutlichsten sehen wir das an vorliegendem Stück. Er wollte Andreas Gryphius' Cardenio und Celinde in sein »Altdeutsches Theater« aufnehmen,¹⁰⁸ und es wurde ihm unter seinen Empfindungen zu dem dramatischen Doppelspiel Halle und Jerusalem, Halle – ein Studentenspiel in 3 Aufzügen. Jerusalem – ein Pilgerabentheuer. Die Dichtung erschien 1810,¹⁰⁹ im selben Jahre bearbeitete Sophie Brentano einen Theil des alten Trauerspiels.¹¹⁰

anführt, liegt die Vermutung nahe, er habe Arnims Ausspruch in Scherers dort abgedrucktem Vortrag »Achim von Arnim« gefunden, wo der Satz auf S. 114 zitiert wird; ebenso auch in Scherers »Geschichte der deutschen Literatur« (zit. nach der 10. Aufl., Berlin 1910), S. 636.

¹⁰⁸ Vgl. Reinhold Steig (LV 25), S. 134, der Arnims Brief an Clemens Brentano vom 27.2.1805 zitiert: »[...] Cardenio und Celinde habe ich Lust neu herauszugeben, es ist durchaus einzig und vortrefflich auf der deutschen Bühne [...]«. In der »Anzeige«, die das Verhältnis von »Halle und Jerusalem« (LV 21) zum Schauspiel des Gryphius behandelt, teilt Arnim mit, letzteres werde »im ersten Bande meiner Alten deutschen Bühne erscheinen«. – Ludwig Tieck hat das Drama dann 1817 in sein »Deutsches Theater« aufgenommen.

¹⁰⁹ Das Werk erschien 1811 (LV 21), war aber bereits 1810 abgeschlossen.

¹¹⁰ Nicht »im selben Jahre«, sondern schon 1805 erschien der Band »Bunte Reihe kleiner Schriften von Sophie Brentano«, Frankfurt a.M. 1805, darin als Nr. 8 »Scenen aus einem Trauerspiel« (S. 59-98), aus Gryphius' »Cardenio und Celinde«. Der Stil spricht jedoch dafür, daß, neben anderem, diese Szenen von Clemens Brentano herrühren (vgl. Steig, LV 25, S. 123; auch Erich Schmidt, Kassners Berliner Lehrer, hat in seinem Handexemplar, das die Tübinger Universitätsbibliothek verwahrt, diese Arbeit mit Bleistift-Notiz als von »Cl[emens Brentano]« stammend gekennzeichnet). Am Schluß der Widmungseinleitung an Sophie von

16 Jahre später folgte dann Immermann mit seinem »Cardenio und Celinde«.¹¹¹

Andreae Gryphii Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebete. Trauerspiel.

Cardenio welcher in Olympia verliebet/ entschleußt sich Lysandern ihren Ehegemahl/ der durch eine unbillige List/ ihre Heurath erlanget/ zu ermorden/ Bononien zu verlassen und sich nach Toletto in sein Vaterland zu begeben. Celinde von Cardenio verlassen/ und von seinem Abschied verwitziget/ suchet allerhand/ auch endlich zaubrische Mittel ihn in ihrer Liebe festzuhalten. Beyde aber werden durch ein abscheuliches Gesicht von ihrem Vorsatze abgeschreckt/ und durch Betrachtung des Todes von ihrer Liebe entbunden.

Ich benütze die Ausgabe A. Gr. Deutscher Gedichte / Erster Theil. Bresslau . . . 1657.¹¹²

Eine Frage stellt sich jeder Leser sofort: Warum werden Cardenio und Olympia, die sich doch so feurig lieben, nicht vereinigt? Gryphius lässt sie offen ganz wie seine Quelle, die spanische Novelle, die er in Harsdörfer las.¹¹³ Arnim antwortet: Sie sind Bruder und Schwester, ohne es zu wissen. Der Geist ihrer Mutter rettet Cardenio,¹¹⁴ indem er ihn¹¹⁵ die schrecklichsten (S. 25) Todesschauer empfinden läßt, vor Blutschande. Die ethische Reinigung von Celinde und Cardenio vollzieht sich in Jerusalem am hl. Grabe, wo beide mit Ahasver entsühnt sterben.

La Roche, die ebenfalls Clemens geschrieben hat (s. Steig, a. a. O.), wird die Bearbeitung von »Cardenio und Celinde« durch Achim von Arnim angekündigt (vgl. Steig, S. 138).

¹¹¹ Karl Immermann, Cardenio und Celinde. Trauerspiel in fünf Aufzügen, Berlin 1826. Das Stück entstand im Winter 1824/25.

¹¹² Der zitierte »Inhalt deß Traur-Spiels« (s. LV 23, S. 7r) mit kleinen orthographischen Abweichungen.

¹¹³ Gryphius' Quelle ist die spanische Novelle »La fuerza del desengaño« (»Die Macht der Enttäuschung«), aus der Sammlung »Sucessos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares« (1624) von Juan Pérez de Montalván (um 1601-1638), die Gryphius in der italienischen Übersetzung von P.D. Biasio Cialdini, Venedig 1628, gelesen hatte; vgl. Karl Neubauer, Zur Quellenfrage von Cardenio und Celinde. In: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 2, 1902, S. 433-452. Die Bearbeitung des Stoffes durch Georg Philipp Harsdörffer in: »Die Zauber-Lieb«. In: »Der grosse Schauplatz jämmerlicher Mord-Geschichte / Bestehend in CC traurigen Begebenheiten«, zit. nach der 6. Aufl., Hamburg 1678, No. XXXVI, S. 120-124, dürfte dabei keine Rolle gespielt haben.

¹¹⁴ Mit Bezug auf »Halle«, III. Akt: S. 231 f.

¹¹⁵ In HS: »ihm«.

Ahasver trifft auf einer seiner Wanderungen eine Griechin Anthea, die zum hl. Grabe pilgert. Sie wird das Opfer seiner »wilden Lust«¹¹⁶ und gebiert ihm Cardenio. Er geht mit ihr nach Georgien, wo Juden wohnen. Er selbst ist noch Jude. Doch Anthea samt ihrem Söhnchen wird von Russen geraubt. Ahasver sucht sie und findet nur Cardenio bei einem Prediger. Doch gibt er sich nicht als Vater zu erkennen. Alle zehn Jahre besucht er ihn. Anthea, von Kosaken losgekauft, vermählt sich mit einem Ritter. Die Frucht dieser Ehe sind 3 Kinder, darunter die schöne Olympia. Anthea zu Liebe wird Ahasver Christ. Sooft er versucht zum hl. Grabe zu gelangen, hindert ihn ein Unglück. Und wenn es mir gelingt zum hl. Grabe zu dringen, so ist es ihr (sc. Antheas) Werk.¹¹⁷

In Cardenio portraitierte sich Arnim selbst. Cardenio ist eine Faustische Natur. Er will das Leben zwingen, ohne dessen Grenzen zu kennen. »Ich bin mir ganz bewusst, daß ich viel Großes und Gutes wollte, indem ich meinem vielgeliebten Vaterlande geschickte muth'ge Diener auszubilden trachtete, doch mich ergriff wie Gift das mindeste Misslingen, da oft von tausend Samenkörnern nur ein einziges zum Keimen kommt, und dieses eine doch der Mühe lohnt. Doch eben jene innre Ehre, die mich emporgetrieben, sie liess mich einsam stehen, ich ärgerte mich jeglicher verlorenen Mühe und jeglicher Verkehrtheit, und was mein Rath, mein Beispiel nicht vermocht, das wollt' ich mit Gewalt erzwingen.«¹¹⁸ Wir besitzen nicht viele so tiefe Charakterstudien der Romantiker. »Ich glaubte mich so groß, so fest in mir begründet – ich habe nie geliebt – weil ich kein Mädchen meiner werth gehalten.«¹¹⁹ Wir haben Faust vor dem Gretchendrama. Cardenios Gretchen ist Olympia. Hier wird er das erstemal an das zwingende Leben erbarmungslos festgehackt. Und der sich Übermensch¹²⁰ dünkte, wird zum erstenmale Mensch.

¹¹⁶ »Jerusalem«: S. 370. Die folgenden Sätze sind Paraphrase der Passage S.368 ff.

¹¹⁷ »Und wenn es mir gelingt (...) Werk« ist wörtliches Zitat (»Jerusalem«: S. 372), dort aber statt »so ist es«: »es ist«.

¹¹⁸ »Halle« III, 4: S. 198, mit geringen orthographischen Abweichungen. In Zeile 18 läßt Kassner/HS nach »Mühe« »reichlich« aus.

¹¹⁹ Ebd., S. 199; statt »so fest in mir« dort: »so fest gesichert und in mir«; statt »habe«: »hatte«.

¹²⁰ Anspielung auf Nietzsches Wort vom »Übermenschen« in »Also sprach Zarathustra«: »Zarathustras Vorrede«, das Kassner in seinen Schriften immer wieder anführt (vgl. KSW VI, S. 329, 723; VIII, S. 76 und 654 mit den zwei berühmten Stellen, wo Goethe den Ausdruck verwendet). Hier und unten S. 63, Z. 7 (vgl. auch das Adjektiv »übermenschlich«: S. 60, Z. 20) ist das Zitat zugleich ein Beleg für die intensive Nietzsche-Lektüre, deren Beginn in die Zeit

Cardenios Seitenstück ist die lebenswürdige Sünderin Celinde, die (S. 26) Tochter der Kupplerin Tyche (,) der »Frau Kriegeräthin«.¹²¹

Sie nimmt den entgegengesetzten Weg und gelangt am selben Ende wie Cardenio an. Von unten hinauf. Sie kennt die Niederungen der Liebe und glaubt sich in leichtsinnigem Übermuthe Siegerin, bevor sie noch von der ersten lebenfüllenden Leidenschaft gepackt worden ist. Schön lässt sie Arnim sich selbst charakterisieren.

Sie bittet Ahasver um einen Zaubertrank. Ahasver: Nimm der Entsagung Schmerzensblatt und lösche es ab in Busse für's Vergangene. Celinde: Entsagung ist ein Wort! Entsay der Welt, du musst auf ihr doch leben. Gewährung, das ist Leben. Wer sie uns schafft, dem sind wir eigen, dem Guten oder Bösen.¹²² Celinde spricht wie eine Grisette Musset's¹²³: Ist das wohl böß, was uns das Leben gibt?¹²⁴ Cardenio ist die gesteigerte Manneskraft, Celinde die gesteigerte Liebesempfindung, Ahasver zwingt beide zur Entsagung. Es klingt wie eine Antwort auf Cardenios selbstbewusste Worte: Wie kann ich's hindern, daß mich die Welt nicht schnell zum Richtschwert schmiede, da ihr der Richter fehlt¹²⁵ – der Satz, den Ahasver an anderer Stelle spricht: Wer hier auf Erden Richtschwert ist, der weiß es wahrlich nicht.¹²⁶

Aus Halle und Jerusalem spricht zu uns dieselbe milde, verzeihende Gesinnung wie später aus der »Gräfin Dolores«.¹²⁷ Sünder sind auch Gottes Söhne.

der Niederschrift der Dissertation im Herbst 1896 fällt. Vgl. dazu Kassner, Briefe an Tetzl, S. 13-16, und passim.

¹²¹ »Halle« II, 15: S. 150: »die Tochter der Kriegeräthin Tyche«; vgl. auch das Personenverzeichnis ebd., S. 2.

¹²² »Halle« III, 1: S. 175; dort statt »lösche«: »dämpf«; statt »in Busse für's Vergangene«: »in des Vergang'nen Buße zur Fastenzeit«; statt »Entsagung ist«: »Entsagung, das ist«; statt »dem Guten«: »den Guten«; außerdem einige geringfügige Abweichungen in Interpunktion und Orthographie.

¹²³ Die gleichzeitige Musset-Lektüre belegt Kassner Brief vom 15. 8. 1896 an Gottlieb Fritz: »Briefe an Tetzl«, S. 8; vgl. auch KSW I, S. 199, 205, 498; II, S. 138-142, u. ö.

¹²⁴ »Halle« III, 5: S. 206.

¹²⁵ Ebd., II, 10: S. 119.

¹²⁶ Ebd., III, 10: S. 243; der Satz, in dem Kassner/HS vor »Richtschwert« »Gottes« ausläßt, ist Antwort Ahasvers auf Cardenios vorangehenden Ausspruch: »Ich war hier Gottes Richtschwert nur.«

¹²⁷ Der große Zeitroman »Armuth Reichthum Schuld und Buße der Gräfin Dolores«, unmittelbar nach »Halle und Jerusalem« niedergeschrieben, erschien 1810 in zwei Bänden in

Äusserlich zeichnet Arnim Ahasver, so wie ihn etwa die Städter vor 200 Jahren zu sehen glaubten. Schmutzig, gebückt, zitternd, ein Reisebündel auf dem Rücken, einen langen Stab in der Hand eilt er durch die Gassen und weiß in jeder Sprache zu antworten.¹²⁸ Er vollzieht die Naturalisierung einer durch die Dichtung bereits geadelten Figur wie er es so grandios mit Faust in den »Kronenwächtern« that.¹²⁹ Wie Arnim sonst so herrlich das Studentleben¹³⁰ Halles auf die Scene brachte, wie fein er den Italienern in seinem Maskenspiel von der zweifarbigen Prinzessin,¹³¹ wie launig er seinem geliebten Maler Müller in den (S. 27) Judenszenen nachfühlte,¹³² wie verworren er in »Jerusalem« alle möglichen Kreuzzugssagen anzubringen bestrebt war, ist ein Capitel für sich.

Sein(e) jambische Prosa ist an allen Gefühlsstellen deutlich hörbar. Ich erinnere etwa an II₄ »Zu deinen Füßen ...«,¹³³ III₈ »Fluch der Schönheit«¹³⁴ III₉ »Schweigt, was fragt ihr ...«¹³⁵

Ein deutlicher Hang zur katholischen Kirche, sagen wir lieber zu einem romantischen Groß-Katholicismus tritt an vielen Stellen stark hervor. Damit hängt natürlich direct und indirect ein Haß gegen die

Berlin, also vor »Halle und Jerusalem«, weil dem Autor, wie Arnim im Februar 1810 Wilhelm Grimm gegenüber erklärt, »der Roman näher am Herzen lag«.

¹²⁸ Vgl. »Halle« I, 1: S. 3-5.

¹²⁹ Der erste – und einzig vollendete – Teil der »Kronenwächter. Bertholds erstes und zweites Leben« erschien 1817 in Berlin. Einen zweiten Teil gab Bettina von Arnim 1854 aus dem Nachlaß des Gatten heraus. Kassner hebt hier auf die ganz eigenständige Faustgestalt ab, die weder dem Volksbuch, noch der Goethe-Nachfolge entnommen ist; Faust wird in eindrucksvoller Manier als hervorragender Arzt, zugleich aber auch als grober Säufier geschildert.

¹³⁰ So in HS; wohl zu lesen: »Studentenleben«, analog zu Arnims »Studentenspiel« im Untertitel zu »Halle«.

¹³¹ »Halle« II, 12: S. 131-138.

¹³² Die Judenszenen spielen vornehmlich in »Halle« II, 5-8. Mit dem Hinweis auf Maler Müller deutet Kassner auf die entsprechenden Szenen in dessen dramatischem Fragment »Faust's Leben« hin (Dichtungen von Maler Müller. Hg. von Hermann Hettner, 1. Theil, Leipzig 1868, S. 171-242, bes. S. 187 f., 227 f. – In dem Fragment tritt übrigens auch Ahasver auf: ebd., S. 194, 207 f.). Eine hervorgehobene Beziehung Arnims zu »seinem geliebten Maler Müller«, wie Kassner sagt, läßt sich nicht belegen. Steig (LV 25), S. 126, 358 und bes. S. 192 f., zitiert zwar die positive Schilderung Maler Müllers durch Brentano und Arnim, und auch Bernhard Seuffert, Maler Müller, Berlin 1877, S. 62, 145, 157, 170, 250, erwähnt Arnims Verhältnis zu Müller, ohne daß aber aus solchen Mitteilungen eine besondere Wertschätzung Arnims für Müller und dessen Dichtungen abzuleiten wäre.

¹³³ »Halle«: S. 90.

¹³⁴ Statt »Halle« »III, 8« (so HS) ist zu lesen: »II, 8«: S. 107.

¹³⁵ Statt »III, 9« (so HS) ist zu lesen: »II, 9«: S. 114.

Aufklärung und den Verstand (zusammen). Seinen Wagner, den Cardenio zu Tode disputiert,¹³⁶ eine Carikatur des Goetheschen kann er nicht vernichtender schildern als wenn Cardenio sagt: Ja sollt ich mir die Aufklärung versinnbildlicht denken, der Wagner wär ihr Bruder.¹³⁷ Olympia sagt zu ihrem nüchternen, oft ans Erbärmliche streifenden Bruder Viren: »Du hast mit aller Thorheit dich besudelt, die du Erfahrung nennst.«¹³⁸ Nehmen wir Alles in Allem (:.) Halle u. Jerusalem ist die »Freikunst eines Freiherren.«¹³⁹

[...]

(S. 32)

Ahasver – Lenau.

Von Gabriel Max haben wir ein weniger bekanntes Bild, Ahasver bei der Leiche eines Kindes darstellend. Es gehört wie sein »Anatom« zu den »Verwesungsbildern«, seiner Spezialität.¹⁴⁰ Mit Neid und Schmerz sieht Ahasver, das steingewordene Fleisch, den toten, aschgrauen Körper an. Es ist als ob er das Verwesungsgift aufsaugen möchte, um selbst dann zu zerfallen! Die Empfindung, die daraus zu uns spricht, ist

¹³⁶ Vgl. »Halle« I, 5: S. 31 f.

¹³⁷ Ebd., S. 28. Nicht Cardenio, sondern der Student Suppius spricht diesen Satz; statt »versinnbildlicht« (so HS) im Original: »versinnlicht«.

¹³⁸ Ebd., I, 7: S. 42.

¹³⁹ Diese Prägung ist »mit fast absoluter Gewißheit kein Zitat aus dem Epochenkontext bis 1850 (und man kann sagen bis 1880)« (brieflicher Hinweis von Dr. Ulfert Ricklefs, Erlangen). Vermutlich handelt es sich um eine Formulierung Kassners, die er durch Anführungsstriche gebührend hervorzuheben trachtete. Das Wort »Freikunst« ist in Grimms Deutschem Wörterbuch nicht belegt.

¹⁴⁰ Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze von Nicolaus Mann, Leipzig 1888 (2. verm. Aufl. 1890); auf S. 20 (= S. 45) ist das 1875 entstandene Gemälde »Ahasver an der Leiche eines Kindes« abgebildet (der zugehörige Text ebd., S. 22 = S. 42). »Der Anatom« (1869) ist in beiden Auflagen des Buches nicht wiedergegeben, wohl aber bei Richard Muther, Geschichte der Malerei, Band III, Berlin ³1920, S. 478. Das Bild befand sich lange in den USA (nach Mann in San Francisco), konnte aber 1981 von der Bayerischen Staatsgemäldesammlung in München erworben werden und ist seither in der Neuen Pinakothek ausgestellt. Das »Ahasver«-Gemälde, laut Mann in Prag befindlich, dürfte, nach freundlicher Auskunft von Dr. Harald Siebenmorgen, Karlsruhe, noch in einem der zahlreichen Prager Museumsdepots lagern. – Wie Kassners Zitat »Verwesungsbilder« zeigt, kannte er den »Ahasver« offenbar aus Richard Muthers »Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert«, I. Bd., München 1893, wo das Bild, zusammen mit dem »Anatom«, auf S. 433 besprochen wird: »Zu diesen »Verwesungsbildern« gehören »Ahasver bei der Leiche eines Kindes« und der »Anatom, der nachdenklich am Secirtisch den [...] Leichnam einer jungen Selbstmörderin betrachtet.«

zwar sehr intensiv, aber unrein und unwahr. Diese Variation des Ahasverthemas ist aber dem Stoffe so angemessen wie möglich. Es ist die erste Konsequenz daraus. Sie braucht nur dichterisch geadelt zu werden wie es Lenau that in »Ahasver, der ewige Jude«.¹⁴¹ Auf weiter Heide, am Horizonte ein kleines Wäldchen nur mehr wie dicker Schattenstrich bemerkbar, lebt »von Hirten eine liebliche Gemeine«.¹⁴² Ein junger Hirte wird begraben, der Vater legt ihm Stab und Flöte mit ins Grab. Da tritt Ahasver vor die Hirten und preißt den Tod des Jünglings. Horn hat das Motiv sachte angeschlagen, ohne dessen Bedeutung sich bewußt zu werden.¹⁴³ Ihm fehlte der zum Bewußtsein gekommene Instinct, der den lebensmüden Lenau zur Ahasverfigur trieb. Ja, man kann dreist sagen, wäre diese Figur überhaupt nicht schon da, Lenau könnte sie erfunden haben. So sehr ist Ahasver seiner Natur verwandt. Der ganze Lenau ist doch der Jüngling und Ahasver. Seine Jugendsehnsucht »lügt ihm die Erde noch zum Paradiese«,¹⁴⁴ seine Todesgedanken haben ihm »den schönen Traum von trunk'ner Stirne schon gestreift.«¹⁴⁵

Das Gedicht entstand in Amerika, wo Lenau in seiner Verlassenheit so stark der Lebensüberdruß überfiel. Er kündigt es in einem Briefe an Emilie Reinbeck an vom 5/III 1833.¹⁴⁶

Lenau kennt Schubart.¹⁴⁷

¹⁴¹ Vgl. LV 32; hier und im folgenden zitiert nach der Ausgabe: Nikolaus Lenau, Sämtliche Werke und Briefe. Auf der Grundlage der historisch-kritischen Ausgabe von Eduard Castle hg. von Walter Dietze, 2 Bde., Leipzig 1970. Das Gedicht »Ahasver, der ewige Jude« in Bd. I, S. 73-77; es entstand im Winter 1832/33 in Amerika. Wie bei den Paraphrasen anderer Dichtungen nimmt Kassner auch hier wieder das Wortmaterial des Originals weitgehend auf, beweist andererseits aber bei den wörtlichen Zitaten eine gewisse Sorglosigkeit.

¹⁴² Vers 15; statt »liebliche« (so Kassner/Hs) im Original: »friedliche«.

¹⁴³ Vgl. LV 63; mit Bezug auf Kapitel 54 ff., wo der junge Sohn des Grafen stirbt, ohne daß Ahasver eine Trauerregung empfände, während er in Kapitel 31 ff. einen Greis um dessen baldigen Tod beneidet.

¹⁴⁴ Umformung von Vers 92: »Ich sehs an seinen ruhig schönen Zügen,/ Die [...] Die Erde noch zum Paradiese lügen!«

¹⁴⁵ Vers 84: » [...] Bis plötzlich ihm ans Herz das Leben greift,/ Den schönen Traum von trunkner Stirne streift.«

¹⁴⁶ Brief aus Lisbon/Ohio: Nikolaus Lenaus Briefe an Emilie von Reinbeck [...] (vgl. Anm. 230), S. 33 (= ed. Castle-Dietze II, S. 212).

¹⁴⁷ Vgl. »Lenaus Leben« von Anton X. Schurz. Erneut und erweitert von Eduard Castle. I. Bd., Wien 1913, Nr. 170, S. 152f. (= Castle-Dietze I, S. 1030): »Nie sah ich Lenau von einer Dichtung so gewaltig ergriffen, als wie ich ihm das erste Mal Schubarts lyrische Rhapsodie: »Der ewige Jude« [...] vorlas.«

Im düsteren Thale wandert der Dichter – mit dieser LENAUSTIMMUNG setzt sein zweites dasselbe Thema behandelnde Gedicht »Der ewige Jude« ein.¹⁴⁸

Dort sah ich einen Geier durch die Bäume
Wie einen stillen Tod'sgedanken fliegen.¹⁴⁹

⟨S. 33⟩ Ein Gewitter geht nieder, der Dichter vergisst Geier und Todesgedanken.

Sein Leben fühlt und liebt im Schmerz ein jeder.¹⁵⁰ Nur Ahasver verwünscht es – Jahrtausend hoch die Todesstürme thürmend.¹⁵¹ Das ist die Ouverture. Sie ist wie bei Lenau immer schön und kunstvoll empfunden. Der Dichter tritt in die Hütte eines Wildschützen. Man zeigt ihm die Schätze, sein Auge fällt auf eine plattgedrückte Bleikugel, in der ein Bild, Christus unter dem Kreuze zusammensinkend, eingedrückt erscheint. Dieses Bild fesselt ihn und bringt ihn in tiefes Sinnen. Er träumt sich hinaus in's Gebirge. Der Wildschütze will eine Gemse erjagen, da tritt ihm mit riesenhaftem Schritt ein Greis entgegen. Ahasver ist es, der Wildschütze schießt, die Kugel prallt ab und auf ihr bleibt jenes Bild abgedrückt. Dasselbe könnte der Wildschütze erzählt haben. Doch Ahasver war dem Dichter zu vertraut, er verfolgt ihn im Wachen und kehrt im Traume wieder.

Noch ein drittesmal begegnet uns Ahasver bei Lenau – im Savonarola, »Weihnacht«.¹⁵² Der junge Savonarola hält seine Antrittspredigt. Für ihn ist Ahasver der Unglaube. Alljährlich bricht er sich vom »Dornenstrauche« seinen Wanderstab.¹⁵³

Der Strauch – das ist das finster kalte
In der Natur, das nur versehrt;

¹⁴⁸ Castle-Dietze I, S. 217-222; entstanden im Juli 1836.

¹⁴⁹ Ebd., Vers 7-8.

¹⁵⁰ Vers 36; dort aber statt »ein jeder«: »der Kranke«.

¹⁵¹ »Jahrtausend hoch [...]« ist – wohl durch vorweggenommene Dittographie bedingt – ungenaue Wiedergabe von Vers 40: »Jahrtausendhoch die Todeswünsche türmend«. Im folgenden gibt Kassner den Inhalt des restlichen Gedichts wieder: – Oben Zeile 16 in HS: »riesenhafte«.

¹⁵² Castle-Dietze I, S. 657-665.

¹⁵³ Ebd., S. 661: Vers 571f.: »Und (Ahasver) bricht sich von dem Dornenstrauche/ Alljährlich seinen Wanderstab.«

Und Ahasver – das ist der alte
Unglaube – der stets irre fährt.¹⁵⁴

Dem kalten unfruchtbaren Unglauben fehlt die Liebe, die Sehnsucht!

Die Sehnsucht, die so lange Tage
Nach Gott hier auf Erden gieng
Als Thräne, Lied, Gebet u. Klage
Sie ward Maria – und empfieng.¹⁵⁵

Maria und Ahasver, Liebe und Haß, Sehnsucht und Verneinung,
Geburt u. Tod – in diese wunderschönen Antithesen fasst der Dichter
das Weltmysterium zusammen.

[...]

(S. 40)

Ahasver – der Mensch

Ahasverus, un mystère par Edgar Quînet 1833.¹⁵⁶ La terre était mauvaise; j'en vais créer une autre – sagt Gott zu den Engeln und Heiligen im Himmel. Daraus spricht doch viel Pessimismus. Noch einmal soll die Welt vor unseren Augen entstehen – en figures éternelles.¹⁵⁷ In Symbolen also soll sie sich gleichsam aufrollen. Seit Hegel und seinem Schüler, dem »Redner« Cousin wußte man der Geschichte eben nicht anders beizukommen. Edgar Quînet ist Schüler Cousins, er widmet ihm seine Übersetzung von Herder's »Ideen zur Geschichte der Menschheit«. Beide haben in Deutschland studiert zu einer Zeit, da dort die Philosophie in höchster Blüthe stand, Cousin in München, Quînet in Heidelberg.¹⁵⁸ Cousin u. Quînet – keiner hat bei langer Schriftstellerthätigkeit einen einzigen fruchtbringenden originellen Gedanken produziert. Nur der Unterschied in der Form, der Geste rückte sie beide bei der Nachwelt vor allem in verschiedene Beleuchtung. Cousin war Redner u. so verstand er es das ganze philosophierende Paris zu

¹⁵⁴ Ebd., Vers 573-576, mit orthographischen Abweichungen.

¹⁵⁵ Vers 545-548; statt – des rhythmisch anstößigen – »Gott« im Original: »Gotte«.

¹⁵⁶ Vgl. LV 36 mit Anm. 234. Der Untertitel »un mystère« findet sich nicht in der genannten Werkausgabe. Kassner bezieht sich dabei wohl auf Charles Magnin (s. LV 38 mit Anm. 236), Titel und S. 507: »Il (sc. Quînet) adopta donc la forme de nos anciens Mystères«.

¹⁵⁷ Die Zitate stammen aus dem »Prologue«, p. 2: »la terre était mauvaise, j'en vais demain créer une autre«, spricht »Le père éternel« (p. 1) zu den Engeln. – p. 3: »en figures éternelles«.

¹⁵⁸ Bei diesen biographischen Angaben stützt sich Kassner wohl auf Robert Flint (LV 39) und Hippolyte Taine (LV 40); in Julian Schmidts Französische Literaturgeschichte (LV 71) sind die entsprechenden Angaben ebenfalls zu finden.

berauschen. Er schwamm in großen Gesichtspunkten und strandete nicht eher, als bis er seinen Hörern auch nur das letzte Restchen von Thatsachendrang genommen hatte. Es mussten so entschiedene Positivisten wie H. Taine oder E. Renan kommen, um seinem Einfluß ein sicheres Ende zu bereiten. Quinet war als Philosoph und Dichter auch nicht mehr als eine Summe. Er besaß nicht das Feuer Cousins, um den Hörer zu überrumpeln, dafür aber den nie gezügelten Hang, den Leser durch Symbole zu verblüffen. Was darüber und darunter lag, war anempfunden, ohne daß deshalb dem Menschen Quinet eine gewisse Melancholie in der Stimmung oder der bei den Franzosen seit Montaigne geadelte Skeptizismus in der Auffassung sich versagten. –

»Ahasverus« ist ein Welterschöpfungsdrama in vier Tagen.

Am ersten Tage spielt sich die Schöpfung ab, am zweiten das Leiden, am dritten der Tod, am vierten das jüngste Gericht.¹⁵⁹

[...]

(S. 45)

Die Ahasvertragödie

Auf die Gefahr hin einen Gemeinplatz zu sagen: zwischen Genius und der Zeit bestehen feste Beziehungen. Entweder bestätigt der Genius die Zeit oder er arbeitet ihr vor. Er bestätigt sie wie Homer das älteste Griechenland, Michelangelo die Renaissance, Shakespeare das Elisabethanische England, Goethe das Deutschland des 18. Jh., das lange Zeit im Rückstande, auf einmal Alles in sich aufnehmen will. Man verfolge die Zeitlinie u. ihre Schwingungen und wird sie mit denen der Lebenslinie der representative men¹⁶⁰ correspondierend finden.

Der Genius arbeitet der Zeit vor. Es sind sensiblere, weniger selbstbewusste Geister. Sie ahnen und erlösen. Sie stehen an den Grenzen zweier Weltanschauungen wie Christus, wie Dante.

¹⁵⁹ Die Teile tragen die Überschriften: *Première Journée/ La création* (p. 7); *Seconde Journée/ La passion* (p. 85); *Troisième Journée/ La mort* (p. 147); *Quatrième Journée/ Le jugement dernier* (p. 297); zwischen den Teilen jeweils »intermèdes«; zudem ist das Ganze von Prolog und Epilog umschlossen.

¹⁶⁰ Anspielung auf Ralph Waldo Emersons einflußreiches Buch »Representative Men. Seven Lectures« (1850), Leipzig 1856; Complete Works. Autograph Edition, vol. IV, 1903. Zur Lektüre und Auseinandersetzung Kassners mit Emerson vgl. »Briefe an Tetzels«, S. 30, 58, und den kleinen Essay aus dem Jahre 1903 (KSW II, S. 131–136). »Representative Men« gehörte lebenslang zu den von Kassner gern und häufig zitierten Werken.

Daneben gibt es Menschen, die, ob wirklich bedeutend oder nicht, jeder Strömung geflissentlich aus dem Wege gehen. Zwischen diese und sein Ich keilt er eine meist dunkle Philosophie ein. Emerson nennt solche Geister »reiche Möglichkeiten«. ¹⁶¹ Ich möchte mir diesen Ausdruck auf folgende Weise zurechtlegen: Es ist möglich, daß dieser oder jener Schriftsteller eine große Individualität ist. Er braucht es nicht zu sein. Wir können seine Person ignorieren und nur sein »reiches« Werk ins Auge ziehen. Die Kritik kann hier nur subjectiv verfahren, weil sie durch nichts corrigiert werden kann.

[...]

〈S. 56〉 Doch wie sich auch die Dinge schieben,
 Dein Weltgeheimnis nennt Antonius
 Es ist ein ewig Wirken, Leiden, Lieben. ¹⁶²

Noch ist er nicht ganz davon überzeugt. Er gräbt rüstig in der Erde fort, er sieht vor sich die Ruhe und glaubt an Vergebung. Doch hinter ihm in der Welt tobt es weiter. Er sieht es nicht, doch dringt der Lärm an sein Ohr. Soll er über diesen Reflexen zum Träumer werden? Dazu ist Ahasver zu klug. Er wirft das Grabscheit weg und läuft in die Welt.

Heller hängt seinem ersten Theile einen zweiten Theil an. Auf Ahasvers Schuld und Sühne folgen Ahasvers Irren und Wirren. Ahasvers Ziel und Vollendung schließt als dritter Theil das ganze Werk. ¹⁶³ Alterthum, Mittelalter, Neuzeit. Zunächst die Frage, wie bewältigt Heller den Stoff? Gerade in diesem Fall ist es lehrreich und nothwendig, allgemein zu werden.

¹⁶¹ Emerson, a.a.O., Kapitel I: »Uses of Great Men«, S. 4 (= Autograph Edition IV, p. 7): »Certain men affect us as rich possibilities.«

¹⁶² Nach einer erheblichen Lücke von 10 Seiten (S. 46-56 des Originals) setzt HS, offenbar innerhalb des Kapitels »Ahasvers Erdenwallen«, mit der Behandlung Seligmann Hellers ein (LV 52, 53). Die zitierten Verse stammen aus »Die Wanderungen des Ahasver« (LV 52), und zwar aus dem 40. Gesang »Antonius' Tod und Ahasver's Ruhe«; sie sind Teil der an Ahasver gerichteten Rede des sterbenden Mönches Antonius. Im Original folgt nach »Dinge« das in HS ausgelassene »drängen«. In der 2. Aufl., Leipzig 1868, findet sich das Zitat auf S. 162. – Der folgende Absatz ist Paraphrase der Schlußverse dieses 40., die »Erste Wanderung« beschließenden Gesangs.

¹⁶³ Vgl. LV 53. Auf die »Erste Wanderung. Glaubenskampf. Ahasver's Schuld und Sühne« (1.-40. Gesang, entspricht LV 52) läßt Heller in der 2. Auflage folgen: »Zweite Wanderung. Weltgemähle. Ahasver's Irren und Wirren«; »Dritte Wanderung. Das Menschenthum. Ahasver's Ziel und Vollendung«. Jede dieser Wanderungen umfaßt 40 Gesänge, jeweils in Dantischen Terzinen abgefaßt.

Die Zeit von Christi Geburt bis zum Tode des abtrünnigen Julianus ist die Zeit langsamen Auflösens des Heidenthums¹⁶⁴ und stetiger Kraftzunahme des Christenthums. Die beiden großen Strömungen fließen ineinander anziehend und abstoßend. Wie ein glänzendes Gestirn beim Anprall mit einem stärkeren Körper in tausend leuchtende Theile zerplatzt, die durch die Welt schwirren! Wir sehen ihnen mit Sehnsucht nach, bis sie kalt und grau irgendwo niederfallen und man sie über dem Neuen und Werdenden vergisst. Die Menschen individualisieren sich, verlieren aber ihre Taten.¹⁶⁵ Sie werden schöner, aber schwächer. Sie sind lyrischer d. h. ihre nackte Menschheit tritt hinter das Ideal, zu dem sie beten, zurück. Ich verstehe unter lyrisch Alles, was den Thatmenschen auf irgend eine Weise verbirgt. Zarte Geister ziehen sich von der Strömung zurück. Sie denken und dichten sich ein Ideal, das schöner ist als sie – Marcus Aurelius. Starke Geister erheben sich über die Strömung. Mit wahnsinniger Lust greifen sie über ihr eigenes Maß. Was sie thun, ist größer als sie selbst. Wie von einem Feuerbrande umgeben, erscheinen sie in magische Atmosphäre gebannt. Der Brand verzehrt sie, ein letztes schönes Aufflackern, sie verschwinden und die Nachwelt (S. 57) stürmt über das Häufchen Asche, das übrig blieb, unwissend hinweg. Es sind das die Lyriker der That – also Nero's und Agrippina's. Was sind uns gegen diese Menschen mit dem schwachen Körper, dem kranken Blut und der großen Seele jene positiven Geister, deren gewaltiges Handeln eine kurze Inschrift auf Stein verkündet! Ich meine, was sind sie einer reflectierenden Phantasie! Solon, Themistokles, Alexander der Große! Diese Menschen gehören zu ihrer Inschrift, sind von ihr vollständig umschrieben. In einfacher, aber erschöpfender Größe trägt sie die Inschrift von Jahrhundert zu Jahrhundert. Nur die Volksphantasie mit ihrer naiven Freude an der That flicht um sie Märchenkränze. Es gibt Märchen von Solon und Themistokles. Kann sich jemand ein solches von Nero, der ein goldenes Rom wieder aufbaute, denken? Solche Zeiten des Niederganges haben für jeden reflectierenden Geist eine seltsame Anziehungskraft. Sie äussern sich in Bildern. Die Wahrheit

¹⁶⁴ Hier und im vorangehenden, nicht abgeschriebenen Text hat sich Kassner neben Heller auch mit den in LV 54-57 genannten Werken Renans auseinandergesetzt und sie zum Vergleich herangezogen; vgl. S. 59, Z. 3 ff.

¹⁶⁵ Die Schreibung »Taten« (HS) geht wohl auf die Abschreiberin zurück, denn Kassner gebraucht demgegenüber stets die Form »Thaten«; s. auch hier Zeile 11, 20, 28.

verschwindet im Bilde, und dieses ändert die Farben, sooft es ein anders gearteter Geist ansieht. Heller gehört zu jenen Menschen, die über Bildern zu Dichtern werden. Nicht ohne Grund habe ich so oft Renan zum Vergleiche herangezogen, der feiner, skeptischer, darum auch weniger hingebend die Farben sieht.

Was aber dann, wenn ein solcher Geist einer positiven Zeit, wie sie das Mittelalter trotz aller Ablenkungen war und die Neuzeit ist, entgegen tritt! Seine rein dichterische¹⁶⁶ Subjectivität löst sich vor diesen großen Pluszeichen der Weltgeschichte auf. Die Freude an der Thatsache, die mit stärkster Liebe und stärkstem Haß die Phantasie eines Conrad Ferdinand Mayer¹⁶⁷ und Heinrich v. Treitschke¹⁶⁸ erregte, fehlt ihm gänzlich. Es bleibt ihm die Gesinnung. Und diese ist liberal. Es ist aber nicht der philosophische, immerhin sehr skeptische Liberalismus des Franzosen Renan[d], nicht der selbstbewusste, aristokratische des Engländers Makaulay, es ist österreichischer Liberalismus. Ein Liberalismus, der lange Zeit hindurch unterdrückt mit Sehnsucht und ein bischen Neid auf die Aufklärung des XVIII. Jh. blickt, ist es – Parteiliberalismus. Er äussert sich hier ebenso wie bei anderen österreichischen Dichtern in einer starken für (S. 58) den Künstler unbrauchbaren, für die Zeit aber sehr charakteristischen Freude an der Gesinnung. Darum empfinde ich nach dem ersten Theile eine so starke Abnahme des künstlerischen Wertes. [...]

⟨S. 65⟩ Die Wanderung durch Jahrhunderte
Zwei historische Romane

Ich spreche von zwei längst vergessenen Romanen, von Chr. Kuffners Ahasver, der ewige Jude. Eine Wanderung durch Jahrhunderte, und von Al. Dumas' père Isaak Laquedem »Grand Roman de l'histoire de l'humanité«. ¹⁶⁹ Es sollen beide historische Romane sein. Kuffner setzt nach

¹⁶⁶ In HS: »dichterische«.

¹⁶⁷ An keiner Stelle seines künftigen Werkes – vgl. nur die anonyme Anspielung in KSW VII, S. 184 – hat Kassner Conrad Ferdinand Meyer namentlich erwähnt.

¹⁶⁸ Zum großen Eindruck, den Heinrich von Treitschke als Lehrer an der Berliner Universität auf Kassner ausübte, vgl. KSW VII, S. 125-129; IX, S. 224-227.

¹⁶⁹ Vgl. LV 60 und 61. Der Untertitel zu LV 61 ist in der eingesehenen Ausgabe nicht vorgegeben. Kassners Quelle muß offen bleiben, solange die in LV genannte Dumas-Edition nicht eindeutig zu bestimmen ist; vgl. Douglas Munro, Alexandre Dumas Père. A Bibliography of Works published in French. 1825-1900, New York/London 1981, S. 250f.

kurzem Prolog bei Tiberius ein und führt die Handlung bis zur Entscheidungsschlacht zwischen Constantin und seinem Gegenkaiser Maxentius. Dumas leitet 350 Seiten lang ein und bleibt dann stecken. Und um es nur gleich zu sagen, beide Romane gehören zu den jämmerlichsten Erzeugnissen menschlicher Federgeschwindigkeit. An sich verdienen sie vergessen zu werden. Doch es giebt vielleicht Anlaß einige Worte über das Verhältnis eines Romanschreibers zur Geschichte und über die Ästhetik der Ahasverfigur zu sagen.

Man tritt der Geschichte sittlich entgegen und muß die strenge Objectivität aufgeben wie Schiller, man tritt ihr stilistisch entgegen und kann durch Stil den Leser zu seiner peinlichen Objectivität zwingen wie Flaubert, man ist liberal wie Heller und verliert sich selbst oder – man ist neugierig und sentimental zugleich wie Kuffner oder fabelt und verduzt¹⁷⁰ wie der alte Dumas.

Die wenigen Worte, die ich noch zu sagen habe, sind eine nothwendige Ergänzung zu dem, was ich anläßlich des Hellerschen Ahasver über Geschichte und Dichtung gesagt habe.

Bis zu einem gewissen Grade ist für den naiven Leser die Geschichte der Römischen Blutkaiser d. h. das, was uns die Quellen überliefern keine Geschichte mehr. Die Personen wachsen ins übermenschliche, jede Inschrift ist eine Tragödie, deren Handlung uns berauscht oder vernichtet. Wie Kinder über Märchen von Riesen und Elfen so träumen wir über der nüchternen Erzählung von diesen Schönheits- und (S. 66) Grausamkeitskolossen. Wir würden zu Dichtern dieser Größe werden, wenn wir selbst die Dimensionen unserer Phantasie ermessen könnten. Der reflectierende Biedermann jedoch zerlegt. Er bringt die großen Handlungen und gewaltigen Gesten auf das Maß seiner eigenen vegetierenden Persönlichkeit und sucht sich ein Prinzip oder ein Schicksal, das ihm genug thun soll. Das Prinzip ist natürlich moralisch. Der nächste und letzte Schritt ist die Personification des Prinzipes oder Schicksals. Dazu ist Ahasver groß und alt genug.

[...]

¹⁷⁰ »verduzt« ist hier entweder als Form des im Neuhochdeutschen höchst selten belegten Verbs »verduzen« im Sinne von »verduzt machen, verwirren« zu verstehen (Trübners Deutsches Wörterbuch, Bd. 7, 1956, S. 415) oder aber als das gebräuchliche Partizipialadjektiv »verduzt« = »verwirrt, verlegen« (s. Grimm, Deutsches Wörterbuch, 12. Bd., 1. Abt., 1956, Sp. 263 f.).

Der Gedanke, der Hamerling leitete, war ein glücklicher. Er sagte sich, die Verzweiflung Ahasvers allein reiche für ein Epos nicht aus, ferner sei der Jude Ahasver nicht geeignet die in der Legende im kleinen gespielte Rolle eines Widersachers in der Weltgeschichte als negierendes Prinzip fortzuführen. Er nimmt also bewußt oder unbewußt Stellung gegen Mosen¹⁷² und erweitert die Figur. Sein Ahasver ist Kain der den Tod in die Welt brachte und dafür selbst nicht sterben darf. Als Feind der Gottheit ist er verurtheilt es ewig zu sein. Er ist der Vertreter der ewigen Verneinung der Materie gegen das Ideale. Der Schuster von Jerusalem ist nur eine Einzelerscheinung in diesem Ewigen. In jedem Menschen, in jedem Zeitalter steckt eine solche Ahasvernatur. Jeder Mensch trägt in sich das unbewusste Streben nach Vernichtung. Indem der Mensch sich positiv irgend einer Sache hingibt, also lebt, gibt er etwas von sich ab. Das ganze Leben des Menschen besteht ja in nichts anderem, als in einem mehr oder minder heftigen Hinüberströmen zu einem stärkeren Etwas. Subjectiv genommen ist dieses Etwas die Sache, der man sich opfert. Die Wissenschaft für den Gelehrten, das Vaterland für den Krieger, das Weib für den Lüstling. Objectiv ist es das All, das an unseren Leidenschaften uns an sich zieht. Der Mensch handelt natürlich unbewusst.

Hamerlings Ahasver ist die philosophische, daher bewusste Abstraction dieses Vernichtungstrebens.

¹⁷¹ Vgl. LV 62.

¹⁷² Vgl. LV 34. In der Anmerkung am Schluß des »Ahasver«, S. 184, schreibt Mosen, in diesem Epos stelle sich in Ahasver »die in irdischem Dasein befangene Menschennatur, gleichsam der in einem Einzelwesen verleblichte Geist der Weltgeschichte, [...] dem Gotte des Christenthums schroff gegenüber«. Dagegen hebt Hamerling im »Epilog« (s. LV 62, 3. Aufl., S. 256 f.) hervor – und darauf bezieht sich Kassner z. T. wörtlich –: »Als epischer Held kann also Ahasver nur der ewige Mensch, die sinnbildliche unsterbliche Menschheit sein. Darum versuchte mein Gedicht eine kühne Neuerung und identifizierte ihn mit ... Kain, der zum Dank und zur Strafe dafür, daß er den Tod in die Welt gebracht, von diesem verschont wird. Ist Ahasver der ewige Mensch, nicht bloß der Jude von Jerusalem, so erhält auch sein Trotz gegen den Messias sogleich eine tiefere Bedeutung. Es ist der Trotz des in allem Wechsel Beharrenden gegen das Wechselnde, Vorübergehende, Zeitlich-giltige, des Wesens gegen die Form.« – Zu Ahasver = Kain im Epos s. ebd., S. 244 ff.

Es ist eine laute Antwort auf Schopenhauers Willen zum Leben.¹⁷³ Der Gegensatz zwischen diesen beiden Prinzipien ist nur scheinbar. Er liegt in Schopenhauers nicht innerlich empfunden(em), aber nach aussen hin gleichsam als Motto für seine gesammelten Schriften dargelegten Pessimismus.

Ahasver weilt nicht immer unter den Menschen, sondern tritt erst dann wieder in die Scene wenn es recht stürmisch zu geht. Dann legt er seine Hand an's Zeitenrad und hilft mit.¹⁷⁴ Ahasver ist das Beschleunigende der Geschichte, er ist (S. 70) aber auch »das im Wechsel Beharrende«.¹⁷⁵ Diesen scheinbaren Widerspruch löst Hamerling durch die Handlung, die er uns vorführt.

Ahasver tritt Nero entgegen.

Dieses Motiv ist uns bei Kuffner begegnet,¹⁷⁶ aber auch auf einem interessanten Holzschnitte in Hellers »Briefe des ewigen Juden über die merkwürdigen Begebenheiten seiner Zeit«¹⁷⁷ 1796.* Ahasver in Hamlet-

* Formell von Montesquieu's Lettres Persanes beeinflusst, gibt uns das Buch eine historische Übersicht der Zeit von Christi Kreuzigung bis zu Karl XII. Es erschien im Verlage Germanien. Ahasver urtheilt über die Geschichte wie Lessing's Nathan geurtheilt haben würde. Etwas Ähnliches erschien in Schubarts Deutscher Chronik.¹⁷⁸

¹⁷³ Mit Bezug auf Schopenhauers Hauptwerk »Die Welt als Wille und Vorstellung«. Auf diese Verbindung weist Hamerling selbst ausdrücklich im genannten »Epilog« (S. 272) hin, aus dem Kassner im weiteren schöpft.

¹⁷⁴ Ebd., S. 247: »Ans Rad der Zeit rühr' ich mit starker Hand,/ Nicht hemmend, nein, beschleunigend [...]«; von Hamerling im »Epilog«, S. 258, wiederholt.

¹⁷⁵ »Epilog«, S. 257; vgl. oben Anm. 172.

¹⁷⁶ Vgl. LV 60.

¹⁷⁷ Wilhelm Friedrich Heller, Briefe des ewigen Juden über die merkwürdigsten Begebenheiten seiner Zeit. Gemeint ist, das zeigt die Verlagsangabe in der Fußnote, die 2. Auflage: Offenbach, Verlag Germanien 1796. Sie war uns nicht zugänglich. Aber schon die erste Auflage, o. O.: Utopia 1791, enthält als Frontispiz des 1. Bandes (»Erster Theil«) den von Kassner anschaulich beschriebenen Holzschnitt. Später ließ Heller noch einen »Dritten Band« nachfolgen als »Neue Briefe des Ewigen Juden über die merkwürdigsten Begebenheiten seiner Zeit«, o. O.: Germanien 1801. Die drei Bände sind in der Thurn und Taxis'schen Hofbibliothek zu Regensburg vorhanden (B. L. 503-505).

¹⁷⁸ Welches der zahlreichen politisch-historischen Prosastücke in Schubarts »Deutscher Chronik« Kassner vor Augen hat, läßt sich nicht näher bestimmen. Möglicherweise bezieht er sich auf die allgemeinen Charakteristiken, die Hauff in der Einleitung zu seiner Schubart-Ausgabe (LV 14), S. 9, 12, 18 f., von dessen Chronik gibt, die »Stellen« enthalte, »welche die Ausartungen der Staatsumwälzungen bedauern und über Freiheit und Fortschritt sich auf eine

pose nur etwas kälter und ironischer, hält lächelnd den Schädel Neros in der Hand. Er hatte ihn aus dem halbzerstörten Sockel eines Grabdenkmal(s) herausgenommen.

Hamerlings Nero ist der Mensch mit dem gesteigerten Lebensdrange »der Superfoetation des Willens«.¹⁷⁹ Er ist die bewusste Abstraction des Schopenhauer'schen Willens zum Leben. Er nennt sich Dyonisos-Appolo,¹⁸⁰ ist somit das Idealbild von Nietzsches Übermenschen.¹⁸¹ Die Leidenschaft des Dyonisos und die Schönheit Appolo's. Ahasver überwindet Nero, indem er in ihm langsam den Willen zur Vernichtung entstehen lässt. Nero sieht in Ahasver den einzigen Ebenbürtigen. Das Feuer, das er in die Häuser Roms wirft, verschont ihn. Neros geistige Unzerstörbarkeit soll Ahasver's körperlicher die Waage halten.¹⁸² Das Leben hat Nero genossen, der Himmel kann ihm nicht mehr geben. Ahasver zeigt ihm den Tod, er erweckt die Schatten der von Nero Ermordeten. Da sinkt Nero zu Boden ...¹⁸³

Und als er vor seinen Feinden fliehen muss, geleitet ihn Ahasver in die Katakomben. Hier, wo er Todfeinde zu finden glaubte, trifft er die erhaltende Liebe. Und dieses Bewusstsein, dass etwas stärker ist als er selbst, vernichtet ihn gänzlich.¹⁸⁴

Hamerling war der berufene Schilderer der Ahasverfigur. Ich will mich deutlicher ausdrücken.

Man hat über Hamerling viel geschrieben. Er hat glühende Verehrer und strenge Tadler. (S. 71) Die einen sahen in ihm einen Griechen mit Dantes mitleidiger Seele, Prokesch-Osten bezeichnet seinen Ahasver in

Weise aussprechen, wie sie sich für einen deutschen Patrioten und einen Geschichtskenner geizt« (ebd., S. 18).

¹⁷⁹ Hamerling, »Epilog«, S. 257, 260f., wo Hamerling vom »unendlichen Lebensdrang« Neros spricht. Von der »Superfoetation des Willens« ist ebd., S. 272, die Rede, die eben »an die Grundsätze einer Philosophie zu gemahnen *scheine*, die den Willen als oberstes Prinzip der Individualität und alles Seins überhaupt« erfasse, womit natürlich Schopenhauer gemeint ist.

¹⁸⁰ Vor allem im 2. Gesang, »Das Bacchanal«, S. 51, 53, 61, u. ö.

¹⁸¹ S. oben Anm. 120.

¹⁸² Vgl. insgesamt den 4. Gesang, »Der Brand«, bes. S. 128, 156 ff. (Brandfackeln, selbst davon verschont), S. 164: »[...] ob meine geist'ge Unzerstörbarkeit/ nicht deiner leiblichen die Wage hält!« (Ob die in HS gebotene Schreibung »Waage« Kassners Orthographie korrekt wiedergibt, ist fraglich, da er sonst stets »Wage« setzt.)

¹⁸³ Vgl. den 5. Gesang, »Das goldene Haus«, bes. S. 209 ff., 212 f.

¹⁸⁴ Mit Bezug auf den 6. Gesang, »Ahasver«, bes. S. 234 ff., 239 ff.

Rom direct (als) die moderne göttliche Komödie.¹⁸⁵ Seine Seele habe nach Schönheit gesucht und sei über den wirklichen Leiden und Häßlichkeiten zerbrochen. Seine Gegner¹⁸⁶ beschuldigten ihn einer ganz gewöhnlichen, nur unter classischen Falten verborgen gehaltenen Sentimentalität. Viele feiern in ihm sogar einen nationalen Dichter. Ich muss sagen, den melancholischen und doch sarkastischen, den sehn-suchtsvollen und doch philosophisch bestimmten, den schönheitsdurstigen und doch eng in sich verschlossenen, den sich ganz hingebenden und oft so harten Hamerling haben sie nie recht verstanden.

Er war kein Grieche, ihm fehlte die Befriedigung. Auch er war wie der Sappho Dichter Grillparzer ein »Rauntzer«.¹⁸⁷ Er war kein Dante – dazu fehlte ihm die nationale Kraft und das Zeitbewußtsein.

Hamerling war ein philosophischer Romantiker, die beiden Theile dieses Begriffes beeinflussen sich gegenseitig. Die Philosophie bewahrt ihn vor einem naiven Suchen nach der blauen Blume.¹⁸⁸ Die Romantik nimmt seiner Philosophie unvermeidliche Begriffshärten. Seine Romantik verpflichtet ihn zu nichts und band ihn nirgends fest. Sie hindert ihn nicht mit einem raffinierten Helldunkel klassischen Boden zu übergießen. Oft scheint er in seiner Anschauung der Antike ein Abkömmling der Schlegel. Oft überrascht er, der conservative Österreicher, durch sehr moderne Anschauungen von der Antike, was wohl auf Schopenhauer zurückgeht. Man hat ihn oft und mit Recht mit Makart verglichen. Makart verstand es meisterhaft sich durch seine Farben zu nichts zu verpflichten. Er hat die Farbe des Nackten oft genug auf die Leinwand gebracht, hat aber das Nackte nie malen können. Man bleibt

¹⁸⁵ Hamerlings Erinnerungen. Neue Mittheilungen über den Dichter, nebst ungedruckten Briefen von demselben und von Berühmten seiner Zeitgenossen. Von Dr. Anton Schlossar, in: Deutsche Revue, 20. Jg., 2. Bd., April-Juni 1895, S. 343-359, darin S. 346 ein Brief von Anton Graf Prokesch-Osten, 14. 5. 1867, über die Lektüre der 2. Auflage von Hamerlings Epos: »[...] Es ist eine gewaltige Arbeit, eine Dantische Schöpfung in Dantischer Sprache [...]«.

¹⁸⁶ Vgl. Hamerlings Auseinandersetzung mit seinen Kritikern im »Epilog«, S. 270f.

¹⁸⁷ Diese Charakterisierung Grillparzers behält Kassner bis ins hohe Alter bei, vgl. KSW IX, S. 344; X, S. 222. Zum österreichischen Wort »Raun(t)zen« s. KSW X, S. 364, 937.

¹⁸⁸ Anspielung auf die »Blaue Blume« als Losungswort der Romantik, die in Novalis' »Heinrich von Ofterdingen« die Sehnsucht des Minnesängers erfüllt. Vgl. auch Jacob Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Aufl. (Photomech. Nachdruck 1968), S. 1005. – In HS notiert Isa von Wulffen zur Stelle: »Dieser Satz ist mit Bleistift unterstrichen und am Rand steht in Bleistiftschrift folgende Frage:!! Und Novalis, der doch auch Philosoph war?«

vor seinen matt glänzenden Fleischfarben gerade so kalt wie vor seinen Teppichen und Gobelins d. h. die menschlichen Körper waren ihm eben nicht mehr als ein Teppich.¹⁸⁹

Wem ist es nun nicht aufgefallen, daß uns nach der Lecture von »Agrippinas Schiff«¹⁹⁰ nichts in unserer Vorstellung zurückbleibt als ein durch Suggestion hervorgerufenen blendendes Farbdurcheinander. Für Hamerling ist (S. 72) Lessings Laokoon, auf den er sich doch in seinem »Epilog an die Kritiker« beruft,¹⁹¹ leider vergeblich geschrieben worden. Ihm fehlt die Gabe die Dinge unmittelbar anzusehen, aus ihrem blossen Vorhandensein Poesie zu schlagen, er gelangt nur auf Umwegen zu einer sinnlichen Aufnahme, er schildert kein Feuer, sondern ein Feuerwerk. Er schildert nicht das Weib, sondern er bringt uns die Reize eines Weibes durch die Kleider und den Schmuck, mit denen er sie verbirgt, bei.

Darum sage ich war Hamerling für philosophisch-romantische, zu nichts verpflichtende Gestalten wie Ahasver der berufene Schilderer. [...]

(S. 90) Nachdem wir diese Umwege zu einem Ahasverstil zu gelangen gesehen haben, können wir uns fragen, ob man denn überhaupt von einem Ahasverstil reden kann und darf? Faust hat seinen Stil durch das, was in ihm so großartig national ist und durch Goethe. Goethe hat nach aussen und innen ihn für immer stilistisch überwunden. Man beobachte nur einmal, wie sich alle Faustdichter nach Goethe vom großen Lenau bis herab zum kleinen, declamierenden Stolte¹⁹² für ihr Unternehmen beim Geiste Goethes gleichsam entschuldigen. Bei Ahasver im Volksbuche, Volkslieder, in der Volkssage können wir wohl von einem Stil reden.

¹⁸⁹ Vgl. Carl Landsteiner, Hans Makart und Robert Hamerling, Wien 1873; Richard Muther, Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, 1. Bd., 1893 (s. oben Anm. 140), S. 423-430, auf welche Passage sich Kassner offenbar bezieht. Muther nämlich schreibt, daß Makart, »der gepriesene Fleischmaler«, »eigentlich nie (Fleisch) habe malen können«; seinen »Gestalten fehlt der frische Blumenduft des Lebens« (S. 424). Auch auf Makarts »Teppiche und Gobelins« geht Muther wertend ein (S. 423). Ein Vergleich mit dem »an Farbenrausch ihm verwandten Robert Hamerling« folgt ebd., S. 424.

¹⁹⁰ Gemeint ist am Beginn des 3. Gesangs des Hamerlingschen Epos', der den Titel »Agrippina« trägt, die ausführliche Beschreibung des »zaubergleichen« Schiffs der Agrippina.

¹⁹¹ Hamerling, »Epilog«, S. 73; mit Bezug auf Lessings Abhandlung »Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« (1766).

¹⁹² Vgl. LV 87.

Stil liegt in der Tradition und das Volk ist einmal traditionell. Goethe hatte die Ansätze zu einem ewigen Juden gegeben, weil er in einer Zeit, wo noch Volksbücher auf dem Markte zu haben waren, sie wirklich las und verstand.

Was macht Goethe nicht alles aus dem einfachen Satze im Volksbuche »das ihm dem Herrn Christo, welchen er für ein Ketzer und Verführer gehalten/ weil er anders nichts gewusst/ auch vor den hohen Priestern und (S. 91) Schriftgelehrten/ denen er zugethan gewesen/ anders nit gelernet gehabt/ gram gewesen«!¹⁹³ Diese Zeilen haben für seinen ewigen Juden dieselbe Kraft wie die Worte im Faustbuch »er nahm Adlers Flügel an sich, wollte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen«¹⁹⁴ für seinen Faust. Für die meisten anderen Dichter war Ahasver eben nur eine seltsame Form, in die sie eigene oder fremde Ideen stopften. Diese seltene, durch große Schicksale geadelte Form sollte ihrer Philosophie ein gesteigertes Leben geben. Ein Adelsbrief für bürgerliche Gedanken!

Es ist aber auch ein(e) einfache Unmöglichkeit diese Figur durch eine lange Dichtung hindurch in Athem zu halten. Am besten gehen noch die Dichter, die ihn als Episodenfigur behandeln. – Achim von Arnim, Shelley Hamerling! Er ist auf ein Schicksal reduziert. Auch Stolte in seiner verbündigen Faustdichtung von monumentaler Langweile und Geistesarmuth lässt Ahasver als Episodenfigur erscheinen.¹⁹⁴ Die Geistesfreiheit, zu der Faust sich und seine Mitmenschen emporgerungen hat, erlöst ihn. Oder Eduard Griesebach in seinem »Neuen Tannhäu-

¹⁹³ Das Zitat aus dem ersten Ahasver-Volksbuch von 1602 hat Kassner vermutlich der Arbeit von Neubaur (LV 1, S. 66f.) entnommen, der die Worte im originalen Lautstand wiedergibt: »Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahsverus«, Leiden 1602. Bei Kassner mit kleinen orthographischen Abweichungen; zudem hat Kassner/ HS nach »das« die Worte »er namlich zur zeit Christi zu Jerusalem wonhaftig/ auch« ausgelassen. Vgl. Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von Karl Simrock, 6. Bd., Basel o.J., S. 417-451, das Zitat auf S. 425 in modernisierter Orthographie und mit der Änderung »von« statt »vor« in Zeile 7.

¹⁹⁴ Das älteste Faust-Buch von 1587, hg. von Wilhelm Scherer, in: Deutsche Drucke älterer Zeit in Nachbildungen, Berlin 1884; die Einführung zu dieser Faksimile-Ausgabe ist abgedruckt im 2. Band von Scherers »Kleinen Schriften« (LV 22, S. 42-50), wo die hier zitierten Zeilen ebenfalls wiedergegeben sind. Vgl. auch: Das Volksbuch vom Doctor Faust nach der ersten Ausgabe, 1587, in: Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, 2. Aufl., hg. von Robert Petsch, Halle 1911, S. 13f. – Scherer bezeichnet in seiner Einführung (S. 50) den angeführten Satz als »Keim« für die Faust-Gestalt Goethes.

ser«, wo in nächtlicher Stunde Ahasver den trunkenen Faust als seinen Freund begrüßt »Du bist der größte ja von Christi Feinden«.¹⁹⁵ Dieses Geisterhafte, Momentane, wie ein erbarmungsloses Schicksal sich Aufthuende, mit kaltem Wissen Niederschmetternde, sich nie an etwas Bindende, wie ein versteinertes Chaos Hinstarrende liebt man an Ahasver. Damit gewinnt nur die Figur, nicht aber mit den sentimentalen Versuchen ihn durch irgend etwas gesühnt werden zu lassen. Damit hat der Dichter nur einer eigenen moralischen Caprice gedient. Und wenn Gervinus den Ahasverstoff den Dichtern empfiehlt,¹⁹⁶ so führte er nur jener Epigonenzeit das Wort, die sich sogerne in Ideen verlor. Ahasver ist nichts anderes als die Symbolisierung eines (S. 92) menschlichen Urgefühls, das negativ auftritt. Es ist ein lauter Lebensschrei, eine Empfindung, die immer den Todesgedanken vorangeht. Io vuol' esser' immortale¹⁹⁷ – wer anders ruft so aus als den schon oft Todesfurcht bleich gefärbt hat! Jedes menschliche Urgefühl hat Recht auf poetische Wiedergeburt. Und jene Dichtung wird mir die entscheidende sein, in der die Natur im starken Bewußtsein ihres ewigen Seins den düsteren Todrufer zu Tode jauchzen, ihn erlösen wird.

[...]

¹⁹⁵ »Der neue Tanhäuser«. Von Eduard Grisebach (LV 88), zitiert nach der Quart-Ausgabe (14. Tsd. Editio ne varietur), Stuttgart/Berlin 1922, No. LIX (Faust in Auerbachs Keller), S. 156: »Du aber, Doctor, zählst zu meinen Freunden:/ du bist der größte ja von Christi Feinden.«

¹⁹⁶ Georg Gottfried Gervinus, Geschichte der Deutschen Dichtung. V. Bd., 5. Aufl., Leipzig 1874, S. 131; zuvor schon erwähnt im IV. Band, S. 595, bei der Behandlung von Goethes Fragment. Gervinus selbst hatte zeitweilig beabsichtigt, den Stoff in einer Dichtung episch-didaktisch auszugestalten, vgl. Georg Gottfried Gervinus Leben. Von ihm selbst. 1860, Leipzig 1893, S. 276f. Möglicherweise hat Kassner den Hinweis Julian Schmidts Literaturgeschichte (LV 71, 2. Bd., S. 423) entnommen, dessen Formulierung: »ein Stoff, den auch Gervinus den deutschen Dichtern empfohlen hat« der von Kassner gebrauchten nahekommt.

¹⁹⁷ Nicht als Zitat ermittelt. Das fehlerhafte Italienisch (es müßte heißen: »Io voglio ...«, oder der Satz hätte mit dem Artikel zu beginnen und lautete dann statt »Ich will unsterblich sein«: »Das Ich will unsterblich sein«) legt die Vermutung nahe, daß Kassner allenfalls vage aus dem Gedächtnis zitiert. Als Quelle wäre möglicherweise an d'Annunzio zu denken (liebenswürdiger Hinweis von Prof. Dr. Wido Hempel, Tübingen). Freilich ist eine italienische d'Annunzio-Lektüre Kassners erst seit Mai 1897 belegt (vgl. Briefe an Tetzl, S.33).

1. Dr. L. Neubaur, Die Sage vom ewigen Juden II., vermehrte Ausgabe 1893¹⁹⁹
2. Graesze: Die Sage vom E. Juden 1844²⁰⁰
3. Ferd. Bässler, Über die Sage vom E. Juden²⁰¹
4. Ferd. Helbig, Die Sage vom E. Juden, ihre poetische Wandlung und Fortbildung. Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, ed. Virchow u. Holzmann 1874²⁰²
5. Charles Schoebel: La légende du J. E. 1877²⁰³
6. Gaston Paris »Le Juif Errant« 1880²⁰⁴

¹⁹⁸ Die exakten Angaben der hier vorgelegten verifizierten Bibliographie sind Ernst Zinn (1910-1990) zu verdanken, der sie bereits 1984 erarbeitet und handschriftlich niedergelegt hatte. Sein nur an wenigen Stellen redigiertes und erweitertes Manuskript bietet die Grundlage der folgenden bio- und bibliographischen Daten als Ergänzung und notwendige Korrektur zu Kassners Literaturverzeichnis. – Der Sprung in der fortlaufenden Zählung von Nr. 40 auf Nr. 50 findet sich ebenso in HS wie die Doppelzählung von Nr. 82-84 im Anschluß an Nr. 88 oder die ohne zugewiesenes Werk gebliebene Nr. 77. Insgesamt umfaßt das Verzeichnis also 81 Titel.

¹⁹⁹ Neubaur, Leonhard (6. 11. 1847–1917): a) Die Sage vom ewigen Juden. Untersucht von Dr. L. Neubaur. Leipzig 1884. – b) Die Sage vom ewigen Juden. Untersucht von Dr. L. Neubaur. Zweite, durch neue Mitteilungen vermehrte Ausgabe. Leipzig 1893. (Angehängt, mit eigenem Titelblatt und gesonderter Paginierung:) Neue Mitteilungen über die Sage vom ewigen Juden. Von Dr. L. Neubaur. Leipzig 1893.

²⁰⁰ Graeße, bzw. Gräße oder Grässe, Johann Georg Theodor (31. 1. 1814–27. 8. 1885): a) Die Sage vom Ewigen Juden, historisch entwickelt, mit verwandten Mythen verglichen und kritisch beleuchtet von Dr. J. G. Th. Gräße. Dresden und Leipzig 1844. – b) Der Tannhäuser und Ewige Jude. Zwei deutsche Sagen in ihrer Entstehung und Entwicklung historisch, mythologisch und bibliographisch verfolgt und erklärt von Dr. J. G. Th. Gräße. Zweite vielfach verbesserte Auflage. Dresden 1861. (Die Schreibung des Namens »Graesze« schon bei Neubaur, s. o. Nr. 1, a und b, S. 103, Nr. 6.)

²⁰¹ Bäßler, Ferdinand (Zeit 26. 1. 1816 – Pforta 3. 2. 1879): Über die Sage vom ewigen Juden. Von Ferdinand Bäßler, Geistl. Inspektor und Professor an der Königl. Landesschule zu Pforta. Berlin 1870 (= Sammlung wissenschaftlicher Vorträge, Heft 5).

²⁰² Helbig, Friedrich (Jena 1. 12. 1832 – ebd. 8. 8. 1896): Die Sage vom »Ewigen Juden«, ihre poetische Wandlung und Fortbildung. Von Friedrich Helbig in Arnstadt. Berlin 1874 (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hg. von Rud. Virchow und Fr. v. Holtzendorff. IX. Serie, Heft 196). (Den irrigen Vornamen »Ferdinand« übernahm Kassner wohl aus Neubaur, s. o. Nr. 1, a und b, S. 104, Anm. 15, falls es sich nicht um bloße Dittographie des vorangehenden Vornamens in Nr. 3 handelt.)

²⁰³ Schoebel, Charles (Karlsruhe 1813 – Paris 1888): La légende du Juif-errant, par Charles Schoebel. Paris 1877.

²⁰⁴ Paris, Gaston (Avenay 9. 8. 1839 – Cannes 5. 3. 1903): Gaston Paris, Le Juif Errant. In: Encyclopédie des Sciences Religieuses, publiée sous la direction de F. Lichtenberger,

7. Moncure Daniel Conway »The Wandering Jew« 1881²⁰⁵
8. J. Görres: Die teutschen Volksbücher²⁰⁶
9. Goethe, Hempels Ausgabe²⁰⁷
10. Hoffmann, Viertel Jahrschrift IV²⁰⁸
11. Düntzer: Zsch. f. deutsch Ph. 25²⁰⁹
12. R. M. Meyer: Goethe 1893²¹⁰
13. L. Geiger: Goethe u. das Judenthum.²¹¹
14. Schubart: ges. Schriften, Ph. Reclam.²¹²

Tome VII, Paris 1880, p. 498-514; auch als Buch erschienen: Paris 1880. – Ferner: Gaston Paris, *L'Ebreu errante in Italia* (par M.S. Morpurgo). Florence 1890: Extrait du Journal des Savants, Septembre 1891, Année 1891, p. 541-556. – Beide Studien postum aufgenommen in: *Légendes du moyen-âge* par Gaston Paris, Paris 1903, p. 147-186 (*Le Juif Errant, Première Etude*, 1880) und p. 187-221 (*Le Juif Errant, Seconde Etude*, 1891).

²⁰⁵ Conway, Moncure Daniel (Virginia/USA 17.3.1832 – New York 15.11.1907): *The Wandering Jew* by Moncure Daniel Conway, author of »Demonology and devil-love«. London 1881.

²⁰⁶ Görres, Joseph (Koblenz 25.1.1776 – München 29.1.1848): *Die teutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneibüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat.* Von J. Görres, Heidelberg 1807; Nr. 33, S. 200-203: »Der immer in der Welt wandernde Jude«.

²⁰⁷ Goethe: *Goethe's Werke. Nach den vorzüglichsten Quellen revidierte Ausgabe.* Bd. 1-36. Berlin: Gustav Hempel. (Erschienen 1868-1879, hg. von Friedrich Strehlke, Gustav von Loeper u. a.; zu ihrer Zeit die vollständigste und bestfundierte Gesamtausgabe.) Darin Bd. 3, S. 181-189: *Der ewige Jude*; vgl. auch oben Anm. 23.

²⁰⁸ Hoffmann, Paul (Linderode 28.2.1866 – ?): *Untersuchungen über Goethes Ewigen Juden.* Von Paul Hoffmann, Jena. In: *Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte*, hg. von Bernhard Seuffert, 4. Bd., 1891, S. 116-152.

²⁰⁹ Düntzer, Heinrich (Köln 12.7.1813 – ebd. 16.12.1901): *H. Düntzer, Über Goethes Bruchstücke des Gedichtes »Der Ewige Jude«.* In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*. 25. Bd., Halle a. S. 1893, S. 289-303. – Kassner dürfte dem Aufsatz kaum etwas entnommen haben und zitiert ihn wohl nur als jüngst erschienene Spezialuntersuchung.

²¹⁰ Meyer, Richard Moritz (Berlin 5.7.1860 – ebd. 8.10.1914): *Richard M. Meyer, Goethe. Berlin 1895 = Geisteshelden. (Führende Geister.) Eine Sammlung von Biographien.* Hg. von Anton Bettelheim, 13.-15. Bd., Berlin 1895. Darin über Goethes Fragment vom Ewigen Juden S. 108, 296, 310, 341, 349, 467.

²¹¹ Geiger, Ludwig (Breslau 5.6.1848 – Berlin 9.2.1919): *Vorträge und Versuche. Beiträge zur Litteratur-Geschichte von Ludwig Geiger.* Dresden 1890. Darin: XVI. Goethe und die Juden, S. 215-280; zuerst gedruckt in: *Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland*, Bd. I, 1886, S. 321-365, nebst mannigfachen Nachträgen in Bd. II und III.

²¹² Schubart, Christian Friedrich Daniel (Obersontheim 24.3.1739 – Stuttgart 10.10.1791): *Chr. Fr. D. Schubart's Gedichte. Historisch-kritische Ausgabe von Gustav Hauff.* Mit Schubart's Bildniß. Leipzig o.J. (1884): Reclams Universal-Bibliothek Nr. 1821-1824. – *Chr. Fr. D. Schubart's vermischte Schriften. Erster Theil.* Hg. von Ludwig Schubart, Sohn. Zürich 1812. *Zweiter Theil*, Zürich 1812.

15. D. F. Strauß, Schubarts Leben und seine Briefe. 1849²¹³
16. G. Hauff, Schubart in seinen Briefen 1885²¹⁴
17. Ludwig Schubart: Schubarts Charakter 1798²¹⁵
18. Aug. Wilhelm Schlegels gesammelte Schriften²¹⁶
19. Wilh. Smets' kleinere epische Dichtungen 1835²¹⁷
20. Engel: Zusammenstellungen über die Faustliteratur 1885²¹⁸
21. Lud. Achim v. Arnim: Halle u. Jerusalem Heidelberg 1810²¹⁹
22. W. Scherer »kleine Schriften« II.²²⁰

²¹³ Strauß, David Friedrich (Ludwigsburg 27. 1. 1808 – ebd. 8. 2. 1874): Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen. Gesammelt, bearbeitet und herausgegeben von David Friedrich Strauß. 2 Bände. Berlin 1849.

²¹⁴ Hauff, Gustav (Auenstein b. Marbach a.N. 23. 4. 1821 – Beimbach b. Gerabronn 10. 11. 1890): Christian Friedrich Daniel Schubart in seinem Leben und seinen Werken von Gustav Hauff. Stuttgart 1885.

²¹⁵ Schubart, Ludwig (Geislingen b. Ulm 17. 2. 1765 – Stuttgart 27. 12. 1811): Schubart's Charakter von seinem Sohne Ludwig Schubart. Erlangen 1798. (Anschließend an die Selbstbiographie des Dichters: Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. Erster Theil. Stuttgart 1791. Zweiter Theil. Hg. von seinem Sohne Ludwig Schubart. Stuttgart 1793.) Alle drei Teile später in: C. F. D. Schubart's, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale, Bd. 1-5, Stuttgart 1839, Erster und Zweiter Band; dort Bd. II, S. 121-244: Schubart's Charakter von seinem Sohne Ludwig Schubart, 1798. (Oder dritter und letzter Teil von »Leben und Gesinnungen«.)

²¹⁶ Schlegel, August Wilhelm (Hannover 8. 9. 1767 – Bonn 12. 5. 1845): August Wilhelm von Schlegel's sämtliche Werke. Hg. von Eduard Böcking. Erster Band. Leipzig 1846 (=August Wilhelm von Schlegel's Poetische Werke, hg. von Eduard Böcking. 3. sehr verm. Ausgabe. Erster Theil. 1.-3. Buch. Leipzig 1846), S. 223-228: Die Warnung. Romanze (»Es tritt ein Wandersmann herfür ...«), (1801).

²¹⁷ Smets, Wilhelm (Reval 15. 9. 1796 – Aachen 14. 8. 1848): Kleinere epische Dichtungen von Wilhelm Smets. Köln, 1835, S. 144-145: »Ahasverus«. Das Gedicht ist Teil der »Parabeln und Legenden« (S. 115-148).

²¹⁸ Engel, Karl Dietrich Leonhard (Oldenburg 21. 2. 1824–1913): Zusammenstellung der Faust-Schriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884 von Karl Engel. Der Bibliotheca Faustina (vom Jahre 1874) Zweite Auflage. Oldenburg 1885. Darin S. 618-637, Nr. 2266-2372, Abschnitt XIII: Seitenstücke und Verwandtes; b) Verwandtes. 2. Ahasverus, der ewige Jude.

²¹⁹ Arnim, Ludwig Achim von (Berlin 26. 1. 1781 – Wiepersdorf 21. 1. 1831): Halle und Jerusalem. Studentenspiel und Pilgerabentheuer von Ludwig Achim von Arnim. Heidelberg 1811. (Widmung:) Seinen Freunden und Gevattern C. Brentano und J. Görres widmet dieses Trauerspiel in zwei Lustspielen zur Erinnerung guter und böser Tage in Heidelberg der Verfasser. – Neudruck in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, hg. von Heinz Kindermann. Reihe [17], Romantik, hg. von Paul Kluckhohn. Bd. 21, Leipzig 1938: Dramen von Cl. Brentano u. L. A. v. Arnim, S. 47-298 (Anm. S. 300-305); dazu Bd. 20, 1937, Einführung: S. 33-35; Literatur: S. 278-279.

²²⁰ Scherer, Wilhelm (Schönborn, Niederösterreich 26. 4. 1841 – Berlin 6. 8. 1886): Wilhelm Scherer, Kleine Schriften. Hg. von Konrad Burdach und Erich Schmidt. Zweiter Band.

23. Andr(e)ae Gryphii (gesammelte Werke) Deutsche Gedichte, Breslau 1657²²¹
24. Alphonse Daudet »Lettres de mon moulin« Schulausgabe 84²²²
25. Reinhard Steig: L. Ach. v. Arnim u. Cl. Brentano 92²²³
26. The Shelley society's publications XII. 1887²²⁴
27. The „ „ „ IV. 1888²²⁵
28. Shelleys complete works 1885²²⁶

Berlin 1893. – Darin: a) S. 42-50: Das älteste Faust-Buch (= Einleitung zu der Facsimile-Ausgabe 1884), (bezüglich auf: Deutsche Drucke älterer Zeit in Nachbildungen. Hg. von Wilhelm Scherer. II: Das älteste Faust-Buch. Berlin 1884); b) S. 102-123: Achim von Arnim. Vortrag aus dem Nachlaß, Berlin 12. 12. 1867, von Erich Schmidt redigiert; zuerst in: Die Deutsche Rundschau 65, 1890, S. 44-63.

²²¹ Gryphius (Greif), Andreas (Glogau 2. 10. 1616 – ebd. 16. 7. 1664): Andreae Gryphii Deutscher Gedichte Erster Theil. Breßlaw 1657. Darin: Andreae Gryphii Cardenio und Celinde, Oder Unglücklich Verliebete. Trauerspiel. – Jetzt in: Andreas Gryphius, Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Hg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell. Bd. 5: Trauerspiele II. Hg. von Hugh Powell, Tübingen 1965 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke. Neue Folge 14. Hg. von Richard Alewyn und Rainer Gruenter); das Stück bequem zugänglich in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8532, hg. von Rolf Tarot, Stuttgart 1968. In der Ausgabe der Dramen, die Eberhard Mannack in der Bibliothek der frühen Neuzeit, 2. Abt., Bd. 3, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 1991, besorgt hat, ist das Drama, auf S. 227-306, in der Fassung der Ausgabe letzter Hand von 1663 abgedruckt.

²²² Daudet, Alphonse (Nîmes 13. 5. 1840 – Paris 16. 12. 1897): Lettres de mon moulin: Die von Kassner angeführte »Schulausgabe« von 1884 war nicht näher bestimmbar. – Alphonse Daudet, Œuvres complètes illustrées. Édition de la librairie de France. t. 3: Lettres de mon moulin. Impressions et souvenirs. (1873), Paris 1930.

²²³ Steig, Reinhold (Woldenberg 1. 12. 1857 – Berlin 11. 3. 1918): Achim von Arnim und die ihm nahestanden. Hg. von Reinhold Steig und Herman Grimm. Erster Band: Achim von Arnim und Clemens Brentano. Bearbeitet von Reinhold Steig. Stuttgart 1894.

²²⁴ The wandering Jew. A Poem by Percy Bysshe Shelley. Edited by Bertram Dobell, London, Published for the Shelley society, by Reeves and Turner, 1887. (Bandzählung: The Shelley society's publications. Second series, N° 12.) – Jetzt in: The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley. Edited by Neville Rogers. In four volumes. Vol. I: 1802-1813, Oxford 1972, p. 181-228: The Wandering Jew. 1810; p. 374-380: Notes; p. 174, N° 51: The Wandering Jew's Soliloquy (1810-11); p. 373: Notes.

²²⁵ Nicht sicher bestimmbar, da Bezifferung von Serie und Einzelnummer erforderlich. – Über den Ahasver-Stoff in Shelleys Dichtung (Queen Mab, Alastor, Hellas, etc.) siehe: Werner Zirus, Der ewige Jude in der Dichtung, vornehmlich in der englischen und deutschen. Leipzig 1928 (= Palaestra 162), S. IX-X, 51-70. – Dr. M. Roxana Klapper, The German literary influence on Shelley. Salzburg 1975, S. 58-106.

²²⁶ Shelley, Percy Bysshe (Field Place, Sussex 4. 8. 1792 – Viareggio 8. 7. 1882): The Works of P. B. Shelley in verse and prose, now first brought together by Harry Buxton Forman. 8 vols. London 1880. (Nur diese Gesamtausgabe kann hier von Kassner gemeint sein.)

29. E. Dowden »Shelleys life and works« 1886²²⁷
30. Ambrosio »the monk« by Lewis Lond. 1798²²⁸
31. William Godwin: Saint Leon (frnz. Übersetzg) Paris 1800²²⁹
32. N. Lenau »gesammelte Schriften« Reclam²³⁰
33. J. Mosen: Lied vom Ritter Wahn 1837²³¹
34. „ „ Ahasver 1838²³²
35. Victor von Rydberg: Nord u. Süd 12²³³
36. Edgar Quinet: »Les œuvres complètes« n. e. 1874²³⁴

²²⁷ Dowden, Edward (Cork 3.5.1843 – Dublin 4.4.1913): *The Life of Percy Bysshe Shelley*. By Edward Dowden. LL.D. In two volumes. London 1886. (Dort vol. I, p. 44-46, über Shelleys Dichtung »The Wandering Jew«, nach damaligem – alsbald durch die Publikation von Bertram Dobell 1887 überholten – Stand der Kenntnis; s. oben Anm. 224 zu Nr. 26.)

²²⁸ Lewis, Matthew Gregory (London 9.7.1775 – auf See, Jamaica 14.5.1818): [Anonym], *The Monk: A Romance*, 1796 (2nd.-5th. edition 1796-1800). Geschrieben 1794. Auch unter dem Titel: *Ambrosio: or, The Monk*. – Kritische Ausgabe (nach dem wiederaufgefundenen Manuskript): Matthew Lewis, *The Monk. A Romance*. Edited by Howard Anderson. London 1973.

²²⁹ Godwin, William (Wisbech, Cambridgeshire 3.3.1756 – London 7.4.1836): *William Godwin, St. Leon; a tale of the sixteenth century*. 4 vols., London 1799. – William Godwin, *Saint-Léon, histoire du seizième siècle*. Traduit de l'anglais. Paris 1800. 3 vols.

²³⁰ Lenau, Nicolaus (Csatád, Ungarn 13.8.1802 – Oberdöbling b. Wien 22.8.1850): Nicolaus Lenau, *Gedichte*. Gesamtausgabe. Leipzig o.J. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 1451-53. – Lenaus »Gesammelte Schriften« gab es in der Universal-Bibliothek nicht, dagegen erschien in der Reihe »Reclams Klassiker-Ausgaben« Nikolaus Lenaus *Sämtliche Werke*. Hg. u. mit Einleitung versehen von G. Emil Barthel. In 1 Band, Leipzig o.J. (1883). Zweite Ausgabe, Leipzig 1887. – Nikolaus Lenaus *Briefe an Emilie von Reinbeck und deren Gatten Georg von Reinbeck 1832-1844*. Hg. von Dr. Anton Schlossar, Stuttgart 1896.

²³¹ Mosen, Julius (Marieney, Vogtland 8.7.1803 – Oldenburg 10.10.1867): Julius Mosen, *Das Lied vom Ritter Wahn*. Leipzig 1831.

²³² Ahasver. Episches Gedicht von Julius Mosen. Dresden und Leipzig 1838. – Später in: *Sämtliche Werke von Julius Mosen*. Zweiter Band. Oldenburg 1863, S. 1-145: *Ritter Wahn*; S. 147-327: *Ahasver*. – *Sämtliche Werke von Julius Mosen*. Neue vermehrte und durch eine Biographie des Dichters von dem Sohne desselben bereicherte Auflage. Leipzig 1880. Band 1-6. Darin Bd. 1, S. 91-179: *Ritter Wahn*; Bd. 2, S. 141-264: *Ahasver*.

²³³ Rydberg, Abraham Viktor (Jönköping, Schweden 18.12.1828 – Djursholm 21.9.1895): *Gedichtsammlung »Dikter«*, 1882. Darin: »Prometeus och Ahasverus« (»Rydbergs zentrale Ideen-Dichtung«). Später in: *Samlade Skrifter*, utg. i 14 bd. av Karl Warburg, Stockholm 1896-1899, Bd. I: *Dikter*. Vgl. Örjan Lindberger, *Prometeustanken hos Viktor Rydberg*, I.II., 1938. – Die Angabe Kassners »Nord u. Süd 12« ist nicht verifizierbar; s. das »Gesamt-Register über die ersten 99 Hefte von »Nord und Süd, Eine deutsche Monatschrift«, beigegeben in Bd. 34/III, 1885: darin nichts von oder über Rydberg.

²³⁴ Quinet (so die korrekte Schreibung!), Edgar (Certines b. Bourg-en-Bresse 17.2.1803 – Versailles 27.3.1875): *Œuvres Complètes de Edgar Quinet*, [t. 7:] *Ahasvérus./ Les tablettes du Juif errant*. Paris o.J. (Ahasvérus, 5^e édition). Später in *Œuvres Complètes, nouvelle édition*, I-XXX, Paris 1881. – »Ahasvérus«, dramatische Dichtung in Prosa, erschien zuerst in Paris

37. Ahasverus frei aus dem frz. nach E. Quinet Ludwigsburg 1834²³⁵
38. Charles Magnin: *Revue des deux mondes* 1844²³⁶
39. Robert Flint »History of the history of the philosophy«. 1893²³⁷
40. H. Taine: *Les philosophes français du XIX s.* 1857²³⁸
50. Max Haushofer: *Ahasverus Trauerspiel* 1884²³⁹
51. Moritz Necker: *Grenzboten* 1889²⁴⁰
52. S. Heller: *Die Wanderungen des A.* 1865²⁴¹
53. „ „ Ahasverus, ein Heldengedicht 1868²⁴²
(S. 102)
54. Ernest Renan: *Marc Aurèle la fin du monde antique* 1872²⁴³

Ende 1833, angekündigt durch Selbstanzeige von Quinet in der *Revue des deux mondes*, Seconde série, Oct. 1833, tome quatrième, p. 5-41: Einführung in das Werk und Proben aus allen vier Teilen; am Schluß dieses Bandes, p. 533-576 (Déc. 1833), die Besprechung der Dichtung durch Charles Magnin, s. unten Anm. 236 zu Nr. 38.

²³⁵ Ahasverus. Frei aus dem Französischen des Edgar Quinet. Ludwigsburg 1834.

²³⁶ Magnin, Charles (Paris 1793 – ebd. 1862): *Revue des deux mondes*, Seconde série, 1833, tome quatrième, p. 533-576 (1^{er} décembre 1833): *Ahasvérus, Mystère; et de la nature de génie poétique*. Der Essay ist in dem (oben Anm. 234, zu Nr. 36 verzeichneten) 7. Band der *Œuvres complètes* de Edgar Quinet (*Ahasvérus*, 5^e édit.), p. 489-536, wieder abgedruckt, dort mit der Notiz, p. 489 n. 1: »Cette étude [...] a été depuis reproduite et complétée dans deux volumes de *Mélanges littéraires*, de M. Magnin, sous le titre de *Causeries et Méditations historiques et littéraires*« (scil. tome 1, Paris 1843).

²³⁷ Flint, Robert (near Dumfries 14.3.1838 – Edinburgh 25.11.1910): *Robert Flint, The Philosophy of History in France and Germany*. Edinburgh and London 1874. Darin: Chapter IX: Cousin (Relation to Hegel); Chapter XIII: Michelet and Quinet. – Die spätere Ausgabe: *History of the Philosophy of History*, Edinburgh 1893, ist wohl die von Kassner gemeinte.

²³⁸ Taine, Hippolyte (Vouziers, Ardennes 21.4.1828 – Paris 5.3.1893): *Les philosophes français du XIX^e siècle*, par H. Taine. Paris 1857. Darin: Chapitre IV-VIII, p. 75-196, über Victor Cousin.

²³⁹ Haushofer, Max (München 23.4.1840 – Bozen-Gries 10.4.1907): *Der ewige Jude*. Ein dramatisches Gedicht in drei Theilen von Max Haushofer. Leipzig 1886; Zweite, durchgesehene Auflage, Leipzig 1894.

²⁴⁰ Necker, Moritz (Lemberg 14.10.1847 – Wien 16.2.1915): Der Wiener Journalist und Schriftsteller Moritz Necker ist in der Zeitschrift *Die Grenzboten*, 48. Jg., 2. Vierteljahr, Leipzig 1889, S. 597-610, vertreten mit dem Aufsatz: »Robert Hamerlings Selbstbiographie« (= »Stationen meiner Lebenspilgerschaft«, Hamburg 1889); vgl. unten Anm. 251 zu Nr. 62.

²⁴¹ Heller, Seligmann (Raudnitz a. d. Elbe, Böhmen 8.7.1831 – Wien 8.1.1890): *Die Wanderungen des Ahasver*. Von S. Heller. Wien 1865.

²⁴² Ahasverus. Ein Heldengedicht von S. Heller. Zweite Auflage. Leipzig 1868. – Die Dichtung umfaßt drei Teile: Erste, Zweite und Dritte Wanderung, mit je vierzig Gesängen in Dantischen Terzinen.

²⁴³ Renan, Ernest (Tréguier, Côtes du Nord 27.2.1823 – Paris 2.10.1892): *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*, par Ernest Renan. Paris 1882 (= *Histoire des Origines du Christianisme*, Livre septième).

55. Renan: Les evangiles et la seconde génération chrétienne 1877.²⁴⁴
56. E. Renan: Le judaïsme et la christianisme 1883²⁴⁵
57. Renan: Drames philosophiques 1888²⁴⁶
58. Zedlitz: »Gedichte« II. Auflage 1839²⁴⁷
59. H. Ch. Andersen Samlede Skrifter²⁴⁸
60. Kuffners gesammelte Schriften 1846²⁴⁹
61. Dumas père Les œuvres complètes 1874.²⁵⁰
62. Robert Hamerling Ahasver in Rom. Hbg. 1877²⁵¹

²⁴⁴ Les Evangiles et la seconde génération chrétienne, par Ernest Renan. Paris 1877 (=Histoire des Origines du Christianisme, Livre cinquième).

²⁴⁵ Le Judaïsme et le Christianisme. Identité originelle et séparation graduelle. Conférence. Paris 1883. – Unter dem Titel: »Identité originelle et séparation graduelle du judaïsme et du christianisme« aufgenommen in: Discours et Conférences, Paris 1887. – Jetzt in: Œuvres complètes de Ernest Renan. Edition définitive établie par Henriette Psichari, Paris (1947), Tome I, p. 907-924.

²⁴⁶ Drames philosophiques, Paris 1888. – Jetzt in: Œuvres complètes, Tome III, Paris (1949) (s. vor. Anm.), p. 369-710. Im Drama »Caliban. Suite de »La Tempête« (zuerst Paris 1878) tritt auf: »Buttadeo, le Juif errant«, p. 388-404, Acte II, Scène première, scène II. – Buttadeus, Buttadeo ist der Name des ewigen Juden in der älteren italienischen Überlieferung, s. oben zu Nr. 1, Neubaur, Neue Mitteilungen 1893, und zu Nr. 6, Gaston Paris und S. Morpurgo.

²⁴⁷ Zedlitz, Joseph Christian Freiherr von (Schloß Johannisberg 28.2.1790 – Wien 16.3.1862): Die Wanderungen des Ahasverus. Fragment (entstanden 1832), in: Gedichte, 2. Aufl., Stuttgart 1839, S. 381-451. Später in: Gedichte von J. Ch. Freiherrn von Zedlitz, Stuttgart 1859, S. 491-545 (Verserzählung in 53 Kanzenon-Strophen).

²⁴⁸ Andersen, Hans Christian (Odense 2.4.1805 – Kopenhagen 4.8.1875): H. C. Andersen, Ahasverus. Kopenhagen 1848. Diese episch-dramatische Dichtung erschien gleichzeitig in deutscher Sprache: Ahasverus, Leipzig 1847. Später in: Samlede Skrifter af H. C. Andersen, Kopenhagen 1854-1876, 32 Bände; Bd. 17 enthält u. a. den Ahasverus. – Deutsche Gesamtausgabe: H. C. Andersen, Gesammelte Werke, vom Verfasser selbst besorgte Ausgabe, Bd. 1-37, Leipzig 1847-49; darin Bd. 29 und 30: Ahasverus, 2 Theile, 1847. – Zweite dänische Gesamtausgabe: Samlede Skrifter, 2. udg. 16 Bde. (in 15), Kopenhagen 1876-1880.

²⁴⁹ Kuffner, Christoph Johann Anton (Wien 28.6.1780 – ebd. 7.11.1846): Ch. Kuffner's erzählende Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen. Ausgabe letzter Hand. Wien 1846. Bd. XVI, XVII und XVIII: Ahasver, der ewige Jude. Eine Wanderung durch Jahrhunderte. Historischer Roman. Erster, Zweiter, Dritter Theil.

²⁵⁰ Dumas (père), Alexandre (Villers-Cotterets 24.7.1802 – Puy b. Dieppe 5.12.1870): Isaak Laquedem, par Alexandre Dumas. Paris 1853, 5 vol. – Al. Dumas, Isaak Laquedem, Paris 1878, 2 vol. (Œuvres complètes). Welche Ausgabe Kassner benutzt hat, ist nicht sicher bestimmbar. – Isaak Laquedem, von Alexander Dumas. Aus dem Französischen von Dr. August Zoller, Stuttgart 1853, in: Sämtliche Werke. Deutsch von Dr. August Zoller.

²⁵¹ Hamerling, Robert (Kirchberg am Walde/Niederösterreich 24.3.1830 – Graz 13.7.1889): Ahasverus in Rom. Eine Dichtung in sechs Gesängen von Robert Hamerling. Hamburg und Leipzig 1866. – Von der 2. Auflage (1867) an mit einem Anhang: Epilog an die

63. Fr. Horn, *Psyche*, Nachlass 1841²⁵²
64. Aug. Klingemann *Faust* 1815²⁵³
65. „ „ Ahasver 1827²⁵⁴
66. W. Jemand »der ewige Jude« 1831 Iserlohn²⁵⁵
67. Wilh. Hauff: *Mittheilungen aus den Memoiren eines Satans* 1826²⁵⁶
68. Th. v. Haupt *Schauspiele Frkft.* 1828²⁵⁷
69. Eugène Scribe *Œuvres complètes* 1874-88²⁵⁸

Kritiker (so: Ahasverus in Rom . Eine Dichtung in sechs Gesängen von Robert Hamerling. Mit einem Epilog an die Kritiker. Dritte Auflage. Hamburg und Leipzig 1868). Bis 1910 erschienen 28 Auflagen.

²⁵² Horn, Franz (Braunschweig 30. 7. 1781 – ebd. 19. 7. 1837): *Psyche*. Aus Franz Horn's Nachlasse. Ausgewählt von Gustav Schwab und Friedrich Förster. Erster–Dritter Band. Leipzig 1841. Dritter Band, S. 1-84: Der ewige Jude. Eine Novelle. (Geschrieben im Herbst 1814.) Zuest in Fouqué's *Frauentaschenbuch* für 1816, Nürnberg 1816, S. 91-165; dann in: *Novellen von Franz Horn*. Erster Band, Berlin 1819, S. 1-120.

²⁵³ Klingemann, Ernst August Friedrich (Braunschweig 31. 8. 1777 – ebd. 25. 1. 1831): August Klingemann, *Faust*. Ein Trauerspiel in fünf Akten. Leipzig und Altenburg 1815. Vgl. dazu Karl Engel, (s. oben Nr. 20), S. 208-210, Nr. 538-542.

²⁵⁴ Ahasver. Trauerspiel in fünf Akten. Braunschweig 1827; das Stück spielt im Dreißigjährigen Krieg und beruht auf der Novelle von Franz Horn, s. o. Nr. 63.

²⁵⁵ Jemand, Wilhelm (Pseud. für Wilhelm Langewiesche, Möllenkotten b. Schwelm, Westfalen 4. 12. 1807 – Godesberg 24. 3. 1884): W. Jemand, *Der ewige Jude*, eine didaktische Tragödie. Iserlohn 1831. (Beruht auf der Novelle von Horn, s. o. Nr. 63, und ist diesem gewidmet.)

²⁵⁶ Hauff, Wilhelm (Stuttgart 29. 11. 1802 – ebd. 18. 11. 1827): *Mittheilungen aus den Memoiren des Satan*. Erster Theil. Zweiter Theil. Stuttgart 1825, 1827. Darin: Erster Theil, 11. bis 15. Kapitel: Unterhaltungen des Satan und des ewigen Juden in Berlin (Zusammentreffen beider mit dem Dichter Franz Horn, als dem Verfasser der Novelle vom Ewigen Juden, s. o. zu Nr. 63).

²⁵⁷ von Haupt, Theodor (Mainz 2. 2. 1782 – Paris, Juli 1832): *Ahasverus der nie Ruhende*. Romantisches Schauspiel in drei Abtheilungen. In: *Schauspiele*, 2 Bde., Mainz 1825, Erstes Bändchen. – Freie deutsche Übersetzung aus dem Französischen; Vorlage: Louis Charles Caigniez (1756-1842), *Le Juif Errant*, mélodrame en trois actes. Représenté pour la première fois, sur le Théâtre de la Gaîté, le 7 janvier 1812. In: *Chef-d'œuvres du répertoire des mélodrames joués à différents théâtres*, tome XX, 1824, p. 107-225 (nach Albert Soergel, *Ahasver-Dichtungen* seit Goethe, Leipzig 1905, S. 159, Nr. 34).

²⁵⁸ Scribe, Eugène (Paris 24. 12. 1791 – 20. 2. 1861): *Le Juif errant*. Opéra en cinq actes. En société avec M. de Saint-Georges. Musique de F. Halévy. (Erste Aufführung in der Académie royale de Musique in Paris, 23. 4. 1852.) In: *Théâtre de Eugène Scribe*, vol. XX: *Opéras II*, Paris 1857, p. 261-311. – Komponist: Jacques Fromental Halévy (Paris 27. 5. 1799 – Nizza 17. 3. 1862). – Die spätere Gesamtausgabe in 76 Bänden, Paris 1874-1885 (darin: 3. série, *Opéras*. Ballet. 6 vol.) ist möglicherweise die von Kassner gemeinte.

70. Eug. Sue *Le Juif errant*. Lpzg. 1843²⁵⁹
71. Julian Schmidt: *Geschichte der franz. Literatur*²⁶⁰
72. Eug. Sue »*Le Juif errant*« Drame en 5 a. Paris 1895 *Nouvel(le) E.*²⁶¹
73. Ludwig Köhler »*Neuer Ahasver*« 1841²⁶²
74. Berth. Auerbach »*Spinoza*« Stuttg. 1880²⁶³
75. Franz Theremin »*Abendstunden*« 1858²⁶⁴
76. Joseph Seeber »*Der ewige Jude*« *Episches*
77. *Gedicht* 1895²⁶⁵
78. Maurice Reinhold von Stern »*Die Insel Ahasvers*« 1893²⁶⁶
79. Adolf Povinelli, *Ahasverus in Tirol* II Aufl. 1892²⁶⁷
80. Carmen Sylva »*Jehova*« Leipzig. 1882²⁶⁸

²⁵⁹ Sue, Eugène (Paris 10. 12. 1804 – Annecy 3. 8. 1857): *Le Juif errant*, par M. Eugène Sue. 10 vol., Paris 1844-1845. – Eugène Sue, *Le Juif errant*. Roman en dix volumes. Edition originale pour toute l'Allemagne. Leipzig 1844-1845.

²⁶⁰ Schmidt, Julian (Marienwerder 7. 3. 1818 – Berlin 27. 3. 1886): *Geschichte der Französischen Literatur seit der Revolution 1789*. Von Julian Schmidt. I., II. Band, Leipzig 1858; darin über Cousin: I, S. 434-452; Scribe: I, S. 147-164; Alfred de Vigny »*Eloa*«: II, S. 377, 428; Quinet: II, S. 415-428, »*Ahasverus*«: II, S. 423 (mit dem Hinweis auf Gervinus, s. Anm. 196); Dumas père: II, S. 440 ff.; E. Sue: II, S. 467 ff., »*Le Juif errant*«: ebd., S. 467, 476 u. bes. 479. Eine »Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage« in 2 Bänden erschien 1873 und 1874 in Leipzig unter dem Titel: »*Geschichte der Französischen Literatur seit Ludwig XVI.*«

²⁶¹ *Le Juif errant*, drame en 5 actes et 17 tableaux, par M. Eugène Sue, Paris 1849. – Eugène Sue, *Le Juif errant*, drame en 5 actes, un prologue, 17 tableaux. Nouvelle édition. Paris 1894.

²⁶² Köhler, Ludwig (Meiningen 6. 3. 1819 – Hildburghausen 4. 8. 1862): *Der neue Ahasver*, ein Gedicht. Jena 1841.

²⁶³ Auerbach, Berthold (Nordstetten 28. 2. 1812 – Cannes 8. 2. 1882): *Spinoza*, ein historischer Roman. Stuttgart 1837. II. Teil, Kap. 33: *Die Erlösung*, S. 294-300. – *Spinoza*. Ein Denkerleben. Von Berthold Auerbach. Neue durchgearbeitete, stereotypierte Auflage. Zweiter Abdruck. Mannheim 1855 (Kap. 27: *Epilog*, S. 391-395).

²⁶⁴ Theremin, Franz (Gramzow, Uckermark 19. 3. 1780 – Berlin 26. 9. 1846): *Der ewige Jude*. Eine Legende. In: *Abendstunden*, Berlin 1836, S. 161-242. – Franz Theremin, *Abendstunden*. 3 Bde., 1833-1839. Zweite, vermehrte Ausgabe in einem Bande, Berlin 1841, S. 285-326.

²⁶⁵ Seeber, Joseph (Bruneck, Tirol 4. 3. 1856 – Enns, Oberösterreich 19. 4. 1919): *Der ewige Jude*. *Episches Gedicht* von Joseph Seeber. Freiburg im Breisgau 1894. (Bis 1910 elf Auflagen.)

²⁶⁶ von Stern, Maurice Reinhold (Reval 3. 4. 1860 – Ottensheim b. Linz a. d. Donau 28. 10. 1938): *Die Insel Ahasvers*. Ein episches Gedicht. Dresden 1893.

²⁶⁷ Povinelli, Adolf Heinrich (Innsbruck 12. 7. 1861 – um 1935): *Ahasverus in Tirol*, epische Dichtung aus düsterer Zeit. Leipzig 1890. Zweite Auflage 1892.

²⁶⁸ Carmen Sylva (Elisabeth Königin von Rumänien, geb. Prinzessin zu Wied-Neuwied: Neuwied 29. 12. 1843 – Bukarest 2. 3. 1916): *Jehova* von Carmen Sylva. Leipzig 1882.

81. Ed. Grenier *Œuvres »Petit[c]s poèmes«* 1895²⁶⁹
82. Jules Lemaître *»Les Contemporains«* 1886²⁷⁰
83. Sv. Ingemanns Samlede Skrifter 1883²⁷¹
84. Wilhelm Müller: Taschenbuch zum gesell. Vergnügen 1823²⁷²
85. A. Chamisso's Gesammelte Werke, Kürschner, W. Walzel²⁷³
86. Zach. Werner gesammelte Werke²⁷⁴
87. A. Stolte *»Faust«* Hmbg. 1859 *»zu Ehren Schillers«*²⁷⁵

²⁶⁹ Grenier, Édouard (Baume-les-Dames 20.6.1819 – ebd. 5.12.1901): Édouard Grenier, *La mort du juif-errant*, poème. Paris 1857. – *Œuvres de Édouard Grenier*, Paris 1895-1902, 3 vol., t. 1, Paris 1895, p. 1-59: *Petits Poèmes*.

²⁷⁰ Lemaître, Jules (Vennecy/Loiret 27.4.1853 – Tavers/Loiret 5.8.1914): *Les Contemporains. Études et Portraits littéraires*. Paris (o.J.), 7 vol., 1885-1899. Première Série: 1884 et 1885; darin: p. 113-128: Édouard Grenier.

²⁷¹ Ingemann, Bernhard Severin (Thorkildstrup, Falster 28.5.1789 – Sorø 24.2.1862): *Blade af Jerusalems Skomagers Lommebog*. Kopenhagen 1833. (*»Blätter aus dem Taschenbuch des Ewigen Juden«*, Gedichtkreis; in späteren Auflagen betitelt: *»Ahasverus«*.) – B. S. Ingemann, *Samlede Skrifter*, 1.-4. Afdeling. Bd. 1-41, 1853-1865.

²⁷² Müller, Wilhelm (Dessau 7.10.1794 – ebd. 30.9.1827): *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1823*. (Neue Folge. Dritter Jahrgang.) Leipzig, Wien, S. 10-14: *Romanzen*. 1. *Der ewige Jude* (S. 11-12). 2. *Die Schärpe*. – *Gedichte von Wilhelm Müller*. Vollständige kritische Ausgabe bearb. von James Taft Hatfield. Berlin 1906 (= *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, Nr. 137. Dritte Folge, Nr. 17), S. 136-137: *Der ewige Jude* (*»Wanderlieder«* 1).

²⁷³ Chamisso, Adelbert von (Schloß Boncourt, Champagne 30.1.1781 – Berlin 21.8.1838): *Chamisso's Werke*, hg. von Dr. Oskar F. Walzel, Stuttgart o.J. (Kürschners Deutsche National-Litteratur, 148. Bd.), S. 174-176: *Der neue Ahasverus* (entstanden 1828, zuerst in: *Gedichte*, 1831, S. 123). *Ahasver-Gestalten* auch in den *Gedichten »Abba Glosk Leczek«*, 1832 (Walzel, S. 233-240) und *»Ein Baal Teschuba«*, 1832 (Walzel, S. 363-366). Vgl. auch *»Der ewige Jude«*, aus dem Französischen des Pierre-Jean de Béranger (1780-1857); zuerst in: *Bérangers Lieder*. Auswahl in freier Bearbeitung von Adelbert von Chamisso und Franz Freiherrn von Gaudy. Leipzig 1838. Urtext: Béranger, *Le Juif errant*, in: *Chansons*, 1831.

²⁷⁴ Werner, Zacharias (Königsberg 18.11.1768 – Wien 17.1.1823): *Zacharias Werner's Sämmtliche Werke*. Aus s. handschriftl. Nachlasse hg. von seinen Freunden. Grimma o.J. (1840). Zweiter Band (= *Poetische Werke*, 2. Bd.: *Gedichte vom Jahre 1810 bis 1823*), S. 79-80: *Der ewige Jude*. a) *Sabbathsnacht*; b) *Sonntagsfrühe*. (Zwei Sonette.)

²⁷⁵ Stolte, Ferdinand (Wegeleben b. Halberstadt 14.2.1809 – Hamburg 28.11.1874): *Faust*. Dramatisch-didaktisches Gedicht in vier Theilen von Ferdinand Stolte. Erster Theil: Guttenberg. Dritte Auflage. Hamburg 1870. Zweiter Theil: Richard und Coelesta. Zweite Auflage. Hamburg 1869. Dritter Theil: Ahasverus. Hamburg 1869. Vierter Theil: Faustina. Hamburg 1869. – *Der erste Theil* erschien zuerst 1860 in Leipzig. Er trägt seit der 1. Auflage auf besonderem Blatt nach dem Titel die Widmung: *Den Manen Friedrich Schillers*, am Tage seiner hundertjährigen Jubelfeier, am 10. November 1859 gewidmet von Ferdinand Stolte.

88. Ed. Grisebach »Der neue Tannhäuser« 1893²⁷⁶
82. Lewin Schücking: Der Bauernfürst²⁷⁷
83. Alois Schreiber Stuttgarter Morgenblatt N° 170²⁷⁸
84. L. Storch, George Croly's Ewiger Jude, frei übersetzt.²⁷⁹

²⁷⁶ Grisebach, Eduard (Göttingen 9.10.1845 – Berlin 22.3.1906): Der neue Tannhäuser. Berlin 1869. Gedichtzyklus. An vorletzter Stelle: Begegnung zwischen Faust und Ahasver in Auerbachs Keller zu Leipzig. Bis 1909 erschienen 24 Auflagen, stets aufs neue vermehrt.

²⁷⁷ Schücking, Levin (Klemenswerth, Westfalen 6.9.1814 – Pyrmont 31.8.1883): Der Bauernfürst, ein Roman. Leipzig 1851. In Band II, S. 32-102, die Novelle »Die drei Freier«, worin der Ewige Jude auftritt, vereint mit dem Wilden Jäger und dem Fliegenden Holländer.

²⁷⁸ Schreiber, Aloys (Bühl, Baden 12.10.1761 – Baden-Baden 21.10.1841): Morgenblatt für gebildete Stände. Erster Jahrgang 1807. N° 170. Freitag, 17. Julius, 1807, S. 677-678: Der ewige Jude. Eine Ballade von Aloys Schreiber. – Später in: Poetische Werke von Aloys Schreiber (in 3 Bänden 1817-1818). Erster Band. Tübingen 1817, S. 253-256: Der ewige Jude.

²⁷⁹ Storch, Ludwig (Ruhla, Thüringen 14.4.1803 – Kreuzwertheim a.M. 5.2.1881): Der ewige Jude. Eine historische Novelle der Vorzeit. Hg. von Ludwig Storch. Nach dem Englischen (des George Croly). Stuttgart 1829. Drei Bände. – George Croly (Dublin 17.8.1780 – London 24.11.1860): Salathiel. A story of the past, the present, and the future. London 1828, 3 vols. (Die 1. Aufl. erschien anonym.) Später auch unter dem Titel: Salathiel; or, The Wandering Jew; a story of the past, the present, and the future (1843), sowie unter dem Titel: Salathiel, the immortal. A History. London (1853). Über das Werk s. Werner Zirus, Der ewige Jude in der Dichtung, vornehmlich der englischen und deutschen, Leipzig 1928 (Palaestra 162), S. 74-76.

Auf dem Weg zur »Blechschmiede«:
Holz und Schlaf als »Klapphornisten«
Mit neunzehn Klapphorn-Gedichten auf Postkarten
an Emil Richter (1890/91)

Mitgeteilt und kommentiert von Peter Sprengel

Als Schlußstein und Bilanz ihrer literaturgeschichtlich so folgenreichen Zusammenarbeit gaben Arno Holz und Johannes Schlaf 1892 im Berliner Verlag Fontane & Co einen Band mit dem Titel »Neue Gleise« heraus, der alle ihre naturalistischen Gemeinschaftswerke enthielt: von der Erzählung »Papa Hamlet« (1889) bis zum Drama »Die Familie Selicke« (1890). Als eine Art Satyrspiel ließen sie ihm im gleichen Jahr eine letzte Koproduktion folgen, die freilich ganz und gar nicht mehr naturalistisch anmutet: »Der geschundne Pegasus. Eine Mirlitoniade in Versen von Arno Holz und 100 Bildern von Johannes Schlaf«.¹ Es handelt sich dabei um eine Bildergeschichte im Stile Wilhelm Buschs, in der die beiden Freunde (denn damals waren sie es noch) selbstironisch die relative Erfolglosigkeit ihrer literarischen Doppelexistenz verarbeiten: von den Freuden und Plagen der gemeinsamen Arbeit über die Ablehnung durch die Öffentlichkeit und verschiedene Abenteuer in Berliner Kneipen bis hin zur Heimkehr am frühen Morgen:

Schon läuten fromm die Morgenglocken,
Man sitzt mit ungekämmten Locken
Und schüttelt sich und spricht voll Ekel:
»Herrgott, ist mir heut fin de siècle!«²

Schlaf zeichnete sich und seinen Partner bei unübersehbarer Porträtähnlichkeit als zwergwüchsig-kindische Protagonisten, ausgestattet mit einem Erkennungszeichen, das beide durch alle Bilder des Buchs begleitet und gewissermaßen als Emblem ihrer bohemehaften Opposition zur bürgerlichen Gesellschaft dient. Dieses Erkennungszeichen ist eine gestreifte Tröte. Der französische Ausdruck dafür lautet »Mirliton«;

¹ Ein verkleinerter Nachdruck mit Nachwort von Dieter Bänisch erschien 1971 als Weihnachtsgabe des Metzler-Verlags, Stuttgart (nicht im Buchhandel). Sonst keine Neuauflage!

² Der geschundne Pegasus. Eine Mirlitoniade in Versen von Arno Holz und 100 Bildern von Johannes Schlaf. Berlin 1892, S. 50.

er hat einem bekannten Pariser Cabaret jener Zeit den Namen und dem »Geschundnen Pegasus« die Gattungsbezeichnung »Mirlitoniade« gegeben, in der natürlich auch die Anspielung auf Miltons Epos mitschwingt. Die Verserzählung selbst nimmt auf das Instrument nur in der ersten Strophe Bezug:

Zwei Knaben hier mit viel Pläsir
Mißbrauchen Feder und Papier
Und blasen möglichst mit Elong
Das Klopp-Klipp-Klapphornmirlitong.³

Nimmt man diese Verse beim Wort, so verraten sie uns etwas, was noch niemand realisiert zu haben scheint: die Provenienz des »Geschundnen Pegasus« von der Klapphorn-Dichtung. Das Mirliton wird ja offenbar mit dem Klapp(en)horn gleichgesetzt – einem im Laufe des 19. Jahrhunderts außer Gebrauch gekommenen trompetenähnlichen Signalthorn mit sechs Klappen, das in der Erinnerung eigentlich nur noch dank jener unsterblichen Strophe überlebt, mit der der Göttinger Notar Friedrich Daniel allen Ernstes ein ländliches Gedicht eröffnen wollte:

Zwei Knaben gingen durch das Korn;
Der Andere blies das Klappenhorn.
Er konnt' es zwar nicht ordentlich blasen,
Doch blies er's wenigstens einigermäßen.⁴

Seit der Publikation dieser Strophe in den »Fliegenden Blättern«, einer humoristischen Zeitschrift, im Jahre 1878 forderte ihre unfreiwillige Komik zur (freiwilligen) Nachahmung heraus. Die »Fliegenden Blätter« brachten alsbald weitere Klapphornverse, »und in kurzer Zeit war die Form überall bekannt geworden, die äußerlich durch die feststehende erste Zeile mit dem variablen Reimwort, weiterhin durch die Vierzeiligkeit und durch überraschende Reime und Wortverrenkungen gekennzeichnet ist, all das im Dienste eines naiv vorgetragenen höheren Unsinns«⁵. Auch Holz und Schlaf beziehen sich auf dieses Muster (und nicht nur auf das Modell von »Max und Moritz«), wenn sie sich als »zwei Knaben« mit »Klopp-Klipp-Klapphornmirlitong« einführen.

³ Ebd., S. 1.

⁴ Peter Köhler (Hg.), Poetische Scherzartikel. Stuttgart 1991, S. 80.

⁵ Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule. 12. Aufl., Bern/München 1966, S. 67.

Ursprünglich wollten sie ihr letztes Gemeinschaftswerk sogar »Illustriertes Klapphorntagebuch« nennen. Als Ausgangsbasis diente ihnen nämlich eine Reihe von Klapphorn-Gedichten, die allerdings nicht mehr in ihrem Besitz waren, als sie den Plan zum Bilderbuch-Versepos faßten. Sie mußten sie erst vom Adressaten zurückerbitten, an den diese Gedichte – auf Postkarten – abgegangen waren. Holz tut das mit einem Brief an Emil Richter (»Sahlmann«) aus dem Zeitraum August/September 1891, dem konkretesten Zeugnis überhaupt für die Umstände der Entstehung des »Geschundnen Pegasus«:

Lieber Sahlmann!

Bitte, sei so gut und thu mir *umgehend* folgenden Gefallen: pack sämtliche Klapphörner, die wir Dir je geschickt, in ein einziges kleines Packet zusammen und schick es *quam celerrime* an Milli, deren Adresse momentan lautet:

Muskau o/L. Thurmvilla II. Tr. Zimmer 15.

Am Sonnabend breche ich ebenfalls dorthin auf und – Schläfchen folgt Montag! Die Sache ist nämlich die: die Firma Fontane, die übrigens »nebenbei« gesagt in circa 6 Wochen in einem umfangreichen, schönen Sammelbande unser bisher »Gemeinsames« bringen wird, unter dem Titel »Neue Gleise« [...], diese höchst angenehme Firma also ist durch Schläfchens Caricaturen derartig in Entzücken versetzt worden, daß sie uns »beauftragt« hat, ihr nach und nach einen neuen »Wilhelm Busch« zu schaffen. Sie [Lies: Die] Honorare sollen glänzende werden! Was kann uns natürlich lieber sein? Schläfchen soll die Bilder und ich die Verse machen. Und den ersten Grund nun dieser Serie, die den schönen Titel führen soll: »Arno [Holz] und Johannes Schlaf: »Illustriertes Klapphorntagebuch« wollen wir jetzt bereits in den nächsten 4 Wochen hinter uns haben. Um möglichst viel Fliegen auf ein Mal zu klapschen, haben wir uns sogar entschlossen, sie »zu Dreien« zu machen, also, wie die Dinge liegen, in Muskau. Zu Weihnachten, hoffen wir, wird dieses Meisterwerk beider Welten in Deinen Händen sein. Du wirst also einsehen, daß uns die gewünschten Karten, vorausgesetzt, wir kriegten sie einigermaßen zeitig, eventuell sehr nützlich werden könnten!! Ich glaube, es wird hier und da doch so manches Körnchen sein, das wir aufpicken könnten.⁶

»Sämtliche Klapphörner« auf den »gewünschten Karten« werden im Anhang dieser Studie erstmals veröffentlicht – soweit sie sich erhalten

⁶ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachl. Holz, Erg. 1, M. 16, Bl. 30f.

haben.⁷ Eine Reihe wörtlicher Anklänge⁸ läßt es als wahrscheinlich erscheinen, daß sie seinerzeit pünktlich in Muskau eingetroffen sind. Andererseits tritt der Bezug auf das Klapphorn-Modell im Laufe der Ausarbeitung des »Geschundnen Pegasus« doch stark zurück. Die Freunde haben von dem Material letztlich weniger Gebrauch gemacht, als ihnen wohl ursprünglich vorgeschwebt hat, und jedenfalls die angeforderten Karten später dem Adressaten zurückgegeben, aus dessen Hinterlassenschaft sie zusammen mit zahlreichen anderen Korrespondenzstücken⁹ 1971 in den Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz gelangten, wo sie als »Ergänzung 1« zum Holz-Nachlaß verwahrt werden.¹⁰ Aufgrund dieser Überlieferungslage und des späten Erwerbs fehlen sie in allen Editionen, die bis jetzt aufgrund des Nachlasses erstellt wurden;¹¹ auch die Monographie Helmut Scheuers, in der die Zusammenarbeit von Holz und Schlaf ja sehr sorgfältig rekonstruiert wird,¹² konnte noch nicht auf sie zurückgreifen.

Was freilich äußere Daten anbelangt, so erfahren wir aus den hier veröffentlichten Texten kaum etwas, das literaturgeschichtlich von Belang wäre. Immerhin erhalten wir einen Eindruck von der Intensität, mit der Holz und Schlaf an einer Beziehung festhielten, die auf die Zeit ihrer gemeinsamen Zugehörigkeit zum studentischen Wartburg-Bund in den

⁷ Mindestens zwei Karten müssen verloren sein, wie sich aus der Numerierung der überlieferten Karten vom 13.10.1890 und 17.6.1891 ergibt.

⁸ Man vergleiche die Postkarten vom 31.1., 17.6. und 20./25.1.1891 mit folgenden Verspaaren des »Geschundnen Pegasus«: »Man ist versöhnt, der Ziehjarn brennt – / Der sogenannte Hochmoment!«; »Nanu wird's Dag! Sie, kleiner Wiethrich! / Sie sind woll'n bisken brejenkietrig?!«; »Und einer spricht zum andern heiter: / Die Welt ist eine Hühnerleiter!« (Anm.1, S. 20, 23 u. 50).

⁹ Darunter befindet sich auch ein umfangreicher Brief an Emil Richter vom 24.10.1889, der demnächst in einem Arno-Holz-Heft der Zeitschrift Text + Kritik erscheint: »Wir werden ... Kerls«. Ein Brief von Holz und Schlaf über die Arbeit an »Familie Selicke« und manches mehr. Mitgeteilt von Peter Sprengel.

¹⁰ Vgl. Katalog Stargardt 595 (16./17.2.1971), Nr. 159-161. Vorbesitzer war der Germanist Max Preitz.

¹¹ So auch in der leider bis heute einzigen Briefausgabe: Arno Holz, Briefe. Eine Auswahl. Hg. von Anita Holz und Max Wagner. München 1948. Die von Wilhelm Emrich und Anita Holz herausgegebene Werkausgabe (Bd.1-7, Neuwied / Berlin 1961-1964) spart übrigens die zusammen mit Johannes Schlaf verfaßten Werke aus prinzipiellen Gründen aus!

¹² Helmut Scheuer, Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (1883-1896). München 1971, S. 99-131.

frühen achtziger Jahren zurückging.¹³ Von daher kannten Holz und Schlaf Emil Richter alias »Fritz Sahlmann«: der spätere Kaufmann in Frankfurt am Main trug damals den Vereinsnamen »Hartmann von Aue«. Holz nannte sich »Tanhuser« – in Anknüpfung an die Sage vom Sängereinstreit auf der Wartburg, die sich in der Dichtung jener Zeit (unter dem Einfluß der Romantik und Wagners) außerordentlicher Beliebtheit erfreute. Noch 1890 traf man sich auf der Wartburg; eine Zeichnung Schlafs zeigt die »heilige Viereinigkeit« (einschließlich Millis) vor dem Burgprofil im Hintergrund, sie zielt den Kopf einer Karte, auf der Milli am 14. September 1891 humoristisch über die Dauer ihrer nun schon einjährigen Bekanntschaft mit Richter reflektiert.¹⁴ Wer hätte gedacht, daß die Anfänge eines so entschiedenen Anhängers der Moderne, wie Holz es war (»Modern sei der Poet, / Modern vom Scheitel bis zur Sohle!«¹⁵), derart eng mit einer quasi burschenschaftlichen, politisch rückwärtsgewandten Vereinigung verbunden waren? »Die Wartburg sei's Panier!!!«, heißt es in einer Klapphorn-Strophe Schlafs.¹⁶

Milli ist – in faktisch-biographischer Hinsicht – die eigentliche Entdeckung der Klapphorn-Postkarten. Emilie Wittenberg (geb. 1867) wurde 1893 Holz' erste Frau. Sie muß eine begnadete »Klapphornistin«¹⁷ gewesen sein. Beim Wett-dichten mit Holz auf einem verregneten Grunewaldausflug trägt sie am 10. Juni 1891 den Sieg über den »armen Musensohn« davon. Wie der oben zitierte Brief verrät, war sie auch Mitautorin des »Geschundnen Pegasus«, jedenfalls als solche vorgesehen. Sie hat die Freundschaft ihres künftigen Mannes für den Korrespondenten in Frankfurt in erstaunlichem Grad zu ihrer eigenen Sache, sich selbst gewissermaßen zum Medium einer männerbündischen Beziehung gemacht. À la longue konnte das Eindringen einer Frau – und zumal dieser spontanen und vitalen Frau – in das System der Männerfreundschaften freilich nicht ohne Folgen für die Autorenehe von Holz und Schlaf bleiben. Schlaf scheint sich in die Braut des Freundes verliebt zu haben und durch die Aussichtslosigkeit dieser Neigung in seinem

¹³ Vgl. ebd., S. 27 f.

¹⁴ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachl. Holz, Erg. 1, M. 10, Bl. 5.

¹⁵ Wilhelm Arent (Hg.), *Moderne Dichter-Charaktere*. Berlin 1885, S. 148.

¹⁶ Vierte Postkarte vom 13.10.1890.

¹⁷ Vgl. Holz' Wortprägung »Klapphornisten« auf der Postkarte vom 18.6.1891.

Konkurrenz- und Minderwertigkeitskomplex gegenüber Holz bestärkt, vielleicht überhaupt erst in ihn hineingetrieben worden zu sein.¹⁸

Gerade vor dem Hintergrund dieser späteren Konflikte gewinnt die kollektive Verfaßtheit der Klapphorn-Postkarten Bedeutung. Wir lernen hier ein sublitterarisches Pendant zur »eigentlichen« Zusammenarbeit von Holz und Schlaf kennen, denn im Grunde handelt es sich um eine Art Stammtischpoesie. Das gilt nicht nur für Anlaß und Inhalt der meisten einschlägigen Postkarten. Das gilt auch für die leicht alkoholisierte Stimmung, die sich in ihnen niederschlägt, und das gilt allemal für die gesellige Form. Die von Strophe zu Strophe wechselnde Verfasserschaft wird zum Ausdruck des Beieinandersitzens am Café- oder Kneipentisch – man schiebt die Karte dem Nachbarn zu – und einer kollektiven Gleichgestimmtheit. Denn im Unterschied zu sonstiger Klapphorn-Dichtung ist der Autoren-Wechsel ein durchgängiges Prinzip in den hier versammelten Texten, das nur zwei Ausnahmen kennt: die Einzelstrophe, die aber häufig von mehreren unterzeichnet ist, oder das Um-die-Wette-Dichten wie beim erwähnten Grunewaldausflug. Schon auf der ersten Karte wird die Kollektivität auf die Spitze getrieben, indem die aus drei Worten bestehende Nachbemerkung »Wat? Jroß-artig« von allen drei Autoren abwechselnd geschrieben wird. Später gibt es raffinierte Überschneidungen, z.B. daß Milli den Holz in den Mund gelegten Part niederschreibt (und umgekehrt; so auf der ersten Karte vom 17. Juni 1891) oder die Weitergabe der Autorschaft mitten in der Strophe (am 15. Juli 1891). Auch wenn ein Klapphorn-Beiträger bekennt, er habe sich die von ihm geschriebene Strophe »pumpen« müssen,¹⁹ bewegen wir uns in einem Bereich jenseits des individuellen geistigen Eigentums.

Es bietet sich an, diese Nonchalance im Umgang mit dem herkömmlichen Autorbegriff mit dem experimentellen Ansatz der Gemeinschaftsproduktionen von Holz und Schlaf zu verbinden. Wer sich näher mit der Hinterlassenschaft befaßt, aus der auch die hier veröffentlichten Dokumente stammen, wird vorsichtiger sein. In verschiedenen Freundesbriefen an Richter aus den achtziger und neunziger Jahren finden sich

¹⁸ Vgl. Scheuer (Anm. 12), S. 124 f.; wie dort dargelegt, hat Holz das Beziehungsdreieck in seinem Roman »Das dritte Reich« (1900) verarbeitet.

¹⁹ Wie Schlaf auf der dritten Postkarte vom 13.10.1890 und Holz auf der zweiten Postkarte vom 10.6.1891.

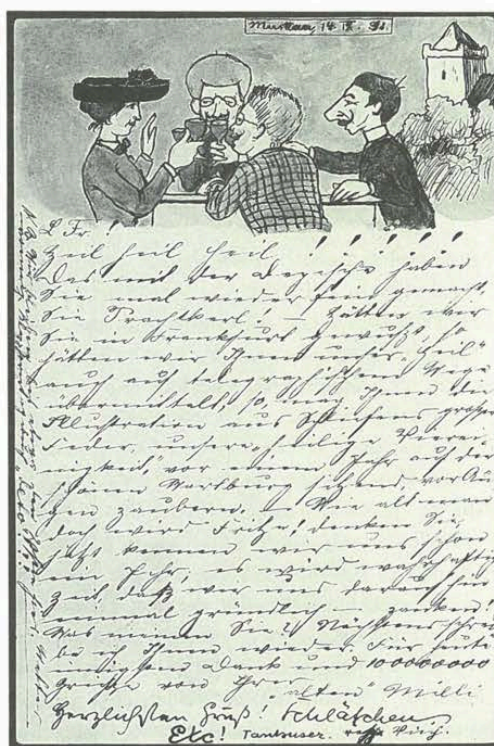


Abb. 1: Postkarte Emilie Wittenbergs an Emil Richter vom 14.9.1891 mit Zeichnung Johannes Schlags, darstellend Holz, Schlaf, Richter und Emilie beim vorjährigen Wartburgtreffen. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachl. Holz, Erg. 1, M. 10, Bl. 5.

gemeinsam verfaßte oder jedenfalls von mehreren Absendern gezeichnete Verse, auch mit parodistischem Einschlag, wie folgendes Beispiel zeigt. Es entstammt einem Brief von »Mahomet« und »Knickebein«, der auch Grüße an Tanhuser-Holz enthält:

Mancher wohl von diesen Reimen
Steht auf ziemlich schwachen Beinen!

.....

Wohl tuend ist der Verse Macht
Wenn sich der Mensch bezähmt, bewacht
Doch schrecklich ist es anzusehn
Sieht man sie ohne Beine stehn

Du als Freund der Poesi
Grinst jedoch und sagst hi! hi!²⁰

Armer Schiller! Derartige Zeugnisse, wie auch die humorigen Karikaturen, die vielfach in ihrer Nachbarschaft auftauchen, verraten wohl mehr über die burschikose Heiterkeit bürgerlicher Freundesbünde und vereinsartiger Zusammenschlüsse im 19. Jahrhundert als über die Anfänge der Moderne.

Auf der anderen Seite scheint es doch bemerkenswert, daß sich die Väter des deutschen Naturalismus in zeitlicher Nachbarschaft zu ihren ehrgeizigsten literarischen Projekten nicht zu schade sind, mit ihrem Frankfurter Freund in Klapphorn-Strophen zu korrespondieren. Anscheinend macht sich hier ein sprachspielerisches Bedürfnis geltend, das in der disziplinierten Arbeit am naturalistischen Dramen- oder Prosatext keine ausreichende Befriedigung fand. (Freilich gibt es Gemeinsamkeiten, vor allem in der virtuosen Handhabung des Berliner Dialekts!) Aber noch ein zweites Bedürfnis spielt mit bei diesem Rückgriff auf eine so unverkennbar triviale Dichtform: das nach Distanzierung von der Ernsthaftigkeit des hergebrachten Kunstverständnisses. Wir erkennen darin etwas von der Respektlosigkeit wieder, mit der der Theoretiker Holz zu Werke geht, wenn er etwa die Grundgesetze der Kunst an der primitiven Zeichnung eines kleinen Jungen exemplifiziert.²¹ Auch literatursoziologisch hat die forcierte Trivialität einiges zu besagen: sie läßt sich verstehen als Bekenntnis zur Boheme, als Ausdruck der Opposition zum bürgerlichen Kunst- und Kulturbetrieb, auf dessen – auch pekuniäre – Anerkennung die beiden Autoren andererseits, wie wir wissen, doch so dringend angewiesen waren wie vergeblich hofften.

Die Attraktivität des Klapphorns für das Autorengespann Holz-Schlaf-Milli wäre freilich bald erschöpft gewesen, wenn sich nicht die Möglichkeit einer direkten Beziehung ergeben hätte. Die Eigenart der hier versammelten Klapphorn-Postkarten – und der kommunikative Anreiz, den die triviale Dichtform für die Freunde gewann – bestand und besteht aber gerade darin, daß sich die Freunde durchweg mit den »zwei Knaben« identifizierten – und zwar ohne Rücksicht auf Ge-

²⁰ Brief o.D., Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachl. Holz, Erg. 1, M. 9.

²¹ Arno Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*. Berlin 1891, S. 107f.

schlecht oder Anzahl. Es ist auch von drei oder vier Knaben die Rede, und Milli wird dabei ohne weiteres mitgezählt. »Zwei Knaben waren Zwillinge / Mit Milli waren's Drillinge«, reimt Schlaf in der zweiten Strophe der ersten Klapphorn-Postkarte und schlägt damit eine Brücke zur konkreten Situation, nachdem Holz in der ersten Strophe noch von der Nasenform siamesischer Zwillinge gehandelt hatte, wahrscheinlich aber auch dabei schon auf Schlaf und sich zielend (Schlaf war ein Jahr älter und hatte fraglos die »döllere« Nase; siehe auch Millis Klapphornstrophe auf der zweiten erhaltenen Karte vom 13. Oktober 1890). Nachdem einmal die Beziehung hergestellt war, konnte sie jederzeit abgerufen werden. Die Klapphorn-Form erwies sich als probate Möglichkeit, über das aktuelle Befinden und insbesondere über die jeweilige Lokalität (auch und gerade im Sinne von »Lokal«) in witziger Form zu berichten.

In diesen Selbstbezug schließt das Autoren-Trio – und dies ist wohl in der Tat einmalig in der Tradition der Klapphorn-Literatur – auch ironische Hinweise auf das eigene bzw. dem Kreis der Verfasser entstammende dichterische Oeuvre ein. Emilie Wittenberg zeichnet sich hier durch heitere Einfälle aus:

Sie haben »Einen Tod« gelesen
Und sind dabei fidel gewesen.

– reimt sie auf einer Postkarte vom 9. November 1890. In der Erzählung »Ein Tod«, erstmals veröffentlicht in »Papa Hamlet« (1889), hatten Holz und Schlaf die letzten Stunden eines im Duell verwundeten Studenten geschildert. Zumal der Schluß, der auf eine Pietà-Szene hinausläuft und mit dem Ausruf »Mama!!!« endet, ist eher sentimental als »fidel«. Distanziert sich Emilie Wittenberg diskret vom Werk der Männer, oder formuliert sie eine spätere Selbstkritik der Autoren? Wenn es ein literarisches Pendant gibt zu dem, was landläufig im guten wie im bösen als »Berliner Schnauze« bezeichnet wird, muß es jedenfalls ähnlich aussehen wie die Verse, mit denen sich Milli am 15. November 1890 auf das soeben im Druck erschienene theoretische opus magnum ihres künftigen Mannes (»Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze«) bezieht:

Jott nee ick sag: Is det een Buch:
Von't Blättern schonst hat man genug!

Janz hoppelpopp ist mir in't Köppken
Weeß Knobben

Holz bleibt es vorbehalten, in berlinisch entstellter, ironisierter Form den Leitspruch zu zitieren, mit dem er selbst einst pathetisch die Literaturwürdigkeit der Großstadt und die Ebenbürtigkeit einer ihr verpflichteten Dichtung neben der traditionellen Naturlyrik verkündet hatte. In seinem programmatischen Gedicht »Frühling« hieß es:

Denn nicht am Waldrand bin ich aufgewachsen
Und kein Naturkind gab mir das Geleit,
Ich seh die Welt sich drehn um ihre Achsen
Als Kind der Großstadt und der neuen Zeit.
Tagaus, tagein umrollt vom Qualm der Essen,
War's oft mein Herz, das lautauf schlug und schrie,
Und dennoch, dennoch hab ich nie vergessen
Das goldne Wort: Auch dies ist Poesie!²²

Daraus wird jetzt der Stoßseufzer des Ausflüglers, dem der Magen in die Knie hängt:

Ooch det, ooch det is Poesie!²³

Unsere Postkarten-Serie endet mit einem Zitat der Verse zum »Schlußbild der Klapphörner«, d.h. des »Geschundnen Pegasus« (Postkarte vom 25. Oktober 1891). Die Ära der Zusammenarbeit von Holz und Schlaf ist zu diesem Zeitpunkt definitiv vorbei. Für Schlaf, der nach seiner schweren Nervenkrise und dem öffentlich ausgetragenen Konflikt mit dem einstigen Partner einen dichterischen Neuanfang im Zeichen des Impressionismus vollzieht, ist damit auch die Zeit der Klapphorn-Dichtung beendet. Nicht so für Holz, dessen späte Lyrik in mancher Hinsicht an den sprachspielerischen Ansatz der Klapphorn-Postkarten anknüpft. Bezeichnenderweise finden sich im parodistischen Komplement des »Phantasmus«, der »Blechschmiede«, neben einigen der alten

²² Arno Holz, *Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*. Zürich 1886, S. 30. Die Strophe fehlt in der ersten Druckfassung des Gedichts, die 1885 in Wilhelm Arents Anthologie »Moderne Dichter-Charaktere« erschien. Insofern ist der Druckvermerk in Jürgen Schüttes Sammlung »Die Lyrik des Naturalismus« (Stuttgart 1982) zu korrigieren. Die dort S. 57-63 abgedruckte Fassung entstammt dem »Buch der Zeit«.

²³ Erste erhaltene Postkarte vom 17.6.1891.

Reime²⁴ sogar ganze (neue!) Klapphorn-Strophen und an sie anknüpfende Strukturen.

Innerhalb des poetischen Systems der »Blechtschmiede« übernimmt die Klapphorn-Strophe zunächst eine doppelte Funktion. Sie ist der sublitterarische Kontrapost zu jener Stilisierung ins Höhere und Geistige, die Holz der zeitgenössischen (Liebes-)Lyrik als Heuchelei und Hypokrisie vorwirft; sie ist zugleich der Inbegriff für die Banalität des Reimschemas und -zwangs, die zu den Grundvoraussetzungen der Holzschen Wortkunstlehre, aber eben auch der »Blechtschmiede« gehört. Denn hier soll ja offenbar die totale Veräußerlichung einer Literatur demonstriert werden, die kein inneres Formgesetz kennt (wie es Holz mit der reimlosen Mittelachsenlyrik des »Phantassus« gefunden zu haben glaubt) und statt dessen in exzessiver Weise die Möglichkeiten der Sprache strapaziert.

Die erste Buchausgabe der »Blechtschmiede« (1902) enthält nur eine veritable Klapphorn-Strophe. Sie ist der plebejischen Figur »Puffschnute« in den Mund gelegt und lautet:

Zwei Knaben ritten Hottehüh,
von einem sah man nur das Küh,
der andre mits Jesichte
machte druf Jedichte!²⁵

Ein Klapphorn, das es in sich hat! Zunächst ist anzumerken, daß der Sprecher seinem anrühigen Namen alle Ehre macht. »Küh« steht für »Hintern« (frz. cul), und »reiten« wird in sexueller Beziehung gebraucht. Denn ebenso wenig wie auf den Postkarten an Emil Richter sind die »zwei Knaben« wörtlich zu nehmen; es geht, wie der Kontext zwingend nahelegt, um Mann und Frau oder auch um – »zwei Menschen«. Damit ist der Titel eines lyrischen Zyklus benannt, mit dem Richard Dehmel zu Anfang dieses Jahrhunderts Aufsehen erregte. 1903 (also ein Jahr nach der ersten Buchausgabe der »Blechtschmiede«) erschien sein »Roman in

²⁴ Die Reimpaare »Samos – Amos« und »Bummeln – Mummeln« sowie das Reimwort »Hühnerleiter« begegnen auf den Postkarten vom 15.11.1890, 17.6. und 25.1.1891 und wieder in der »Blechtschmiede«; Arno Holz, Das Werk. Mit Einführungen von Hans W. Fischer. Bd.3.4. Berlin 1924, S. 18, S. 338 u. S. 702. – Übrigens wird ebd., S. 173 auch der Leitspruch aus dem Gedicht »Frühling« (s.o.) aufgenommen: »Auch das, auch das ist Poesie!«

²⁵ Arno Holz, Die Blechtschmiede. Leipzig 1902, S. 77.

Romanzen« in Buchform.²⁶ Die ersten 72 dieser jeweils auf genau 36 Zeilen bemessenen Gedichte waren aber schon im 2. Jahrgang der »Insel« (1900/01) erschienen – einer Zeitschrift, in der ja auch Holz publizierte²⁷ – und mußten dort um so eher die Aufmerksamkeit des »Phantasus«-Autors erregen, als sie sich scheinbar der Form der Mittelachsenlyrik bedienten, auf deren Erfindung Holz, wie ja schon die Auseinandersetzung um Paul Ernsts »Polymeter« gezeigt hatte, in entschiedenster Weise Anspruch erhob. (Übrigens hatte sich Holz in den neunziger Jahren auch mit Dehmel eng befreundet.²⁸) Freilich war die Zentrierung der Verszeilen beim Zeitschriftenabdruck der »Zwei Menschen« im Grunde nur eine Frage der typographischen Anordnung, die durch den gleichmäßigen Rhythmus und den durchgängigen Reim eigentlich konterkariert und denn auch im Buchdruck zurückgenommen wurde. Holz versäumt es natürlich nicht, durch Schielewippe (einen Artgenossen von Puffschnute) auf die Konventionalität der Form hinzuweisen:

Wat? Roman un denn Romanzen?
 Son Jeschmatze und Jeschmuß!
 Danach konnte man ja tanzen,
 schon als Karl durcht Posthorn bluhs!²⁹

Oder durchs Klapphorn! Auf die strukturelle Analogie zwischen den »zwei Menschen« der Romanzen-Dichtung und den »zwei Knaben« der Klapphornstrophe ist die gesamte Dehmel-Parodie der »Blechschmiede« angelegt, bis sie sich in Puffschnutes Beitrag vollends enthüllt. In vier Strophen werden zunächst die Gestalten eines Mannes und einer Frau unter Verwendung wörtlicher Zitate vor allem aus dem Gedicht »Durch die Maske« der »Insel«-Fassung³⁰ beschrieben, bis die Inkarnation des Autors – Der Herr Mitte Dreißig – ausruft:

Hilf, Himmel, Zacherlin!
 Das sind ja die »Zwei Menschen!«

²⁶ Richard Dehmel, *Zwei Menschen. Roman in Romanzen*. Berlin 1903.

²⁷ Im Februarheft 1900 erschien dort (noch anonym) die 1. Fassung der »Blechschmiede« mit dem Untertitel »Wilmsdorfer Festspiel«. Sie enthält noch keine Klapphornstrophen.

²⁸ Vgl. Scheuer (Anm. 12), S. 167 f.

²⁹ *Blechschmiede* (1902), S. 77.

³⁰ Die Insel 2 (1900/01), 1. Quartal, S. 316 f. (entspricht Romanze I, 27 der Buchfassung).

Der eine aus Ruppín,
die andre mehr aus Bentschen!³¹

Komisierend wirkt hier die Attribuierung äußerst banaler Ortsnamen, die selbstverständlich in der poetischen Welt von Dehmels Dichtung keinen Platz haben, ebenso wie die klapphorntypische Aufspaltung einer Zweierheit in zwei Einzelglieder, wobei besonders die sprachlogische Unregelmäßigkeit »der eine« – »die andre« ins Gewicht fällt. Dehmel selbst arbeitet ja in großem Maßstab mit dem Zahlenverhältnis 2:1:1, wenn er seine Romanzen regelmäßig mit einem Schlußsatz beendet, der von »zwei Menschen« handelt, oft auch mit einer Aussage über »zwei Menschen« eröffnet, im Mittelteil aber jeweils ein Zwiegespräch gestaltet, das abwechselnd »ein Mann« oder »ein Weib« eröffnet. Holz braucht diese Zahlenarithmetik nur geringfügig zu übertreiben, um sie ins Komische zu transponieren:

Zwei Menschen stehn auf vier Sandalen
und staunen in acht Nordlichtstrahlen.
In bunten Zacken schießt das Licht,
die Stimme eines Mannes spricht.³²

Er schweigt. Der Horizont gähnt Strahlen,
es ist nicht nöthig, sie zu malen;
zwei Menschen sehn sich ins Gesicht,
die Stimme eines Weibes spricht:³³

Zwei Brüste haben Schönheitsflecken,
ein Mann vergaß sie zu entdecken.
Ein Weib fühlt sich beinah durchspalten,
es sagt verhalten!³⁴

Zwei Menschen stehn sich ziemlich nah,
ein Mann mahnt: Du – ein Weib haucht: ja!³⁵

³¹ Blechschmiede (1902), S. 72.

³² Ebd.; vgl. Die Insel 2 (1900/01), 1. Quartal, S. 5 u.ö. (»Die Stimme eines Mannes spricht.«), S. 310 (»Zwei Menschen sehn ein Nordlicht prahlen«).

³³ Blechschmiede (1902), S. 73; vgl. Die Insel 2 (1900/01), 1. Quartal, S. 5 u.ö. (»Die Stimme eines Weibes spricht.«), S. 310 (»Die Nacht am Horizont gähnt Strahlen«).

³⁴ Blechschmiede (1902), S. 74; vgl. Die Insel 2 (1900/01), 1. Quartal, S. 141 (»die Schönheitsflecken / auf meinen braunen Brüsten entdecken«), S. 310 (»Sie sagt verhalten.«).

³⁵ Blechschmiede (1902), S. 76; vgl. Die Insel 2 (1900/01), 2. Quartal, S. 139 (»zwei Menschen stehn«), S. 140 (»ein Mann mahnt: du! – ein Weib haucht: ja«).

In allen angeführten Stellen geht der Schritt von der Zweier-Ebene zur Einer-Ebene. Die letzte Zeile ist übrigens ein wörtliches Zitat aus der letzten Romanze des ersten Teils von Dehmels Dichtung: sie bezeichnet den Höhepunkt der Vereinigung des Liebespaares, das sich erst aus verschiedenen sozialen Fesseln befreien muß, um in Freiheit zueinander zu finden. Nachdem dieser Schluß- und Höhepunkt zitiert ist, kann sich die Bewegung auch umkehren; die beiden folgenden Strophen (vom Publikum und dem Herrn Mitte Dreißig gesprochen) gehorchen der Logik Er – Sie (oder: Sie – Er) – Beide:

Seine Radfahrjacke von graugrünem Loden,
ihr Goldbrokatschuh schleift am Boden;
er packt sie lechzend um die Rippen,
zwei dunkle Lebensbäume schwippen.

O Lea! Lukas! Traumprinz! Lux!
Zwei Menschen machen wieder Jux.
Zwei Menschen werfen einen Schatten,
zwei Menschen fühlen sich als Gatten.³⁶

Es ist präzise diese Stelle, an der Puffschnute die oben zitierte reguläre Klapphornstrophe von sich gibt. Damit wird nicht nur im Rückblick die Strategie der ganzen Parodie klargestellt, die ja darauf hinausläuft, eine Verwandtschaft von Dehmels Formprinzip mit der Stupidität des Klapphorn-Schemas zu insinuieren, sondern auch der Übergang zu einer neuen Ebene der Auseinandersetzung hergestellt. Es geht nicht mehr um den Inhalt der Dichtung als solcher, sondern um Dehmels Selbstverständnis als moderner Autor, den Wert der Romanzen-Form etc. In späteren Fassungen der »Blechtschmiede« wird dieser Übergang gewissermaßen vom Bühnenbild selbst verdeutlicht: »Das Bühnenbild, nach jetzt glücklich erledigtem Orgasmus, plötzlich wieder ganz quietschfidel, normal und vernünftig.«³⁷ Der Eintritt in den theoretischen Diskurs erfolgt im Grunde aber schon mit der zweiten Hälfte des zitierten Klapphorns:

³⁶ Blechtschmiede (1902), S. 76f.; vgl. Die Insel 2 (1900/01), 1. Quartal, S. 6 (»er faßt sie um die starken Hüften«), S. 13 (»Lukas! mein Traumprinz«), S. 137 (»Zwei Menschen werfen einen Schatten«), S. 307 (»ihr Goldbrokatschuh streift den Boden / [...] / seine Radfahrjacke von graugrünem Loden«).

³⁷ Arno Holz, Das Werk (Anm. 24), S. 118.

der andre mits Jesichte
machte druf Jedichte!

Damit wird offen auf die autobiographische Fundierung von Dehmels Romanzen-Zyklus angespielt, aus der der Verfasser selbst ja keinen Hehl gemacht hatte. Im Gegenteil scheint die Identifizierung seines Privatlebens (hier: die Hinwendung zu seiner zweiten Frau Ida³⁸) mit der lyrischen Darstellung geradezu in der Intention des Autors gelegen zu haben. Sie ist Teil jener für die Entwicklung des Jugendstils bestimmenden Konzeption, die auf Einbeziehung der Realität in die ästhetische Sphäre der Kunst zielt, letztlich also auf eine Aufhebung der Grenze von Kunst und Lebenswirklichkeit hinausläuft. »Zwar stilisiert zunächst das Werk das private Leben Dehmels, zugleich jedoch wird diese Dichtung zum bestimmenden Element gerade dieses Lebens selbst, insofern, als sich Dehmel und seine Frau als die ›Zwei Menschen‹ realiter begreifen. [...] Die Selbststilisierung zum Vorbild der ›Zwei Menschen‹ hin ist bei Dehmel Teil eines in vielen biographischen Details manifesten Bemühens, den Bereich des persönlichen Lebens dem Programm des ästhetischen Daseinsentwurfes unterzuordnen«³⁹.

Es ist genau dieses Bemühen um eine Nobilitierung des Lebens, und zwar auch seiner vital-erotischen Dimension, zu einem ästhetischen Gebilde, die den Widerspruch und Spott des Parodisten herausfordert. Dieser erweist sich seiner naturalistischen Herkunft nicht zuletzt darin verpflichtet, daß ihm der Primat der menschlichen Triebnatur außer Zweifel steht und er auch keine Versöhnung zwischen dieser Triebnatur und ästhetischen Idealen außer jener anerkennt, die in der vollkommenen Aufgabe eines selbständigen Ideals und der konsequenten Ausrichtung der Kunst nach der Wirklichkeit liegt (»Kunst = Natur – x«⁴⁰). Jede andere Darstellung der menschlichen Existenz, auch und gerade in erotischer Hinsicht, erscheint ihm als Ausdruck von Verlogenheit. Mit direkter Beziehung auf Dehmels »Zwei Menschen« heißt es:

³⁸ Vgl. Julius Bab, Richard Dehmel. Die Geschichte eines Lebens-Werkes. Leipzig 1926, S. 173 ff.

³⁹ Horst Fritz, Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart 1979, S. 112.

⁴⁰ Arno Holz, Die Kunst (Anm. 21), S. 112.

Aus dem Schwulst, aus dem Schwalm
immer nur der eine Salm:
Ich bin begierig deines Specks,
suprema lex!⁴¹

In den späteren Fassungen der »Blechschmiede«,⁴² in denen sich die Literatursatire von einst mehr und mehr zu einem Weltgedicht im Sinne des »Faust« (auf den nachdrücklich angespielt wird) oder des »Phantassus« auswächst – mit einem Umfang von zuletzt über 800 Seiten –, treten auch neue Klapphornverse hinzu und gewinnt das Paradigma dieser sublitterarischen Form zusätzliche Funktionen. Bemerkenswerterweise beschränkt sich der Zuwachs von Klapphorn-Elementen auf den Walpurgisnacht-Teil dieser »Faust«-Parodie, überschrieben: »Die Insel der Seligen. Actus tertius alias fauno-seraphicus. Scherzo appassionato grazioso quasi pastorale bacchanale erotico«. In diesem die ganze Weltgeschichte und -literatur umspannenden Reigen von Kohabitationsphantasien übernehmen die Klapphornstrophen den Part eines schnoddrig oder provokant geäußerten Zynismus. Ein »suspiziöser Mediziner« sagt:

Zwei Genien merkt er links und rechts,
wies scheint, nicht irdischen Geschlechts.
Des einen Stimme warnt ihn: Lues!
Der andere wieder stupst ihn: Tu es!⁴³

Der Herr Mitte Dreißig schockiert das Publikum mit einem zuletzt doch nicht ausgesprochenen Reim:

Zwei Knaben turnten einst am Reck,
der eine blöd, der andere keck;
da sprach der Blöde zu dem Kecken ...
Alles entsetzt.
Nein, nein, ich wollte bloß – euch »necken«!⁴⁴

Die Verwendung der Klapphornstrophe ist hier nicht mehr von einer unmittelbar parodistischen Intention bestimmt, wie es bei der Dehmel-

⁴¹ Blechschmiede (1902), S. 78.

⁴² Folgende Fassungen liegen im Druck vor: 1917 (Privatdruck), 1921, 1924 und die von Wilhelm Emrich herausgegebene Nachlaßfassung (1963/64). Die im folgenden herangezogenen Passagen sind bereits in der Ausgabe von 1921 enthalten (z.T. auch im Privatdruck); zitiert wird der besseren Zugänglichkeit wegen nach der Werkausgabe von 1924, von der auch ein seitenidentischer Separatdruck erschien.

⁴³ Arno Holz, Das Werk. Bd. 4, S. 628.

⁴⁴ Ebd., S. 599.

Parodie von 1902 der Fall war (die übrigens in den späteren Fassungen beibehalten, sogar geringfügig erweitert wird). Der Rückgriff auf die populäre und festorganisierte Form dient hier der Lancierung obszöner Pointen. Der sexuelle Inhalt darf dabei nicht überbewertet werden; er ist wohl eher als Reflex jenes Willens zur Vereinigung zu sehen, der die virtuose Sprachtechnik der »Blechschmiede« insgesamt beherrscht. Auch das Klapphorn hat teil an der Funktion, die in deren späten Fassungen die Sprache und insbesondere der Reim überhaupt erhält: eine sinnliche Brücke zu schlagen zwischen den heterogensten Subjekten. Man möchte an die Rolle des Witzes in der humoristischen Ästhetik Jean Pauls denken: des bildlichen, Sprach- oder gelehrten Witzes, der Ähnlichkeiten zwischen unähnlichen Gegenständen aufzeigen und in seiner höchsten Steigerung zu einer »allgemeinen Auflösung« führen soll, in der »alles sich untereinandermischt«.⁴⁵ Im folgenden Beispiel geschieht dies in einer Art erweiterter Klapphornstrophe: die ersten vier Zeilen – gesprochen vom Autor – gehören den »Zwei Knaben« (hier: Freunden), die zweiten vier – gesprochen vom Regisseur – »dem einen« und »dem anderen«:

Zwischen blühenden Chrysanthemen, unter steilhohen Fichten,
sitzen zwei fröhliche Freunde und dichten;
sie nennen sich Li-tai-pe und Thu-fu,
lachen, trinken Reiswein und prostern sich zu!

Der eine wiegt auf seinem Knie
Unsere Liebe Frau von Medici.
Den anderen beziert ein anderer Klater –
Kybele, aller Magna Mater!⁴⁶

Auch in der folgenden Strophe – gesprochen von einem »ganz hundsge-
meinen Luder« – hat sich die »der eine«/»der andere«-Struktur der
Klapphornstrophe verselbständigt, ja verdoppelt:

Der eine weiß, der andre braun,
sie die Nymphe und er der Faun!

⁴⁵ Jean Paul, Werke. Hg. von Norbert Miller. Bd.5. München 1963, S. 202 (Vorschule der Ästhetik, § 54).

⁴⁶ Arno Holz, Das Werk. Bd.4. S. 528. – »Klater«: niederdeutsch für »liederliche Frau«.

Der eine braun, der andere weiß,
im Rhythmus tanzt ihr Doppelstei!⁴⁷

In der großen Welthochzeit, in der universalen Kopulation, die Holz' Sprachwitz im Walpurgisnacht-Akt der »Blechschmiede« feiert, bewährt sich die Klapphorn-Form als ein Kitt, der Verwandtes wie Getrenntes zusammenfügt. Ihre disjunktive Logik wird zum epischen Prinzip, das die Entfaltung von Gegensätzen oder überhaupt von binären Strukturen erlaubt und so eine quasi homerische Breite erzeugt, der doch die eigentliche Sinnlichkeit ermangelt, weil die sprachliche Form als letztes Prinzip der Organisation erkennbar bleibt. Die nachfolgend zitierte Partie kann als Mega-Klapphorn gewertet werden, insofern als sie eine Zweiheit vorstellt (Herodias und ihre Tochter Salome), die systematisch in ihre Einzelteile zerlegt wird. Der liebeshungrige Kaiser Konstantin kann sich nicht zwischen beiden Lustobjekten entscheiden, was zu vielfältigen Oppositionen (»die eine«/»die andre«, »hier«/»da«, »dies«/»das«) Anlaß gibt. Die letzte Strophe führt die gewaltsame Vereinigung herbei: mit einem klapphorntypischen Neologismus (»selbandern«) und einer dezenzbedingten Aposiopese, wie wir sie ähnlich schon aus der oben zitierten Strophe (»Zwei Knaben turnten einst am Reck«) kennen. Sprecher sind im Wechsel »Frechdachs« und »Sein Adlatus«:

Zwei Busen wogen, vier Augen blitzen,
indessen echtste Brüsseler Spitzen,
verräterisch und nach Belieben,
teils oben, teils unten sich verschieben.

Hier schimmert eine Schulter, rund und scharmant,
dort hebt sich zierlich eine Hand.
Kosigste Öhrchen, rosigste Lippen,
bezauberndste Pantöffelchen, die goldrot wippen!

Zwei lockendste Blumen mit winkendsten Kelchen,
nur zaudert er leider noch stockend, welchen?
Und kommt sich, der Tebelholmer, ein Narr, ein Tor,
wie der Esel Bileams zwischen den beiden Heubündeln vor.

Die eine hats hier, die andre da,
schön die Tochter und schön die Mama.
Die nicht mager, die nicht fett,
mit welcher geht man nun zu Bett?

⁴⁷ Ebd., S. 634.

Die eine ziert dies, die andere das,
auf welche ist der meiste Verlaß?
Und, immer gebauchkitzelter, als Kreator
fühlt sich der mächtige Imperator!

Er kann sich wirklich kaum noch halten,
sowohl bei der Jungen, als auch bei der Alten,
Und schließlich flucht er, wie ein Heide:
Beide!

Er schniebt, er schnaubt, er transpiert,
er avanciert, er attackiert;
wie ihm die Fibern schwellen –
rin in die Dardanellen!

Erst packt er die eine, sodann die andre,
damit er sich mit ihr selbandre;
Zuerst die Mutter, dann die Tochter
(den blitzschnell ihm einfallenden Reim zum Glück noch unterdrückend und mit einer
eleganten Verbeugung zum Publikum hin) –
Pardon, ich meine: unterjocht er!⁴⁸

Bei alledem ist nicht zu verkennen, daß die sprach- und literaturkritische Funktion, mit der der »Blechschmied« um 1900 aufgetreten war, inzwischen weithin der Freude am Sprachspiel, dem Selbstzweck der Reim-Artistik gewichen ist. Silvio Vietta führt diesen Befund auf die Entwicklung der neuzeitlichen Rationalität zurück, von der er den ursprünglichen kritischen Ansatz des Naturalisten und Theoretikers Holz entscheidend bestimmt sieht: »Wenn nämlich diese Rationalität [...] als eine formale Tätigkeit des reinen Verstandes bestimmt wird, so ist auch diese Form der poetischen Spracherzeugung trotz ihrer Intention, die Gesamtheit des Daseins als einen Werdeprozeß zu vergegenwärtigen, letztlich abgelöst von der Rückkoppelung der Sprache an die Welt der Sachverhalte und die kritische Selbsterfahrung des Autors.«⁴⁹ Im Lichte unserer neuen Kenntnis über die frühen Klapphorn-Aktivitäten von Holz und Schlaf wird man nur mit Vorsicht an solche fundamentalen Deutungen herantreten. Die Abkoppelung der Sprache von der Welt der Sachverhalte und der Selbsterfahrung des Autors ist ja schon in den Klapphorn-Texten von 1890/91, und zwar in einer kol-

⁴⁸ Ebd., S. 595 f.

⁴⁹ Silvio Vietta, *Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik*. München 1981, S. 157.

lektiven Praxis ausgebildet, die man nur mit Einschränkungen auf eine rationalistische Sprachkritik zurückführen kann. Es gilt, die Lust an der Sprache und die Freude am Trivialen als Triebkräfte der Moderne zu erkennen.

Arno Holz – Johannes Schlaf – Emilie Wittenberg:
Klapphorn-Gedichte auf Postkarten an Emil Richter (1890/91)

Editorische Vorbemerkung

Die im folgenden veröffentlichten Handschriften befinden sich in der auf die Hinterlassenschaft von Emil Richter zurückgehenden »Ergänzung 1« zum Holz-Nachlaß (Mappe 10, 15 und 16 – wie im folgenden angegeben) der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek und der Urheberrechtsnachfolger von Holz und Schlaf. Die Wiedergabe der Texte richtet sich in Orthographie und Interpunktion nach den Vorlagen. Prosa-Zusätze zu den Gedichten wurden nur insoweit aufgenommen, als sie in einem inhaltlichen Bezug zu den Klapphorn-Strophen standen. Die Datierung richtet sich nach den Angaben im Text, sonst nach dem Poststempel.

Besonderes Gewicht wurde darauf gelegt, die im Original an den verschiedenen Handschriften unmittelbar ablesbare kollektive Textproduktion auch im Druckbild deutlich zu machen. In diesem Sinne gilt:

- Normaldruck:** Handschrift Arno Holz
(alias Tanhuser, Lump, Viech)
Kursivdruck: Handschrift Johannes Schlaf
(alias Schläfchen, Schläfeken)
Fettdruck: Handschrift Emilie Wittenberg
(alias Milli, Poupon, Tanhuserin, Viechin)

6. Oktober 1890 (M.15,1)

Det Neiste, det Allerneiste!

I

Zwei Knaben waren Siamesen;
Sie hatten beide lange Nesen.
Doch einer war der Öllere,
Der hatte eine döllere.

Lump.

II

Zwei Knaben waren Zwillinge
Mit Milli waren's Drillinge;
Fritz Sahlmann⁵⁰ aber, weh!
Der war nicht mit dabei!

Schläpfchen.

[III]

Und nun hält Milli ihre Rede:
Sie liebt die Siamesen beede,
Doch den mit dem Cylinder,
Den liebt sie drum nicht minder.

Poupon

Wat? *Iröß-artig*
»(AQUARIUM)«.

13. Oktober 1890 (M.16,70)

Deto! II.⁵¹

Zwei Knaben saßen einst bei Linder
Und liebten den mit dem Cylinder;
Weil Jeder sich in ihn vernarrte,
Schrieb Jeder gleich noch Eine Karte.
Tanhuser.

Die Milli giebt sich redlich Müh'
Und wenn es angeht, dichtet süh;
Doch heute sitzt sie ratlos hier
Und denkt nur: Fritz, ick liebe Dir!
»Süße« (immer noch)

*Ach Gott, schon wieder, Fritz', ick bitte,
Ick bin hier nämlich nur der Dritte.
Ob's mit dem Flöten schwer auch geht,
Weiß, daß mich Sahlmann schon versteht.*
Schläpfchen.
(der angeroochte)

⁵⁰ Hier wie im folgenden Scherzname für Emil Richter.

⁵¹ Vorausgegangen war eine erste (nicht erhaltene) Postkarte vom gleichen Tag.

Zweite Lesung:

Ik wollt, ik wär dat meerschte,
Der Eerschte!

13. Oktober 1890 (M.15,2)

III. Café Reichshallen

Wunderbarster!

Drei Knaben fraßen im Café
Der eine Grogk, der andre Thee,
Der dritte aber nämlich
Der soff Bai»see« wie dämlich.

Lump.

**Drei Knaben fuhren heut spazorrn
Und haben Ihre Näs'n erfroren
Besonders aber ein'
Und das ist Schläpfen sein'.**

Milli

*Drei Knaben machten Klapphornstrophon
Sie gingen wie Semmel aus dem Ofen:
Selbst Schläpfchen ließ sich nicht drin lumpen,
Doch mußte er meistens sie sich pumpen.
Schläpfchen*

Andre Version:

Doch mußte er nen Lumpen
Sich meerschtens pumpen!

13. Oktober 1890 (M.15,3)

IV.

Die Knaben, die das Klapphorn pfeifen,
Jetzt noch zur vierten Karte greifen.
Und scheint das auch ein bischen hitzig:
Man fühlt sich eben heut zu witzig

L.

**Drei Knaben litten, jeder sieht dies,
Sehr stark an Klapphorn-Dichteritis
Und Fritze welch' ein Grauen
Muß alles das verdauen.**

Milli

*Nun endlich Schluß: Jetzt kommt die Pauke!
Ich haue ihr kaputt wie Nauke,
Wir schreien alle vier:
Die Wartburg sei's Panier!!!*

Schläfeken

Haben Sie nun genug? Ja?

Na un ob!

20. Oktober 1890 (M.16,72)

Stella D'Italia

4 Knaben heut das Klapphorn pfeifen
Und wollen Dir ans Herze greifen
und sänftliche, sie meenen:
Son Klapphorn – lieber keenen!

Tanhuser.

Sanctus.⁵²

Schläfeken

Milli⁵³

9. November 1890 (M.15,4)

Pankow=City-Garten 9.XI.90

I.

Drei Knaben sitzen hier bei Holtzen
Und thuen Klapphornverse bolzen.
Sie saufen Wein, um Fritz zu ehren,
Gepreßt aus Rüdesheimer Beeren.

Lump

II.

**Soupirt Eisbeen mit Sauerkohl –
Een Affe, wem dabei nicht wohl!
Sie haben »Einen Tod«⁵⁴ gelesen
Und sind dabei fidel gewesen.**

Milli

⁵² Unbekannte Hand.

⁵³ Zwischen den beiden letzten Unterschriften Zeichnung aller vier, wohl von Milli.

⁵⁴ Erzählung von Holz und Schlaf, bildete den Abschluß ihres unter dem Pseudonym »Bjarne P. Holmsen« veröffentlichten Erstlingsbuchs »Papa Hamlet« (1889).

III.

*Det heeßt die Beeden nur nich icke,
Ick hab det Scheenthum endlich dicke,
Ick komm mir dabei vor wie'n Rinde,
Wie ick det finde!*

Schläpfchen

Seats richtig!

Tanhuser

Denken Sie nur, die Beiden haben das »Schönthun« immer noch nicht satt!

15. November 1890 (M.16,75)

Stella d'Italia, 15.XI.90

Zwei Knaben sitzen hier beim »Samos«
Vergnügt wie jener Jude Amos⁵⁵.
Auf ihrem Tische – »mit Vergunst« –
Liegt: »die Kunst!«⁵⁶

Tanhuser

**Jott nee ick sag: Is det een Buch:
Von't Blättern schonst hat man genug!
Janz hoppelpopp ist mir in't Köppken
Weeß Knobken**

Tannhuserin

Ein (gemeenes) Exemplar bereits an Dich abgegangen. Japonaisches⁵⁷ folgt morgen.

Mahlzeit!

D. O.

Denken Sie nur Fritze: Seit anderhalb Stunden sitzen wir und blättern in der Kunst. Darüber hatten wir ganz vergessen »schön zu thun« eben haben wir nun das Versäumte nachgeholt. Hat gut geschmeckt! Viele –

Lümpin

Schläpfchen 11 1/2 nachgetropfelt!

⁵⁵ Prophet des Alten Testaments.

⁵⁶ Arno Holz, Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin: Isleib 1891 [ausgeliefert 1890].

⁵⁷ Von der Erstausgabe der »Kunst« wurden 10 nummerierte Exemplare auf japanischem Papier hergestellt.

20. Januar 1891 (M.16,82)

Berlin S.W. Stella d'Italia.

Zwei Knaben sitzen beim Agliostro,
Doch misepetrig wie Sarastro;
Und einer spricht zum andern heiter:
»Die Welt ist eine Hühnerleiter!«

In diesem Sinne!

Viech.

(das zuckerne)

Milli

(das puckerne).

20.I.91.

25. Januar 1891 (M.16,83)

25.I.91.

Zwei Knaben aßen eine Suppe,
Und keinem einz'gen war sie schnuppe;
Doch ist sie glücklich endlich runter,
Und beide Knaben sind ganz munter.

Süßes Viech.

**Zwei Knaben hier im Franziskaner
Sind fröhlich wie zwei Indianer
Ist auch die Welt 'ne Hühnerleiter
Sie lieben sich – na, und so weiter.**

Viechin

PS Nu, bitte, mach Dir – keinen »Vers« draus!

31. Januar 1891 (M.16,84)

Stella, 31.1.91

Drei Knaben sitzen hier allein,
Der Ziehjarrn schmeckt, es schmeckt der Wein;
Nur nicht der Fritz, denn der weilt fern
»Italiens Stern!«

Tanhuser.

20. Mai 1891 (M.16,93)

Ausstellungspark.
Mittwoch Nachm.

Zwei Knaben leiden große Schmerzen,
Doch nur am Zahn und nicht am Herzen.
Doch war das Ziehn mit Recht verdrießlich
Man hat nur zweiunddreißig schließlich!
Viech.

D[as] h[eißt] Fritze, Gott, sei Dank, die Zahnschmerzen sind »erdichtet« – Der Klapphornvers war seit einigen Tagen bei Viech auf Lager und er mußte ihn loswerden. Natürlich sind Sie wieder der Unglückliche. Innigst

Milli

4. Juni 1891 (M.10,2)

Pankow 4.VI.91

**Zwei Knaben stecken einen Dropp
Sich gegenseitig in den Kopp –
Doch Schläfken als der Dritte,
Spricht: Mir ooch eenen, bitte! –
Milli**

Zwei Knaben sitzen hier bei Linder
Und fabriziren Klapphornkinder;
Und Schläfken, diese Nudel,
Frißt Kuchen wie [e]in Pudel!

Viech

*Er hat sich etwas übermudelt
Darum sein Klapphorn nur noch dudelt.
Doch schlägt er nach Bedarfe
Trotz Dahfied, seine Harfe.*

Schläfchen

10. Juni 1891 (M.10,3)

I. Paulsborn 10.6.91

I

Zwei Knaben sind heut voller Zorn
Weil eingeregnet in Paulsborn
Und denken: Fritz, nu hüte Dir,
Jetzt schmieden Klapphornverse wir!

II

Zwei Knaben fällt das Dichten schwer
Das kommt wohl von die Nässe her
Da spricht der Andre plötzlich: Horch!
Fliegt da nicht wo ein Klapphornstorch?

III

Zwei Knaben haben was im Kopp
Virginia theils und theils 'n Dropp
Sie lutschen ganz gemiethlich
Und werden wieder friedlich.

IV

Zwei Knaben haben neue Sorgen, –
Noch sind sie leider nicht geborgen.
Sie seufzen: Jott wie naß die Beene
Wie kommen wir nu blos nach Heeme.

V

Doch nun zum Schluß von's Klapphorntuten
Will ik mir mit dem Letzten sputen.
Weil Fritz, um alle zu verdauen,
Am Ende muß Rhabarber kauen.

VI

Hurrah ich hab den Preis errungen,
Dem Viech sind dreie erst gelungen!
Es fehlt dem armen Musensohn
Heut sämtliche Inspiration!

Hurrah!!!

Herzlichste Milli

10. Juni 1891 (M.10,4)

II. Paulsborn, 10.VI.91

VII

Zwei Knaben hier zum Treibverzeit
Begegnen sich im Klapphornstreit;
Doch will es nicht recht flecken,
Es tropft von allen Ecken.

VIII

Es tropft auf Dach und Wald und See
Der Grunewald wird zu Schalleeh⁵⁸,
Und nur der Grogk bringt Wärme
Hinein in die Gedärme.

IX

He, Kellner, 'ne Virginia her!
Mir roochert wirklich jar zu sehr;
Doch noch nen Jröcksken bitte,
Ick jloob, 's ist schonst der Dritte!

X

Noch immer regnet es wie dull,
Stripp-strapp, stripp-strull, stripp-strapp, stripp-strull,
Erweicht ist mir der Krägen
Mitsamt von meinen Brägen.

XI

Die Milli hat mir übertrumpft,
Nu bin ick jänzlich abgestumpft;
Ick ließ mir sojar lumpen
Und »diesen hier« nur pumpen!
Mit jestreckten Waffen.
Viech

⁵⁸ Neubildung von unklarer Bedeutung, vielleicht den schalen Rest in Bier- oder Weingläsern bezeichnend. Im »Geschundnen Pegasus« heißt es: »Der Kellner naht sich peh a peh / Nach Mostrich duftend und Schalleh« (S. 27).

17. Juni 1891 (M.16,94)

17. Juni 91. II.⁵⁹

Endlich wirklich unterwejen:

**Zwei Knaben bummeln durch den Wald
Der Kukuk ruft, det Echo schallt, –
Un mitten mang det Bummeln
Da flicken se sich Mummeln.**⁶⁰

Eine Stunde später oder:

Die, wat die Kehrseite von die Medallje is:

Hurrjott uns schlackern schonst die Beene
Schon widdr'n Zaun! Det's zu jemeene!
Der Magen hängt uns in die Knie –
»Ooch det, ooch det is Poesie!«⁶¹

ER:⁶²

**Mit Milli is heit janischt los
Se zieht verschnied'ne Flauschen blos
Det macht: Se mecht'n Kuß von mich,
Ick abberst geb ihr keenen nich!**

Viech

SIE:

Hach Jotte, Fritz, man hat's doch schwer,
Mein Klapphorn is auch schon janz leer;
Det Viech is heit son Wiethrich,
Det macht mir melanklietrich.

Milli

17. Juni 1891 (M.16,95)

17.VI.91 III.

Jetzt sitzen ma in Schmargendorf
Un kriejen fast vor Ekel Schorf.
Det Jänsenkleen schmeckt janz abscheilich,
Det Bier »dafür« nich minder greilich!

Viech.

⁵⁹ Auch hier fehlt die erste Postkarte des Tages.

⁶⁰ Mummeln: Teichrosen.

⁶¹ Vgl. Holz' Gedicht »Frühling« (»Das Buch der Zeit«, 1886): »Auch dies ist Poesie!«

⁶² Verteilung der Handschriften entgegen den Rollen!

**Ma essen Braten un nich »kleen«
Det Viech so lügt, find ick gemeen
Man muß bei keine solche Sachen
Aus Flöhe Donnerschlägen machen!**

Wie wah doch dat? Ah so!
Weeß Jott, nu wird et Dag!
Der Braten is 'n Floh,
Det Kleen'n Donnerschlag!

Viech.

**Nu aber mach de Bude zu!
Die liebe Seele hat nu Ruh.
Die Klapphornkuh hat ausgekalbt
Und Fritze'n hamm ma ingesalbt.
Milli**

18. Juni 1891 (M.16,96)

18.VI.91 BEHRLIN⁶³

Noch von jestern nachjedroppt!
Zwee Knaben jingen klapphornschwanger
In Jrunewald uff eenen Anger;
Da sprachen Jind un Christen,
Det sind so: Klapphornisten!!
Dieselbigen.

15. Juli 1891 (M.16,97)

Zwei Knaben haben ganz und garr
Den Klapphornblasenkikatarr;
Doch werden sie schon noch mal tuten,
Er wird sich hoffentlich verbluten.

**Det heeßt, des Dings hier wah uff Lager.
Ick? Fiehl mir noch nich Klapphornmager!
Un ick natierlich vito
Schreib drunter dito!**

Viech.
Milli.

⁶³ Das Datum ist als Briefmarke gezeichnet, »BEHRLIN« als graphischer Schnörkel gestaltet.



Abb. 2: Postkarte Emilie Wittenbergs an Emil Richter vom 25.10.1891 mit Zitat aus dem »Geschundnen Pegasus«, dem auch die aufgeklebte Zeichnung Johannes Schlags entstammt. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachl. Holz, Erg. 1, M. 10, Bl. 6.

15.VII.91

B[erlin]

25. Oktober 1891 (M.10,6)

**Schon läuten fromm die Morgenglocken
Man sitzt mit ungekämmten Locken
Und schüttelt sich und spricht voll Ekel:
Horrgott ist mir heut fin de siècle**

Schlußbild der Klapphörner⁶⁴

Herzlichste Milli

⁶⁴ Schlags Zeichnung ist auf die Vorderseite einer Postkarte geklebt; Millis Aufschrift zitiert die letzte Strophe der Erzählhandlung des »Geschundnen Pegasus« (S.50; es folgt noch eine Pegasus-Zeichnung mit zugehöriger Anrede an den Leser).

Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal

Am Anfang allen literarischen Sprechens steht eine Schwellenerfahrung: der Schritt aus der erlebten Welt, dem vorsprachlichen Ereignis, aber auch dem abgenutzten Alltagsdiskurs in den Raum des Textes, der zunächst ein Raum des Schweigens ist. Es scheint, als gewinne, je weiter der Prozeß der Moderne voranschreitet, diese Schwellenerfahrung zunehmend an Intensität und als wüchsen parallel hierzu die Schwierigkeiten auf seiten des Autors, den Raum des Schweigens mit der Sprache seines Textes zu füllen. Die Erfahrung der Schwelle kann so stark werden, daß der Schritt in den Text die Qualität eines mystischen Durchbruchserlebnisses gewinnt, so etwa bei Peter Handke: »da ist noch jedesmal neu und vielleicht sogar gesteigert, eine Schwelle zu überwinden, von der ich glaube, daß sie eine verbotene Pforte ist – nicht »glaube«, sondern von der ich *empfinde*. Was ich mir eigentlich nicht erklären kann.«¹ Wenn Handke im Fortgang des großen Gesprächs mit Herbert Gamber dennoch einen Eindruck von der Anstrengung zu vermitteln versucht, die die Öffnung der »verbotene[n] Pforte« bereitet, so gelingt ihm dies nur mit Hilfe eines Verweises auf eine Ur-Szene der literarischen Moderne, und dabei gerät er, als wolle er die Authentizität seiner literarischen Reminiszenz beglaubigen, in solche Ausdrucksnot, als sei sein Fall, in Kürze, dieser, es sei ihm völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über das Gemeinte zusammenhängend zu denken oder zu sprechen:

Es ist ein bißchen, was ich nie so recht verstanden hab, diese Lord Chandos-Geschichte. Die hab ich nie so als Philosophie und als Haltung, aber in der Praxis ... also daß die Worte so vom Papier fallen, so ist mein ... also daß ich mit der Schreibmaschine ... das kommt zwar hin, aber die Lettern, die fallen eigentlich runter, die kommen nicht rein, die prägen sich

¹ Peter Handke, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber. Zürich 1987, S. 178f.

nicht ein; ich kann noch so draufklopfen, also noch so von dem Wort überzeugt sein oder von dem Wortzusammenhang. So ist der Anfang.²

Vielleicht wird in der syntaktischen Konfusion und in der tastenden Semantik dieser Beschreibung einer dichterischen Schwellenerfahrung mehr von dem, was Philipp Lord Chandos bewegte, erahnbar als in manchem germanistischen Kommentar. Allerdings wird sich im Falle Handkes kein moderner Francis Bacon finden, der ihm ein auch nur »zweijähriges Stillschweigen« (GW E, 461) vorwerfen könnte. Dies wirft die Frage auf, welche Motivation und damit auch Kraft es ist, die den Dichter, dem die Worte entgleiten und zerfallen, trotz einer stetig wachsenden Bedrohlichkeit der Schwelle immer aufs neue unter größter Anstrengung jene ästhetische Grenze zum Text überwinden läßt, an der nahezu ein Jahrhundert zuvor sein imaginärer Vorgänger für alle Zeit innegehalten hatte. Handke gibt hierauf eine klare Antwort: Es ist die »Angst vor der Sprachlosigkeit«, die ihn zur Überwindung der Schwelle zwingt, wobei er die Sprachlosigkeit zu den »schlimmsten Erfahrungen« zählt, die einem Menschen widerfahren können, denn sie mündet in den »Autismus«, in die psycho-soziale Destruktion. Erläuternd fügt er hinzu: »Es ist nicht das Schweigen; die Sprachlosigkeit ist nicht dieses schöne Schweigen, das man ja sich wünscht zu haben und zu erzeugen mit dem Schreiben.«³ Die Unterscheidung, die Handke hier trifft, ist von fundamentaler Bedeutung: Sie besagt nichts Geringeres, als daß das literarische Schweigen als höchstes Ziel dichterischer Rede gerade nicht das Ergebnis der Sprachkrise, des Sprachzerfalls oder gar des Sprachverlusts sein kann, sondern sicherste Verfügung über die Sprache voraussetzt; das Schweigen ist der positive Gegenpol zur Negativität des Sprachverlusts – denn schweigen kann nur, wer über die Sprache verfügt, wer sie verloren hat, ist hingegen stumm. Aus »Angst vor der Sprachlosigkeit« überwindet der Autor die Schwelle zum Text, innerhalb dessen er, als äußerste Sublimationsform dichterischer Rede, jenes Schweigen erzeugt, das ihm höchstes Zeichen für den Besitz der Sprache ist.

So freilich hatte Lord Chandos es nicht gemeint. Sein Schweigen als Dichter – und nur als Dichter schweigt er ja, sonst wird er allenfalls »etwas wortkarger« (GW E, 470) – ist im Gegenteil das Ergebnis der

² Ebd., S. 180.

³ Ebd., S. 180f.

Erfahrung des Sprachzerfalls, der Unmöglichkeit, in einer allgemein verbindlichen Sprache sich mitzuteilen; unter diesen Bedingungen hätte ihn der Gedanke an ein Schweigen als sublimen Ausdrucksform dichterischen Sprechens luxuriös, ja vielleicht sogar als Verstoß gegen den »Anstand« anmuten müssen.⁴ Dennoch ist auch sein Brief von der bei Handke anklingenden Einsicht geprägt, das Schweigen in der Dichtung sei Ausdruck höchster sprachlicher Souveränität: in jenem oft beobachteten Widerspruch, daß an keiner Stelle der deutschen Literatur die Notwendigkeit des Schweigens aus Sprachverlust so sprachgewaltig begründet werde wie in Hofmannsthals Chandos-Brief. Dieser Widerspruch legt die schreibpsychologische Vermutung nahe, der Dichter habe hier tatsächlich aus Furcht vor der Sprachlosigkeit die Schwelle zum Text überschritten, innerhalb dessen er diese Furcht durch deren Fiktionalisierung bewältigt, sich dabei seiner sprachlichen Souveränität versichert und gerade deshalb den Text in jenes Schweigen münden lassen kann, das nun nicht mehr das seine, sondern dasjenige einer fiktiven Gestalt ist. Das poetisch dargestellte Schweigen, das Schweigen als Form dichterischen Ausdrucks, setzt jedenfalls sprachliche Souveränität voraus, wie an Schlüsseltexten der literarischen Moderne, von Paul Celans »Argumentum e silentio«, dem Versuch, im »erschwiegenen Wort« auch noch das Unsagbare, das ganz Andere, zur Sprache zu bringen,⁵ oder dem »gebetscharfen Messer / meines / Schweigens« der »Niemandrose«⁶ bis hin zu Samuel Becketts Dramaturgie am Rande des Schweigens zu zeigen wäre. In seiner paradoxen Konstitution zeigt der »Brief«, daß das Schweigen nur unter der Bedingung der Sprachbeherrschung seine kommunikative Funktion entfaltet und *Ausdruck* wird, und gerade dies verleiht ihm den Rang eines Schlüsseltextes für die Poetik des Schweigens in der literarischen Moderne. Eben diese Paradoxie ist es, die den Autor des »Briefs«, nachdem er dessen fiktiven

⁴ So in »Ad me ipsum« über den Chandos-Brief: »Der Anstand des Schweigens als Resultat.« (GW RA III, 601)

⁵ Paul Celan, *Gesammelte Werke*. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1983, S. 138.

⁶ Ebd., S. 237 (»rauscht der Brunnen«). Zum Thema des Schweigens bei Celan vgl. Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin, Rilke, Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen 1989. Zu Celans Sprachverständnis vgl. die Beiträge von Beda Allemann, Jean Bollack und Renate Böschstein-Schäfer in: *Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan-Symposium*. Ed. by Amy D. Colin. Berlin/New York 1987.

Verfasser in sein erdichtetes Schweigen entlassen hat, in der Konsequenz einer so erscriebenen Bestätigung seiner sprachlichen Souveränität weiterschreiben läßt. »Das Untier ›Sprachlosigkeit‹ war einem Schweigen gewichen.« So heißt es in Handkes »Versuch über den geglückten Tag«.⁷

Daß nun freilich auch Hofmannsthal nach dem Chandos-Brief nicht so weiterschreibt wie bisher, zeigt gerade das Thema des Schweigens in seinem Werk.⁸ In Hofmannsthals Dichtungen herrscht eine große Ökonomie des Schweigens. Er läßt seine Figuren selten schweigen, und wenn, dann nur auf eine Weise, die Goethe wohl »bedeutend« genannt hätte. Spontan dürfte den Hofmannsthal-Lesern als Beispiel für ein solcherart bedeutendes Schweigen neben dem Chandos-Brief vor allem »Der Schwierige« einfallen. Daß dennoch gerade dieses Stück für eine Poetik des Schweigens weniger wichtig ist, als man gemeinhin annimmt, darüber wird später noch ein Wort zu sagen sein.

Ich nehme an dieser Stelle ein Ergebnis vorweg: Wer der Sprache des Schweigens in Hofmannsthals Werk nachgeht, wird finden, daß dessen ausdrucksstärkste Momente überwiegend in jener Werkphase liegen, die dem Augenblick, in dem der Dichter Lord Chandos ins Schweigen zurücktreten läßt, vorausgeht, und weniger in den Werken, die dem Chandos-Brief folgen. Man hätte es umgekehrt erwartet: daß also das Bewußtsein einer Notwendigkeit des Schweigens, das den jungen Lord bestimmt, sich den auf den »Brief« folgenden Werken dergestalt mitgeteilt hätte, daß in signifikanten Szenen des Schweigens die Chandos-Erfahrung der Sprachskepsis, ja des Sprachverlusts immer wieder aufgerufen und beständig wachgehalten würde. Gerade dies aber ist nicht der Fall. Das Schweigen als künstlerische Ausdrucksform tritt nach 1902 in Hofmannsthals Werk deutlich zurück. Christiaan L. Hart Nibbrig hat

⁷ Peter Handke, Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum. Frankfurt a. M. 1991, S. 25. – Zur fortdauernden Aktualität des Chandos-Briefs für die poetologische Reflexion vgl. jetzt auch Botho Strauß, Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. München/Wien 1992, S. 117.

⁸ So häufig die Sprachproblematik bei Hofmannsthal behandelt wurde, so gering blieb doch die Beachtung, die das Thema des Schweigens in seinem Werk gefunden hat. Die einschlägige Literatur zum Thema Hofmannsthal und die Sprache bei Hans-Albrecht Koch, Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt 1989 (Erträge der Forschung. Bd. 265), S. 131–134.

das Schweigen den »Schatten literarischer Rede« genannt;⁹ nach 1902, nach der Fiktionalisierung der Gefahr des Verstummens, wirft Hofmannsthals Poesie diesen Schatten seltener als im Frühwerk. Es soll mir in den folgenden Bemerkungen vor allem darum gehen, eine Erklärung hierfür zu finden.

In Hofmannsthals Frühwerk wird das Schweigen auf vielfältige Weise thematisiert und gestaltet, und nicht jede davon ist originell oder auch nur charakteristisch für den Dichter. So ruft die Lyrik immer wieder das Schweigen als Stimmungselement in neuromantischen Seelenlandschaften auf: Der Wind in »Vorfrühling« »flog mit Schweigen / Durch flüsternde Zimmer« (GW GD I, 17); »Großer Garten liegt erschlossen, / Weite schweigende Terrassen«, so beginnt das Gedicht »Besitz« (GW GD I, 157).

Der narzißtische Selbstbezug der märchenhaften Schönheit Gülnares offenbart sich vor allem in ihrem Schweigen, wie Hofmannsthal in einer von Redundanz nicht freien prunkvollen Synästhesie aufklingen läßt:

Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen
Schlingt sich lautlos, schönheittrunken um dein Träumen und dein
Schweigen. (GW GD I, 96)

Stellen wie diese sind nicht selten in der Lyrik des Fin de siècle, in der das Schweigen oft nur ein Erlesenheitsmotiv unter vielen anderen ist oder vielleicht auch für die Existenz eines Geheimnisses einzustehen hat, wo unter Umständen gar keines ist.

Daneben finden sich Verse, in denen das poetische Ich sein eigenes Schweigen thematisiert, etwa in dem Trauergedicht »Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller« (1899), das mit den Worten ausklingt:

Und mich läßt schweigen, denn hier ist die Grenze,
Wo Ehrfurcht mir das Wort im Mund zerbricht. (GW GD I, 75)

Das hier beschworene Schweigen freilich ist, im Kontext der Künstlerpanegyrik, kaum mehr als der Unsagbarkeitstopos – und damit Rhetorik: Rhetorik von jener Art, die Chandos »gut [...] für Frauen oder für das Haus der Gemeinen« genannt hätte (GW E, 462). Dieses rhetorische

⁹ Christiaan L. Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a. M. 1981; vgl. dort zu Hofmannsthals Chandos-Brief und zum »Schwierigen« S. 154–163.

Schweigen begegnet des öfteren in Hofmannsthals früher Lyrik. Die »Verse, auf eine Banknote geschrieben« (1890) etwa setzen so ein:

Was ihr so Stimmung nennt, das kenn ich nicht
Und schweige still, wenn einer davon spricht. (GW GD I, 94)

Aus diesem Schweigen aber, mit dem das poetische Ich eine Trivialform dichterischer Inspiration bedenkt, erwächst im folgenden ein breiter Redestrom über authentische Weisen dichterischer Begeisterung, der am Ende sogar über das seinem Zweck entfremdete Wertpapier hinaus-schießt: unvollendet abbricht und damit, recht besehen, wieder ins Schweigen mündet. Das eingangs imaginierte Schweigen, das nur zitiert wird, um sogleich gebrochen zu werden, dient also ausschließlich der Authentizitätssteigernden Beglaubigung der eigenen Rede: ist rhetorisches Schweigen. Daß eine solche Rhetorik des Schweigens von einem Dichter eingesetzt wird, der sich seiner poetischen Mittel noch nicht völlig sicher ist, wird besonders deutlich bei dem im Folgejahr entstandenen Gedicht »Sünde des Lebens«, dessen Eingangssequenz wiederum auf einer polaren Gegensatzbildung aufgebaut ist: Dort sind all die anderen, die sich »jauchzend« und »gedankenlos« im Lebensreigen drehen, und hier steht das ausgegrenzte poetische Ich, das den »Frevl des Lebens geschaut«:

Ich muß schweigen,
Kann mich nicht freuen,
Mir ist so angst... (GW GD I, 102)

Mit dieser effektsicheren rhetorischen Kontrastierung verleiht das Dichter-Ich seinem Schweigen solches Gewicht, daß es nach einer ausführlichen Begründung verlangt – einer Motivation seines Schweigens, die dem Dichter im weiteren Textverlauf derart extensiv gerät, daß, eigentümlich genug, der Satz »Ich muß schweigen« am Beginn seines längsten Gedichtes überhaupt steht. Es ist gerade die Rhetorik des Schweigens, die der ästhetischen Beglaubigung poetischer Rede dienen sollte, die das Gedicht ästhetisch nur wenig glaubwürdig erscheinen läßt.

Ihre Größe aber beweist Hofmannsthals Lyrik dort, wo über das Schweigen nicht mehr gesprochen oder es gar rhetorisch funktionalisiert, sondern wo es gestaltet wird. Auf unvergleichliche Weise geschieht dies etwa in dem Sonett »Die Beiden« (1895), wo im stummen Augenblick und in der schweigenden Gebärde das Seelendrama zweier Lie-

bender Ausdruck wird. Ohne daß auch nur ein Wort fiel und ohne daß noch ausgesprochen werden müßte, daß kein Wort mehr fällt, wird doch sprachlos alles Wesentliche zur Sprache gebracht: Die Seelenregung wird Bewegung, das Innere tritt nach außen, wird Ausdruck:

Denn beide bebten sie so sehr,
Daß keine Hand die andre fand
Und dunkler Wein am Boden rollte. (GW GD I, 27)

Es gibt viele solcher Stellen im Frühwerk Hofmannsthals – eine davon ist etwa der »Augenblick stummer Insubordination« des Wachtmeisters Anton Lerch, in dem sich »die ganze lautlos um sich greifende Gefährlichkeit kritischer Situationen zusammenzudrängen schien« (GW E, 131), also in einem namenlosen Schweigen Ausdruck wird –, und alle diese Stellen beweisen die Richtigkeit dessen, was bei Handke anklang: daß die dichtesten Augenblicke des Schweigens im poetischen Text dort entstehen, wo der Dichter mit solcher Sicherheit über alle sprachlichen Mittel verfügt, daß er das Wagnis eingehen kann, gleichsam an den Rändern der Sprache seinem Text künstlerische Ausdrucksformen hinzuzugewinnen, die das sprachliche Repertoire übersteigen. Erst hier beginnt das Schweigen zu sprechen: wird Mitteilung dessen, was jenseits der Sprache liegt und deshalb nur dadurch mitgeteilt werden kann, daß geschwiegen wird. Der Triumph des Textes liegt dann darin, daß die sprachlose Mitteilung desjenigen, was sich sprachlicher Mitteilung entzieht, in Form eines Schweigens geschieht, das selbst wieder literarisch dargestellt, also Sprache ist, was den Text dann auch das noch mitteilen läßt, wovon er selbst behauptet, daß es nicht mitgeteilt werden kann.

Die Seele les ich aus dem stummen Blick,
Und zu mir spricht die Stirn, die schweigend bleiche. (GW GD I, 91)

Diese Verse aus dem Ghasel »Für mich ...« beschreiben gleichsam in der Abbriviatur die Grundfigur dieses poetischen Verfahrens: Das Geheimnis einer Seele, die sich nur stumm, im Schweigen, mitteilen kann, wird dadurch ausgesprochen, daß der Dichter deren Schweigen Sprache werden läßt. Das Schweigen wird hier zur *tour de force* der Sprache. Wer aber poetisch so verfährt, beweist ein Vertrauen in die Kraft der Sprache, wie es Lord Chandos allenfalls in den frühen »Tagen schöner Begeisterung« (GW E, 462) aufgebracht haben dürfte.

Was nun aber ist es, das, wenn es nicht in der poetischen Sprache des Schweigens zum Ausdruck gelangen würde, stumm bleiben müßte? Um dies zu beantworten, möchte ich hier einige signifikante Szenen dargestellten Schweigens in Hofmannsthals Frühwerk etwas genauer betrachten. Besonders in zwei seiner lyrischen Dramen entfaltet Hofmannsthal mit staunenswerter Virtuosität eine Dramaturgie des Schweigens: in der »Frau im Fenster« und im »Weißen Fächer«, beide 1897 entstanden. Das dramaturgische Schweigen gehört zu den konventionellen Mitteln des Theaters: Der Stand des seelendramatischen Prozesses zwischen den Protagonisten, die Art, wie sie einander verstehen oder auch wie sehr sie einander mißverstehen, der Grad ihrer Involviertheit in das aktuelle Bühnengeschehen: all dies läßt sich mit Hilfe einer Dramaturgie des Schweigens veranschaulichen, die zugleich spannungssteigernde, aber auch komödiantische Effekte realisieren kann. Doch besitzt in Hofmannsthals lyrischen Dramen das Schweigen durchaus nicht nur eine dramaturgische Funktion, wie ich im folgenden am »Weißen Fächer« zeigen will.¹⁰ Dem subtil ausbalancierten Zwischenspiel hat Hofmannsthal eine Symmetrieachse mit dem Bericht Mirandas über das Sterben ihres Mannes eingezeichnet. Ihre Erzählung wird umrahmt von zwei spiegelbildlich konzipierten Szenen des Schweigens, wobei vor ihrem Bericht Fortunio, nachher aber Miranda schweigt. Miranda eröffnet diesen Dialog des Schweigens, indem sie daran erinnert, daß früher, bevor die beiden sich an ihre nun toten Ehegatten banden, zwischen ihnen »etwas unsäglich Unbestimmtes, Schwebendes« gewesen sei. In dem Schweigen nun zunächst Fortunios, dann Mirandas gelangt zum Ausdruck, daß dies Unsagbare, dies »unsäglich Unbestimmte« noch immer zwischen ihnen ist:

Miranda [nach einer Pause] Es ist töricht, auf vergangene Dinge zurückzukommen, nicht wahr?

Fortunio schweigt.

Miranda Verzeih, es war sehr ungeschickt von mir und überflüssig. Du kannst versichert sein, daß ich in allen diesen Jahren an diese Dinge nicht gedacht habe.

¹⁰ In Peter Szondis schönen Interpretationen des »Weißen Fächer«, die sich vorwiegend auf die Treue-Thematik konzentrieren, wird diese Dramaturgie des Schweigens übergangen; Peter Szondi, Hofmannsthals »Weißer Fächer«. In: Ders., Schriften II. Frankfurt a. M. 1978, S. 257–265; Ders., Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1975, S. 294–303.

Fortunio schweigt.

Miranda Es scheint, daß wir uns nicht viel zu sagen haben. Und es wird spät.
Leb wohl, Fortunio.

Will gehen.

Fortunio Miranda, was war dein Mann für ein Mensch?

Miranda sieht ihn groß an. (GW GD I, 465)

Mit diesem großen stummen Blick, den Miranda auf Fortunio wirft, setzt ihr Bericht über das Sterben ihres Mannes ein, der selbst wieder in einem Augenblick des Schweigens kulminiert. In Mirandas stummem Blick dämmert die Ahnung auf, daß die beiden sich eben doch noch »viel zu sagen haben«, und genau dies hatte Fortunio ihr bereits in seinem Schweigen mitgeteilt, das ja nur darauf wartete, gebrochen zu werden. – Und analog hierzu sondiert nach Mirandas Bericht Fortunio in ihr Schweigen hinein, wieviel sie ihm noch zu sagen hätte. Zunächst schweigen beide, dann fragt

Fortunio nach einer Pause Und jetzt bist du völlig allein?

Miranda schweigt, sieht ihn zerstreut an.

Fortunio Du mußt dich sehr verändert haben, daß du das erträgst.

Miranda schweigt. (GW GD I, 467)

Gewiß könnte man versuchen, den Inhalt dieses Schweigens sprachlich nachzuzeichnen, und würde dabei doch das Eigentliche verfehlen: eben jenes »unsäglich Unbestimmte«, das zwischen den beiden schwebt und nur unausgesprochen, schweigend, sich mitteilen kann. Denn nicht in dem, was gesagt wird, sondern in ihrem Schweigen entfaltet sich jenes Unnennbare und Unbestimmte, an dem die beiden irgendwo jenseits der ästhetischen Grenze des Zwischenspiels erkennen werden, daß sie füreinander bestimmt sind.

Und doch liegt in dem Schweigen Mirandas und Fortunios noch sehr viel mehr als jenes »unsäglich Unbestimmte« und deshalb sprachlich Unbestimmbare, in dem das Füreinanderbestimmtsein allenfalls als der Schatten einer Möglichkeit schwebt. Denn seine eigentliche Tiefe und damit die Kraft des Ausdrucks gewinnt ihr Schweigen erst dadurch, daß es die Erzählung Mirandas vom Sterben ihres Mannes umrahmt. Den Kern dieser Szene aber – und damit des gesamten Stückes – bildet ein Schweigen – das Schweigen des Sterbenden, der in einen »unbeschreiblich schüchternen Blick« und »eine ganz kleine Handbewegung« »alles« legt, »was er sagen wollte« (GW GD I, 466): wie nichtig die meisten Dinge

des Lebens angesichts der Erfahrung des Sterbens werden. Entscheidend ist nun aber, daß sich Miranda in diesem Augenblick des Schweigens noch sehr viel mehr mitteilt: etwas, das über die Gestalt des Sterbenden und dasjenige, was er mitteilen möchte, hinausweist und sonst stumm bleibt: »Ich fühlte in diesem Augenblick, da dieser Blick auf mir ruhte, die entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit. Ich kann es dir nicht anders sagen.« (GW GD I, 466) Mit dieser Unsagbarkeitsbeteuerung hat Miranda schon den Kern ihrer Erfahrung bezeichnet: deren Vorgesprachlichkeit. Die »entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit«, von der hier die Rede geht, ist vorgesprachlich, sie vermittelt sich allein im Schweigen. Und umgekehrt: die Voraussetzung für eine unverstellte Wirklichkeitserfahrung von der hier beschriebenen Intensität und damit für äußerste Lebensnähe bildet das Schweigen. In ihrer »entsetzliche[n] Gewalt« teilt sich die Wirklichkeit nur im Schweigen mit; die Sprache des Lebens ist stumm, oder, wie es in dem 1893 entstandenen Gedicht »Bild spricht« heißt: »Das Leben ist halt einmal stumm.« (GW GD I, 161) Das klingt vorerst banal, aber, um Mirandas Worte zu wiederholen: »Ich kann es dir nicht anders sagen.« Im Schweigen teilt sich das Leben in einer Ungebrochenheit und Unverstelltheit mit, die die Möglichkeiten der Sprache nicht nur übersteigt, sondern die durch die Sprache geradezu zugedeckt wird. In den Augenblicken des Schweigens – und nur in ihnen – erschließt sich das Leben unmittelbar, unverzerrt durch die vermittelnde Instanz menschlicher Rede: Sprachlos – und nicht im generalisierenden Medium der Sprache – wird die »Gewalt der Wirklichkeit« erfahrbar. Es liegt auf der Hand, daß nach dieser Form sprachloser Wirklichkeitserfahrung im Schweigen jede Form sprachlicher Mitteilung banal wirken muß, was Hofmannsthal zusätzlich dadurch hervorhebt, daß er Fortunio auf Mirandas Bericht mit einem Satz von geradezu atemberaubender Banalität reagieren läßt: »Arme, du hast viel gelitten«, aber auch durch Mirandas Erinnerung, daß sie den Bann, den im Schweigen »die entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit« auf sie ausgeübt hat, nur durch inhaltsleere sprachliche Mitteilung habe brechen können: »Ich murmelte irgend etwas, ich weiß nicht was.« (GW GD I, 467)

Von dieser Kernszene des Schweigens aus gewinnen aber die sie umrahmenden Augenblicke des Schweigens ihre tiefere Dimension. Denn in ihrem Schweigen entfernen sich Fortunio und Miranda, zwischen denen sich das »unsäglich Unbestimmte« schwebend zu

entfalten beginnt, zugleich aus der aktuellen Gesprächssituation in die Gegenwart der Toten, so daß sich auch in ihrem Schweigen jene Erfahrung der »entsetzliche[n] Gewalt der Wirklichkeit« mitteilt, die beiden beim Tod ihrer Gatten zuteil geworden war. Beides wird in ihrem Schweigen Ausdruck: die dunkle Grundierung der Todeserfahrung wie das kaum merkbare Fortspinnen der Lebensbezüge. Beides ist aber in ihrem Schweigen auch unlöslich miteinander verbunden: die Erfahrung des Lebens mit der des Todes. Gerade dadurch aber, durch dies für den jungen Hofmannsthal konstitutive Ineinander von Lebenserfahrung und Todesbewußtsein, wird in seinem kleinen Stück ihr Schweigen, ohne daß seine Gestalten es ahnten, zur unverzerrten, weil stummen Sprache des Lebens selbst.

In einer Aufzeichnung, die vermutlich dem Entstehungsjahr des »Weißen Fächers« entstammt, heißt es: »Ein gutes Kunstwerk muß in seinem Innern die tiefe Stille des Tempels haben, in der die Geheimnisse des Lebens sich offenbaren [...]« (GW RA III, 426) Tatsächlich offenbaren sich die »Geheimnisse des Lebens« im »Weißen Fächer« im eben beschriebenen Sinne in den Augenblicken der »tiefen Stille« des Schweigens, die das kleine Stück rhythmisieren. In ihnen wird Mirandas zentrale Erfahrung der Gewalt des Wirklichen gespiegelt und variiert, ohne daß noch einmal ausgesprochen werden müßte, was es mit dieser Erfahrung, die im Schweigen gewonnen wird, auf sich hat. In dem Gespräch, das die lebenskluge Großmutter mit den in ihre erfahrungsferne Altersweisheit versunkenen jungen Männern Livio und Fortunio führt, tritt, während sie die Vögel füttert, eine Pause, ein Schweigen, ein, in das plötzlich ein schwaches Geräusch dringt, das die Vögel fortflattern läßt. »Habt ihrs gehört?«, so fragt die Alte.

Livio Es war wie das Weinen eines kleinen Kindes.

Fortunio Es muß ein Vogel gewesen sein.

Großmutter Ein Vogel! So hast du das noch nie in deinem Leben gehört? Ein junges Kaninchen wars, das von einem Wiesel gefangen wird. (GW GD I, 461)

Was im Schweigen zu hören war, hätte die Großmutter, wenn sie nicht über einen realitätstüchtigen Sinn fürs Konkrete verfügte, auch die »entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit« nennen können, nur daß hier eben kein Mensch, sondern ein kleines Tier stirbt. Auch hier steigen die Geheimnisse des Lebens, die das Geheimnis des Todes einschließen, aus

der Stille, dem Schweigen, auf, nicht aus den vor Altersschwäche ächzenden Dialogen der jungen Männer.

Die eben zitierte Szene aus dem »Weißen Fächer« hat Hofmannsthal variiert und künstlerisch ausgefaltet in dem im gleichen Jahr entstandenen Gedicht »Der Jüngling und die Spinne«. Ein Jüngling, der sich geliebt weiß, spricht in einem traumverloren-trunkenen Monolog seine Empfindung aus, nun im Besitz des großen, des schönen Lebens zu sein, und entfernt sich doch, im Rausch der Sprache, immer weiter von der Wirklichkeit. Dann tritt er, ergriffen vom Gefühl der Alleinheit mit dem Leben, schweigend ans Fenster und erfährt nun, wovon er sich redend immer stärker losgelöst hatte: das Leben.

Indem tritt unter seinen Augen aus dem Dunkel eines Blattes eine große Spinne mit laufenden Schritten hervor und umklammert den Leib eines kleinen Tieres. Es gibt in der Stille der Nacht einen äußerst leisen, aber kläglichen Laut, und man meint die Bewegungen der heftig umklammernden Glieder zu hören. (GW GD I, 49)

Hier wiederholt sich die schon bekannte Figur: Die Erfahrung der furchtbaren Gewalt der Wirklichkeit setzt das Schweigen voraus, in dem das Leben unmittelbar, ungemildert durch menschliche Rede, spricht. »Nichts ist verborgener als die Dinge, die wir beständig im Munde führen«, so heißt es im »Buch der Freunde« (GW RA III, 237), eine Einsicht, die das Gedicht darin künstlerisch Gestalt werden läßt, daß das Leben, von dem der Jüngling beständig spricht, sich ihm erst offenbart, als er schweigt. Die nur im Medium der Sprache aufleuchtende Phantasmagorie des schönen Lebens zerbricht, als der Jüngling die stumme Sprache des Lebens, die immer auch von der »häßlichen Gewalt« und vom »Tod« spricht, im nächtlichen Schweigen vernimmt und dabei lernt, daß nicht er, im Medium der Sprache, die Wirklichkeit besitzt, sondern: »Die Welt besitzt sich selber [...]« (GW GD I, 49) – und deshalb spricht sie auch eine eigene Sprache, die nicht die des Menschen ist, sondern sich nur dort mitteilt, wo ein Schweigen eingetreten ist. Die Augenblicke des Schweigens in Hofmannsthals Frühwerk sind immer die Augenblicke der größten Lebensnähe: einer stummen Epiphanie der Geheimnisse des Lebens, die Geheimnisse deshalb bleiben müssen, weil sie vorsprachlich sind und deshalb auch von dem nicht mitgeteilt werden können, der sie im Schweigen erfahren hat. Und man geht wohl nicht fehl, wenn man in diesen inselartig aus dem Redestrom aufsteigenden

Zonen des Schweigens, in denen sich das Leben offenbart, die lebensphilosophische Säkularisierung einer mystischen Denkfigur erblickt: Wie sich dem Gläubigen Gott nur im Schweigen offenbart, so kann er seine Gotteserfahrung, die mit der Einsicht in die Unaussprechlichkeit Gottes einhergeht, nur im Schweigen mitteilen.¹¹ Hier wie dort indiziert das Schweigen Mangel und Fülle zugleich: beim Gläubigen die Fülle an Gotteserfahrung und das Versagen eines anthropomorph geprägten Redens von Gott, bei Hofmannsthal die Intensität unmittelbarer Wirklichkeitserfahrung und die Unangemessenheit menschlicher Sprache gegenüber den in diesen Augenblicken erfahrenen Geheimnissen des Lebens.

Hierfür noch ein letztes Beispiel aus dem Frühwerk: Im »Tod des Tizian« entwirft Hofmannsthal eine Szene des Schweigens, die von Ausdruck so gefüllt ist, daß sie äußerste Prägnanz gewinnt. In dem »Bruchstück« spielt das Motiv des Schweigens eine zentrale Rolle, dies auf dreifacher Ebene. Da ist zunächst ein Schweigen, das Ausdruck der Gegenwart des Todes ist. Das Stück beginnt mit der Bühnenanweisung: »Alle schweigen« (GW GD I, 248); aus diesem Schweigen der Schüler Tizians, in das sie während des Dialogs immer wieder zurücksinken, spricht die Erwartung des Todes, ja ihr Schweigen antizipiert dramaturgisch den Tod. Auf der anderen Seite aber spricht aus dem Schweigen die stumme Sprache des Lebens, wie Gianino bei seinem traumverlorenen Gang durch den nächtlichen Garten erfährt. Im magischen Tönen der Nacht, »gewoben aus der Sehnsucht und dem Schweigen«, erlebt Gianino die unmittelbare Gegenwart des Lebens, ja einen Augenblick magischer Alleinheit, der unaussprechlich ist: »die Sinne stumm und Worte sinnlos macht« (GW GD I, 252). Im Schweigen wird jenes Leben erahnbar, von dem die Schüler Tizians sonst getrennt sind, und so gerät Gianino auch der Blick auf die nächtlich schweigende Stadt zu einer Epiphanie des Lebens: »Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen / [...]: es wacht der Rausch, die Qual, / Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.« (GW GD I, 253) Und drittens ist da das Schweigen des

¹¹ Einschlägige Hinweise und weiterführende Literatur bei Volker Roloff, *Reden und Schweigen. Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*. München 1973 (Münchener romanistische Arbeiten 34); Uwe Ruberg, *Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters*. München 1978 (Münstersche Mittelalter-Schriften 32).

Tizian, der in dem Stück aus dem Dialog der Schüler herausgetreten ist und sich allein seinem künstlerischen Werk widmet, und das heißt: die stumme Sprache des Lebens in der Sprache der Kunst ihr Geheimnis aussprechen läßt.

»Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal!«
Rief alles Lebende, das ihn ersahnte
Und seinem Blick sich stumm entgegendehnte. (GW GD I, 256)

So beschreibt Antonio die Forderung des stummen Lebens an den Künstler Tizian, der das Leben in der Kunst zum Sprechen bringt, in seinem Gemälde »dem Leben Leben gab« (GW GD I, 258), wie Lavinia sagt – und so wird denn in seinem letzten Bild »das Geheimnis [...] von allem Leben« anschaulich, ausgesprochen und verschwiegen zugleich, in der Gestalt des als deus absconditus, als verschleierte Gott, wiedergegebenen »großen Pan« (GW GD I, 258).

So sind die Erfahrung des Todes, die Ahnung des Lebens und die höchste Steigerung des Lebens im künstlerischen Schaffensakt, die auf getrennten Ebenen des kleinen Stückes thematisiert werden, durch das Motiv des Schweigens miteinander verbunden. Hofmannsthal führte nun alle drei Erlebnisbereiche, den Tod, das Leben und die Kunst, in einer konzentrierten, mit Ausdruck geladenen Szene zusammen, als er 1901, aus Anlaß der Totenfeier für Arnold Böcklin, das dramatische Fragment zu einem raschen Abschluß brachte. Im Bruchstück von 1892 treten die Mädchen auf und bringen die Nachricht, daß der malende Tizian nun allein bleiben will. Hierauf spricht Tizianello den Wunsch aus:

Oh, käm ihm jetzt der Tod, mit sanftem Neigen,
In dieser schönen Trunkenheit, im Schweigen! (GW GD I, 257)

Im Bruchstück führt Paris an dieser Stelle den Dialog fort, indem er sich nach dem Bild erkundigt; in dem Fragment von 1901 aber läßt Hofmannsthal tatsächlich das von Tizianello ersehnte Schweigen eintreten:

Alle schweigen
Gianino ist erwacht und hat sich während der letzten Worte aufgerichtet. Er ist nun sehr blaß. Er blickt angstvoll von einem zum anderen.
Alle schweigen.
Gianino tut einen Schritt auf Tizianello zu. Dann hält er inne, zusammenschauernd; plötzlich wirft er sich vor Lavinia hin, die vorne allein steht und drückt den Kopf an ihr Knie.

Gianino Der Tod! Lavinia, mich faßt ein Grausen! Ich war ihm nie so nah!
(GW GD I, 268)

In diesem kurzen und doch endlos langen Augenblick des Schweigens wird symbolisch die ganze Lebensspanne ausgemessen: ein Erwachen zum Leben, eine höchste Lebenssteigerung, der Tod, und dies alles untrennbar ineinander verwoben. Tizian stirbt, aber er stirbt, während er die äußerste Steigerung des Lebens in einem künstlerischen Schaffensakt erlebt, der das Geheimnis des Lebens Gestalt werden läßt; in dem Augenblick aber, in dem der Tod Tizians eintritt, erwacht Gianino, der bisher vom Leben nur geträumt hatte, und zwar erwacht er im symbolischen Sinne zum Leben, denn das erste Wort, das er hört, ist »Tod«, worin auch er die furchtbare »Gewalt der Wirklichkeit« erfährt, aus der er sich instinktiv in die erotische Nähe Lavinias zu flüchten sucht und damit doch, auf aparte Weise, dem Leben besonders nahe kommt. In diesem Augenblick des Schweigens, der ein Augenblick von äußerster symbolischer Verdichtung ist, beginnt das sonst stumme Leben unverstellt zu sprechen – und damit wiederholt Hofmannsthals Text die künstlerische Leistung des Tizian. Wie Tizian das stumme Leben in der Sprache der Kunst zum Sprechen und dabei das Geheimnis des Lebens als Geheimnis gerade dadurch künstlerisch zum Ausdruck bringt, daß er es nicht entschleiern (denn die Gestalt des Pan bleibt ja verhüllt), so bringt Hofmannsthal die stumme Sprache des Lebens in seinem Text zum Sprechen und bewahrt dem Leben doch zugleich dadurch sein Geheimnis, daß er es sich nur im Schweigen mitteilen läßt.

Diese kurz vor dem Chandos-Brief entstandene Szene des Schweigens vergegenwärtigt noch einmal in konzentrierter Form, was die Augenblicke des Schweigens im Frühwerk Hofmannsthals sind: Situationen einer gesteigerten Wirklichkeitswahrnehmung, in denen die stumme Sprache des Lebens ihren ganzen Reichtum unverstellt von menschlicher Rede entfaltet und ihre Wahrheit unverzerrt ausspricht: Offenbarungen des Lebens, die die Sprache als das Medium der Dichtung, innerhalb derer sie sich ereignen, dennoch zu überschreiten suchen. Damit aber werden die Szenen des Schweigens zu einem an den Rändern der Sprache getriebenen artistischen Spiel mit dem Unausprechlichen: zu einem Versuch, auch das noch in Worte zu fassen, was sich nicht in Worte fassen läßt. Dies artistische Spiel mit dem Schweigen

als Ausdruck des Unaussprechlichen, einer unmittelbaren Sprache des Lebens, nun hat Hofmannsthal nach dem Chandos-Brief abgebrochen, und es ist auch klar warum: Der Chandos-Brief begründet den Verzicht darauf, für die »stumme Wesenheit« der Dinge (GW E, 470) noch eine Sprache zu finden und das Unaussprechliche fernerhin zu gestalten; damit verabschiedet er zugleich die Sprache des Schweigens als Ausdruck der Mysterien des stummen Lebens. Wenn schon jene »guten Augenblicke«, in denen Kirchhof oder Krüppel, Ratte oder Apfelbaum zum »Gefäß meiner Offenbarung« werden, aus dem »etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares« aufsteigt (GW E, 467), wenn schon diese Momente, in denen die banalsten Dinge ihre »stumme Wesenheit« in einem »unbenannten seligen Gefühl« aussprechen (GW E, 470), doch wieder vom »Wirbel der Sprache« (GW E, 471) verschlungen werden, wie soll dann noch die »stumme Wesenheit« von nichts Geringerem als dem Leben, dem Tod und der Wirklichkeit schlechthin, die sich nur in den Augenblicken des Schweigens offenbaren, in Sprache gebannt werden, und sei es die des Schweigens? Wenn also schon die bescheidenen mystischen Erfahrungen des Chandos, dieses »Mystikers ohne Mystik«, in den »Anstand des Schweigens« münden (wie es in »Ad me ipsum« heißt; GW RA III, 601), wie kann dann noch die im Schweigen gewonnene große mystische Erfahrung des »Lebens«, des Allerabstraktesten im trügerischen Gewande größter Konkretheit, in die Sprache des Schweigens gebannt werden, ohne daß sichtbar würde, daß hier ein artistisches Spiel mit der Benennbarkeit des Unbenennbaren getrieben wird? Im Chandos-Brief fällt der Entschluß, das Unaussprechliche nicht mehr auszusprechen, mit dem Ernst einer existentiellen Entscheidung – und daß nun nicht allein Chandos, sondern auch sein Dichter dem »Anstand des Schweigens« folgt, zeigt sich gerade darin, daß er das artistische Spiel mit dem Unbenennbaren abbricht und die Sprache des Schweigens als der unmittelbaren Sprache des Lebens fortan in seinem Werk verstummen läßt.

Tatsächlich hat Hofmannsthal auch nach dem Chandos-Brief noch Szenen des Schweigens entworfen, in denen er die stumme Sprache des Lebens zum Sprechen bringen wollte, aber wo er solche Szenen geschrieben oder geplant hat, wurden sie entweder später gestrichen oder sie blieben unausgeführt. In einer 1904 entstandenen Szene der ersten Fassung von »Ödipus und die Sphinx« weigert sich Jokaste, vor

den schweigenden Götterbildern des heiligen Hains um Laïos zu trauern, weil aus deren Schweigen die unaussprechliche, »namenlose Lokung« des Lebens spricht:

Sie tragen eine namenlose Lockung
in ihren stummen Mienen. Wie sie schauen
und schweigen, sind sie nur wie Masken, die
das Leben vor sein fieberndes Gesicht
genommen hat, aus ihren Augenhöhlen
auf mich zu starren. (GW D II, 494)

Und das gleiche wiederholt sich, als sie den Mägden, denen sie schweigend um Laïos zu trauern aufgetragen hatte, in die Gesichter blickt. Auch aus deren »stummen Mienen« starrt ihr, ungemildert von der regulierenden Kraft menschlicher Rede, die dionysische Gewalt des Lebens entgegen, so zunächst bei Oenone:

Dein Mund ist nichts als Fieber, in den Schläfen
die Schatten wissen nicht, wie sie das Leben
des trunkenen Bluts nur einen Augenblick
verbergen sollen [...].

Dann bei Pannychis:

Dein unberührtes
erschrockenes Gesicht ist so beladen –
beladen so! – mit ungelebtem Leben.

Und Althaea schließlich will Jokaste schon gar nicht mehr ansehen:

[...] denn ich will nicht wissen,
mit was für Zeichen es in dein Gesicht
seinen Triumph geschrieben hat, das Leben. (GW D II, 495)

Die Epiphanie des Lebens in den schweigenden Götterbildern, der Triumph des Lebens im Schweigen der Mägde: diese Szene, in der im Schweigen die geheimnisvolle Gewalt des Lebens noch einmal Ausdruck wird, ist in der gedruckten Fassung von »Ödipus und die Sphinx« ersatzlos fortgefallen, weil die mystische Offenbarung der Lebensgeheimnisse im Sprache gewordenen Schweigen mit dem im Chandos-Brief begründeten Verzicht auf die sprachliche Gestaltung des Unaussprechlichen unvereinbar war.

Andere im gleichen Jahr 1904 konzipierte Szenen bedeutenden Schweigens blieben dann von vornherein unausgeführt. Im 1. Akt des

Trauerspiels »Pentheus« hatte Hofmannsthal einen Augenblick des Schweigens zwischen Pentheus und Agaue vorgesehen, in dem Pentheus das unnennbare, furchtbare Lebensgeheimnis der bacchischen Verwandlung seiner Mutter erahnt:

(das *Anders-werden* der Königin vor seinem Blick) [...] Wie er mit der Mutter allein ist, plötzlich ein Stillschweigen, das Vorüberfliegen von etwas Unnennbarem und ein Augenblick tödlicher Angst im Herzen des Pentheus. (GW D III, 554)

Dieser Augenblick des Schweigens, in dem die Geheimnisse des Lebens zu sprechen beginnen, hätte sich dann im 2. Akt vor der Zerreißung des Pentheus wiederholen sollen, wobei Hofmannsthal das konzentrierte Schweigen dieser Szene mit Lebenssymbolen zu füllen gedachte, wodurch dann im Schweigen das Geheimnis des Lebens unmittelbare Anschauung geworden wäre:

Ein solches Aug-in-Auge-stehen von Mutter und Sohn einmal vorher: während dieses Aug-in-Auge-stehens ein Vorüber von Visionen (ein tanzen-der Greis, ein Blutender, ein verhülltes Kind). (GW D III, 556)

In dieser Szene wäre das Schweigen tatsächlich zum Ausdruck des Unaussprechlichen, der namenlosen Mysterien des Bacchus-Kultes als eines sämtliche sozialen Dämme fortschwemmenden Lebensrausches geworden.

Einen ähnlichen stummen Augenblick zwischen Mutter und Sohn hat Hofmannsthal dann noch im Folgejahr 1905 für das ebenfalls über Entwürfe nicht hinausgediehene Schauspiel »Semiramis« konzipiert. Auge in Auge stehen Mutter und Sohn einander wie stumme Spiegelbilder gegenüber, und dabei öffnen sich Semiramis, die ihr »Mensch-sein« bis dahin nicht begriffen hatte, im eingetretenen Schweigen plötzlich die Abgründe des Lebens:

In diesem Gegenüber, wo er schweigt wie ein Spiegelbild, bemächtigt sich ihrer der Träume nicht gewohnten Seele ein furchtbares »Das bist du?« – ihr schwindelt, sie ahnt den Abgrund aller seiner Schwäche, in sich – stürzt zusammen. (GW D III, 561)

Und mit dieser ungeschriebenen Szene verstummt auch die Sprache des Schweigens, die Ausdruck des Unaussprechlichen, des unergründlichen Lebens und seiner Geheimnisse sein will, in Hofmannsthals Werk. –

Von hier aus wird verständlich, weshalb die Zweifel an der Sprache, die Chandos als Dichter schweigen ließen, im späteren Werk Hofmannsthals nicht in signifikanten Szenen des Schweigens, eines Verstummens an den Grenzen der Sprache, wachgehalten werden. Denn das Schweigen als künstlerische Ausdrucksform war ja längst vergeben: an jene Sprache des Schweigens im Frühwerk, die, indem sie auch dem Unausprechlichen noch dichterischen Ausdruck verlieh, die Grenzen des Sagbaren erweiterte und damit größtes Vertrauen in die Kraft der Sprache bezeugte, nicht also von der Ohnmacht, sondern von der Macht dichterischer Rede kündete. Damit aber konnte die Sprachskepsis gerade nicht das dichterische Schweigen zur Konsequenz haben, im Gegenteil, der Sprachzweifel ließ das artistische Schweigen besonders problematisch werden. In einer schon 1896 entstandenen Reflexion über die »Macht der Worte im allgemeinen« hatte Hofmannsthal notiert:

Es ist töricht zu denken, daß ein Dichter je seinen Beruf, Worte zu machen, verlassen könnte. [...] Wenn er schweigt und ein Heiliger wird, so wird er auch ein Dichter-Heiliger sein [...]. (GW RA III, 414)

So hat Hofmannsthal denn auch nie im Ernst erwogen, den Weg des Chandos zu gehen und seinen »Beruf, Worte zu machen«, zu verlassen. Er hat dies auch deshalb nicht getan, weil er selbst ja, anders als Chandos, schon längst den »nicht-mystischen« »Weg zum Sozialen« (GW RA III, 602) eingeschlagen hatte; dieser Weg aber führte fort von der wortlosen Mystik einer Offenbarung des Lebens im Schweigen und zielte statt dessen »auf die Rede als soziales Element, als *das* soziale Element« (GW RA III, 615). Daß im Zuge dieser Neuorientierung der Sprache selbst wieder eine nahezu mystische, nämlich sakramentale Bedeutung zugemessen werden konnte, will ich wenigstens mit einem Zitat andeuten; in der ersten Fassung des »Turm« sagt der Arzt im 1. Aufzug:

Das erste ist eines Menschen Stimme [...], und es ist als gäbe er uns die Seele hin, damit wir sie essen wie Brot und trinken wie Wein. (GW D III, 280f.)

Auf dem Weg zum Sozialen war aber das Schweigen auch schon vor dem Chandos-Brief zutiefst problematisch geworden, 1899 im 1. Akt des »Bergwerk zu Falun«, wo das Schweigen des Elis Fröbom eben nicht nur eine Teilhabe an den tieferen Geheimnissen des Lebens, sondern, als

dumpfe Verweigerung der Rede, zugleich eine soziale Regression signalisiert: »Als kröch ich in den Mutterleib zurück« (GW D II, 98). Die Introversion und das Schweigen gehören hier zusammen – eine Motivkoppelung, die den wortkargen Elis, der sich vom Meer des Lebens in die Tiefen des Ich zurückgezogen hat, nun tatsächlich als einen montanen Vorläufer des gesprächsunlustigen Grafen Bühl erscheinen läßt, der sich aus den von Verwilderung bedrohten Sprachlandschaften der Soiréen in den Bauch seines Hauses zurückzieht. Die Unterschiede freilich sind ebenso gravierend: Hans Carls Schweigen ist nicht dumpf, sondern luzide, also beredt, wie nicht anders von einem Mann zu erwarten steht, der, nach den Worten Stanis, »in der Intimität« durchaus ein »großer Causeur« ist (GW D IV, 360) und dies im Verlauf des Stücks in hinreißenden Dialogen mit Antoinette, mit Hechingen und Helene Altenwyl, in denen ihm auf weite Partien die größten Gesprächsanteile gehören, auch unter Beweis stellt. Wenn Hans Carl schweigt, dann nicht deshalb, weil ihm die Worte nicht zu Gebote stünden, sondern weil er in einer Welt, die von der zu Phrasen geronnenen Konversation einerseits, von der Rhetorik des Herrenhauses andererseits bestimmt wird, an der individuellen Nuance, an dem nur in sprachloser Unmittelbarkeit sich übertragenden Intimen und am Reiz der Ursprünglichkeit festhält, kurz, weil er, wie er zu Helene sagt, von der Überzeugung durchdrungen ist, im Leben komme »doch schließlich alles auf das Letzte, Unaussprechliche« an (GW D IV, 403). Diese Haltung setzt aber nicht Sprachskepsis, sondern eine sprachliche Sensibilität voraus, die sich aus menschlicher Sensibilität speist: aus der Rücksicht auf die Individualität des anderen, die sich sprachlicher Generalisierung entzieht, und aus dem Glauben, daß, was zwischen zwei Menschen entsteht, einmalig und damit unaussprechlich ist. Wie die Komödie es will, bildet eben diese Diskretion, die Hans Carl an der äußersten sprachlichen um der menschlichen Nuance willen festhalten läßt, die Voraussetzung für seine erotische Resozialisierung durch Helene Altenwyl. Und es gehört zu den aparten Zügen des Lustspiels, daß die soziale Extraversion des von Introvertiertheit Bedrohten in der Liebeskomödie im Sprachgeschehen des Stückes einhergeht mit der Überwindung von dessen Gesprächsunlust. Die Komödie gibt eben das eine ohne das andere nicht her: Wer das soziale Ziel der Verlobung erreichen will, hat sich in das »soziale Element« der Rede zu werfen (was im übrigen auch der maulfaule Kapitän in »Cristinas

Heimreise« zu lernen hat, der ja in manchem als die maritime Variante des Schwierigen erscheint).

Im »erreichten Sozialen« (GW RA III, 611), in Hofmannsthals Komödien als den Paradiesgärten der Rede, wird nicht mehr geschwiegen – es sei denn aus Gründen der Dramaturgie, in Form jenes beredten Schweigens, dessen Inhalt so offensichtlich ist, daß er nicht mehr ausgesprochen zu werden braucht, weil der Zuschauer die Gedanken des Schweigenden, die ihn zum Verstummen bringen, simultan mitdenkt, also in Sprache übersetzt, und daraus erwächst dann der Witz. Wenn z. B. Florindo im 1. Akt von »Cristinas Heimreise« auf Cristinas Bemerkung, daß eine kirchliche Trauung die Voraussetzung für das Glück zweier Liebender bilde, erst einmal ausgiebig verstummt (GW D IV, 150), wird dahinter ja wohl niemand eine Sprachkrise vermuten. Das Schweigen in der Komödie muß jedenfalls geheimnislos und darf nicht Ausdruck des Unsagbaren sein, denn nur wenn sein Inhalt bruchlos in Sprache übersetzbar ist, funktioniert der Witz der Komödie. –

Auch Hofmannsthals späteres erzählerisches Werk kennt noch große Szenen des Schweigens: Höhepunkte des erzählten Geschehens, in denen die Handlung in einem stummen Augenblick eingefroren erscheint, so daß die innersten Motive der Beteiligten in kristallener Klarheit hervortreten können, bevor sie sich im weiteren Verlauf der Ereignisse wieder verwirren. Es sind dies nicht mehr stumme Epiphanien des Lebens wie im Frühwerk, sondern Momente psychologischer Selbstoffenbarung und, wo sie sich im Wechselspiel der Blicke ereignen, einer plötzlichen, nur einen Augenblick andauernden Seelenverschmelzung. Dies Schweigen ist deshalb bis in die feinste Seelenregung hinein, die in ihm spürbar wird, sozialpsychologisch motiviert; was die Figuren voneinander trennt, was sie aneinander bindet, wird in diesen Szenen des Schweigens für eben den Moment, in dem sie sich über ihr Selbst klar werden und es deshalb auch dem andern in stummer Körpersprache mitteilen können, erkennbar. Solche Augenblicke des Schweigens sind deshalb zugleich Konstellationen einer gesteigerten Mitteilung, in denen Hofmannsthal seine Gestalten ihr innerstes Selbst anstatt in der generalisierenden Sprache der Begriffe (des »sozialen Elements«), in einer reich instrumentierten Zeichensprache der Gebärden, Blicke und akustischen Signale aussprechen läßt. Diese Zeichensprache überwindet, als Mitteilung, die Trennung zwischen den Individuen – und

bestätigt sie doch zugleich, gerade weil sich in ihr die Individualität dessen, der sich hier stumm preisgibt, unverstellt offenbart. Ein solches Ineinander von seelischer Verschmelzung und Trennung ereignet sich etwa im Andreas-Roman in der stummen Szene des Abschieds von Romana, in einem komplexen pantomimischen Wechselspiel von Annäherung und Entfernung, das errahnen läßt, daß in der seelischen Vereinigung mit dem Geliebten zugleich der Selbstverlust droht: »Sie riß unablässig an ihrer dünnen, silbernen Halskette, als ob sie sich erdrosseln wollte, und entzog sich ihm dabei völlig; es war, als ob der Schmerz jetzt mit ihr ein Spiel spielte, darüber sie die Nähe Andreas' gar nicht fühlte.« (GW E, 237) Eine analoge Struktur weist der ungeheuerliche Augenblick stummen wechselseitigen Erkennens zwischen Färber und Färberin in der »Frau ohne Schatten« auf, der dem Verlust des Schattens unmittelbar vorausgeht; die Seelen verschmelzen in dem Augenblick, in dem die Trennung der Gatten unüberwindlich zu werden droht: »In diesem Augenblick waren sie wahrhaft Mann und Frau, und in diesem Augenblick, dem Bann gehorchend und in Gehorsam verbunden den ausgesprochenen Worten und den dahingegebenen Fischlein, deren letztes in diesem Augenblick zu glühender Asche verbrannt war, löste sich der Schatten vom Rücken der Färberin« (GW E 416). In Entsprechung zu dieser schweigend vollzogenen Trennung vereinigen sich Färber und Färberin, Kaiser und Kaiserin am Ende der Erzählung in parallel gebauten Szenen, in denen wiederum das Schweigen die Voraussetzung dafür bildet, daß sich die Seelenereignisse unverstellt in Blick und Gebärde mitteilen können: »Sie hob ihn zu sich auf, sie umarmten einander ohne Worte, ihre Schatten flossen in eins.« »Ihr ganzes Selbst drang in einem Schluchzen aus ihr heraus, sie erstickte alles in der Gebärde der Demut, so wie sie unter sich ihren Schatten zusammendrückte, auf dem sie lag.« (GW E 435, 437) Diese Szenen zeigen aber auch, daß in Hofmannsthals späterem Werk zum Medium der Mitteilung nicht mehr das Schweigen selbst wird, sondern die in ihm sich entfaltende Zeichensprache der Blicke und Gebärden, in denen komplexe psychologische Prozesse ihren unverstellten Ausdruck finden können.

Tatsächlich hat Hofmannsthal ja auch nach dem Chandos-Brief nach künstlerischen Möglichkeiten gesucht, dem, was er das »Unsägliche« nennt, den Geheimnissen des Lebens, seiner stummen Sprache und

»entsetzlichen Gewalt« jenseits der begrifflichen Rede als dem »sozialen Element« unverzerrt Ausdruck zu verleihen. An die Stelle der Sprache des Schweigens treten im späteren Werk Hofmannsthals drei nicht-sprachliche Kunstformen, die auf besondere Weise geeignet sind, menschliche Grunderfahrungen, elementare Erlebnisweisen und das ganze Glück und die ganze Not des Affekts in konzentrierter, verdichteter Weise Ausdruck werden zu lassen: Pantomime, Tanz und Musik. Einer Aufzeichnung Hofmannsthals aus dem Jahre 1911 zufolge bildet seine Auseinandersetzung mit den nicht-verbalen Künsten eine Konsequenz seiner im Chandos-Brief gestalteten Sprachkrise:

das höchst Zeitgemäße: das Analogon zu den kontemporanen Zweifeln an der Sprache (»Brief«) corollar hiezu die Bemühungen um Ballett und Pantomime. (GW RA III, 510)

Tatsächlich ersetzt die Pantomime auf sehr konkrete Weise das Schweigen: in den Regieanweisungen. Während im Frühwerk die Dialoge häufig durch ein »Schweigen« oder auch nur durch »Stille« unterbrochen werden, bemühen sich die späteren Dramen um eine genaue dramaturgische Differenzierung dessen, was in den Gesprächspausen geschieht. Sie ersetzen das Schweigen durch die Gebärden oder die Pantomime der Bühnenfiguren, also durch Körpersprache, die die Lücken im Dialog mit Ausdruck füllt. Wer raucht oder in Schubladen kramt, statt einfach nur zu schweigen, sagt damit bekanntlich sehr viel. »Scaramuccio non parla e dice gran cose«, dies Motto, das der Pantomime »Der Schüler« (1901) vorangestellt ist (GW D VI, 53), gilt eben auch für Kari Bühl, wie es überhaupt die künstlerische Leistung der Gebärdensprache in Hofmannsthals Werk beschreibt, die das Schweigen mit großen Dingen, dem ganzen Reichtum der menschlichen Gefühlswelt, dem unmittelbaren Ausdruck des Empfindens, füllt. Wie früher das Schweigen, so wird nun die Gebärde zum verdichteten Ausdruck dessen, was sich der begrifflichen Sprache entzieht.

Und wie die Pantomime, so tritt der Tanz an die Stelle des Schweigens.¹² Die Schlüsselszene für die Ablösung der Sprache des Schweigens

¹² Vgl. Gisela Bärbel Schmid, »Der Tanz macht beglückend frei«. In: Ursula Renner und G. Bärbel Schmid (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991, S. 251–260; Gabriele Brandstetter, Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog »Furcht«. In: Freiburger Universitätsblätter 112, 1991, S. 37–58.

durch die Sprache des Tanzes findet sich zu Ende der 1903 abgeschlossenen »Elektra«. Es ist Elektras »namenloser Tanz« (GW D II, 233), der namenlos deshalb ist, weil er unmittelbarer Ausdruck des Unsagbaren sein will: eines ungebrochenen, undomestizierten, unregulierten und damit vorsprachlichen Lebens, das über eine tödliche Vergangenheit triumphiert, wobei die Entgrenzung des Affekts wiederum den Tod zur Konsequenz hat – so verschlingt sich in der Ausdruckssphäre des Tanzes, wie so oft bei Hofmannsthal, die Todes- mit der Lebenssemantik und läßt damit eines der großen Lebensgeheimnisse Gestalt werden, die zuvor nur im Schweigen, sei es der Tizian-Schüler, sei es Mirandas, Ausdruck gefunden hatten. Elektra aber bildet den Imperativ: »Schweig und tanze.« (GW D II, 233) Damit wird das Schweigen als Ausdrucksträger namenloser Lebensunmittelbarkeit abgelöst durch den Tanz, in dem sich der Körper ganz in Ausdruck verwandelt: »Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!« (GW D II, 234) In dieser Kombination verliert das Schweigen seine Ausdrucksqualitäten; es sagt nur, was sich im verdichteten Ausdruck des Tanzes ohnehin schon enthüllt, und zwar »namenlos«. Überdies ist auch hier die Tatsache, daß der Tanz als non-verbale Ausdrucksform das Schweigen verdrängt, ein Symptom für die Aufwertung der Rede als des sozialen Elements bei Hofmannsthal. Denn geschwiegen hat Elektra, als sie soziale Außenseiterin und dem Leben entfremdet war: »Als ich haßte, da schwieg ich reichlich.« (GW D II, 228) Danach kann das Schweigen kein positiver Ausdrucksträger mehr sein, so daß der Lebenstriumph getanzt werden muß.

Immerhin gehört zu den Voraussetzungen dafür, daß der Tänzer namenlose Geheimnisse des Lebens zum Ausdruck bringt, daß er zuvor den sozialen Diskurs verläßt; auch dies ist der Sinn seines Schweigens. Deshalb läßt Hofmannsthal in einem seiner ungeheuerlichsten Texte, dem Hetärendialog »Furcht« (1907), erst ein Schweigen zwischen Laidion und Hymnis eintreten, bevor Laidion in den Tanz jener Jungfrauen verfällt, die ohne Furcht und »glücklich [...] ohne Hoffnung« sind, denen »alles [...] unsagbar« geworden ist und die gerade deshalb in der Gewalt des Tanzes als »Trägerinnen des Todes und des Lebens« erscheinen (GW E, 578f.).

Und zum dritten schließlich tritt neben Pantomime und Tanz an die Stelle des Schweigens die Musik. Hofmannsthals Entscheidung für die

Oper ist eine Entscheidung gegen das Schweigen – und dies nicht etwa deshalb, weil die Strauss'schen Opern, übers Gattungstübliche hinaus, nun einmal aufs Schweigen nicht eingerichtet wären, sondern weil die Musik die Funktion des Schweigens übernimmt, Ausdruck des Unnennbaren zu sein. Auch Hofmannsthals Operntexte thematisieren das Schweigen: am signifikantesten wohl im Falle der alleswissenden Muschel aus der »Ägyptischen Helena«, die auf die einzig wichtige Frage – diejenige, wo Poseidon sei – die Antwort verweigert. Eine der schönsten und zugleich ausdrucksstärksten Szenen des Schweigens findet sich zu Ende des 1. Aktes des »Rosenkavalier«, nach dem Monolog der Marschallin über die Zeit, der von der Stille des vom Uhrenschlag rhythmisierten Schweigens der Nacht spricht und schon in sich, als Monolog, eine Vorform des Schweigens darstellt. »Sie spricht ja heute wie ein Pater«, sagt darauf wenig einfühlsam ihr in weiblichen Seelenlandschaften eben doch noch nicht so ganz bewandelter junger Liebhaber, und es tritt ein Schweigen, eine »befängene Stille« ein (GW D V, 42). Dies Schweigen, das Verstummen des Gesprächs zwischen den Liebenden, sagt alles über den Stand der Dinge. Im Grunde ist hier die Marschallin/Octavian-Handlung zu Ende, und diese Empfindung dringt aus dem Schweigen selbst in die Gefühlswelt Octavians, denn er fragt nun:

Soll das heißen, daß ich Sie nie mehr
 werd küssen dürfen,
 bis Ihr der Atem ausgeht? (GW D V, 42)

Genau dies heißt es. Aber die Marschallin gibt keine Antwort, sie bittet Octavian nur zu gehen und vertröstet ihn vage auf den Nachmittag. Als er fort ist, tritt erneut eine Pause ein. Und dieses neuerliche Schweigen nun, das im Grunde eine Fortsetzung des ersten ist, bricht die Marschallin, indem sie eine Antwort auf Octavians Frage gibt: »Ich hab ihn nicht einmal geküßt.« (GW D V, 43) Wenn nicht, über zwei Akte hinweg, die Komödie des Vetzters Lerchenau noch zu einem Ende geführt werden müßte, hätte die Marschallin hier auch schon sagen können: »Is halt vorbei.« (GW D V, 98) Das doppelte Schweigen ist der verdichtete Ausdruck dieser Empfindung, die ja noch keine Einsicht ist, sondern namenlos, unsagbar zwischen den Personen schwebt: als ein Ineinander von Liebe und Ratlosigkeit, Begehren und Abschiedsmelancholie, für das es kein Wort, sondern eben nur das Schweigen gibt. – Aber was im

Textbuch in diesem Schweigen namenlos zum Ausdruck gelangen will, das spricht in der Oper stimmkräftig die Musik aus, deren Ausdrucksfiguren zart und gewaltig in die Stille fallen und das Schweigen füllen. Das Unaussprechliche, das im poetischen Text nur schweigend gesagt werden konnte, sagt in der Oper die Musik; ihr wird das Schweigen des Textes zum freien Entfaltungsraum musikalischen Ausdrucks. Im »Ariadne-Brief« heißt es, für den Komponisten seien »die Worte des Textes [...] Hieroglyphen [...] für ein Unaussprechliches«, die in ihm »die tiefsten und geheimsten Kräfte der Musik« entbänden (GW D V, 300). »[...] alle die offenbaren Geheimnisse des Lebens, die mit Worten noch näher als nahe an uns heranzureißen nicht gegeben ist«, verlangen nun nach der Musik: »mit Tönen aber lassen sie sich in unser Herz hineinziehen, und hier ist es eben, wo die Musik von der Dichtkunst herbeigerufen wird und ihr Bündnis vollberechtigt und besiegelt ist.« (GW D V, 297) Wenn aber in der Oper die Geheimnisse des Lebens Musik geworden sind, hat das Schweigen nichts mehr mitzuteilen. –

In der 1906 entstandenen »Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe« kommt das Gespräch an einen Punkt, wo der Dichter sich dagegen verwahrt, daß »vom Drama im allgemeinen« gesprochen werde, und damit grundsätzlich vor dem Irrtum warnt, mit generalisierenden Begriffen der künstlerischen Individuation gerecht werden zu können. Danach tritt in dem Gespräch ein Schweigen ein, was als Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit begreiflich ist, denn wie anders ließe sich über Kunstwerke reden als in Begriffen. Hofmannsthal aber war dieses Schweigen vor allem um der positiven Einsicht willen, die in ihm reift, sehr wichtig, wie dessen nuancenreiche Ausgestaltung zeigt:

Es trat ein Schweigen ein. Der Major rauchte, der Dichter sah erst nach dem Barometer, dann am offenen Fenster nach dem nächtlichen Himmel, dessen Miene ungewiß war. Von unten rauschte die große Linde und ließ noch einzelne große Tropfen fallen, in einem oberen Zimmer hörte man die zwei Frauen leise reden. Der Dichter trat aus dem Fenster in den Schein der Lampe zurück. »Es bleibt ein unergründliches Werk«, sagte er [...]. (GW E, 524)

Und damit spricht er den Sinn dieses von der stummen Sprache des Lebens grundierten Schweigens aus. Im Schweigen bildet sich die Einsicht in die Unergründlichkeit des Kunstwerks, ja das Schweigen der Gesprächspartner ist Ausdruck dieser Unergründlichkeit, denn man

wird, so heißt es schon 1896 in »Poesie und Leben«, »desto schweigsamer [...], je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist«. (GW RA I, 13) Und so bekennt am Ende auch der Hermeneut, wo er ins Schweigen zurücktritt, die Unergründlichkeit dessen, worüber er lange genug geredet hat.

Hugo von Hofmannsthal's Entwürfe zu einem »dreitheiligen Spiegel«: »Leda und der Schwan«

Für Daniel

Im Frühjahr 1900 verbrachte Hugo von Hofmannsthal einige Wochen in Paris.¹ Der Aufenthalt in der französischen Metropole, die ganz im Zeichen der Weltausstellung stand, wurde für Hofmannsthal zu einer Phase dichter Erlebnisse und Begegnungen. Die hier gewonnenen Impulse schlugen sich in einer Flut von Einfällen nieder, deren Verflüchtigung Hofmannsthal nur mit Mühe vorbeugen konnte, wie es in einem Brief vom 19.III.1900 an Ria Schmujlow-Claassen heißt:

Ich habe die Skizze von 4 oder 6 Erzählungen wie im Fieber hingeschrieben, ein Ballet entworfen, ein Vorspiel zur Antigone in Versen ausgeführt (für Berlin), von andern kleinen lyrischen Stücken ein Scenarium gemacht und sitze zwischen Trümmern, halbfestgehaltenen Gestalten, Details wie Rodin zwischen Gypshänden, Füßen und abgebrochenen Flügeln [...].²

Seine Rückkehr aus Paris kündigte Hofmannsthal in demselben Schreiben »auf einem Wagen voll Manuscripten im Mai«³ an. Zu den »Trümmern«, die Hofmannsthal auf seinem »Musenwagen«⁴ aus Paris mitbrachte, gehören die Bruchstücke eines »dreitheiligen Spiegels«: die dramatischen Entwürfe »Leda und der Schwan«, »Das Festspiel der Liebe« und »Der Besuch der Göttin«, die gleichzeitig nebeneinander entstanden sind. Unter dem Titel »Spiele der Liebe u. des Lebens« sollten diese Dramen im letzten von drei geplanten Bänden mit Werken aus den Jahren 1889 und 1900 zusammengefaßt werden, wobei »Das

¹ 10. Februar bis 2. Mai.

² BW Schmujlow-Claassen, S. 60.

³ Ebd.

⁴ Vielleicht spielt Hofmannsthal hier auf den »Musenwagen« des Parmenides, 1 Fr.1 an: Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte. Übersetzt und eingeleitet von Wilhelm Capelle. Stuttgart 1968, S. 163f.

Festspiel der Liebe« als »des dreitheiligen Spiegels mittlerer Theil«⁵ gedacht war.

Grundthema dieses bruchstückhaften Triptychons ist das »Leben«, das sich in seinen Widersprüchen vom Werden und Vergehen in einem »unendlich fortgesetzten Schöpfungsakt«⁶ behauptet. Die tragenden Phänomene dieses sich ewig erneuernden Lebens sind die in Vereinigung aufgehende Liebe und das in der Natur aufgehende Leben im Tod. Den Lebensraum für diese Thematik bieten in allen drei Teilen abwechselnd und sich gegenseitig ergänzend mythische und naiv menschliche Erfahrungswelten.

Aus den Bruchstücken läßt sich für keines der drei Dramen eine gesicherte Handlung herauslesen; dennoch können Rückschlüsse auf die beabsichtigte Gesamtkomposition gezogen werden. Symmetrisch um die in einem allegorischen Spiel verschlüsselte Mittelachse »Das Festspiel der Liebe« sollten wohl die beiden Seitenflügel »Leda und der Schwan« und »Der Besuch der Göttin« mit ihren erzählenden Bildern angeordnet werden. Dem einen Teil dieses Flügelaltars, Hofmannsthals »Leda und der Schwan«, ist die anschließende Betrachtung gewidmet.

»Leda und der Schwan«

Aus den achtzehn Notizen, die zu Hofmannsthals Dramenplan »Leda und der Schwan« vorliegen, läßt sich folgendes Handlungsgerüst konstruieren:⁷

– Leda, aus ihrem Elternhaus vertrieben, soll etwas ihr Fremdes, etwas über sie Kommendes erfahren. (N 4)

⁵ Aufschrift auf einem Konvolutdeckblatt: »Das Festspiel der Liebe seit Mitte März besonders seit Ostern 1900. = des dreitheiligen Spiegels mittlerer Theil.« – Auf einem Notizblatt mit den Titeln von Plänen aus der Pariser Zeit werden die drei Dramen »Leda und der Schwan«, »Das Festspiel der Liebe« und »Der Besuch der Göttin« gemeinsam, unter Hinzufügung des Datums »18-15. April«, genannt. Vgl. hierzu SW XVIII Dramen 16, S. 446, 449, 451.

⁶ Im Sinne der »Évolution créatrice« von Henri Bergson.

⁷ Hinweise auf Notizen im fortlaufenden Text entsprechen den Siglen in SW XVIII Dramen 16, S. 146-151 und S. 449-452. – Die Notiz 5, die in der folgenden Handlungskonstruktion unberücksichtigt bleibt, muß wohl ein erster Entwurf für das in Notiz 18 korrigierte Schlußbild sein. – Unerklärlich für den hier vorgeschlagenen Handlungszusammenhang scheint die Einleitung der Notiz 18: »als man sie aus den Armen des Knaben wand [...]«.

- In einer Wasserlandschaft nimmt Leda in Begleitung der alten Frau (=Amme, Wärterin) Natur und Leben in seinen vielgestaltigen Verflechtungen wahr. (N 3; 5-11)
- Sie erwartet die Begegnung mit dem Göttlichen, das sie in einem mehrfach an ihrem Fenster vorbeifliegenden Vogel vermutet. (N 8; 12-13)
- Ein blinder Fischer von wechselndem Alter, mit dem sie eine »trunkene Vertraulichkeit« teilt, wirbt um sie und tanzt. (N 5; 13-18)
- Die Alte tanzt mänadenhaft wild und reißt sterbend der forteilenden Leda das Gewand herab. (N 8; 11-12; 16-17)
- Leda tanzt mit ausgebreiteten Armen dem heranschwimmenden Schwan entgegen und vereint sich mit ihm. Der Fischer taumelt ihr nach und sinkt, einen Felsen umschlingend, hin. (N 18)

Durch die vorgeschlagene Handlungskonstruktion wird offensichtlich, daß Hofmannsthal die verbalen und visuellen Überlieferungen des antiken Mythos »Leda und der Schwan« selektiv rezipierte und dabei ganze Teile des Mythenkerns – zumindest in der äußeren dramatischen Handlung – vernachlässigte. Dennoch kann man mit Euripides' »Helena«⁸ und Ovids »Metamorphosen«⁹ eine literarische Quellenzuweisung treffen. Euripides behandelt den Leda-Mythos im Prolog zu seiner »Helena«. Erstmals von ihm wird zur Darstellung der mythischen Geburt Helenas die Leda-Variante herangezogen:

Mein Heimatland ist Sparta, nicht gering an Ruhm, Tyndareos mein Vater.
Doch geht auch die Sage, daß Zeus in meiner Mutter Leda Schoß geflogen,
in eines Schwans Gestalt, der sich vor einem Adler zu retten suchte, und mit
dieser List an ihr das Liebeswerk vollzog – sofern die Sage stimmt! Ich heiße
Helena.¹⁰

Diese von Euripides eingeführte Mythenversion gleicht der Überlieferung durch den Mythographen Hyginus, die Hofmannsthal durch

⁸ Euripides, Helena (412 v. Chr.). Hier: Hg. und übertr. von Dietrich Ebener. 2. Aufl. Berlin und Weimar 1979, S. 105-169. – Zu Hofmannsthal's Euripides-Rezeption s.a.: »Zu »Die Ägyptische Helena«, GW D V, S. 500 und 502.

⁹ Ovid, Metamorphosen. VI. Buch. Arachne V. 109: »fecit olorinis Ledam recubare sub alis«.

¹⁰ Euripides, Helena V. 17-23 (Anm. 8).

Johann Jakob Bachofens Nacherzählung gekannt haben muß.¹¹ Doch hier ist es nicht die mit Tyndareos verheiratete Leda, sondern Nemesis¹², die den Schwan empfängt und deren ausgetragenes Ei erst dann der sitzenden Leda in den Schoß gelegt wird. Auch anderen Mythentraditionen zufolge soll Zeus Nemesis verfolgt haben, die sich aus Scheu vor dem göttlichen Liebhaber in viele Tiere verwandelt und schließlich von Zeus in Gestalt eines Schwanes überwunden worden sei.¹³ Das hyazinthfarbene Ei der Nemesis habe dann Leda, die Frau des Tyndareos, gefunden¹⁴ und bis zur Geburt der Helena in Obhut genommen.

Hofmannsthal verzichtete auf diese ihm sicher bekannten anderen Mythenvarianten, deren Grundaussage durch die Gleichsetzung der sterblichen Leda mit der göttlichen Nemesis nach Johann Jakob Bachofen darin bestehen könnte, daß »jedes Kind [...] eigentlich der Urmutter Geburt«¹⁵ sei.

Auch das Ei, »der mütterliche Urgrund aller Erdschöpfung«¹⁶, auf dessen symbolkräftige Bedeutung Johann Jakob Bachofen ausführlich

¹¹ Hyginus, poetic. astronom. 2,8 (2. Jh. n. Chr.). Vgl. Johann Jakob Bachofen, Das Mutterrecht. Ges. Werke. Bd. II. Hg. von Karl Meuli. 3. Aufl. Basel 1948 (1. Aufl. 1861), S. 230f. Zu Hofmannsthal's Bachofen-Lektüre: Michael Hamburger, Hofmannsthal's Bibliothek. Ein Bericht. In: Euphorion LV, 1, 1961, S. 37.

¹² Nemesis: Göttin der Vergeltung und der heiligen Zucht, personifiziertes Rechtsgefühl; sie straft menschliche Hybris und sorgt für die richtige Verteilung von Glück. Hier wohl in einer ganz archaischen Deutung, vgl. auch Anm. 15.

¹³ Kyprien fr. VII. In: Homeri opera. Bde. I-V. Ed. by Thomas W. Allen. Oxford 1961 (1. Aufl. 1912), hier Bd. V, S. 120 (Test.: Athenaios 334 B). Vgl. auch Apollodoros, Bibl. III.X.7. London 1956. – In der Ilias, 3. Gesang V. 199, 418, 426 und in der Odyssee, 4. Gesang V.184, 219, 227, 569 wird nur allgemein auf Helenas göttliche Herkunft angespielt: Διὸς ἐκ γαίης (= Zeus Entsproßte), Κούρη Διὸς; Διὸς θυγάτηρ (= Tochter des Zeus), γαμβρὸς Διὸς (= Schwiegersohn des Zeus; gemeint ist Menelaos). – Über weitere Mythentraditionen: Johann Jakob Bachofen, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Ges. Werke. Bd. IV. Hg. v. Ernst Howald. 3. Aufl., Basel 1954 (1. Aufl. 1859), S. 34 Anm. 1. – Wilhelm Heinrich Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. II 2. Leipzig 1894-1897, S. 1922-25.

¹⁴ Sappho Fr. 105 D: »Man erzählt sich, daß einst Leda ein dunkles und gewaltiges Ei fand...«. Sappho. Griechisch und deutsch. Hg. von Max Treu. 6. Aufl. München 1979, S. 82f.

¹⁵ Johann Jakob Bachofen, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten (Anm. 13), S. 35 Anm. 1. Die Idee erhält Nahrung durch die etymologische Rückführung des Namens Leda auf das lykische Wort lada = Frau, das in Verbindung mit Nemesis (νέμειν = teilen, zuteilen) auf das Urweibliche und Mütterliche hinweist. Vgl. hierzu: Bachofen, Das Mutterrecht (Anm. 11), S. 230f. – Karl Kerényi, Geburt der Helena, Zürich 1945, S. 22.

¹⁶ Bachofen, Das Mutterrecht (Anm. 11), S. 233.

und mit vielen Belegen hinwies¹⁷, findet zumindest in den Bruchstücken zu Hofmannsthals Dramenplan keine Erwähnung.¹⁸ Sein Entwurf beschränkt sich in der Mythenverwendung – und hier auch abweichend von Euripides – auf die Vereinigung von Leda mit dem göttlichen Schwan. Diese Reduktion des Leda-Mythos war schon in den »Metamorphosen« des Ovid vorgegeben, der lediglich auf die Schwanenhochzeit mit einem Halbsatz eingeht: »Leda, wie unter den Flügeln des Schwanes sie ruhte.«¹⁹ Andererseits nimmt Hofmannsthal dennoch die Kernaussage jener von ihm nicht verwendeten Mythenelemente auf und deutet sie auf verschiedenen Diskursebenen neu.

Der psychologisierende Diskurs: Die Spiegelung der mythischen Liebesjagd

Der göttlichen Schwanenhochzeit geht in allen Überlieferungen des Leda-Nemesis-Mythos eine Liebesjagd voraus.²⁰ Das scheue Liebesobjekt nimmt verschiedene Tiergestalten an, um sich der Verfolgung zu entziehen, bevor es dann den göttlichen Liebhaber in Schwanengestalt in seinem Schoß aufnimmt. In Hofmannsthals Fragment erfährt diese Liebesjagd eine psychologische Umdeutung auf die Projektionsebene der Adoleszenz.

Ledas Werben um die Liebe des Vaters in der ödipalen Dreieckssituation,

Mutter sag es mir, sag mir die Wahrheit: ist der Vater zornig auf mich, will er mich in die Einsamkeit verstoßen, sag es du darfst es mir sagen, denn auch seinen Zorn könnte ich lieb haben, könnte an seines Zornes harte Knie mich schmiegen und mich dort vergessen. (N 4)

und die Anforderung, sich aus der symbiotischen Verflechtung mit der Mutter zu lösen,

Leda: Mutter davon sprich mir nicht – das ist so wie das Hervorkommen aus deinem Leib (N 4),

¹⁷ Bachofen, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten (Anm. 13), S. 11-351.

¹⁸ Auch in Euripides' »Helena« fehlt der Hinweis auf die Egeburt der Helena. Vgl. Anm. 10.

¹⁹ Vgl. Anm. 9.

²⁰ Das Motiv der Liebesjagd oder auch des Liebesringkampfes, in dem sich die verfolgte Geliebte in verschiedene Tiere verwandelt, ist auch aus dem Thetis-Mythos bekannt.

ihre Natur- und Welterfahrung in der Absonderung (N 8; 10) und die Sehnsucht nach Liebesvereinigung (N 12), die in der göttlichen Schwanenhochzeit Erfüllung findet (N 18), sind Stationen auf Leda's Weg, dessen Aufbruch und Ziel durch Individuation und Initiation gekennzeichnet sind. In ihm spiegelt sich die Flucht von Leda-Nemesis, die aus Scheu vor der Begegnung mit dem göttlichen Unbekannten ihrem Liebhaber durch ein Verwandlungsspiel zu entkommen sucht. In Hofmannsthals Leda-Konzeption ist das Motiv der Scheu zur suchenden Neugierde umgestaltet, denn hier kreist Leda den Fluchtpunkt ihrer sinnlichen Vorstellungswelt durch immer neue Phantasien ein:

(später als schon der Adler über ihr) sagt sie: dies ist nicht fremd! (N 4)
jener Vogel, der in drei Nächten «an» meinem Thurmfenster vorüberflog, mit solcher Geberde dass ich mich ihm gern nachgeworfen hätte, war es ein Gott, sprich Alte, Alte antworte mir, war es ein Gott?? (N 8)

Leda in immer steigenden, seelischen Entzückungen hinschmelzend: er kam von so weit her, mich zu umfassen, er flog nachts an meinem Zimmer vorbei, welche unbegreifliche Herablassung; was kann ich thuen, und wenn ich gleich verginge – ihn zu befriedigen? (N 12)

Mit ihrem nachdenklichen Fragen über den Flug des Vogels reflektiert Leda die Dynamik ihres inneren Reifeprozesses, dessen Abschluß in der Vereinigung mit dem göttlichen Schwan vollzogen wird:

indess der Blinde tanzt, ruft Leda verzückt: der Schwan der Schwan! sie tanzt hinaus mit ausgebreiteten Armen [...]

Leda von links unter dem Schwan hereintaumelnd, sinkt hin der Schwan auf sie (N 18)

Der äußere Verzicht auf die mythische Liebesjagd ist demnach in Hofmannsthals »Leda und der Schwan« nur scheinbar, denn bei genauer Untersuchung ist dieses Motiv dem Geschehen doppelt impliziert: in der Psychogenese der heranreifenden Leda und, mit diesem Prozeß verwoben, in der Handlungsdynamik, die zur göttlichen Vereinigung führt.

Möglicherweise hat Hofmannsthal diese Mythenauslegung dem um 1530 entstandenen Gemälde »Leda mit dem Schwan« von Correggio assoziativ entnommen und seiner Konzeption zu eigen gemacht.²¹

²¹ Antonio Correggio, Leda mit dem Schwan, 152 x 191 cm. Heute in der Gemäldegalerie Berlin-Dahlem.

Correggio erzählt in einer historisch perspektivischen Simultandarstellung den Verlauf der göttlichen Liebesbeziehung durch drei Stationen dieser Begegnung auf dem Hintergrund einer bewaldeten Naturlandschaft:

- im rechten unteren Drittel: Leda als heranwachsendes Mädchen vor dem werbenden Vogel.
- im Zentrum: Leda als hingebungsvolle Braut in der Liebesvereinigung mit dem göttlichen Schwan.



- im rechten mittleren Drittel: Leda als Frau, die ihrem sich in die Lüfte schwingenden Liebhaber nachblickt; neben und hinter ihr zwei Frauen, wovon eine ein Gewand für Leda bereithält.

Die Begegnungen des mythischen Paares nehmen in reigenförmiger Anordnung zwei Drittel des Gemäldes ein. Im letzten Drittel lagert Amor mit der Lyra.

Unsere Betrachtung soll sich auf die beiden erstgenannten Gruppen konzentrieren. Denn zwischen der jugendlichen Leda, die in sinnlich

neugieriger Faszination das Werben des Schwanes mit einer ambivalenten Gebärde abwehrt, und der mit dem Schwan innig verschmelzenden Leda liegt ein Spannungsfeld innerer Entwicklung. Ledas Zwiespältigkeit zwischen Scham und Begierde zeigt dabei eine innere Dynamik, die erst im Initiationsritual mit dem das urmännliche Prinzip symbolisierenden Schwan zur göttlichen Ruhe kommt. Mit der Darstellung dieses Prozesses wird die zum antiken Mythenkern gehörende Liebesjagd auch bei Correggio angedeutet.²² Hofmannsthal, der Correggios Bild in einer Notiz erwähnte²³, verlagerte die ambivalente Haltung der heranreifenden Leda in ein reflektierendes Spiel zwischen Wunschwelt und Wirklichkeit. Ihrer Vereinigung mit dem Gott geht die Begegnung mit dem blinden Fischer voraus, der in seinem Liebeswerben um Leda »girren« will »wie ein Vogel, tanzen wie der Spielhahn« und »springen wie der Hecht«. Die Figur des blinden Fischers steht in Hofmannsthal's Leda-Konzeption wie der noch unverwandelte Zeus im Mythos, der Leda-Nemesis erst in der Metamorphose des urmännlichen Schwanensymbols überwinden kann. Der blinde Fischer hat am Göttlichen unvermittelt Anteil, wie die Untersuchung des folgenden naturreligiösen Diskurses zeigen wird, und ist dennoch nur Vorstufe zur vollkommen göttlichen Verschmelzung, die eben der Ergänzung durch das männliche Prinzip bedarf.

Der naturreligiös-philosophische Diskurs

»Das Ei-Symbol, die ἀρχὴ γενέσεως, der Ursprung alles Werdens und Vergehens«²⁴.

Die Spiegelung der zum antiken Mythos gehörenden Liebesjagd auf eine psychologisierende Ebene im Dramenplan »Leda und der Schwan«

²² Auffallend ist bei dieser Auslegung Correggios, daß hier, ebenso wie bei Hofmannsthal, die Mythenvariante der mit Tyndareos verheirateten Leda völlig außerachtgelassen wird.

²³ HVB, 12.44: »Goethe. hauptsächlich. II Theil Faust; Fausts Verklärung nach Humboldts Bild vom Kloster Montserrat bei Barzell[!]ona Maskenfest von Burgkmair beeinflusst; auch von italienischem Carneval [/] Homunculus verräth das innere Bild von Faustens Phantasie: Leda u. der Schwan nach Correggio«. – Diese unveröffentlichte Notiz konnte hier mit freundlicher Genehmigung von Dr. Rudolf Hirsch abgedruckt werden.

Auf ein Gemälde mit dem Leda-Motiv weist auch eine Variante zu »Gestern«: »Sag, wo ist denn mein Bild, das hier hängt: Der Schwan der Leda, den ich dir geschenkt ...« SW III Dramen I, S. 308. Diesen Hinweis verdanke ich Ursula Renner, Freiburg.

²⁴ Bachofen, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten (Anm. 13), S. 32f.

zeigt deutlich Hofmannsthal's Methode bei der Mythenrezeption. Beispielhaft dafür ist auch sein Umgang mit dem Ei-Symbol. Hofmannsthal's vorrangiges Interesse am Leda-Nemesis-Mythos gehört dem individualpsychologischen Vorgang in Leda; dadurch sind Grenzen des dramatischen Ablaufs festgelegt. Das Ei, das nicht nur zum antiken Mythenkern, sondern aufgrund seiner Symbolkraft auch zu dessen Hauptaussage gehört, kann aus dramatischen Erwägungen keine Rolle in Hofmannsthal's Plan spielen. Auf seine philosophische Aussage will er aber dennoch nicht verzichten, denn sie ist grundlegend für die Gesamtkomposition des geplanten Triptychons, in das der hier vorliegende Entwurf eingebettet werden sollte. Aus diesem Grund wird sie dem dramatischen Geschehen kompensatorisch impliziert und dem Gesamten als naturreligiöse Aussage unterlegt.

Hofmannsthal gestaltet den Natur- und Welthintergrund in seiner Leda-Bearbeitung analog zu der im Symbol des Eies kristallisierten Naturauffassung: Ein Urstoff, aus dem im ewigen Werden und Vergehen alles Leben entsteht, das durch die männliche und weibliche Naturpotenz zu immer neuer Vereinigung führt.²⁵ Naturverwandlung und Naturerhaltung sind die beiden entgegenwirkenden Bewegungen, die dieses dynamische Weltprinzip gewährleisten. Der Kreislauf alles Naturhaften wird zum fließenden Hintergrund, auf dem sich das Leben in immer neuen Metamorphosen offenbart. Die Natur, die sich in diesen Umwandlungen stets aufs Neue aktualisiert, knüpft ein dichtes Netz verschwisterten Lebens. Das Bewußtsein dieses naturhaften Gewebes, besonders aber die Erkenntnis des unabänderlichen Wandels, in den auch alles Menschliche verflochten ist, gehört zum entwicklungspsychologischen Erfahrungsprozeß menschlichen Daseins. Doch das Verständnis für diesen Weltzusammenhang erfordert eine differenzierte Einsicht, wie Hofmannsthal um 1894/95 notierte:

Schau nicht zu starr auf das bunte Gewebe des Lebens, sonst siehst du die sich kreuzenden Fäden und nicht das Bild, sondern bedenk, wie diese Figuren doch zugleich mit dir erregt werden.²⁶

²⁵ Vgl. Anm. 24.

²⁶ Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1894-1895 in: GW RA III, S. 391. Vgl. hierzu auch die Notiz 6 zum Dramenentwurf »Alexander« in: SW XVIII Dramen 16, S. 14.

Demnach darf die Wahrnehmung des eigenen Standorts im Fadenkreuz individueller Bedingtheiten den Blick für die Kohärenz des Naturganzen, für dessen Lebendigkeit die Mitwirkung des einzelnen Lebens erforderlich ist, nicht trüben.

Hofmannsthals Leda steht am Anfang des Dramenfragments mit dem »starren« Blick auf Vertrautes. Ihr Horizont ist auf den eigenen Fixpunkt und somit auf einen ihr bekannten Rahmen eingegrenzt. Eine Erweiterung ihrer Erfahrung durch Fremdes macht ihr angst, denn es ist für sie »wie das Hervorkommen« aus dem Leib der Mutter (N 4). Erst der Verstoß des Vaters eröffnet ihr einen Lebensraum, in dem sie die Gesetzmäßigkeit einer übergeordneten Welt als ein harmonisches Ineinanderwirken alles Naturhaften erfährt: »Die Landschaft: ost west nord und süd leuchtend, einander zurufend voll Verlangen« (N 8).

In einem Weltgebäude, dessen Himmelsrichtungen aufeinanderzuströmen, wird für Leda die Symbiose mit der verschwisterten Natur zum andächtig und euphorisch empfundenen Dasein:

Leda: man muss anbeten: jenen gelagerten Hügel dort im Schattengewand, den erhaben sich hinlassenden; jenes tönende sich ewig erneuernde Wasser – Sind es Geschwister? unbegreiflicher Jubel! Amme erzähle mir fliegend die Geschichte meiner Ahnen, dass ich ringsum meine Verwandten erkenne! (N 8)

Den Spuren der ineinandergreifenden Vernetzung alles Kreatürlichen geht sie fragend nach und erlebt den synchronen Zusammenhang, in dem zwischenmenschliche Schranken aufgelöst sind,

Leda: Frühlingsanfang: Schranken Mauern Höhle, Trennungsschranken zwischen Mensch und Mensch werden ihr durchlässig wie Wasser. (N 3)

ebenso wie die Verzweigungen des Lebens durch die Generationen hindurch:²⁷

²⁷ Hofmannsthal beschäftigte sich um 1900 im Zusammenhang mit seinem Dramenplan »Paracelsus u. Dr. Schnitzler« intensiv mit den mystischen Lehren des Theophrastus Paracelsus von Hohenheim. Er benutzte für seine Studien die Darstellung des Theosophen Franz Hartmann, Grundriss der Lehren des Theophrastus Paracelsus von Hohenheim. Vom religionswissenschaftlichen Standpunkte betrachtet. Leipzig 1898. (auch: Dr. Franz Hartmanns ausgewählte theosophische Werke. Hg. v. Johannes Fahrman. Band VII. Calw 1989). Folgender Ausschnitt findet sich in der zu seiner Bibliothek gehörenden Ausgabe mit dem Vermerk: »Leda« angestrichen: »[...] Paracelsus sagt: »Im Menschen sind alle himmlischen, irdischen, wässrigen und luftigen Dinge enthalten; d.h. alles was im Reiche Gottes, auf Erden, in der Gedankenwelt und auf der Astralebene zu finden ist. In ihm selbst existieren die

Leda: sie spürt in sich das Leben von Vater und Mutter, von Ahnen – und von Kindern, wunderbaren Kindern sich regen und spürt die Verzweigungen von denen ihren Schicksalen (Helena, Klytämnestra, die Dioskuren Verführer Bändiger) [...]. (N 10)

Der geschützte Lebensraum wird für Leda, nach der Ablösung aus der Obhut ihrer Mutter, zum harmonisch geordneten Weltgebäude erweitert, dessen Rhythmus sie in tiefer Naturfrömmigkeit zu verstehen lernt: »Leda: dies Leben hier ist nur geliehen Recht«. (N 11)²⁸

Der naturreligiös bestimmte Kosmos, in dessen Gewebe sich der Mensch wie eine Masche einflieht, steht in der Tradition vor allem einer popularphilosophischen Schrift, die Hofmannsthal als Notiz auch zitierte: »(Ovid Metamorphosen)« (N 18).²⁹ Im XV. Buch seiner »Meta-

Vorbilder von allen Geschöpfen, die in den vier Welten vorkommen. »Und es ist eine große Wahrheit, die du aufmerksam betrachten sollst, dass es nichts im Himmel oder auf der Erde giebt, das nicht auch im Menschen vorhanden ist; und Gott, der im Himmel ist, ist auch im Menschen; die beiden sind nicht zwei Götter, sondern ein alleiniger Gott.« (Vgl. hierzu auch SW XVIII Dramen 16 (Anm. 5), S. 451, Erl. 148, 9-15.)

Auch Novalis, dessen VII. Hymne der »Geistlichen Lieder« Hofmannsthal in der Notiz 2 zu »Leda und der Schwan« zitiert, excerpierte in seiner »Theologischen Physik« (= »Allgemeiner Brouillon«) aus derselben zur Kosmologie gehörenden Lehre des Paracelsus. Novalis benutzte die Philosophiegeschichte Dietrich Tiedemanns, »Geist der spekulativen Philosophie« (1793), in der erstmals Neuplatoniker, Kabbalisten und Theosophen mit Originalzitaten zu Wort kamen, als Quellenwerk. Vgl. hierzu Hans-Joachim Mähl, Novalis und Plotin. Untersuchungen zu einer neuen Edition und Interpretation des »Allgemeinen Brouillon«. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1963, S. 152 ff., bes. S. 259 Anm. 62.

Der Zusatz in den Paralipomena zur VII. Hymne der »Geistlichen Lieder«: »Wer weiß, welches erhabene Symbol das Blut ist? Gerade das Widrige der organischen Bestandtheile läßt auf etwas sehr Erhabenes in ihnen schließen. Wir schauern vor ihnen, wie vor Gespenstern, und ahnden mit kindlichem Graußen in diesem sonderbaren Gemisch eine geheimnißvolle Welt, die eine alte Bekanntniss seyn dürfte«, verdeutlicht Novalis' Rezeption der Lehren des Paracelsus, die vielleicht auch für Hofmannsthal erkennbar war (Novalis, Schriften. Bd. I. Stuttgart 1977, S. 167 und 179).

²⁸ Hier liegt m.E. eine deutliche Anspielung auf den ionischen Naturphilosophen Anaximandros von Milet (ca. 610-540) vor: Anaximandros: Diels = 12 A 9 (Simplicius zu Aristoteles, Physik 24, 13 ff.): »Woraus aber die Dinge ihre Entstehung haben, darein finde auch ihr Untergang statt, gemäß der Schuldigkeit. Denn sie leisteten einander Sühne und Buße für ihre Ungerechtigkeit, gemäß der Verordnung der Zeit.« (Übersetzt von Wilhelm Capelle, Die Vorsokratiker, [Anm. 4], S. 82).

²⁹ Unter dem Titel »Zusammenhänge bildender Kunst« erwähnt Hofmannsthal in einer Notiz (H VB 12.73): »Metamorphosen des Ovid und ähnliches der lateinischen Decadence Menschen werden Bäume Blumen Gewisse Gottheiten sind reine Decorationsfiguren, Figuren (Bacchoszug, Nereiden und Tritonen)«. In einer anderen Notiz (H VB 6.5) heißt es: »Für das Ballet die Metamorphosen lesen.« Gemeint ist das fast gleichzeitig entstandene

morphosen« läßt Ovid Pythagoras einen »didaktischen Vortrag über die Verwandlung als kosmisches Prinzip«³⁰ halten (XV 60-478). Im Kernstück dieser Lehrschrift (XV 165-452) wird das Metamorphose-Thema theoretisch eingeführt

omnia mutantur, nihil interit (Alles verändert sich nur, nichts stirbt) V. 165.
nihil est toto, quod perstat, in orbe; cuncta fluunt; (Nichts ist von Bestand in der Weite des Weltalls. Alles ist im Fluß) V. 177f.³¹

und am Beispiel der Wandelbarkeit von Flüssen, Gestirnen, Jahreszeiten, Menschenaltern, Elementen u.a. dargestellt. Paradigmatisch für das Wirken der unbarmherzig »aufzehrenden Zeit«³² steht sogar eine Szene aus dem mythischen Leben der aus dem Ei der Leda-Nemesis geborenen Helena: »Weinend im Spiegel erblickt auch Tyndarus' Tochter des Alters Runzeln, ...« V. 232f.³³

Ovid faßte in seiner »Pythagoras«-Rede die Lehren mehrerer vorwiegend vorsokratischer Schulen ungesondert zusammen und mischte ihnen neupythagoreisches Gedankengut bei.³⁴ Deutliche Anspielungen auf den Vorsokratiker Heraklit und seine Lehre von der unablässigen Veränderung aller Dinge

jenes tönende sich ewig erneuernde Wasser (N 8)

Stimmung des Fischers:

Bist du an einer Rose vorübergegangen, so suche sie nicht wieder. (N 13)³⁵

Ballett »Triumph der Zeit«. Beide Notizen konnten hier mit freundlicher Genehmigung von Dr. Rudolf Hirsch abgedruckt werden.

³⁰ Michael v. Albrecht, *Ant. Ab.* 10,1961, 171, 58a. Zit. nach Franz Böhmer, *Kommentar zu den »Metamorphosen« von P. Ovidius Naso. Buch XIV-XV.* Heidelberg 1986, S. 269.

³¹ Zur Herkunft von V. 165 Buch XV der »Metamorphosen« des Ovid gibt es mehrere Vermutungen (Pythagoras? Lukrez?). Vgl. Franz Böhmer (*Anm.* 30), S. 165f. V.178 ist eine eindeutige Übernahme von Heraklits Πάντα ῥεῖ. Vgl. auch Franz Böhmer (*Anm.* 30), S. 305f.

³² Ovid, *Metamorphosen* XV, V. 234.

³³ Ovid erwähnt ausnahmsweise hier Tyndareos als Vater der Helena. Vgl. auch Ovid. *nat.* I, 366. Vgl. hierzu Franz Böhmer (*Anm.* 30), *Komm.* VIII, S. 301.

³⁴ Vgl. Einführung in die »Metamorphosen«, Buch XV, V. 60-478; Pythagoras (*Anm.* 30), S. 269ff.

finden sich ebenso wie Anklänge an Anaximandros³⁶ und an die Elementenlehre des Empedokles (N 8 und 9)³⁷ auch in Hofmannsthals Leda-Entwurf.

Hofmannsthal, der sich, wie viele Andeutungen zeigen³⁸, um 1900 intensiv mit den Ideen der Vorsokratiker befaßte, kannte diese in Ovids »Pythagoras«-Rede vermischten Quellen zumindest auch aus Thomas Taylors, Erwin Rohdes, Theodor Gomperz' und Eduard Zellers³⁹ Schriften, die mit Originalzitaten versehen sind. Insofern läßt sich nicht eindeutig feststellen, ob Hofmannsthal das seinem Dramenentwurf zugrundeliegende naturphilosophische Weltbild nur über Ovids »Pythagoras« oder auch über die Sekundärliteratur zu den Vorsokratikern aufgenommen hatte.

Zweifellos scheint dagegen Hofmannsthals Verwendung des Metamorphose-Themas in Anlehnung an Ovids Verwandlungsgeschichten, wenn auch hier in einer sehr eigenwilligen Form: Hofmannsthal notiert an exponierter Stelle, nämlich unter dem Titel »Leda und der Schwan«: »(hierin den Tod der alten Frau)« (N 1).

³⁵ Vgl. Anm. 31. Hofmannsthal zitiert Heraklits Πάντα ἑστὶν auch in seinem Dramenentwurf »Alexander«. Vgl. Anm. 26.

³⁶ Vgl. Anm. 28.

³⁷ Empedokles von Akragas vertrat in seiner Schrift Περί φύσεως die Lehre von den vier Elementen, Feuer-Luft-Wasser-Erde, deren Mischung und Entmischung die beiden gegeneinander wirkenden Kräfte, Liebe und Haß, besorgen. Der Idealzustand ist der σφαίρος dessen Gegenteil ist die ἀνοσμία. Außerdem verkündete er in seinen »Entsühnungen« die orphisch-pythagoreische Erlösungslehre, zu deren wichtigsten Vorstellungen die Seelenwanderung, wie sie von Pythagoras vertreten worden war, gehört.

³⁸ Deutliche Anklänge beispielsweise an Heraklit (vgl. auch Anm. 39) findet man im »Vorspiel zur Antigone des Sophokles« ebenso wie im »Triumph der Zeit«.

³⁹ Thomas Taylor, Eleusinian and Baccic Mysteries. Diss. Amsterdam 1791. Eine undatierte Notiz (H VB 10,97) mit zwei Vermerken weist deutlich auf Excerpte Hofmannsthals aus dieser Schrift hin: »Eleusinian Baccic Mysteries. Heracleitus speaking of souls unembodied: (1.) 'Ζῶμεν τὸν ἐκείνων θάνατον τεθνήξαμεν δὲ τὸν ἐκείνων βίον (= Thomas Taylor S. 7 zu Heraklit Fr. 21: »Unsterbliche sterblich, Sterbliche unsterblich; sie leben den Tod jener und sterben das Leben jener.«). – (2.) »Pythagoras Clemens Alex Stromateis – 'θάνατός ἐστιν ὅπῃ εἰς ἐγερθέντες ὄρεσθαι ὕπνος δὲ ὅπῃ εἰς εὐδοντες.' (= Thomas Taylor S. 8 zu Heraklit Fr. 76: »Tod ist, was wir wachend sehen; was aber im Schlaf, Schlummer.«). – Vgl. hierzu auch »Die Vorsokratiker« (Anm. 4), hier S. 133 und 146. – Für die freundliche Genehmigung, diese unveröffentlichten Notizen aus Hofmannsthals Nachlaß zitieren zu dürfen, bin ich Herrn Dr. Hirsch sehr dankbar.

Erwin Rohde, Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Bde. 1 und 2. 2. Aufl. Freiburg 1898. – Theodor Gomperz, Griechische Denker I, Leipzig 1896. – Eduard Zeller, Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Leipzig 1844-1852.

Die Alte, als »Amme« und »Wärterin«, »Mänade und Bacchantin«, ja sogar als »Mutter des Pentheus« (N 12) bezeichnet, verbindet sich mit der Natur, in die sie, verblühend, gerade dann eingeht, wenn Leda sich ihrem Tierbräutigam entgegenwirft: »sterbend, reisst der ferteilenden Leda das Gewand herab.« (N 17). Die symbolische Entschleierung – möglicherweise bei Hofmannsthal assoziativ angeregt durch Correggios oben beschriebene Darstellung der hilfreichen Begleiterin Ledas⁴⁰ – muß mehr als nur profane Pflichteifrigkeit einer kupplerischen Alten bedeuten. Diese Geste kann viel eher so verstanden werden, daß Leda nun die Auflösung ihrer Individuation in der Vereinigung mit dem göttlichen Schwan erfährt und daß mit dieser, durch Initiation gefeierten Todeshochzeit das Ureine gleichnishaft wiederhergestellt wird.⁴¹

Unlösbar verschränkt mit dieser Behauptung der Natur, der »Idee des Lebens«⁴², ist der Tod der Alten und das Zusammensinken des Fischers (N 18); denn dadurch, daß beide – geschlechtlich unspezifisch⁴³ – das dionysische Einigungsfest mit der Natur zum Zeitpunkt der göttlichen Schwanenhochzeit vollziehen, kann der ewige Lebensrhythmus vom Werden und Vergehen gewahrt werden.⁴⁴ Beide, Alte und Fischer, verbergen in sich das Göttliche, das sich in ihnen aktualisiert und hinter ihren Metamorphosen und Masken »Verstecken spielt«. Auf Ledas

⁴⁰ Vgl. S. 7.

⁴¹ Kombiniert man die enthüllende Gebärde der Alten mit ihren Lehren über das Leben, »dies sei nur wie ein Schleier [...] man sei darin wie in einem an eine Welle gefesselten Kahn, der gleite [...]« (N 18), so kann ein Hinweis auf Friedrich Nietzsches »Geburt der Tragödie« vielleicht erhellend zur Deutung beitragen. Dort erinnert Nietzsche an ein von Schopenhauer entworfenes Bild: »Und so möchte von Apollo in einem exzentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt: »[...] Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend, so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis.« [...] Unter dem Zauber des Dionysischen [...] bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ureinen herumflattere.« Friedrich Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 3. Abtlg. 1. Bd.: Die Geburt der Tragödie. Oder Griechentum und Pessimismus. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1972, S. 24f.

⁴² »Alexander«, Notiz 6. (Anm. 26).

⁴³ Die Stimmung und Daseinsform des Fischers umschreibt Hofmannsthal mit einem Zitat aus Maurice Maeterlincks »La Sagesse et la Destinée«. Paris 1899, S. 311 (N 17).

⁴⁴ Hier werden Elemente der orphisch-pythagoreischen Lehre mit ihrem zentralen Mythos vom Dionysos Zagreus deutlich.

Frage, ob das Alter ansteckend sei, weil doch vom Menschen auf den Menschen etwas überspringen könne, antwortet die Alte:

dies sei nur wie ein Schleier [...] das Leben sei ein Verstecken spielen [...] man sei darin wie in einem an eine Welle gefesselten Kahn, der gleite: so nimmt Leda den alten Blinden für die Maske eines Gottes. (N 18)

Hofmannsthal greift hier wie auch im »Besuch der Göttin«⁴⁵, dem anderen Seitenflügel des geplanten Triptychons, einen Gedankengang Ralph Waldo Emersons auf, den er auch schon in dem nur wenige Tage zuvor entstandenen »Vorspiel zur Antigone des Sophokles«⁴⁶ zentral thematisierte: »A man is the facade of a temple wherein all wisdom and all good abide«.⁴⁷

Noch deutlicher als durch die sich verwandelnde Alte wird diese Einsicht von der Verlarvung des Göttlichen in der Gestalt des Fischers: Hinter der antropomorphen Fassade erlebt er sich in seiner Blindheit, weder getrennt noch gesondert von der Ganzheit, als Einheit mit den Bildern seiner Vorstellungswelt. Sein Blindsein verschließt sich vor Abbildern und öffnet sich den Ideen. Auf seiner Imaginationsebene erfährt er die Totalität aller Bewußtseinszustände wie Erinnerung, Traum, Wirklichkeit. Er scheidet nicht, definiert nicht nach Umrissen, kategorisiert nicht mit dem Auge, noch ist er verhaftet in ein visuelles Bedeutungssystem:

Der blinde Fischer:

für mich ist alles immerfort gleichzeitig da, Sternlicht stürzt immer herab, mein *ganzer* Körper ist aufnehmend: wie des Bären Brust so kommt mir die Raupe⁴⁸ an den Leib hinabtauchen nackt um die Netze zu hängen und zu beschweren: welche erweiterte Welt. Traumbilder, Erinnerungen und Wirklichkeit sind zusammen
meine Blindheit, recht erfasst, ist ein Feuerquell der wüthendsten Freuden. (N 14)

Eine in seiner Vorstellungswelt gewonnene Idee kann er unvermischt und ohne Brechung nur im Tanz erkennbar machen, ohne dabei selbst

⁴⁵ SW XVIII Dramen 16, S. 152-155.

⁴⁶ SW III Dramen 1, S. 211-219.

⁴⁷ N 18: »Emerson für: Masken sind alle Wesen, dahinter der Gott« – aus Ralph Waldo Emerson, »The Over-soul«. In: Ders., Essays, First Series. London 1899, S. 222.

⁴⁸ Auf die Bedeutung des häufig wiederkehrenden, das Göttliche symbolisierenden Motivs der Raupe machte Rudolf Hirsch aufmerksam: Paracelsus u Dr Schnitzler, in: MAL 11, Nr. 1, 1978, S. 166 Anm. 2.

die Einung mit dem geschauten Urbild zu verlieren⁴⁹: »Kannst du ganz eins sein mit deiner Geberde, wenn du zusammensinkst nur sinken sein, bist du ein Tänzer«. (N 15)

Jede andere Mitteilungsform, insbesondere aber die der Sprache, würde nur abbilden und segmentieren können, was er als Idee und was er als Ganzheitliches wahrgenommen hat: »ich hör allweil Natur: mach Figuren« (N 15).

Ledas »grosse Harmonie« mit dem Fischer beschreibt ein Miteinander, das von »einer gewissen Zeit des Schweigens« über »eine sich in ihn einschmiegende Wechselrede« bis hin zur »trunkenen Vertraulichkeit« reicht (N 13). Ihre Wesensverwandtschaft erkennen sie auf einer Ebene jenseits alles Denkens, über den Blick auf ihre verborgene Einheit, in der sie die Linien ihres »nach außen sichtbaren Ichs« mit denen ihres »höheren Ichs« vermischt finden.⁵⁰ In diesem Sinne ist wohl auch der in Notiz 1 vermerkte Ausruf »Wer selber sieht, sieht andre sehn!« zu verstehen, mit dem Hofmannsthal möglicherweise einen Gedanken aus Maurice Maeterlincks Essay »Emerson« aufnimmt und über das Blindsein des Fischers verfremdet:

Das Kind, das mich trifft, wird nicht imstande sein, seiner Mutter zu sagen, was es gesehen hat; und doch weiß es, sobald seine Augen meine Anwesenheit bemerkt haben, alles was ich bin, alles was ich war und alles was ich sein werde, [...]. Es kennt mich unmittelbar in Vergangenheit und Zukunft, in dieser Welt hier und in den anderen, und seine Augen enthüllen mir die Rolle, die ich im Universum und der Ewigkeit spiele. Zwei unfehlbare Seelen haben sich gegenseitig beurteilt; und sobald sein Blick meinen Blick, mein Gesicht, meine Haltung und all das Unendliche aufgenommen hat, das sie umgibt und dessen Darsteller sie sind, weiß es, woran es ist; und obwohl es die Krone eines Kaisers noch nicht vom Almosensäckchen eines Bettlers unterscheiden kann, hat es mich einen Moment lang ebenso genau gekannt wie Gott.⁵¹

An der verborgenen Einheit, in der sich Leda und der Fischer finden, hat auch der Schwan teil, doch mit ihm trägt das Göttliche die Maske

⁴⁹ Vgl. hierzu auch: G. Bärbel Schmid, »Der Tanz macht beglückend frei«, In: Ursula Renner und G. Bärbel Schmid (Hg.), Hugo von Hofmannsthal – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991, S. 253 ff.

⁵⁰ Maurice Maeterlinck, Emerson. In: Ders., Prosa und Kritische Schriften 1886-1896. Übersetzt von Stefan Gross. Bad Wörishofen 1983, S. 133f.

⁵¹ Vgl. Anm. 50.

geschlechtsspezifischer Kraft. Obwohl die im antiken Mythos für Zeus gegebene Notwendigkeit, sich der wandelnden Leda-Nemesis gleichartig zu nähern, im vorliegenden Leda-Entwurf aufgrund der psychologisierenden Spiegelung der Liebesjagd entfällt, läßt Hofmannsthal das Fremde, das Leda in sinnlicher Neugier erwartet, dennoch in der Gestalt des Schwanen erscheinen.⁵² In seiner Symbolkraft ist nämlich der Gedankengang der psychologischen Umdeutung wie auch der des natur-philosophischen Hintergrundes gleichermaßen integriert: Wie in einem Hohlspiegel vereint der Schwan die große Natur mit ihren Elementen Wasser, Luft, Erde und Feuer, die zu seinem Lebensraum gehören, in sich: »der Erwartete in beiden Elementen heimisch, als Gott auch Herr der Erde und des Feuers«. (N 9)⁵³

In der Weisse des Schwanengefieders zeigt sich das ungebrochene Ungesonderte, Lichthafte göttlicher Kraft, »die Weisse des Schwanen als tiefste bezwingendste Verführung« (N 3)⁵⁴, und seine sprechende Gestalt offenbart die urmännliche Potenz, mit der Leda im Schlußbild komplementierend verschmilzt: »Leda von links unter dem Schwan hereintau-melnd, sinkt hin der Schwan auf sie« (N 18), wodurch das Leben in den »Spielen der Liebe und des Lebens« seinen Triumph feiern kann.⁵⁵

Der andere Seitenflügel des geplanten Triptychons, der Dramenentwurf »Der Besuch der Göttin«, führt in das profane Leben des Töpfers Lysidas und seiner Frau ein. Auch hier wird die Allgegenwart göttlichen Seins thematisiert, das sich in dieser Welt aber nur hinter menschlichen Fassaden offenbart. Herausgerückt aus der mythischen Welt in das wirklichkeitsverpflichtete Dasein eines schöpferischen Handwerkers geht es in diesem Entwurf darum, dem Menschen zu zeigen, »daß der

⁵² Die Metamorphosen, die Zeus im Leda-Nemesis-Mythos annimmt, deutet Hofmannsthal nur an: N 4 und N 8.

⁵³ Vgl. Anm. 37. Für die hier vorgelegte Deutung ist es nicht recht schlüssig, warum Hofmannsthal in dieser Notiz den Lebensraum des Schwanen auf nur zwei Elemente einschränkt. – Auch in dieser Notiz ist eine Querverbindung zu Paracelsus anzunehmen, vgl. dazu Anm. 27.

⁵⁴ Vgl. hierzu die Erzählung von des Brahmanen Rama Krishnas Erleuchtung in GW E, S. 568.

⁵⁵ Die Frage, ob Hofmannsthal durch seinen Schwanen-Entwurf außerdem eine Auseinandersetzung mit der dichterischen Existenz beabsichtigte und hierfür die traditionsreiche Metapher des Schwanen benutzte, scheint für eine weitere Untersuchung lohnenswert zu sein. S. hierzu: Paul Hoffmann, *Symbolismus*. München 1987, S. 181-183.

Mensch größer und tiefer ist als der Mensch«⁵⁶, weil in ihm »potentiell das Ganze enthalten ist«⁵⁷ und er selbst die Verlarvung des sich in seiner Gestalt aktualisierenden Göttlichen ist.

Die Grundthematik der sich ewig im Werden und Vergehen erneuernden Natur wird auch im Mittelteil des Triptychons »Das Festspiel der Liebe« aufgenommen. Doch hier sollen wohl die beiden Ebenen der Seitenflügel, die des symbolhaft mythischen und die des profanen Lebens, zu einer kulturbildähnlichen Gesamtanschauung gelangen: Der Lebensentwurf eines seine Brautnacht bestellenden Paares⁵⁸ wird von Philemon und Baucis⁵⁹, den Großeltern, die ihren Tod – voreinander kniend – als gemeinsam erlebtes Festspiel der Vereinigung mit der Natur zelebrieren, mythisch verklärt.

⁵⁶ Maurice Maeterlinck, Emerson (Anm. 50), S. 133.

⁵⁷ »Der Besuch der Göttin« (Anm. 5), N 11.

⁵⁸ Die biographischen Bezüge zu Hofmannsthal's bevorstehender Heirat sind bis in die Namengebung der Braut »Gerty« überdeutlich; s. SW XVIII Dramen 16, S. 137 f.

⁵⁹ SW XVIII Dramen 16, S. 138, N 3.

»Sieh, ich stehe!« Blick und Bewegung der Geschlechter
in Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe«
und Maeterlincks »Pelléas et Mélisande«

In ihren Memoiren »Mein Leben« schreibt Alma Mahler-Werfel über ihren ersten Mann Gustav Mahler:

Er war ein Zölibatär und fürchtete das Weib. Seine Angst, »heruntergezogen« zu werden, war grenzenlos, und so mied er das Leben ... also das Weibliche.¹

In diesem Satz spiegeln sich die im Wien der Jahrhundertwende zirkulierenden Weiblichkeitstheorien. Da ist die große magische Chiffre der Zeit: das Leben, als eine untere, gefährliche Macht, der man erliegen kann. Da ist ferner der Dualismus, dessen vielfältige Varianten das Denken der Zeit bestimmen: Geist und Leben, Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Über-Ich und Es sind die Antipoden, in denen die Jahrhundertwende die überkommenen Prinzipien der Moral und den kulturellen Bestand der Tradition den natürlichen, triebhaften Kräften des Lebendigen entgegensetzt. Da werden schließlich diese Antipoden in einer räumlichen Opposition angeordnet und in einer simplen Gleichung auf die Geschlechter verteilt.² Man könnte meinen, Almas Urteil über Mahler sei inspiriert von Otto Weiningers »Geschlecht und Charakter« von 1903, besonders von dessen Vorstellung, daß das Leben den Mann von seiner Pflicht, von der Befolgung des kategorischen Imperativs abhalten könne und daß dieses Leben im Weiblichen inkarniert sei; dieses führt nach Weyninger ein seelenloses, rein triebhaftes Dasein und zieht den Mann herunter, sofern er nicht zölibatär – in Weiningers Terminologie »keusch« – lebt.³ Genau dieselbe Raummetaphorik ver-

¹ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*. Frankfurt a.M. 1963, S. 40.

² Mit dieser Zuordnung wendet Alma Mahler-Werfel ein binäres Denkmodell an, das Hélène Cixous später als »patriarchalisches, binäres Denken« charakterisiert hat, wodurch im patriarchalischen Wertsystem feste Oppositionen auf die beiden Geschlechter verteilt werden. Die Raummetaphorik, die das »heruntergezogen« impliziert, verweist zudem auf die negative Wertung, die das Weibliche in diesen Oppositionspaaren erfährt. Vgl. Hélène Cixous, *La jeune Née*. Paris 1975, S. 115.

³ Otto Weyninger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München 1980 (Nachdruck der Erstausgabe von 1903), bes. S. 239 ff.

wendet etwa August Strindberg in seiner emphatischen Zustimmung zu Weininger:

Ich war auf dem Wege aufwärts, aber ein Weib hat mich niedergezogen ...
Doch ich lebte weiter, weil ich zu finden glaubte, daß unsere Verbindung mit dem Erdgeist Weib ein Opfer war [...].⁴

Es ist indessen gar nicht nötig, für Almas Satz eine direkte Quelle zu finden, die zudem wenig ihrem Geschmack entsprochen hätte. Ihre These ließe sich bei beliebig vielen männlichen Theoretikern und Literaten nachweisen; die Opposition von Oben und Unten durchzieht die Literatur der Jahrhundertwende, in der die Stimmen, die sich zur Weiblichkeit äußern, so zahlreich sind wie zuvor nur in der Frühromantik. Bei Schnitzler etwa, mit dem Alma befreundet war, konnte sie lesen, die Frauen seien »mit den Urelementen verwandter als die Männer«, sie seien »den Urgründen des Lebens, dort wo Wunsch und Erfüllung eines sind, näher.«⁵ Maurice Maeterlinck befindet in »Le trésor des humbles« (1896, dt. »Der Schatz der Armen«, 1898) die Frauen hätten noch »Beziehungen zu den Urgewalten«, die den Männern versagt seien.⁶ Die Häufung der Vorsilbe »Ur« in den genannten Beispielen läßt eine Weininger entgegengesetzte Wertehierarchie der räumlichen Opposition vermuten. Genau diese Umdeutung nahm Karl Kraus mit Weiningers Argumenten vor, die ja die lebens- und frauenverachtende Pflicht zum Telos hatten. Der berühmte Satz Weiningers: »Das Weib ist fortwährend, der Mann nur intermittierend sexuell«⁷ wurde von Kraus als Beitrag zur Befreiung der Frau von allem »ethischen Ballast« gefeiert.⁸

Ob nun positiv oder negativ gewertet wird: in der Literatur der Jahrhundertwende hat die Männerphantasie der sinnlichen, mit den

⁴ August Strindberg zit. nach ebd., S. 650.

⁵ Arthur Schnitzler, Der tote Gabriel und Das Tagebuch der Redegonda. In: Ders., Die Erzählenden Schriften. Bd. I. Frankfurt a.M. 1970, S. 974 und 989.

⁶ Maurice Maeterlinck, Le trésor des humbles. Paris 1901, S. 91 f.: »Est-ce pour cette raison qu'elles ont toutes, avec les puissances primitives, des rapport qui nous sont interdits?« (Deutsch: Der Schatz der Armen. Jena 1906, S. 45).

⁷ Weininger (Anm. 3), S. 115.

⁸ Zur Reaktion von Karl Kraus auf Weiningers Buch siehe Nike Wagner, Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt a. M. 1982, bes. S. 153 ff.

unteren Regionen in geheimer Korrespondenz stehenden Frau, die geradezu das Leben selbst verkörpert, eine erstaunliche Konjunktur.⁹

Wenn indessen der Frau derart ein Sinnlichkeits- und Vitalitätsvorsprung zugesprochen wird, so hat das beunruhigende Konsequenzen. Zum einen steht ihre Bereitschaft, sich in die kulturellen und sittlichen Ordnungen einzufügen, in Frage, zum anderen bedeutet ihre versteckte und unauslotbare Vitalität eine Herausforderung für den männlichen Eroberungsdrang. Frauen werden zu den anziehenden und bedrohlichen Geheimnisträgerinnen schlechthin, das Wesen der Weiblichkeit, das Klassiker und Romantiker zu bestimmen suchten, wird in der Jahrhundertwende zum »Rätsel der Weiblichkeit« umformuliert. Sogar so nüchterne Wissenschaftler wie Sigmund Freud schließen sich in ihrer Hilflosigkeit, über die weibliche Sexualität eine Aussage zu machen, die über die bloß negative Mangeldefinition hinausgeht, diesen Formulierungen an.¹⁰ Ja, gerade Freud hat dieses »Rätsel der Weiblichkeit«¹¹ mit Metaphern und Vergleichen umgeben, die der literarischen Rede über die Weiblichkeit um nichts nachstehen. Wenn er das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes einen »dark continent für die Psychologie«¹² nennt, so mischt er in dieser Metapher die von allen Kulturordnungen unberührte Exotik mit dem Reiz des Unerforschten, das zumindest auf der Landkarte unten angesiedelt ist. Mehr noch frappiert Freuds Vergleich der präödpalen Vorzeit der weiblichen Sexualität mit der »Aufdeckung der minoisch-mykenischen Kultur hinter der griechischen«.¹³ Er evoziert die Korrektur des klassischen Griechenbildes durch Nietzsches Kritik und seine Wiederentdeckung des vorklassischen Dionysoskultes und fügt damit der räumlichen Metaphorik eine zeitliche hinzu. Freuds Vergleich identifiziert die weibliche Sexualität mit der archaischen Vorzeit, die für die Jahrhundertwende paradigmatischen

⁹ Zum Frauenbild der Jahrhundertwende vgl. Nike Wagner, Geist und Geschlecht. (Anm. 8). Irmgard Roebeling (Hg.), Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler 1989 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 14). Carola Hilmes, Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990.

¹⁰ Zu Freuds Weiblichkeitstheorien vgl. ausführlich die Arbeit von Renate Schlesier, Konstruktionen der Weiblichkeit bei Freud. Frankfurt 1981.

¹¹ Sigmund Freud, Die Weiblichkeit. Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a.M. 1969 ff. Bd. I, S. 545.

¹² Freud, Die Frage der Laienanalyse. StA Ergänzungsband, S. 303.

¹³ Freud, Über die weibliche Sexualität. StA Bd. V, S. 276.

Charakter hat, wie etwa Hofmannsthal's Bearbeitung des Elektra-Stoffes zeigt. Dadurch erfährt sie eine ungeheure Aufwertung gegenüber dem männlichen Sexualleben, denn diesem verbleibt in dieser Metaphorik das zum Bildungsgut verkommene klassische Zeitalter, das der Zeit nur noch »verteufelt human« erschien.¹⁴ An diesem Punkt setzt die Literatur der Zeit ein. Sie bricht auf, den »dark continent« der Frauenpsyche zu erobern, die mykenisch-minoische Kultur der weiblichen Sexualität hinter der griechischen der Männer zu entdecken, und sie tut dies mit dem gleichen überschießenden Elan, mit dem die Machthaber und Wissenschaftler der Zeit die gesamte noch unbekannte Erde ausmessen und verteilen und die verborgenen Zeugnisse der Geschichte aufdecken wollen. Die Frau, die die Psychoanalyse ratlos behandelt, ist das unentdeckte Land, dem die Projektionen der männlichen Schriftsteller auf der Spur sind, mit dem sie ihre männlichen Figuren Erfahrungen machen lassen, die vom Dilemma einer unauflöslichen Ambivalenz gezeichnet sind. Denn wie die historischen Eroberungszüge in den »dark continent« bergen auch die literarischen zu den im Weiblichen inkarnierten »Urgründen des Lebens« unbekannte Gefahren, und »das weite Land« der Seele der Frau läßt sich nicht kolonialisieren. Die Literatur reflektiert aber auch, was diesem als vital und sinnlich phantasierten Weiblichen in der Konfrontation mit der männlichen sittlichen Ordnung geschieht. Die vielen Frauenleichen, über welche sich der Vorhang oder der Buchdeckel schließt, zeugen davon, daß sich das Geheimnis nicht lüften läßt ohne die Zerstörung des Objekts, daß der Besitz des Erjagten erst durch den Tod definitiv gesichert ist. Für die Frauen ist in der kulturellen Ordnung kein Raum vorgesehen; wo die Unterwerfung und Integration mißlingt, droht ihr Ausschluß und Vernichtung.¹⁵ Insofern die Literatur

¹⁴ Goethe an Schiller über »Iphigenie« am 19. Januar 1802. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. von Emil Staiger. Frankfurt a. M. 1966, S. 929. Goethes Urteil wird von Hofmannsthal in seiner Aufzeichnung zur »Elektra« zitiert: »Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zur »Iphigenie« zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: »dieses gräcisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen verteuftelt human« (Goethe an Schiller). GW RA III, S. 452. In »Szenische Vorschriften zu »Elektra«« möchte Hofmannsthal ausdrücklich »alle jene antikisierende Banalität« vermieden wissen und empfiehlt stattdessen für das Bühnenbild »jenen Anblick, welcher die großen Häuser im Orient so geheimnisvoll und unheimlich macht«. GW D II, S. 240.

¹⁵ Zu den vielen Frauenleichen in der Literatur vgl. u.a. Inge Stephan, »Bilder und immer wieder Bilder ...«. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Litera-

der Zeit die Frau zur Repräsentantin des unreglementierten Lebens macht, zeichnen sich ihr gegenüber zwei Verhaltensweisen der männlichen Protagonisten ab: einmal der Versuch, das in ihr Bild projizierte Bedrohliche durch Ausschluß und Zerstörung zu überwinden, wie es Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe« darstellt, zum andern das Bestreben, dem Faszinosum auf den Grund zu gehen, des Geheimnisses habhaft zu werden, wie es Maeterlincks »Pelléas et Mélisande« gestaltet. Beide Dramen haben das männliche Verhalten der Frau gegenüber zum Thema, beide bleiben, obwohl jeweils eine Frau darin spricht und agiert, Selbstexplikationen der Männer. In die in beiden Dramen maßgebende Metaphorik der Jagd lassen sich die Bewegungen zwischen den Geschlechtern so übersetzen: die Frau wird zum einen gejagt, um verstoßen zu werden, sie wird zum andern gejagt, um als Beute eingefangen zu werden. Beide Jagdformen enden tödlich für die Frauen.

I

Der Ausschluß oder – positiv gesehen – die Überwindung des Bedrohlichen der Frau findet in Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe« von 1897 statt.

Zunächst einige Bemerkungen zur Forschungslage: Hofmannsthals kostbares, ganz in Grün, Gold und Purpur getauchtes Jugendstilstück ist höchst vielschichtig und hat ganz verschiedene Interpretationen erfahren. Die Forschung hat es häufig – gemäß Hofmannsthals eigenen Worten – als »Analyse der dichterischen Existenz« verstanden.¹⁶ Danach habe der Kaiser gegen die »Wort-magie« gefehlt im Versuch, die »magische Herrschaft über das Wort das Bild das Zeichen [...] aus der Prae-existenz in die Existenz« hinübernehmen zu wollen.¹⁷ Die Hexe – so Hofmannsthals eigene Deutungsanweisung – versinnbildliche diesen »zweideutigen und schrecklichen Zwischenzustand«¹⁸, aus

tur. In: Inge Stephan und Sigrid Weigel, *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. (Argument Sonderband 96). Berlin 1983.

¹⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum*. In: GW RA III, S. 608. Forschungsansätze, die den Hofmannsthalschen Deutungsansatz übernehmen, sind z. B. Peter Michelsen, *Zu Hugo von Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe«*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 83, 1963, S. 113-131, besonders S. 114ff., ferner Karl Pestalozzi, *Sprachsepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*. Zürich 1958, S. 104ff.

¹⁷ Ebd., S. 601.

¹⁸ Ebd., S. 602.

dem sich der Kaiser ins »wahre Leben« (505)¹⁹ hinüberrettet. Hofmannsthal lebenslange theoretische Auseinandersetzung mit dem Drama läßt bereits erkennen, daß diese Auslegung dem Stück nur unzulänglich gerecht wird. »Ein qual- und geheimnisvoller innerer Zustand ist diesem Gedicht mehr anvertraut als in ihm ausgesprochen« notiert er später²⁰ und spricht in einem Brief vom Schlüssel zum Geheimnis des Stückes, der nicht völlig in das Schloß passe und es nicht sperre.²¹ Auch bei den meisten Interpreten bleibt ein Unbehagen gegenüber der von Hofmannsthal gewiesenen Deutungsperspektive, die die Sprachthematik ins Zentrum stellt, bestehen.²² Das mag damit zusammenhängen, daß in ihr die Gestalten von Kaiser und Hexe rein allegorisch verstanden werden müssen, daß aber die dramatische Ausführung der erotisch-psychologischen Beziehung mit dieser allegorischen Bedeutung nicht immer zusammenstimmt.

Hofmannsthal hat einer Deutung, die diese erotische Bildlichkeit beim Wort nimmt, mit dem Hinweis gewehrt, daß sich die »Verbindung des Kaisers mit der Hexe nicht im gemein Sinnlichen erschöpft haben« könne.²³ Wenn aber der von ihm bestimmte Interpretationsschlüssel das Schloß des Stückes nicht sperren kann, so müssen andere, der Autorin zuwiderlaufende, schlüssige Lesarten gesucht werden, die von der bildlichen und sprachlichen Gestaltung des Textes und nicht nur von deren möglicher Bedeutung ausgehen. Die Beziehung des Kaisers zu der Hexe, die – laut Regieanweisung – »jung und schön, in einem durchsichtigen Gewand, mit offenem Haar« (480) auf die Bühne tritt, läßt sich

¹⁹ Die Zahlen in Klammern beziehen sich im Abschnitt I über Hofmannsthal auf: Hugo von Hofmannsthal, *Der Kaiser und die Hexe*. In: Ders., *GW GD I*.

²⁰ Hugo von Hofmannsthal, *SW III Dramen I*, S. 706.

²¹ Ebd., S. 707 f.: Brief an Georg Terramare von 1926.

²² Peter Szondi hat auf die mangelnde Verankerung der in nur einer Szene ausgeführten Sprach- und Wahrheitsthematik mit der Handlung und Symbolik des Dramas hingewiesen. Seine Interpretation will in der Hexe eine doppelbödige Allegorie der Wirklichkeitsflucht sehen, in der die reine, d.h. kinderlose Erotik mit der Imagination verknüpft ist. Die Befreiung des Kaisers werde demnach durch Menschen – gegenüber dem Phantom, der Phantasiegestalt – und durch die Kaiserin als Mutter – gegenüber der kinderlosen Hexe – ausgelöst. Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 4. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1975, S. 311 und 314. Auch Gerhart Pickerodt kritisiert die mangelnde Übereinstimmung von Intention und Bildlichkeit, d.h. dem dramatischen Leben der Hexe, das sich seiner allegorischen Bedeutung nicht füge: Hofmannsthal's Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart 1968, S. 92.

²³ Brief an Georg Terramare von 1926 (Anm. 21).

auch lesen als Beitrag zur Geschlechterbeziehung der Jahrhundertwende.²⁴ Mit der Hexe greift Hofmannsthal einen Frauentypus auf, der im 19. Jahrhundert eine positive Umwertung erfahren hat: wenn die einstige Unheilbringerin nun mit einer Aura der Leidenschaft und der pulsierenden Lebendigkeit umgeben wird, so entspricht das der literarischen Vorliebe für sinnlich-herausfordernde Frauenbilder, die gleichwohl – wie gerade Hofmannsthal's Stück zeigt – mit einer zerstörerischen Ambivalenz einhergeht.²⁵

Der Einakter, der von der Befreiung des byzantinischen Kaisers Porphyrogenitus – des Purpuregeborenen – von einer Hexe handelt, der er seit sieben Jahren verfallen ist und die er nun sieben Tage und Nächte nicht berühren darf, spielt in den Jagdgründen des kaiserlichen Waldes am Spätnachmittag des siebten Tages bis zum Sonnenuntergang. Der Jugendstildekor der Szenenarrangements stellt scheinbar unbefangen die großen alten Symbole – Wald, Abhang, Höhle – in einer Dichte und Verschränkung auf, in der sie geradezu auf die Freudsche Dechiffrierung zu warten scheinen. Doch bleibt die Sexualisierung der alten Sinnbestände so verhüllt wie der Höhleneingang in der Bühnenanweisung durch die Schlingpflanzen. Daß das sich unschuldig gebende Arrangement gleichwohl Sexuelles andeutet, wird durch die Jagdzenerie bekräftigt. Mit ihr übernimmt das Stück eine in der Literatur der Jahrhundertwende beliebte Bildlichkeit, die das Verhältnis der Geschlechter als das von »Jäger und Beute statt gleich und gleich« beschreibt²⁶, die vom »Halali der Hetzjagd auf die schöne Frau«²⁷ spricht und Titel wie »Freiwild«²⁸ als sexuelle Metapher verstanden wissen will.

²⁴ In diese Richtung geht auch die Interpretation von Marlies Janz, *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*. Königstein 1986, S. 163-179. Janz interpretiert den Einakter als patriarchalischen Diskurs, der die Frau unter dem Aspekt der Subordination unter die Herrschaft des Vaters exponiert (ebd. S. 175).

²⁵ Zur Neubewertung der Hexe vgl. Christina von Braun, *Männliche Hysterie – weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel der Geschlechterrollen*. In: Dies., *Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte*. Frankfurt a.M. 1989, S. 51-79, bes. S. 52. Christina von Braun belegt den Paradigmenwechsel des Hexentypus an Prosper Mérimées »Carmen« und an Jules Michelets »La sorcière«.

²⁶ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Gütersloh 1968, S. 76.

²⁷ Karl Kraus, *Die Hetzjagd auf das Weib*. In: *Die Fackel*, Anfang Sept. 1902, 115, S. 1-24. Wiederabgedruckt in: Kraus, *Grimassen*. Auswahl 1902-14. München 1977, S. 27.

²⁸ Vgl. das gleichnamige Stück Arthur Schnitzlers.

Wie alle diese Beispiele kombiniert auch Hofmannsthals Einakter Jagdterminologie und Erotik, nur mit der entscheidenden Variation, daß der Kaiser nicht nur Jäger, sondern auch Gejagter ist. Bereits mit seinen ersten Worten stellt er sich als Subjekt und Objekt der Jagd zugleich dar: »Wohl, ich jage! ja, ich jage!« (479) ist seine – durch Alliteration und Wiederholung bestärkte – Ichbehauptung. Aber dieser Versuch, sich als handelndes Subjekt zu bestätigen, bricht gleich wieder zusammen:

Nein, ich bin das Wild, mich jagt es,
Hunde sind in meinem Rücken,
Ihre Zähne mir im Fleisch,
Mir im Hirn sind ihre Zähne. (479)

Der Kaiser ist nicht auf Liebesjagd; nicht er verfolgt die Frau, sondern sie ihn, und die Jagdtätigkeit, die aktive Bewältigung der Dinge, soll ihn ablenken vom inneren Jagdgeschehen, das er als Passiver, Leidender auf sich wirken lassen muß. Im Bild der ihn jagenden und packenden Hunde sieht sich der Kaiser als einen, der Liebe als ein Geschlagen- und Besessen-Sein erleiden muß. Er steht zwischen zwei sich ausschließenden Welten: der aktiven Tagwelt der Jagd steht die Nacht der Liebeswelt gegenüber, vor der alle Versiegelungen und Schutzwälle, die der Tag aufbaut, versagen, denn: »... innen [/] ist die Tür, die nichts verriegelt!« (480).

Diese Metaphorik verrät auch noch in der Abwehr ihre Zugehörigkeit zu einer großen Tradition: der der absoluten Liebe, die in einem »Raumvorbei – Zeitvorbei«²⁹ die Welt und ihre Bedingungen vergißt. Doch kennt der Text nur noch die Verfallsform der rauschhaften, Welt ausschließenden Liebeseinheit. Daß er seine Geliebte als Hexe wahrnimmt – sie selbst übernimmt erst am Schluß diese Bezeichnung –, daß die Jagdhunde sein Hirn angreifen, betont nicht nur die Gewalt, mit der ihn die Leidenschaft angreift, sondern verweist zugleich auf den anderen Mangel, der die Beziehung von Kaiser und Hexe von der großen Liebe trennt. Denn sie ist nicht der Zwiegesang von zweien, sie entspringt vielmehr der Imagination des einen. Das wird bereits durch die Regieanweisung »*Greift sich an den Köpfe*« (479) betont.

²⁹ Ernst Bloch, *Der lange Blick*. In: Ders., *Spuren*. Neue erw. Ausg. Frankfurt a. M. 1969, S. 85.

Ausschließlich der Kaiser, der ständig auf der Bühne bleibt und damit die innere und äußere Einheit des Einakters garantiert, kann die szenische Anwesenheit der Hexe provozieren. Der Kaiser hat es nicht mit einem gleichberechtigten, dramaturgisch selbständigen Gegenüber zu tun, sondern mit einer Projektionsgestalt, die erst seine Einbildungskraft zur dramatis persona macht.

In den Dialogen gibt der Kaiser vor allem über sich selbst Auskunft und substituiert seine Dialogpartnerin. Bereits bei ihrem ersten Auftritt übernimmt die Hexe nur das Stichwort des Kaisers:

Nicht besinnen? nicht auf mich?
Nicht auf uns? nicht auf die Nächte?
Auf die Lippen nicht? die Arme?
Auf mein Lachen, auf mein Haar? (480)

Der kaiserliche Hof und die Hexe bleiben streng getrennt, andere Menschen schützen den Kaiser vor ihr, die Hexe kann sich ihm nur nähern, wenn er allein ist und wenn er zuvor schon innerlich schwach geworden ist: es schwindelt ihm, er atmet wild, es wird ihm »heiß und bang« (492). Die Hexe ist geradezu die äußere Gestalt dieser inneren Schwäche und hat selbst keine andere Verführungsmacht als die ihr vom Kaiser zugestandene.

Damit erscheint sie als äußere Korrespondenz einer inneren Problematik des Mannes, als nach außen entlassenes Wunschbild einer triebhaft-anarchischen Natur in ihm, die sich keinen Gesetzmäßigkeiten des äußeren gesellschaftlichen Lebens fügen will. Mit diesem Gegenüber können keine Erfahrungen gemacht werden, vielmehr substituiert die Einbildungskraft die erfahrbare Realität.

Wie sehr der Kaiser von der Hexe abhängt, zeigt sich daran, daß er sie nur fliehen kann, wenn er sich verfolgt glaubt. Sobald die Hexe dagegen szenisch abwesend ist und nur ihre Stimme oder ihr Lachen die Phantasie des Kaisers beschäftigen, steigert sich seine enge imaginative Verbindung mit ihr zur Verlustangst. Dann beginnen alle Regeln der Eifersuchtsprojektion in Kraft zu treten; der Kaiser verfolgt nun die Hexe, von der er sich doch lösen will, hinter Ranken und Schlingpflanzen und phantasiert sie eifersüchtig in den Armen anderer. Daß es Fabelwesen sind, die er sich als Konkurrenten vorstellt, unterstreicht den Projektionsgehalt der Eifersucht, die somit jeder Realität entbehrt, es

verleiht zudem den anderen eine unerreichbare Gewalt, die selbst einen allmächtigen Kaiser ohnmächtig macht. Die Möglichkeit der Konkurrenten ist schlechthin unendlich. Die Furcht des Kaisers, seine Diener könnten die Hexe mit ihren Blicken »betasten« (494), verrät durch die drastische Synästhesie, daß er, wie alle Eifersüchtigen, so sehr um die Unantastbarkeit seines Besitzes bangt, der ihm die Einzigartigkeit seiner Person garantieren muß, daß sogar schon die Blicke der anderen – sogar der Niedrigsten – den Besitz beschädigen können.³⁰ Die alle Welt ausschließende Liebeseinheit, wie die Hexe sie beschwört – »ein Atemholen beide« (482) –, ist gestört durch die unendlich vielen anderen, die die Phantasie des Kaisers bevölkern und seine Einzigartigkeit bedrohen:

Hat sie alles noch mit andern,
Wie mit mir? Dies ist so furchtbar,
Daß es mich zum Wahnsinn treibt ... (488).

Erst durch Menschen, die von außen diese imaginären Gestalten verscheuchen, gelingt dem Kaiser die Überwindung der Liebesverzauerung.

Die Antipoden dieses Prozesses sind im sprachlichen Subjekt-Objekt Gegensatz von »ich jage« und »mich jagt es« festgehalten (479). Die zahlreichen Ichbeschwörungen des Kaisers – »ich bin der Kaiser« (483), »... und ich bleib hier!« (481) – werden zunächst jedesmal von einer Macht zunichte gemacht, von der er befürchten muß:

... dann [/] Wird es stärker sein als ich! (484)

Diese Macht benennt der Kaiser mit dem »unpersönlichen Fürwort«, von dem Freud später sagte, es sei besonders geeignet, »den Hauptcharakter dieser Seelenprovinz, ihre Ichfremdheit, auszudrücken«.³¹ Auf der Ebene der Ichbehauptung ist die Hexe nur noch das störende und beunruhigende Es, das sich der Ichfestigung widersetzt. Erst am Schluß verwirklicht sich, was der Kaiser zu Beginn der Hexe als seinen festen Willen entgegenschleudert: »War ein Kind, als es begann, [/] End es nun, da ich ein Mann!« (480).

³⁰ Vgl. dazu Sartres Blickanalyse in: Das Sein und das Nichts. Reinbek 1952. Kapitel »Der Blick«, S. 338-397: Sartre beschreibt den Blick des Anderen als einen, der mir meine Welt streitig macht, sie mir entfremdet, indem er sie sich selbst aneignet.

³¹ Sigmund Freud, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. StA (Anm. 11). Bd. I, S. 510.

In der Klimax vom Es zum Ich kündigt sich – bereits Jahre bevor Freud diese Terminologie eingeführt hat – das spätere Programm der Psychoanalyse an: »Wo Es war, soll Ich werden«.

Die Übereinstimmung mit dem Freudschen Gebrauch dieser Terminologie zeigt sich schon daran, daß das Ich des Kaisers sich in der Vermittlung durch die Außenwelt und in der Wahrnehmung seines Amtes festigt, daß mithin die Überwindung der erotischen Imaginationswelt durch die Anforderungen der Tagwelt und die Ausübung der Pflicht geschieht.

Diese Behauptung des Ich wird in Bewegungen ausgetragen, die der eingangs erwähnten Opposition von Unten und Oben aufs Genaueste entspricht. Unter dem Blick der verführerischen Frau – »Sieh mich nicht so an« (481) – gerät der Kaiser immer wieder ins Schwanken und fällt in die symbiotische Abhängigkeit zurück, von der die Hexe sagt: »Hingest doch durch sieben Jahr [/] Festgebannt an diesen Augen« (506).

Der gestischen Agitation der Regieanweisungen ist abzulesen, wann er im Bann der Hexe in schwankende, untere Positionen gerät – er »horcht vorgebückt«, »sich zurückwerfend«, »die Arme sinken ihm herunter, seine Augen sind starr zu Boden gerichtet« (488/9) – und wann er, »sich ermannend« (481), eine selbständige Standfestigkeit trainiert: »Steh!« (480), »Ich steh hier!« (481). Am Schluß hingegen bleibt das gestärkte Ich in allen Versuchungen standhaft und kann dem Blick der Hexe widerstehen: »Willst du drohen? sieh, ich stehe! [/] Sieh, ich schaue! sieh, ich lache!« (506)

Im Triumph demonstriert der Kaiser den aufrechten Stand vor der Besiegten, deren Blick jetzt nur noch als Spiegel seiner Selbstvergewisserung dient und seine Männlichkeit konstituieren hilft.

Indem er die Liebeseinheit mit der Hexe zerstört und in der Vertikalen ausharrt, gewinnt der Kaiser auch seine Herrschaft wieder, deren inneren Verlust er zu Beginn durch das Zerbrechen seines goldenen Reifs angedeutet hat. Als einer, der sich »selbst zurückgegeben« (505) wurde, steht er am Schluß an der Spitze der sozialen und sittlichen Ordnung.

Auf die bedenklichen Züge dieser Ichbehauptung weist indessen die aggressive Metaphorik. Die spöttische Bemerkung der Hexe »Brauchst die Waffen, dich zu schützen, [/] Armer Kaiser, vor dir selber?« (483) verrät, daß sie ebenso dem Selbst des Kaisers zugehört wie die gegen sie

gerichteten Ichkräfte.³² Der Triumph der Ichbefestigung geht an die Grenze der Selbstzerstörung – »Wie soll dies aus mir heraus? [/] Nur mit meinen Eingeweiden!« (492) – und läßt auch die Verstoßung der störenden Hexe nicht ohne Verletzungen zu, wenn der Kaiser ihr ankündigt:

Abzureißen meinem Leben
Die Umklammerung deiner Arme
Sichrer als mit einem Messer? (480)

Ihre höchste Steigerung erfährt diese – durch die Jagdszenerie legitimierte – Tötungslust dort, wo zugleich eine erotische Metaphorik mitklingt, wie in der Jagdverherrlichung des Kaisers³³:

Jagen! Jagd ist alles! Schleichen
Auf den Zehen, mit dem Spieß
Eigne Kraft in eines fremden
Lebens Leib so wie der Blitz
Hineinschleudern ... Eine Taube! (492)

Erst durch die Zerstörung der schönen, verführerischen Frau ist die Ichbedrohung zu überwinden: als altes Weib humpelt die Hexe am Schluß davon; nun erst gibt sie sich selbst diesen Namen, den ihr der Kaiser von Anfang an zugedacht hat, nun erst ist sie wirklich zur Hexe ent-stellt, den Tierfratzen gleichend, die an mittelalterlichen Kirchen nach außen verbannt sind. Mit dieser Verbannung hat Hofmannsthal die positive Aufwertung der Hexengestalt zur Verkörperung leidenschaftlicher Lebendigkeit rückgängig gemacht; seine Hexe sammelt am Schluß »dürres Holz« (507), als gälte es, den eigenen Scheiterhaufen zusammenzutragen.³⁴ Zurück bleibt eine Männerwelt, in die der Kaiser

³² Die Scheidung der Begriffe Ich und Selbst nimmt die Ichpsychologie von Heinz Hartmann vor, um damit die Ichinstanz als »operatives Element« und als »Teilgebiet der Persönlichkeit« von der gesamten psychischen Persönlichkeit, dem Selbst, zu unterscheiden. Heinz Hartmann, *Ichpsychologie*. Stuttgart 1972, S. 120.

³³ Vgl. dazu Hartmut Scheible, *Literarischer Jugendstil in Wien*. München und Zürich 1984, S. 52. Scheibles dem Stück unterstellte Lehre überträgt allerdings Schnitzlersche Verhältnisse auf den jungen Hofmannsthal: »... wie der Kaiser, das ist die ziemlich handfeste Lehre, die das Stück vermittelt, so hat jeder junge Herr aus großem Hause der Liebelei mit dem süßen Mädels ein Ende zu machen, wenn es ernstlich ans Geldverdienen geht« (ebd. S. 53).

³⁴ Zum Paradigmenwechsel der Hexe vgl. Anm. 25.

durch sein Standhalten initiiert worden ist. Deutlich bietet sich der junge sterbewillige Kämmerer als Substitut für die Hexe an.

Innerhalb der Ordnung bleibt zwar noch eine Frau: die Ehefrau, die Kaiserin. Aber sie selbst tritt im Drama gar nicht auf; als hinter Schleiern verborgenes und stummes Wesen versucht die verkleidete Hexe, den Kaiser in dieser Gestalt ein letztes Mal zu versuchen. Alles, was man über die abwesend-anwesende Kaiserin erfährt, kommt aus dem Mund des Kaisers, der auch diese Frau projektiv erstehen läßt.

Die Hexe hat so ausschließlich alle Sinnlichkeit des Kaisers an sich gezogen, daß für die Kaiserin nur noch der Bereich der Mutter und des Kindes ausgespart bleibt:

Laß uns von den Kindern reden!
Zwar du redest von nichts anderm ...
[...]
Welch ein Kind du bist, wie völlig
Aus dir selbst dies Kinderlächeln
Quillt. (504)

Nur die Formen der Weiblichkeit, in denen die Frau der männlichen Sexualität entzogen ist, sind der Kaiserin zugestanden; ihre Attribute der Keuschheit – Schleier und Lilie –, bezeugen die lebensferne Stilisierung: Mit dieser Kindfrau, die, wiewohl Kaiserin, nichts anderes zu tun hat, als die kaiserlichen Kinder zu baden (499/504), entwirft der Text ein idyllisches Familientableau, das sich widerspruchsfrei zur wiederhergestellten Ordnung fügt.

Aber die Befreiung, die sich einer Zerstörung verdankt, hat selbst Schaden genommen. Es ist auffällig, wie sehr alle elementaren Lebensfunktionen, wie das Kreisen des Blutes und das Atemholen, auf die Hexe bezogen sind:

Blut?... Mein Blut ist voll von ihr!
Alles: Hirn, Herz, Augen, Ohren!
In der Luft, an allen Bäumen
Klebt ihr Glanz, ich muß ihn atmen (479)

gesteht der Kaiser zu Beginn des Einakters. Ihre Annäherung empfindet er als »Hauchen lauer Luft« (492), und die Hexe beschwört vergangene Vereinigungen als »ein Atemholen beide ...« (482). Das von ihr befreite »wahre Leben« dagegen wird in einer Metaphorik abgeschildert, die der

Warnung der Hexe zu Beginn des Stücks, mit ihrem Verschwinden sei zugleich den Dingen »ihre Flamme ausgerissen« und »das Glühen alles fort« (483), recht zu geben scheint. Alle äußere Natur ist nämlich jetzt dem selbstherrlichen Ich des Kaisers unterworfen, und er hält in großartiger Selbstüberschätzung die Welt für den »große[n] Mantel«, »der von [s]einen Schultern fällt« (501).

Der Atem ist nur noch auf das Amt bezogen, das als »ein Schicksal / einzuschlucken« (501) definiert wird. Die Wahrnehmung seiner Herrschaft bedeutet für den Kaiser, die ganze Welt seinem Ich zu subsumieren, dem jetzt nichts mehr störend im Weg steht. Rührte zuvor der Glanz der Dinge von der Verbindung mit der Hexe her, so fällt jetzt das Licht durch die hierarchische Anordnung vom Kaiser selbst, der nun endgültig in der vertikalen Raumanordnung den höchsten Standpunkt einnimmt, auf die Welt:

... zuoberst
Ich: von dieser höchsten Frucht
Fällt ein Licht zurück auf alles
Und erleuchtet jede tiefe
Stufe; ... (501)

Doch der vom kaiserlichen Ich aus gestalteten Welt fehlt jede Vitalität und Dynamik. »Wie stille Rinder« sieht der Kaiser seine »gerechte[n] Träume« vor sich weiden (503) und setzt damit neben die Familienidylle mit der auf Mutter und Kind reduzierten Frau das Bild einer befriedeten, geschlechtslosen Natur. Das »wahre Leben« ist in den Traumbildern des Kaisers vollkommen beherrschbar und manipulierbar geworden. Seine hierarchische Vision dieser totalen Herrschaftsausübung gipfelt schließlich von selbst im Vergleich mit Grabdenkmälern:

Wunderbarer ist mein Leben,
Ungeheurer aufgetürmt
Als die ungeheuren Dinge,
Pyramiden, Mausoleen,
So die Könige vor mir
Aufgerichtet. Ich vermag
Auf den Schicksalen der Menschen
So zu thronen, wie sie saßen
Auf getürmten toten Steinen. (501/2)

In dieser Größenphantasie verrät sich die Aufrichtung der Herrschaft über der verstoßenen Frau als Verwandlung der lebendigen Welt in eine erstarrte Totenordnung.³⁵

Indessen ist dies auch nicht das letzte Wort des Textes. Kleine Zeichen, die Kaiserin betreffend, deuten an, daß eine endgültige Befriedung nicht möglich ist. Die Erinnerung des Kaisers an ihr allzu freigiebiges Lächeln, das ihn »blaß vor Zorn« werden ließ, weil jeder Diener »den gleichen Lohn davon« hatte wie er (504), macht die Diener erst – genau wie bei der Hexe – zu ebenbürtigen Konkurrenten, mit denen er sich vergleichen muß. Zwar überwindet er diese Aufwallung von Eifersucht durch die Einsicht, daß es eben ein »Kinderlächeln« (504) sei, das niemanden meinte. Daß er freilich nicht geheilt ist, beweisen seine folgenden Anläufe:

Ich bin so froh, zu denken,
Daß ... ich mein, daß du es bist,
die mir Kinder auf die Welt bringt. (504)

Was immer die Auslassung heißen mag – verschluckt bleibt der Vergleich mit der anderen, der Hexe, deren Kinder eben nicht unbedingt den Triumph gesicherter Vaterschaft zulassen, wie er im nachfolgenden Stoßseufzer zum Ausdruck kommt: »*Meine* Kinder, Helena – ...« (504 Hervorh. E.D). Nicht allein die Elternschaft – wie die Forschung immer wieder betont³⁶ – trennt das Verhältnis zur Hexe von dem zur Kaiserin, sondern auch die Sicherheit des ausschließlichen Besitzes einer beruhigten Sexualität.

Aber wer garantiert dem Kaiser, daß die Kaiserin so ist, wie er sie sieht? Seine Eifersucht, die im Vergleich mit Dienern und Fabelwesen Nahrung findet, enthüllt eine geheime Korrespondenz der beiden Frauen, die zudem den Urnamen aller schönen Frauen, Helena, teilen.³⁷ Wenn schon die Hexe sich in die Kaiserin verwandeln kann, mit ihren

³⁵ Marlies Janz spricht anläßlich dieses Zitats von »einer wahrhaft atemberaubenden Potenzphantasie«, die aber, in ihrer totalen Lebensbeherrschung, den Kaiser »unvermerkt selbst zum Toten, zur Statue auf dem Leichenberg unter ihm« mache. Marlies Janz, *Marmorbilder* (Anm. 24), S. 178 f.

³⁶ Vgl. vor allem Peter Szondi (Anm. 22), S. 311 und 316.

³⁷ Die Kaiserin wird mit Helena angeredet (504), von der Hexe heißt es, mit Bezug auf die antike Helena: »... des Paris/ Arme halten sie umwunden« (483). Auf die Namensidentität der beiden Frauen weist schon Pickerodt (Anm. 22, S. 84) hin, allerdings mit dem wenig einleuchtenden Hinweis, der identische Name solle die Differenz der Frauen andeuten.

Unschuldssinsignien ausgestattet, warum sollte in der Kaiserin nicht auch eine kleine Hexe schlummern?

Dieser Verdacht ist es, der in der Literatur der Zeit jede ruhige Gewißheit der Männer in Bezug auf ihre Frauen nachhaltig stört. Die rote und die weiße Schwester, die Hexe, die das Blut kreisen macht, und die lilienhafte, kindliche Kaiserin, haben mehr gemein, als es die Ordnung wahrhaben möchte.³⁸ Die Existenz der Hexe, der Hure, der Verführerin ist der Beweis dafür, daß auch die »anständige« Frau Kräfte in sich trägt, die sich mit der Hexe messen können. Kein Ausschluß der nicht gesellschaftsfähigen Frau, keine noch so strikte Trennung kann die Furcht bannen, daß die Frauen auf beiden Seiten dieselben sind: auf gefährliche Weise spiegeln sie sich ineinander. Die Literatur reflektiert und diskutiert diese Spiegelung in allen Facetten.³⁹ Sie stellt die strikte Trennung in der Gesellschaft zwischen den anständigen Frauen und ihren Komplementärfiguren immer wieder in Frage, und macht die berühmte Devise Arthur Schnitzlers »Sicherheit ist nirgends«⁴⁰ zum Ausdruck einer tiefen Furcht der Männer, die auch ein »Kinderlächeln« zum Anlaß der Beunruhigung und der Eifersucht werden läßt.

II

In Maeterlincks Drama »Pelléas et Mélisande« von 1893 führt die Eskalation eifersüchtiger Auseinandersetzung zum Brudermord. Er geschieht in der Konkurrenz um eine Frau, die – als eine andere Variation des »Rätsels der Weiblichkeit« – ein unergründliches Geheimnis inkarniert, dem die Männer des Stücks ebenso beharrlich wie vergeblich auf der Spur sind.

Hofmannsthals und Maeterlincks Dramen, so verschieden sie in ihren Bühnenarrangements sind – der Freiluftszenerie im grüngoldenen Jugendstildekor steht das düstere, symbolträchtige Schloß mit unterirdischen Gewölben gegenüber –, lassen sich doch vergleichen im Hinblick auf die Bewegung und die Blicke zwischen den Geschlechtern. Dabei

³⁸ Vgl. zur roten und weißen Schwester Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. Frankfurt a.M. 1977. Bd. 1, S. 121 ff.

³⁹ Vgl. dazu meine Arbeit: *Wiederholung als Schicksal*. Arthur Schnitzlers Roman »Therese. Chronik eines Frauenlebens«. München 1985, besonders S. 131 ff.

⁴⁰ Arthur Schnitzler, *Paracelsus*. In: Ders., *Die Dramatischen Werke*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1972, S. 498.

gewinnen die Frauengestalten als stilisierte Fabelwesen aus einer Märchen- und Legendenwelt hier wie dort nicht durch Selbstdarstellung Kontur, sondern verdanken ihr Bühnenleben der Imagination der männlichen Figuren, die sich in beiden Dramen in genau gegensätzlicher Entsprechung auf sie beziehen.

Maeterlincks Drama hat eine Dreiecksgeschichte zum Thema, wie sie um 1900 zu Dutzenden geschrieben wurden. Golaud, Prinz des Phantasiereiches Allemonde, findet im Wald die weinende Mélisande, die er wenig später heiratet und auf das königliche Schloß bringt. Dort entspinnt sich eine Liebesgeschichte zwischen der jungen Frau und Golauds jüngerem Bruder Pelléas, die damit endet, daß Golaud seinen Bruder erschlägt und Mélisande kurz nach der Geburt eines zu früh geborenen Kindes stirbt.

Diese an sich banale Handlung, die Märchenelemente und Motive der Weltliteratur – z. B. »Marienkind«, »Tristan und Isolde« etc. – wie Versatzstücke zusammenstellt, bleibt aber ganz im Ungewissen. Das Eifersuchtsdrama, das weder dramatische Höhepunkte noch Lösungen zu verzeichnen hat, hält streng die Männerperspektive des eifersüchtigen Golauds ein, der bis zum Schluß im dunkeln tappen muß. Die Handlungslogik wird ständig durch widersprüchliche Gefühlsäußerungen gebrochen und die häufigste Beteuerung der Beteiligten ist die ihres Nichtwissens. In Maeterlincks Dramenkonzeption wird die Unberechenbarkeit des Lebens und das Unvorhersehbare des Schicksals dramaturgisches Prinzip, das sich im Stück zu einer Stimmung der Vergeblichkeit allen Wissens und Handelns verdichtet, der sämtliche Figuren unterworfen sind.⁴¹

Nach einer ersten Szene, in der die Mägde auf dem Schloß das Tor aufschließen lassen, und damit symbolisch den Bühnenraum eröffnen, beginnt auch »Pelléas et Mélisande« mit einer Jagdszene im Wald, die ebenso deutlich sexualisiert ist wie bei Hofmannsthal. Doch im Unterschied zum Kaiser in »Der Kaiser und die Hexe«, der in seinen Ichbeteuerungen einen Erfolg erzwingen will, kündigt Golaud mit den ersten Worten seine Hilflosigkeit an, die dann die ganze Szene durchhält.

⁴¹ Zu Maeterlincks Dramaturgie vgl. seine eigene »Préface« zu den drei Bänden Théâtre. Paris 1903, ferner Marianne Kesting, Maeterlincks Revolutionierung der Dramaturgie. In: Akzente 10, 1963, S. 526-544.

Je ne pourrai plus sortir de cette forêt. – Dieu sait jusqu'où cette bête m'a mené. Je croyais cependant l'avoir blessée à mort; et voici des traces de sang. Mais maintenant, je l'ai perdue de vue; je crois que je me suis perdu moi-même – et mes chiens ne me retrouvent plus – ... (8).⁴²

Damit ist die gegensätzliche Ausgangskonstellation skizziert: nicht weil er als Jagender zugleich gejagt wird, scheitert Golauds Jagd, sondern weil das gejagte Tier sich nicht erjagen läßt.

Die Symbolik spricht für sich: die Blutspuren des Tieres sind Golauds Wegweiser zu einem kleinen weinenden Mädchen, dessen Krone in den Brunnen gefallen ist. Diese Zeichen können als Virginitätsverlust gelesen werden: Mélisande, das vom Himmel gefallene Marienkind⁴³, ist nicht mehr »unschuldig« in dem präzisen Sinn, in dem die Zeitgenossen dieses Wort verstehen. Sprachliche Indizien des Dialogs geben deutliche Hinweise auf die Mutation Mélisandes:

Oh! oh! qu'y a-t-il là au bord de l'eau? ... Une petite fille qui pleure à la fontaine? (il tousse.) – Elle ne m'entend pas. Je ne vois pas son visage. (Il s'approche et touche Mélisande à l'épaule.) Pourquoi pleures-tu? (Mélisande tréssaille, se dresse et veut fuir.) – N'ayez pas peur. Vous n'avez rien à craindre. Pourquoi pleurez-vous, ici, toute seule? (8).

Im Übergang vom neutralen »il« zum »tu« des kleinen Mädchens und dann zum »vous« verwandelt sich Mélisande in eine Frau, was durch Golauds nächsten Ausruf »Oh! vous êtes belle!« (8) vollends bekräftigt wird. Doch haftet ihr das ganze Stück über ihre Herkunft an: »pauvre petit être mystérieux« (113), »un oiseau pourchassé« (83), »un oiseau qui n'est pas d'ici« (49) sind die Bezeichnungen, mit denen die Männer ihren geheimnisvollen, nicht ganz menschlichen Ursprung zu erfassen suchen. Mélisande, von der man nicht weiß, ob sie aus dem von Golaud verletzten Tier verwandelt worden, als Undine dem Brunnen entstieg oder von einem fremden Stern gefallen ist, erscheint plötzlich in der Menschenwelt, die für sie – genauso wie für die Hexe in Hofmannsthals Stück – eine reine Männerwelt ist. Die einzige Frauenfigur neben ihr, die Königin, verschwindet nach einem einmaligen Auftritt beim Empfang im Schloß völlig aus dem Drama.

⁴² Die Zahlen in Klammern im Abschnitt II über Maeterlinck verweisen auf Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*. In: Ders., *Théâtre*. Band II. Paris 1902, S. 3-113.

⁴³ Vgl. dazu das gleichnamige Märchen der Brüder Grimm.

Der Ort dieser Menschen-Männerwelt ist das königliche Schloß, dessen lichtlose Wälder und finstere Gärten immer wieder Gegenstand der Dialoge sind. Es entspricht Maeterlincks Dramaturgie, daß nicht Regieanweisungen die Örtlichkeiten beschreiben, sondern daß die Personen des Dramas selbst darüber Auskunft geben, wodurch weniger der Ort als die durch ihn hervorgerufene Stimmung geschildert wird. Mélisandes erste Worte bei der Ankunft im Schloß gelten dem düsteren Gebäude, das sie von nun an wie Kerkermauern umschließen wird. Nur Mélisande kommt im Stück von außerhalb dieses hermetischen Raumes, dessen Bewohner alt (34) und vom Todeshauch umweht sind (75). Man könnte in ihm die kulturelle Ordnung und ihre erstarrten Lebensformen symbolisiert sehen, in die etwas Lebendiges hineingebracht wird, das bei den Bewohnern Verlangen nach dem neuen, belebenden Element auslöst. Alle Männer des Schlosses – auch der greise König Arkel – begehren das kleine Wesen, dessen Reiz wie bei der Kaiserin in der Kindlichkeit liegt, wie ein Lebenselixir, sie wollen es besitzen und seines Geheimnisses habhaft werden.

Das äußert sich vor allem in den unablässigen Fragekaskaden, die über Mélisande hereinbrechen. Golaud fragt sie von der ersten Begegnung an aus, aber auch Pelléas stellt eine Frage nach der andern, die von Mélisande fast nie beantwortet werden. Schon der erste Satz Golauds an sie ist eine Frage: »Pourquoi pleures-tu?« (8). Mélisandes erste Worte dagegen eröffnen leitmotivisch ihr Verhalten gegenüber den Männern: »Ne me touchez pas! Ne me touchez pas!« (8). Die Bewegungen der Geschlechter verlaufen hier genau umgekehrt wie in Hofmannsthals Stück: nicht der verfolgte Mann, sondern die vom Mann bedrängte Frau spricht das Berührungsverbot aus.

Es bleibt nicht ohne Folgen, daß dieses Verbot von den Männern einem so schwachen kleinen Wesen gegenüber bedenkenlos übertreten wird. Sogar der alte Arkel will Mélisande küssen, um aus dieser Berührung neue Lebenskraft zu schöpfen. Die Annäherung Golauds ist zärtlich-brutal: »Voyons, donne-moi ta main; donne-moi tes deux petites mains. (Il lui prend les mains.) Oh! ces petites mains que je pourrais écraser comme des fleurs ...« (34). Golaud, dem es nicht zur Warnung dient, daß Mélisande »entflohen (enfuie)« ist, daß sie die Krone, die ihr ein unbekannter »Er« gab, ins Wasser fallen ließ (9/11), muß erleben, daß sie seinen Ring ebenso ins Wasser wirft: Mélisande verliert regelmä-

Big die goldenen Abzeichen, mit denen die Männer sie als ihr Eigentum kennzeichnen wollen. Daß sie sich aber derart einer festen Zugehörigkeit entzieht, bewirkt eine für die Jahrhundertwende charakteristische Veränderung der Fragen. Anfangs gelten sie hauptsächlich der Identität Mélisandes und wollen – völlig ohne Erfolg – das fremde Wesen durch Ort und Zeit, und damit durch eine Herkunft und Geschichte festlegen. Sie spitzen sich aber schließlich immer mehr zu auf die eine große Männerfrage: schuldig oder unschuldig? Sogar noch auf ihrem Totenbett verfolgt Golaud Mélisande mit seinen eifersüchtigen Fragen. Doch diese Befragung wird für ihn zur verzweifelten Vergeblichkeit, denn selbst die Anrufung Gottes und die Beschwörung des nahenden Todes vermögen nicht, Mélisande ein Schuldgeständnis abzuwingen, ja, sie versteht seine insistierende Frage: »As-tu ... Avez-vous été coupables?« nicht einmal (106). Indem er ihre verneinende Antwort nur für eine Lüge hält – »Ne mens pas ainsi, au moment de mourir!«, »Il nous faut enfin la vérité, entends-tu?« (106) –, legt Golauds Reaktion eine Struktur der Eifersucht frei: daß nämlich die Frage nach der Schuld überhaupt nur durch eine bejahende Antwort zufriedenzustellen wäre, die indessen gerade die gefürchtetste aller Antworten darstellt, weil sie das Ende des Fragens bedeuten würde. Die Ambivalenz, die mit dem nicht akzeptierten Nein eine ständige Erneuerung der inquisitorischen Fragen erlaubt, wäre zerstört, wodurch das Spannungsgefüge des Textes zerbrechen müßte, und den Männern jeder Handlungsspielraum benommen wäre. Der sich mit Sicherheit betrogen wissende Instetten in Fontanes »Effi Briest« zum Beispiel steht am Beginn einer Reihe von Zwangshandlungen, die er nicht mehr in der Hand hat und die er als »tyrannisierendes Gesellschafts-Etwas« erfährt.⁴⁴ Dennoch: bei einem Nein auf die Schuldfrage kann sich kein Text der Jahrhundertwende beruhigen: im Zweifelsfall wird bei dieser Frage immer gegen die Angeklagte entschieden.

Und dieser Zweifelsfall ist immer gegeben. Zwar wird Mélisande oft als Kind bezeichnet (75 f.), auf dem Totenbett liegt sie da, »comme si elle était la grande soeur de son enfant« (113), auch sie, wie die Kaiserin bei Hofmannsthal, Mutter und Kind in einem. Und genau wie der Kaiser seine Eifersucht überwindet, indem er die Kaiserin zum sexualitätslosen

⁴⁴ Theodor Fontane, Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe. Komm. von Kurt Schreinert, zu Ende geführt von Annemarie Schreinert. Bd. 12, S. 240.

Kind erklärt, versucht Golaud mit dem Ausruf »Vous êtes des enfants ...« (54) seiner Eifersucht Herr zu werden und das sich anbahnende Liebesverhältnis zwischen Pelléas und Mélisande herunterzuspielen.

Doch die zerstörerische Kraft dieser Kindfrau kann es mit jeder »femme fatale« aufnehmen. Sie stiftet Bruderzwist und -mord, den sie dann – wie alle Verführerinnen der Jahrhundertwende – mit ihrem eigenen Tod bezahlen muß. Auch besitzt Mélisande die äußeren Abzeichen – Haare und Blick – der Verführerin.⁴⁵

Ihre Haare, die länger als ihre Arme sind (25), bezaubern die Männer ebenso wie das Haar der Hexe den Kaiser. Sie blenden Pelléas geradezu bei der nächtlichen Begegnung am Turm: »C'est là ce que je vois sur le mur? ... Je croyais que c'était un rayon de lumière ...« (49). In dieser Szene am Turm, in der Elemente aus »Rapunzel«, »Romeo und Julia« und »Tristan und Isolde« verschmolzen sind, bilden die Haare das Medium der Liebe zwischen Pelléas und Mélisande: »Je t'embrasse tout entière en baisant tes cheveux, et je ne souffre plus au milieu de leurs flammes ... Entends-tu mes baisers? ...« (53).⁴⁶ Aber auch diese Liebesvereinigung kennt kein »gleich zu gleich«⁴⁷, auch sie ist noch geprägt von den Übergriffen des Mannes: »Non, non, non, je ne te délivre pas cette nuit ... Tu es ma prisonnière cette nuit; toute la nuit, toute la nuit ...« (52). Mélisande dagegen setzt allen feurigen Liebesannäherungen des Mannes nichts als Abwehrbekundungen entgegen, die höchstens durch ihre Zweideutigkeit eine heimliche Zustimmung verraten: »Laisse-moi! Laisse-moi! ... Tu vas me faire tomber! ...« (52).

Das wörtliche wie übertragene »Fallen« der Frau deutet sich an in den vornüberfallenden Haaren der sich aus dem Turmfenster oder über den Brunnenrand beugenden Mélisande, die damit Pelléas jedesmal in höchste Unruhe versetzt: »Ne vous penchez pas ainsi ... [...] Oh! votre chevelure! ...« (25). Im Triumph, daß dieses Attribut der Sünde ihm ausgeliefert ist, schleift Golaud in einer Eifersuchtsraserei seine Frau an den langen Haaren auf dem Boden hin und her, und bringt sie damit in die Position, in die sie – ob sie nun »gefallen« ist oder nicht – in der

⁴⁵ Vgl. dazu Catherine Clément, *Mélisande à la question, ou le secret des hommes*. In: *L'Avant Scène Opéra 9, Pelléas et Mélisande*. 1977, S. 15-19.

⁴⁶ Ganz entsprechend sollen die Haare in Hofmannsthal's »Frau im Fenster« (1897) dem Geliebten den Weg weisen: Vgl. GW GD I, S. 345 f.

⁴⁷ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern* (Anm. 26), S. 76.

binären Opposition von Oben und Unten immer schon hingehört: »Jusqu'à terre! Jusqu'à terre!« (78).

Auch Mélisandes große Augen (77) üben eine Faszination auf die Männer aus, der diese kaum gewachsen sind. »Je regarde vos yeux. Vous ne fermez jamais vos yeux?« (12) fragt Golaud sie bei der ersten Begegnung, und Pelléas gesteht später: »Je ne pouvais pas regarder tes yeux ...« (88). Alle Männer des Stücks versuchen Mélisandes Blick zu interpretieren, aber nur der greise König Arkel sieht darin »une grande innocence« (77). Für den eifersüchtigen Golaud dagegen wird Mélisandes Blick zum Prüfstein, ja geradezu zum Gottesurteil, in dem endlich die Schuld sich verraten soll, die der Mund verschweigt. Doch so verborgen bleibt Gott, daß Golaud sich in seiner Wut auf Mélisandes Augen zur Blasphemie hinreißen läßt:

Ils sont plus grands que l'innocence! ... Ils sont plus purs que les yeux d'un agneau ... Ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence! Une grande innocence! Ecoutez: j'en suis si près que je sens la fraîcheur de leurs cils quand ils clignent; et cependant, je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux! [...] On dirait que les anges du ciel s'y baignent tout le jour dans l'eau claire des montagnes! (78).

Daß zwischen dem Blick und dem Innern keine Korrespondenz zu bestehen scheint, daß auch der Blick kein Zeichen gibt, steigert Golauds Irritation in einem Maße, dem nicht mehr menschliche Dimensionen, nur noch überirdische Gewalten und hyperbolische Wendungen gerecht werden können. In Bildern von erhabener Vergeblichkeit – »comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan! ...« (64) – vergleicht sich Golaud wiederholt mit einem Blinden und bindet damit das Wissen an das Sehen, dem aber erst in der Gegenseitigkeit des Blicks die Augen aufgehen. Das »Je vois tout, je vois tout« ist nichts als die Vorstufe zu einem letzten Versuch, von Mélisande eine Bestätigung zu erhalten: »Et je voudrais savoir ...« (105). Golauds metaphysische Verzweiflung ist vollkommen, als er – ebenso wie das Publikum und die Lesenden – auch am Schluß des Stückes nicht in Erfahrung bringen kann, was zwischen Pelléas und Mélisande geschehen ist: »Je ne saurai jamais! ... Je vais mourir ici comme un aveugle! ...« (107), ruft er – der soeben Genesende – am Bett der sterbenden Mélisande aus, als ob diese Frage alle Erkenntnis und allen Lebenssinn aufgesogen hätte und vor ihr das restliche Leben zu einem Nichts zusammenfiel.

Aber nicht nur der eifersüchtige Golaud, auch der glücklichere Konkurrent Pelléas wird gehalten und umgetrieben von dem Geheimnis, das ihm Mélisandes Blick zu verbergen scheint:

Et je n'ai pas encore regardé son regard...[...] Il faut que je la voie une dernière fois, jusqu'au fond de son cœur... (82).

Dem hybriden Vorhaben des Mannes entspricht seine Angst vor dem Verlust Mélisandes. »Où sont tes yeux? – Tu ne vas pas me fuir?« (87). Nur das Festgebanntsein der Blicke kann die Liebe bestätigen. Als ob das »aus den Augen, aus dem Sinn« notwendig Allgemeingültigkeit haben müßte, bricht mitten in die Begegnung die Verunsicherung ein und mit ihr schwindet jede Gewißheit des Liebenden: »Tu ne songes pas à moi en ce moment« (87).

Während Hofmannsthals Kaiser seine Ichbehauptung in der Vertreibung der Frau gewinnt, können diese Männer eine Vergewisserung ihrer selbst nur in der Annäherung an die Frau erhalten. Während der Kaiser sich loslöst vom Blick der Hexe und diesen nur noch für die Demonstration seiner Herrlichkeit als Spiegel gebraucht, hängen die Prinzen von Allemonde wie Süchtige am Blick der Frau, der ihnen Belebung, Selbstsicherheit und Orientierung schenken soll. Ohne diese Bestätigung sind sie in ihrer Männlichkeit bedroht und – gleichsam blind – einer vollkommenen Hilflosigkeit und Desorientierung ausgeliefert. Golaud: »Ah! misère de ma vie! ... je suis ici comme un aveugle [...] Je suis ici comme un nouveau-né perdu dans la forêt« (64). Und während der Kaiser im aufrechten Standhalten den Triumph der Männlichkeit über die Frau auskostet, fällt Golaud nach der tödlichen Auseinandersetzung mit Pelléas – auch was den aufrechten Gang betrifft – wieder in das Stadium des Säuglings zurück: »On le soutenait comme s'il était ivre. Il ne peut pas encore marcher seul« (97), so das unverhohlene Urteil der Mägde über ihn am Schluß. Mit dem aufrechten Gang ist auch seine Lebenskraft gebrochen, sich zu Mélisandes Bett schleppend »(*se traînant vers le lit*)«, fleht er: »Mélisande, as-tu pitié de moi, comme j'ai pitié de toi? ...« (104).

Aber Mélisande läßt sich nicht festhalten, sie ist nicht zu fassen, so wenig wie ihr Blick. Sie steht nicht Rede und Antwort, entzieht sich bis zum Schluß allen Befragungen und stirbt schließlich an einer kleinen Wunde, »qui ne ferait pas mourir un pigeon« (97). Zurück bleiben die

überlebenden Männer; die Summe ihrer Ohnmachtserfahrung faßt der alte König zusammen: »Je n'ai rien vu«, »Je n'ai rien entendu«, »Mon Dieu! Mon Dieu! ... Je n'y comprendrai rien non plus ...« (112f.).

Dieses triadische Scheitern aller Verstehensversuche im Augenblick des Entzugs der Frau macht noch einmal deutlich, wie sehr in diesem Stück das Geheimnis der Frau zum unergründlichen Geheimnis des Lebens selbst stilisiert wird, über das gebeugt die Männer jeden Halt verlieren.⁴⁸ Die gegensätzliche Entsprechung zu Hofmannsthals Stück ist evident: wenn dort in der erstarrten Totenordnung der geretteten Männlichkeit am Schluß die Vertreibung der Frau mit dem Verlust des Lebendigen einhergeht, so bricht hier mit dem Eintritt der Frau eine subversive Kraft des Lebens die hermetische, vom Todeshauch umwehte (75) Schloßordnung auf – die letzte Liebesszene zwischen Pelléas und Mélisande spielt nicht zufällig vor dem Tor – und bringt sie ins Wanken, wie das respektlose Gerede der Mägde über mögliche Verbrechen der Herrschaft am Schluß andeutet. In beiden Stücken stehen die aufgerichtete kulturelle Ordnung und das mit den vitalen Urgründen verwandte Leben der Frau in einem unversöhnlichen Gegensatz, der das eine nur um den Preis des anderen zuläßt. Aber dieses resignative Fazit, das durchaus paradigmatisch ist für die Literatur der Jahrhundertwende, behält in beiden Dramen doch keine letzte Gültigkeit. Denn wie in Hofmannsthals Stück durch die merkwürdige Allianz der Hexe mit der zurückbleibenden Kaiserin heimlich der lebendigen Unordnung wieder die Tür geöffnet ist, so wird der schicksalshafte Lebensreigen in »Pelléas et Mélisande« durch Mélisandes kleine Tochter garantiert, der – als Hoffnung oder Fatalität? – die letzten Worte des Dramas gelten: »Venez; il ne faut pas que l'enfant reste dans cette chambre ... Il faut qu'il vive, maintenant, à sa place ... C'est au tour de la pauvre petite ...« (113).

⁴⁸ Vgl. dazu Hofmannsthals Gedicht »Weltgeheimnis«, in dem ein Mann – über den tiefen Brunnen gebückt – etwas vom Weltgeheimnis begreift und dann irr redet, während eine Frau ihr einstiges kindliches Begreifen später in der Liebe weitergibt. GW GD I, S. 20.

Politik und Gestik bei Hugo von Hofmannsthal

Für Renée Dale

Rudolf Kassner schrieb in einem »Avis für die künftige Philologie Hofmannsthalscher Texte«, der Dichter habe das Wort »Wirklichkeit ... fast nie« gebraucht: »Um so häufiger die Worte: Gebärde, Ton, Sprache, Leben ...«. ¹ Was hier als *aperçu* ausgesprochen wird, hat inzwischen die Qualität methodischen Verfahrens gewonnen; eine kulturwissenschaftlich geöffnete Germanistik, die den Leibraum nicht nur dichterischer, sondern selbst diskursiver Texte anvisiert, wird gerade bei Hofmannsthal auf eine Prägnanz und zugleich auf einen Variantenreichtum von Gebärden stoßen, die, auch nach den Arbeiten von Mauser und Austin, weitere Erforschung lohnen. ² Bezieht man in die Lektüre nicht nur die abgeschlossenen Texte, sondern auch die im Rahmen der Kritischen Ausgabe vorgelegten Dramen- und Erzählungsfragmente ein, dann wird zudem deutlich, daß Hofmannsthal mit gestischen Mustern arbeitete, die in den unterschiedlichsten narrativen Kontexten eine gewisse Stabilität bewahren und sich damit für die Beantwortung der Frage, welche schriftstellerische Strategie denn eigentlich die auseinanderstrebenden Fragmente noch zusammenhält, geradezu anbieten. Aus der Vielzahl jener Muster soll im folgenden ein relativ elementares vorgestellt werden, das seine textstrukturierende Kraft über weite Teile des Werks verbreitet.

In der frühen Erzählung »Das Glück am Weg«, die mit einem Minimum von Handlung auskommt – fast alles ereignet sich in der Phantasie des Erzählers, in seinen Erinnerungen und Tagträumen – bleiben als Handlungsrest, als Rahmen des inneren Erlebens, zwei

¹ Rudolf Kassner, Erinnerungen an Hugo von Hofmannsthal. In: Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. 2. veränd. Aufl. Bern 1963, S. 242–251, hier S. 246.

² Vgl. Wolfram Mauser, Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals. Graz, Wien und Köln 1961, und Gerhard Austin, Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal. Heidelberg 1981.

Gesten einer Frau, die der Erzähler durchs Fernglas auf einem Schiff beobachtet. »Ob sie schlief?« (GW E, 34) fragt er sich, dann sieht er: »Sie schlief nicht. Sie schlug die Augen auf und bückte sich um ein heruntergefallenes Buch.« Und gegen das Ende der Erzählung hin, nachdem er sich seine Vorstellungen von ihr ausgemalt hat, sagt er: »Sie war aufgestanden und sah gerade zu uns her. Und da war mir, als ob sie leise, mit unmerklichem Lächeln den Kopf schüttelte.« (37) Schließlich sieht er, wie sie eine Treppe heruntersteigt. Symbolische Erniedrigung und Erhöhung, wie sie sich in diesen Gesten aussprechen, sind für Hofmannsthal höchst charakteristisch und charakteristisch ist auch, daß die Souveränität der Frau, die im Lächeln ebenso angedeutet ist wie in ihrem biegsamen Gang, in der symbolischen Erniedrigung nicht demontiert wird, sondern sich erhält. Zu erinnern wäre an die Deutung des Brutus in dem Vortrag »Shakespeares Könige und große Herren«, in dem Hofmannsthal *den* Moment herausgreift, da Brutus sich bückt, um dem Knaben Lucius, der eingeschlafen ist, die Laute unterm Arm wegzunehmen; Hofmannsthal spricht von einer »bürgerliche(n), weibliche(n) kleine(n) Handlung« (GW RA I, 49), die das Gesicht des Brutus verwandle: »es ist ein Gesicht, das er nie vorher hatte, ein zweites wie von innen heraus entstandenes Gesicht, ein Gesicht, in dem sich männliche mit weiblichen Zügen mischen«. Und dann entwirft Hofmannsthal der kleinen Szene einen Kontext europäischer Kultur; er spricht von Otiliens Sich-Bücken in den »Wahlverwandschaften«, das seinerseits auf eine Anekdote über Karl I. von England zurückweist, der sich, als er entthront ist, zum ersten Mal im Leben bücken muß. Stellen wie diese sind es, die blitzartig eine Ahnung davon vermitteln, wie Hofmannsthal gelesen hat.

Auch an den Kaufmannssohn im »Märchen der 672. Nacht« mag man denken, den sein böses Geschick bei eben jener Geste trifft: »Er bückte sich, das Pferd schlug ihm den Huf mit aller Kraft nach seitwärts in die Lenden, und er fiel auf den Rücken.« (GW E, 61) Und schließlich ist das »Weltgeheimnis«, von dem das Gedicht gleichen Titels spricht, nur mehr denen erfahrbar, die sich bücken:

Der tiefe Brunnen weiß es wohl;
In den gebückt, begriff ein Mann,
Begriff es und verlor es dann.

Und redet' irr und sang ein Lied
Auf dessen dunklen Spiegel bückt
Sich einst ein Kind und wird entrückt. (GW GD I, 20)

In seinem sozialen Sinn wäre das Sich-Bücken zu verstehen als Gestus, der die Hierarchien des Alters und der Macht für einen Moment humanisiert, und es ist diese Szene, die Hofmannsthal zeitlebens beschäftigt hat: von dem Gedicht »Gespräch« an, in dem der Ältere von dem Jüngeren Belehrung empfängt, bis zu der Situation am Ende des ersten »Turm«, wo der Kinderkönig seinen älteren Bruder Sigismund belehrt. Es findet sich aber auch der umgekehrte Fall: die Nötigung zur gebückten Haltung etwa in der »Hochzeit der Sobeide« – »Ei, bück dich doch!« (GW GD I, 427, vgl. auch 431) – akzentuiert die sozialen Abstände um so schärfer.

Der erste Überblick zeigt: Hofmannsthals Gestalten gewinnen eine gesteigerte Flexibilität in der Vertikalen, sie werden beweglicher, und in dieser Bewegung entscheidet sich nicht selten ihr Schicksal. Meist wird das vertikale Intervall bereits in den ersten Szenen exponiert; sei es direkt räumlich, wie in der Erzählung »Erlebnis des Marschalls von Bassompierre« – Bassompierre, hoch zu Pferde, wird von einer Schönen begrüßt, die sich »tief neigte« (GW E, 132) –; sei es, wie im »Geretteten Venedig«, im Aufbau der Bühne – das Zimmer liegt niedriger als die Straße –; sei es schließlich, im »Turm«, in der Diskussion um die Anredeform: Olivier schickt einen Rekruten, ihm Feuer für seine Pfeife zu holen. Der antwortet: »Ja, Herr. *Will weg. Olivier* Zu Befehl, Herr Gefreiter, hast du zu sagen! Verstanden!« (GW D III, 257) Bildet die Spannung des vertikalen Intervalls die Ausgangssituation, so bildet die zugleich leibliche und soziale Orientierung der Protagonisten in jener Spannung einen Leitfaden zumal für die Analyse der Erzählungen.

Dies läßt sich zunächst an der »Soldatengeschichte« erweisen, die aus dem großen Kosmos sozialer Über- und Unterordnung *den* Ausschnitt herausgreift, in dem sie sich in der ungedämpften Form einer Befehlshierarchie darstellen und die aus jenem Bereich wiederum eine Szene isoliert, die sein Wesen gewissermaßen noch einmal potenziert. Der Dragoner Moses Last ist schwachsinnig, seinen Vorgesetzten nicht nur in der Befehlshierarchie untergeordnet, sondern auch intellektuell unterlegen; weder militärische Grußformen noch die Namen der Offiziere kann er sich merken, und wegen seiner Feigheit ist er militärisch nicht

verwendbar außer dazu, kniend Tag für Tag die Pferdehufe mit einem fettigen Lappen blankzupolieren. An ihm lassen nun zwei Korporale mit laut wieherndem Lachen ihren Sadismus aus; sie unterhalten sich damit, ihn um die »Namen des Herrn Brigadiers und des Herrn Korpskommandanten zu fragen.« (GW E, 70) Zitternd steht er vor seinen Quälern, »er quetschte Worte hervor, und im Eifer schob er sich dem einen Korporal auf den Leib, und er faßte ihn mit einer beweglichen Gebärde bei den Knöpfen der Uniform. Dann brüllte der Korporal irgendein Kommando, und Schwendar« – die Hauptfigur dieser Erzählung – »sah noch das aufgedunsene Gesicht vor einer geballten zum Schlag ausholenden Faust zurückfahren.« (71) Nachdem er Zeuge dieser Szene wurde, die alle Möglichkeiten der Demütigung in sich zu konzentrieren scheint, bricht Schwendar in die Stadt auf und erinnert sich nun seinerseits mit einem »Gefühl von Demütigung«, daß der vermeintliche Freund Thoma ihm seine Uhr gestohlen hat. Der zweite Abschnitt zeigt Schwendar im Wald, es kommt zu einem sinnlosen Gewaltausbruch: er schlägt mit den Füßen gegen den Waldboden, drischt mit dem Säbel auf Büsche und Bäume ein und gerät in einen Zerstörungsrorsch, versinkt dann aber wieder vor den hohen Bäumen in ein Gefühl von Unterlegenheit und Schwäche. Wut und Demütigung verbinden sich im Schlußbild dieses Abschnitts mit einem verzerrten Körperschema: die »tollgeworden(e) Messnergestalt« (75) Schwendars sieht man »mit den Sprüngen eines Wilden, Helm und Säbel in langen Armen krampfhaft schwingend, zwischen den Bäumen«.

Der dritte Abschnitt führt in den Schlafsaal der Kaserne, es ist Mitternacht. Schwendar kann nicht schlafen und betrachtet seine Kameraden. In der Beschreibung ihrer Schlafstellungen erscheinen vier typisierte Verhaltensweisen der Herrschaft gegenüber: da ist zunächst der joviale Korporal Taborsky, er liegt kerzengerade auf dem Bett, auch die Arme sind ordentlich ausgestreckt. Aber seine Jovialität ist zweideutig, wir hören von diesem Mann nämlich auch, daß er sich gern im Spiegel betrachtet, also eitel ist, und daß er sich wegen seiner Lektüre von Kolportageromanen zu den gebildeten Menschen rechnet und gern seinen Unterschied von den Ungebildeten, dem »liebe(n) Vieh« (76) herausstreicht. Schwendar sieht ihn mit Angst an. Mit Liebe betrachtet er den Zweiten, den kindischen, immer lachenden Dragoner Cypris; auch dessen soziales Verhalten bildet sich in der Haltung des Schlafens-

den ab: »Dieser Cypris war in seine Decke eingerollt wie ein Kind.« (77) Er, der Schwache schlechthin, hat von vornherein auf jeden Machtanspruch verzichtet. Seine Gegenfigur ist der Dritte, der schlechthin Starke, der »starke Nekolar« wird er genannt:

Er lag, das Gesicht in dem Kopfpolster eingegraben, und seine großen Glieder waren über das Bett geworfen, als wäre es ein großes, mißfärbiges Tier, mit dem er ränge und das er mit der Spannkraft seines jungen riesigen Körpers gegen den Boden drückte. (77)

Ihn sieht Schwendar mit »düsterer Verwunderung«. Der Vierte scheint einen Gegenpol zum jovialen Ersten zu bilden. Es ist Karasek. »Häßlich und gemein war sein Gesicht und häßlich lag er im Bett, die Decke unter sein fettes Kinn hinaufgerissen, die Knie in die Höh gezogen, gleichzeitig feig und unverschämt.« Unverschämt wegen des Machtanspruchs, den das Kinn andeutet, feig in der hochgezogenen Stellung der Knie, die auf ein Sich-Ducken weist.

Mit keinem von ihnen kann sich Schwendar identifizieren, keines dieser Arrangements mit der Herrschaft kann tauglich für ihn sein, wenn ihm auch der Kindliche am nächsten steht. Er muß seine eigene Stellung finden, und er findet sie in einer Art von gestischem Experiment:

Stumpfsinnig stützte er sich erst auf einen Arm dann auf den andern. Dann mehr in einem Fieberdrang die Stellung zu verändern, als mit einer inneren Absicht, warf er die Decke ab und kniete in seinem Bette nieder. (78)

Diese Haltung löst eine religiöse Erleuchtung oder Konversion bei ihm aus, die ihre eigene, hier nicht im Einzelnen zu diskutierende Problematik hat – es läßt sich nämlich nicht mit Sicherheit feststellen, ob er nicht in Wahrheit einem religiösen Wahn verfällt³. Nur auf das Experiment mit der Körperstellung sollte hingewiesen werden, das wir bei Hofmannsthal so oft finden. Ganz ähnlich wie Schwendar verhält sich ja der Bergmann aus dem »Märchen von der verschleierte Frau«: »Das Fortsehen: er legt sich plötzlich, auf einen Arm oder auf den Rücken, und diese Stellungen geben ihm die Ahnung von Möglichkeiten uner-

³ Die Erzählung berichtet, daß Schwendars Tante »aus Angst vor der ewigen Verdammnis und dem Feuer der Hölle« sich ertränkte, indem sie »mit der geheimnisvollen eisernen Willenskraft der Schwachsinnigen« ihren Kopf in ein Regenfaß tauchte (GW E, 68). Schwendars Mutter dagegen hatte sich im Sterben aufrichtet und gesagt: »Es ist die heilige Jungfrau Maria, sie winkt mir mit einem Licht (...).« (72–73). Auch die Gesten dieser Schwestern stehen in einem Spannungsverhältnis.

hörter Erlebnisse.« (GW E, 152) Und wiederum ähnlich heißt es in dem Erzählungsfragment »Das Fräulein und der Berühmte«: »Die Reihe der Offenbarungen fängt damit an, dass sie im Bett eine ungewohnte Stellung annimmt, auf die Hände gestützt und auf einmal ein durchdringendes Gefühl ihres Selbst gewinnt.« (SW XXIX, 125).

Ein ausführliches Gegenstück zur »Soldatengeschichte« bildet das Erzählungsfragment »Der Park«, an dem Hofmannsthal zwischen 1903 und 1905 arbeitete. Zunächst betritt ein Dichter den Park, den sein Vater angelegt hatte; für einen Moment erfährt er die mystische Einheit mit dem Dämon des Ortes, aber er kann das Gefühl nicht festhalten und fällt in den Alltag zurück. Der andere, der in dem Park etwas erfährt, ist ein alternder, hypochondrischer, innerlich erstarrter Hofrat; auch ihm wird eine Erleuchtung zuteil. Er sitzt auf einer Bank, dann wird er unruhig; »abermaliges Aufstehen« notiert Hofmannsthal (160). Sein Körper beginnt sich zu lockern:

Er spürt, nachdem die Sonne unter dass seine Seligkeit an rhythmisches Auf u Abgehen gebunden (...).

endlich die Bucht völliges Alleinsein. Bezogenheit: des Lichtes des Dunkels, des Windes. Die Gestalt löst sich, die Stimme ist weicher, die Finger werden länger. Die Luft spricht es aus: dies ist ein Mensch. Ein Punkt im Dasein, der ihn grenzenlos beglückt: der Punkt ist oben im Zenith, scheint von dort Wellen auszusenden, sinkt selbst herab, ihm ins Herz. (159–160)

Aber die Lösung des Körperschemas ist noch nicht am Ziel; sie wird weitergetrieben in einen tierischen Tanz, der den Hofrat als einen Verwandten der Elektra erkennbar macht: »dies [die Seligkeit] zu steigern lässt er sich endlich auf alle 4, schlägt mit dem Kopf in feuchte Zweige« (159), »er hüpfte auf allen vieren wie ein Hund um den Baum da kommt ein Wächter« (158). Eine andere Notiz setzt den Gedanken fort:

vergl. jenen Traum von de Quinzey: eine ungeheure Entscheidung irgendwo die irgendwie von ihm abhängig ist. (Mit Triumphphen, Abschieden etc) Aber – dass er dabei Stellungen annimmt und wechselt, ganz unbewusst demüthige Stellungen – schließlich eine hündische Stellung auf allen vieren – das thut er wie wenn es das unwichtigste wäre – wie wenn er sich auch schämen müsste das zu thun – und doch hängt gerade davon alles ab. (161)⁴

⁴ Das spielerische Verwandeln und Versetzen gestischer Muster von Werk zu Werk wird an der Beschreibung einer Brunnenfigur in der Erzählung »Der Goldene Apfel« evident: »(...) der alte [Brunnen] war mit einem Steindeckel verschlossen, auf dem eine steinerne Gestalt hockte, einem nackten Menschen nicht unähnlich, aber in der Stellung eines Tieres auf allen

Wie bei der »Soldatengeschichte« läßt sich auch hier ein sozialer Sinn der Gestik identifizieren. Als der Hofrat noch in dem Zug sitzt, der ihn zu dem Park bringen soll, heißt es: »Er denkt sich in die römische Kaiserzeit hinein, und dass er über die Sklaven so reden würde:« (158) Zwar erfährt man den Inhalt seiner Rede nicht, es liegt aber nahe, zwischen seiner demütigen Stellung als Hund und seinen Gedanken über Sklaverei eine Verbindung anzunehmen, eine Korrespondenz in der Idee völliger Unterwerfung. Ein kurzer Blick in andere Werke könnte diese Vermutung weiter stützen: »Sklave ! Hund !« ruft der Kaiser in »Der Kaiser und die Hexe« (GW GD I, 492), »Hund und Sklave / auf die Knie vor mir !« (GW D III, 230; vgl. auch 231) herrscht Sigismund in »Das Leben ein Traum« den Clotald an.⁵ Maxima von Herrschaft und Unterwerfung hat Hofmannsthal in immer neuen Versuchen umkreist; der Band der Dramenfragmente ist voll von Stichworten wie »Caesarenwahnsinn« (SW XVIII, 10), »Caesarenwahnwitz« (339) oder »wahnwitzige Tyrannen« (33) einerseits, »Sklavische Demuth« (48, 64) oder »Sklavische Unterwürfigkeit« (33) andererseits. Ganz offensichtlich waren Stoffe, die in öffentlichen wie in intimen Beziehungen die Darstellung extremster, intensivster Asymmetrien der Macht erlaubten, für ihn von hohem Interesse; Stoffe, in denen Identitätsbildung nicht als ruhiges Wachstum, sondern – bis in die physisch durchschlagend – als Erwachen bedrohlicher, tabuisierter Wünsche erschien.

Dieses vergleichsweise allgemeine, aber in sich bewegliche Strukturmuster wird in der Erzählung »Dämmerung und nächtliches Gewitter« als Frage nach der väterlichen Autorität ausgelegt. Der Knabe Euseb, ein uneheliches Kind, kennt seinen Vater nicht, ist aber von Vaterbildern geradezu eingekreist: er trifft auf den Soldaten, der seine schwangere Geliebte verstößt, auf den Kaufmann, der seinen Sohn »Gott aufopfern« will (GW E, 194) – die Kreuzigung des Sohnes ist ein zentrales, von Euseb selbst in der Kreuzigung des Sperbers wiederholtes Motiv –, und er gedenkt des »barmherzige(n) (...) Vater(s) aller Kreaturen« (196). Auch hier orientiert sich die Identitätssuche an einer vertikalen Achse.

Füßen.« (GW E, 110) Die Erzählung datiert von 1897; die später konzipierte Figur des Hofrats erscheint als Ausschnittvergrößerung; ein peripheres Requisit gewinnt eine eigene Geschichte.

⁵ Die Entstehungszeit von »Das Leben ein Traum« (1901–1904) überlagert sich z.T. mit der Park-Erzählung.

Der Knabe läuft durch die Straßen; als er die Kleider der Frauen streift, meint er, »weich und demütig dahinzusinken« (189), und zugleich spürt er, wie »etwas in ihm sich dabei gewaltsam aufbäumte«; seine Gestalt ist nicht eine, sondern »dieses Doppelte«:

minutenlang war er klein wie die Wiesel, wie die Kröten, wie alles was da an der zitternden Erde raschelte und lauerte; im andern Augenblick war er riesengroß, er reckte sich zwischen den Bäumen empor, und er war's, der in ihre Wipfel griff und sie ächzend niederbog; er war der Schreckliche, der im Dunkeln lauert und am Kreuzweg hervorspringt (...). (189–190)

Wie genau die Identität dieses Knaben der Gebärde verknüpft ist, erfahren wir aus einer fragmentarischen Notiz:

in dem Knaben ein grandioses Einteilen des Chaos, manchmal: dies unten, dies oben, dies rechts, dies links: damit wird er Herr über das Chaos. Dies unterstützt er durch Stellungen im Liegen; Aufstehn, steif knien. Nimmt er absurde Stellungen an im Bett so wird er schnell zur Chimäre, endet im Schlangenschweif u.s.f. dies in diesem Ton: ich darf nicht so liegen, sagte sich Euseb: sonst werde ich zur Schlange (192)

Als Hofmannsthal diese Sätze schrieb, hatte er die Arbeit am »Andreas« schon begonnen, und auf diesen Roman als das vielleicht vollständigste Archiv der Gebärden in seinem Werk möchte ich im folgenden eingehen. Die verschiedenen Stellungen, mit denen Euseb, ein Knabe, Schwendar, ein Mann und der Hofrat, ein Alternder noch für sich selbst als Möglichkeiten experimentiert hatten, in denen sie versuchsweise Identitäten annahmen oder abstreiften – sie finden sich hier auseinandergelegt zu einer Bilderfolge von Gesten der Herrschaft und der Unterwerfung, die dem Helden dieses Abenteuer- und Bildungsromans begeben und die er selbst einnimmt oder phantasiert.

Auf einer der ersten Reiselstationen will sich dem Andreas ein Diener aufdrängen. Das ist das chronologisch Früheste, das wir von der Reise erfahren, und zugleich führt es in den Gehalt des Romans ein. Andreas weist den Mann ab, verfällt ihm aber schon fast im selben Moment; der Diener erkennt sich als den Stärkeren und gewinnt am nächsten Morgen seine Anstellung mit einem Trick. Schnell macht er sich zum Herren über Andreas; seine Reden lassen erkennen, daß er die Demütigung anderer genießt – wenn er etwa von der Gräfin Porzia erzählt, die er auf allen Vieren kriechen sah (GW E, 210), oder wenn er über Andreas flucht, »als wäre das vorn nicht sein Herr, sondern einer, mit dem er

lebenslang die Säu gefüttert habe.« (211) Andreas wird zunehmend schwächer und erkennt seine Unterlegenheit: »Geschieht mir recht. Da ist halt ein gewisses Ding um einen solchen großen Herrn, vor dem hat ein Lakai Respekt. Bei mir ists nichts, wollte ichs da erzwingen, es stünde mir nicht an.« (212) Der Bediente Gotthelf stellt sich bald als ein Schurke heraus; auf dem Finazzerhof, den beide erreichen.

Dieser Hof erscheint wie die Utopie einer geglückten sozialen Ordnung. Nicht als ob die Hierarchien hier eingegeben wären – aber mit einer minimalen Verwandlung ist alles ins Rechte gesetzt:

Die Leute so gut, so zutraulich, alles so ehrbar und sittlich, arglos, das Tischgebet schön vorgesprochen vom Bauer, die Bäuerin sorglich zu dem fremden Gast wie zu einem Sohn, die Knechte und Mägde bescheiden und ohne Verlegenheit, ein freundliches offenes Wesen hin und her. (213)

Hier also sind die sozialen Hierarchien von Herrschaft und Knechtschaft so gestaltet, daß Demütigung in ihnen keinen Ort hat – »ohne Verlegenheit« wissen die Untergebenen sich zu verhalten –, und eine andere Szene bestätigt den Befund noch einmal für die familiäre Hierarchie. Andreas und Romana sitzen auf der Hofbank zusammen, der Abend kommt. Andreas ist von der Unbefangenheit des Mädchens bezaubert, da sieht er durchs Fenster ihre Mutter herabschauen und wird unruhig.

Romana nickte nur froh und frei, zog ihn an der Hand, er solle sitzen bleiben, die Mutter nickte dazu und ging vom Fenster weg. Das war Andreas fast unbegreiflich, er wußte nichts anderes gegenüber Eltern und Respektpersonen als gezwungenes und ängstliches Betragen; er konnte nicht denken, daß der Mutter ein solcher freier Umgang anders als mißfällig wäre (...). (219)

Auch hier also ein soziales Verhältnis ohne Demütigungen, ein »freier Umgang«, der sich in zauberischer Weise innerhalb der patriarchalischen Herrschaft entfaltet.

Von solcher Zwanglosigkeit bei gleichzeitig stabiler Tradition ist Andreas weit entfernt. Vielmehr begegnen in seinen Phantasien Szenen extremer Demütigung und auch hier wiederum die Demutsgebärde schlechthin, die des Hundes:

Er sah sich als zwölfjährigen Knaben, sah das Hündlein, das ihm zugelaufen war, ihm auf Schritt und Tritt folgte. Die Demut, mit der es in ihm (...)

seinen Herrn erblickte, war unbegreiflich (...). Meinte es, sein Herr zürne, so warf es sich auf den Rücken, zog die Beinchen angstvoll an sich, gab sich ganz preis, mit einem unbeschreiblichen Blick von unten her. Eines Tages sah es Andreas in der gleichen Stellung vor einem großen Hund, die er geglaubt hatte, es nehme sie einzig gegen ihn ein, um seinen Zorn zu beschwichtigen und sich seiner Gnade zu empfehlen. Die Wut stieg in ihm auf, er rief das Hündlein zu sich. Schon auf zehn Schritte wurde es seine zornige Miene gewahr. Und es kam kriechend heran, den zitternden Blick auf Andreas' Gesicht geheftet. Er schmähte es eine niedrige und feile Kreatur, unter der Schmähung kam es näher und näher. Ihm war, da habe er den Fuß gehoben und traf das Rückgrat von oben mit dem Schuhabsatz. Das Hündlein gab einen kurzen Schmerzenslaut und knickte zusammen, aber es wedelte ihm zu. Er drehte sich jäh um und ging weg, das Hündlein kroch ihm nach, das Kreuz war gebrochen, trotzdem schob es sich seinem Herrn nach wie eine Schlange, bei jedem Schritt einknickend. (232–233)

Diese Szene der Erinnerung tritt im Roman in unmittelbaren Kontrast mit einer anderen Gebärde der Demut – nicht der hündischen, sondern der religiösen –: Andreas sieht, aus seinen quälenden Tagträumen erwacht, einen Kapuzinermönch auf der Straße; an einem Kreuz kniet der Mönch nieder. »Er flüchtete mit seinen Gedanken in die Gestalt«, heißt es dann von Andreas, »bis sie ihm an einer Wendung der Straße entschwand. Dann war er wieder allein.« (233) Wiederum also ein Experiment mit der Gestalt; das demütige Knien des religiösen Menschen erscheint als Möglichkeit, wird aber im nächsten Moment schon wieder durch neue Phantasien abgelöst; Andreas denkt sich in den Onkel Leopold hinein, einen »gewalttätigen unglückseligen Menschen« (231); er sieht sich faunisch durch den Wald springen, die Frau sich unterwerfend. Auf die Gewaltphantasien folgt erneut eine Demutsgebärde: »Aber er verstand sich zu retten – ein Fußfall vor der Kaiserin ...« (233). Überwältigung des Anderen und Unterwerfung sind hier noch unmittelbar einander benachbart, nur durch einen Moment getrennt; beide liegen der Phantasie des Andreas gleich nah, mit beiden ist die Identifikation gleich möglich.

Das Geschehen auf dem Finazzerhof, das den Bildungsgang des Andreas in nuce bereits enthält, wird noch einmal verkürzt abgebildet in seinen Träumen. Der erste führt ihn in seine Vergangenheit als Knabe zurück:

Alle Demütigungen, die er je im Leben erfahren hatte, alles Peinliche und Ängstigende war zusammengekommen, durch alle schiefen und queren Situationen seines Kindes- und Knabenlebens mußte er wieder hindurch. (225)

Die Erinnerung erlittener Demütigung ist eine wesentliche Station der inneren Entwicklung von Hofmannsthals Figuren; Andreas teilt sie mit Schwendar, auch mit dem Teppichhändler in der Erzählung »Der Goldene Apfel« (GW E, 105).

Auch in diesem Traum vermischen sich die Bilder erfahrener und angetaner Gewalt: Andreas sieht Romana vor sich, mit abgerissenen Kleidern; dann sieht er die Katze wieder, der er als Kind das Rückgrat gebrochen hatte: »kriechend mit gebrochenem Kreuz, wie eine Schlange kommt sie ihm entgegen« (GW E, 226); als er über sie hinwegsteigen will, »trifft ihn der Blick des verdrehten Katzenkopfes von unten, die Rundheit des Katzenkopfes aus einem zugleich katzenhaften und hündischen Gesicht, erfüllt mit Wollust und Todesqual in gräßlicher Vermischung«. Er will schreien, der Traum führt ihn in den Wand-schrank seiner Eltern, dort findet er die abgetragenen Kleider wieder – die vergangenen Selbstbilder und Identitäten –, er windet sich schweißtriefend hindurch; seine eigene Bewegung hat noch etwas von der schlangenhaften Katze, und hier könnte man an Euseb erinnern, der ja auch in manchen seiner Stellungen der Schlangengestalt nahe war.

Der zweite Traum führt in die Gegenwart; Romana, die im ersten sich entzogen hatte, ist näher gerückt; die Bilderwelt ist verwandt, aber prägnanter geformt. Zunächst fällt Romana, sie rutscht Andreas auf den Knien nach – erneut eine Demutsgeste –; in einer zweiten Traumszene kommt sie ihm aufrecht entgegen, scheint einen Kuß zu erwarten; als er sie umfassen will, schlägt sie nach ihm; Andreas erwacht. Die Gewalt ist hier fast spielerisch und übermütig geworden, es ist ein Glückstraum.

Bei der Abreise vom Finazzerhof sieht Andreas einen Adler über den Bergen kreisen. Die Abfolge der Tierbilder vom kriechenden, am Boden sich windenden zum schwebenden gibt noch einmal eine Spiegelung der Gesten von Herrschaft und Demütigung; beim Anblick des Adlers spürt Andreas »diese Macht, dies Empordrängen, diese Reinheit« (238). Aber der Schluß dieses Abschnitts schenkt ihm die Tagtraumvision einer neuen Gebärde, die symbolische Erniedrigung und Erhöhung ohne Gewalt zeigt: er sieht im Geist Romana »niederknien und beten: sie bog

ihre Knie wie das Reh, wenn es sich zur Ruhe bettet, die zarten Ständer kreuzt, und die Gebärde war ihm unsagbar.« (239) Entscheidend ist hier, daß in der Abfolge der symbolischen Tiere nicht der Adler das letzte ist – also nicht die absolute Herrschaft –, sondern daß sein Bild wiederum abgelöst wird durch das des Rehs: des Tiers, das sich beugt, ohne an Würde dabei zu verlieren. Die männliche Figur des Adlers wird sozusagen balanciert durch die weibliche des Rehs; man wird an Hofmannsthals Deutung des Brutus, an die weibliche Geste eines Mannes, erinnert.

Ich habe mit der Analyse der Kärntener Episode begonnen, obwohl der Roman in Venedig einsetzt. Nun also zum eigentlichen Anfang. Andreas trifft am frühen Morgen in Venedig ein und ist orientierungslos – nicht nur räumlich, sondern, wie sich sogleich zeigt, auch sozial. In seiner Verlegenheit wendet er sich an einen Mann, der »nach seinen Bewegungen und Manieren« (198) den besten Ständen anzugehören scheint, aber unter seinem Mantel nur Hemd und Strümpfe trägt – das erkennt Andreas bei der formellen Begrüßung, als der Mantel des Fremden vorne aufgeht, und er ist nun so verlegen, daß er seinerseits »unwillkürlich (...) den Reisemantel vorne auseinanderschlug« (199). Denkt man bei dieser Szene die sozialitätsstiftende Kraft der Begrüßung mit – Hofmannsthal hat sie immer wieder virtuos eingesetzt –, dann erkennt man in der Verlegenheit des Andreas ein neues Element von Würde: er schlägt den Mantel auseinander, um dem Anderen die Demütigung zu ersparen, um einer Symmetrie willen.

Mit dem Angebot des Fremden, Andreas zu Diensten zu sein, wird das im Kärntener Teil angeschlagene Thema fortgesetzt; auch die Konversation bezieht sich in der Folge zu einem erheblichen Teil auf Dienstangebote, Hinweise, wo gute Dienste zu finden seien und Reflexionen über Dienstverhältnisse. Charakteristisch für den venezianischen Teil ist nun, daß die soziale Ordnung nicht mehr unmittelbar zu identifizieren ist. Gegenüber dem Finazzerhof, wo sie in einem utopischen Sinne heil war, und gegenüber dem Verhältnis Andreas – Gott-helff, wo sie schlechthin verkehrt war, werden nun Ordnungserwartungen an die soziale Hierarchie sehr schnell fragwürdig. Das gilt für die Szene zu Anfang – der Vornehme erweist sich als ein Verarmter –, es gilt für das Haus, in dem Andreas Unterkunft findet, das ein »vornehmes, aber recht verfallenes Ansehen« hat (199). Auch die Erwartungen an eine

soziale Physiognomik zerfallen schnell: ein Mann, der zunächst sehr verwegen erscheint, wird im nächsten Moment von einem Mädchen ausgeschimpft, so daß man ihn für einen Bedienten halten muß, kurz darauf aber stellt sich heraus, daß es sich um den Grafen Prampero handelt, den Vater jenes Mädchens; kontrastierend zum ersten Eindruck von Männlichkeit erkennt Andreas die Hand des Grafen, die wohlgeformt ist, »nur zu klein für einen Mann und dadurch unerfreulich« (241) – aber dann spricht der Graf mit Andreas und zeigt dabei eine Würde, die jedenfalls für einen Moment seine Unzulänglichkeit vergessen macht. Überhaupt scheint das Verhältnis von Unzulänglichkeit und Würde im venezianischen Teil die Menschen in ein gegenüber der Kärntener Bergwelt diffuseres und differenzierteres Licht zu stellen; den Andreas selbst, dann aber vor allem den Malteser, der sein spiritueller Lehrer wird.

Bevor Andreas diesem Mann begegnet, wird er zum Zeugen einer neuen Szene von Herrschafts- und Demütigungsgebärden: vor einem Café sieht er einen »plumpe(n) Mann mit bläulicher Rasur in mittleren Jahren, der einen fremdartigen Rock mit Verschnürung trug« (245); dieser

hörte in bequemer Stellung und mit unbewegter Miene einem jungen Mann zu, der in ihn hineinredete, dabei nicht wagte, seinen Stuhl an den Tisch zu ziehen, ja sich kaum wirklich niederzusetzen getraute, daß Andreas ihn nicht ansehen konnte, ohne Mitleid und Unruhe zu spüren.

Sein Begleiter klärt ihn über die beiden auf – es handelt sich um einen reichen Griechen und seinen verschuldeten Neffen – und weist ihm die Szene noch einmal:

Sehen Sie unauffällig hin: der Alte würdigt ihn kaum eines Blickes, geschweige denn einer Antwort. Er raucht und läßt ihn reden – bemerken Sie, wie der unglückselige Bettler sich krümmt (...). (...) am Schluß wird der Junge vor ihm auf die Knie fallen, der Alte wird so wenig darauf achten, als wenn es ein Hund wäre. Er wird sich an sein Gewand hängen, der Alte wird ihn abschütteln und seines Weges gehen, als wenn er allein wäre. (246)

Dies geschieht dann tatsächlich:

Der reiche Grieche und sein bettelarmer Neffe standen auf – die plumpe Herzenshärte des einen, die hündische Demut des anderen waren abscheulich. In beiden schien die Menschennatur entwürdigt. (...) als nun beide gegeneinander, in einer Art von Fauchen der eine und Winseln der andere,

ihre Stimme erhoben, meinte [Andreas] dazwischen springen und sie mit dem Stock zur Ruhe bringen zu müssen. (247)

Beziehungsreich kehrt in dieser Szene das Bild des Hundes wieder – der Kärntener Traum findet hier eigentlich seine Deutung –, aber die Stellung des Andreas ist verwandelt; er ist nicht mehr selbst involviert, sondern will Gerechtigkeit stiften, auch um den Preis der Gewalt, des Schlagens – eine Versuchung, die im »Salzburger Großen Welttheater« und im »Turm« wiederkehrt.

Während der unwürdigen Begebenheit zwischen dem Onkel und dem Neffen ist Andreas auf einen dritten Gast des Cafés aufmerksam geworden, und zwar wegen *dessen* Stellung. Es ist der Malteserritter Sacramozo, von dem die einen vermuten, daß er Jesuit, die anderen, daß er Freimaurer sei; Naphta und Settembrini sozusagen in Personalunion. Andreas ist von seiner Erscheinung offensichtlich fasziniert; sie beschäftigt ihn so sehr, daß er den Erklärungen seines Begleiters kaum Gehör schenkt.

Es war ein überlanger, schmaler Körper, der sich schreibend über das kleine Tischchen bog, unter welchem die langen Beine keinen Platz fanden als durch Bescheidenheit, überlange Arme, die sich notdürftig unterbringen konnten, überlange Finger, die den schlechten, ächzenden Federkiel führten. Die Stellung war unbequem und beinahe lächerlich, aber nichts hätte das Wesentliche des Mannes schöner enthüllen können als diese Unbequemlichkeit und wie er sie ertrug, besiegte, ihrer nicht gewahr wurde. Er schrieb hastig, die Zugluft zerrte an dem Blatt, er hätte müssen ungeduldig sein, und doch war eine Beherrschung in allen seinen Gliedern, eine – so seltsam das Wort klingen mag – Verbindlichkeit gegen die toten Gegenstände, die ihm so mangelhaft zu Dienst standen, ein Hinwegsehen über die Unbequemlichkeit der Lage, das unvergleichlich war. (246–247)

Charakteristisch für diese Stellung ist, daß in ihr die auseinanderfallenden, ins Unwürdige verzerrten Elemente der Stellungen von Onkel und Neffe aufgehoben sind: dieser hatte sich kaum zu sitzen getraut, jener seine soziale Überlegenheit durch bequemes Sitzen demonstriert. Der Malteser sitzt unbequem und gebeugt, behält aber dabei seine Würde. Die Beziehung zwischen Andreas und dem Malteser bildet sich an einem kleinen Dienst, den der Jüngere dem Älteren leistet: von der Zugluft wird ein Blatt des Maltesers heruntergeweht; Andreas greift es und reicht es ihm, der sich selbst schon gebückt hatte. Später taucht ein

weiteres Blatt auf, Andreas trägt es dem Malteser nach, und nun wird Sacramozo sein neues gestisches Vorbild:

Er stand vor dem Fremden wie entseelt, sein Körper kam ihm plump und seine Haltung bäurisch vor. Aber jedes Glied seines Körpers wußte um jedes Glied und führte das Bild der hohen, in nachlässiger Bestimmtheit, in herablassender Verbindlichkeit sich leicht gegen ihn neigenden Gestalt ins Innere, wie eine Flamme auf Flamme bebte. (248)

Das Verhältnis von Andreas zu dem Malteser wird als Alternativmodell zu dem Verhältnis Onkel–Neffe entwickelt; es hat ein höheres Maß an Symmetrie als jenes. Die Überlegenheit in Stand und Alter wird von dem Malteser nicht zur Demütigung des Andreas genutzt⁶, vielmehr bestimmen wechselseitige Respektbezeugungen die Szene.

Eine Stelle aus den fragmentarischen Teilen des Romans bestätigt, daß es sich bei dem Bildungsgang des Andreas um Lehrjahre einer Souveränität handelt, die die Demut zwanglos in sich aufgenommen hat:

Malteser: »knien? – wie einer kniet, um von einem göttergleichen Lehrer Belehrung zu empfangen, – diese Gebärde, ich werde gestorben sein, ohne sie auf meinem Lebensweg gefunden zu haben. Wird dieser Junge der sein, der zu knien vermag?« (307–308)

Auch im »Andreas« kann eine Teleologie auf das Knien hin zumindest vermutet werden, schon der Schluß des Kärntener Teils hatte das nahegelegt. Was Schwendar in der »Soldatengeschichte« eher zufällig findet, bei seinem Stellungswechsel im Bett, wird für Andreas zum Ziel des Bildungsromans.

Hofmannsthals Plan mündet in Notizen zu der »Reise des Maltesers nach Persien« (310–319) und nimmt damit das Thema von Herrschaft und Demütigung variierend wieder auf. Hier nämlich hätte dem Roman eine »Novelle von einem Schah« (310) eingeflochten werden sollen. Angedeutet wird die despotische Herrschaftsform: »Der Herrscher: außerordentlichste Selbst-idolisation. (...) Einmal tritt er an einen Juwelier, der Waren ausbreitet, heran, statt diesen zu sich zu winken: Er *fühlt* den Akt der Herablassung selbst mit außerordentlichem Staunen.« (311)

⁶ *Noch* nicht. Eine spätere Notiz lautet: »Sagredo besucht manchesmal Andreas nur um ihn zu erniedrigen.« (SW XXX, 200; vgl. auch GW E, 300). Das Stufenmodell der Entwicklung wird von zyklischen Tendenzen durchbrochen; ältere Verhaltensmuster kehren wieder.

Dem Schah als dem despotischen Herrn steht gegenüber die jüdische Sklavin Leah, die ihrerseits Herrschaftsambitionen hat. Der Roman nähert sich einer Philosophie der Politik⁷ und von daher wird es verständlich, daß seine späteren Metamorphosen und Verzweigungen immer weiter in die Richtung des politischen Romans gehen, daß Disraelis »Lothair« als verwandte Möglichkeit auftaucht, der im durchsichtigen Gewand des Abenteuer- und Bildungsromans eine Allegorie der englischen Politik gibt (vgl. BW Redlich, 68), daß Andreas selbst einer politisch-diplomatischen Karriere zugeführt wird, ja daß der Frühsozialismus und die demokratisch-revolutionären Bewegungen zu Themen des Romans werden. Im Zusammenhang mit dem späten Plan eines Romans über den Herzog von Reichstadt, in den Teile des Andreas-Stoffes eingehen, notiert Hofmannsthal:

Schneider Weiting 1842. Der Hilferuf der deutschen Jugend. Herausgegeben und redigiert von einigen deutschen Arbeitern. behandelt u.a. die Misshandlung der deutschen Handwerksburschen durch die Passbureaus – das ewige »Halt's Mauk, die Entwürdigung (...). (SW XXX, 260)

Hier wird eine Kontinuität faßbar, ein Motiv, das sich über Werkgrenzen hinweg durchhält: in der Figur des Erniedrigten treffen sich der Dragoner Moses Last und die Handwerksburschen des Vormärz. Der Gehalt, den bereits die ersten Abschnitte des »Andreas« implizierten, tritt in den späten Notizen nach außen: Hofmannsthal war der Leser nicht nur von Keats und Novalis, sondern auch von Georg Büchner. An den Historiker und Parlamentarier Josef Redlich schreibt Hofmannsthal im Februar 1907, kurz vor dem Beginn der Arbeit am »Andreas«:

Seien Sie versichert, daß es bei mir häufiger Begegnungen nicht bedarf um eine Antheilnahme an Ihrer Thätigkeit, sowohl der gelehrten als auch der activ politischen, lebendig zu erhalten. Ich möchte wenigstens für meine Person und soweit die Kräfte reichen eine Klasse zu repräsentieren trachten, welche in keinem Lande ungestraft fehlen darf, in Österreich aber wenn ich nicht irre all zu lange gefehlt hat: die Klasse der zugleich politisch interessierten und desinteressierten, das heißt in Bezug auf nächste Zwecke unabhängigen Menschen. Hoffentlich giebt es noch irgendwo einige von dieser Sorte,

⁷ Vgl. Hofmannstahls Aufzeichnung vom November 1927: »Roman. Müßte ein Compendium sein. Philosophie der Politik – bis in ihre feinsten Verästelungen in die Biologie – Verhältnis der Lebensalter zueinander, die Berufe und ihre Erfahrungen, und wie sie auf die Menschen zurückwirken – das Gleichgewicht im Sozialen trotz der Ungleichheiten und Spannungen, worin das Ausgleichende liegt.« (GW RA III, 591)

denn auf ihrer Existenz stützt sich eigentlich erst die Möglichkeit nicht ganz meskiner politischer Tätigkeit. (BW Redlich, 7)

Als dieser Klasse zugeachter Bildungsroman kann der »Andreas« gelesen werden.⁸ Er ist bisher weitgehend als erotischer Bildungsroman verstanden worden – zum ersten Mal magistral von Richard Alewyn⁹ – und hat dabei auf die Frage nach den erotischen Schicksalen des Andreas, Romanas und Maria-Mariquitas die unterschiedlichsten Antworten provoziert. Tatsächlich ist die politische Schicht von der erotischen nicht völlig abzulösen: auch die erotischen Verhältnisse sind beständig von Gewalt- und Demütigungsstrukturen durchzogen und ebenso sehr geht Triebhaftes in den Willen zur Herrschaft ein. Will man die beiden Linien auf einen Begriff bringen, dann könnte man von der Bildung zu einer integralen Männlichkeit sprechen.

Nun lassen sich auch die Grenzen von Hofmannsthals Politik relativ einfach bestimmen; nicht nur von heute aus gesehen, sondern bereits vom Kenntnisstand der zeitgenössischen Soziologie her. Er geht prinzipiell von dem aus, was Max Weber als den Typus der traditionellen Herrschaft beschrieben hat: »Reinster Typus ist die patriarchalische Herrschaft. Der Herrschaftsverband ist Vergemeinschaftung, der Typus des Befehlenden der »Herr«, der Verwaltungsstab »Diener«, die Gehorchenden sind »Untertanen.«¹⁰ Allerdings kennt Hofmannsthal auch die prophetische Erschütterung der traditionellen Herrschaft – die Figur des Ninyas (vgl. »Die beiden Götter« GW D III, 567–587) und die des Kinderkönigs im ersten »Turm« stehen dafür ein, und eigentlich weist schon die Geste des Sich-Bückens in diese Richtung –, von daher war er erstaunlich offen für anarchistische Tendenzen, etwa für die Initiativen Gustav Landauers. Aber auch sie haben immer eine spezifisch gemeinschaftliche Prägung; abstrakte Vergesellschaftungen verfallen entweder der Kritik – so vor allem das Geld –, oder sie treten nicht in Hofmannsthals Blickfeld – so vor allem die bürokratisch-legale Herrschaft. Ande-

⁸ Insofern scheint mir die These von Ursula Renner-Henke, daß es sich bei der Reise des Andreas um eine »isolierende »voyage intérieure« handle, um eine »narzißtisch geprägte Suche nach seinem »wahren Selbst« (HF 8, 1985, S. 239), ergänzungsbedürftig.

⁹ Richard Alewyn, Andreas und die »wunderbare Freundin«. – In: R. A., Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1958, S. 131–167.

¹⁰ Max Weber, Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. – In: M. W., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hg. von Johannes Winckelmann. Tübingen 1973, S. 478.

rerseits sollte man sich von der traditionalistischen Stoffschicht nicht täuschen lassen: in ihrem Innern hat sich bereits eine Verwandlung vollzogen, despotische oder feudale Herrschafts- und Demutsgesten sind in ihrem Sinn nicht mehr traditional bestimmt, sondern tabuisierten Triebabteilen dienstbar geworden; sie werden als Erweiterung der expressiven Möglichkeiten eingesetzt. Hier ist der Ort, von einem anderen politisch-gestischen Postulat zu sprechen; von dem des aufrechten Ganges, das die bürgerliche Emanzipation begleitet hatte. Es betonte die Egalität, die symbolische Erniedrigung wurde fallengelassen oder auf ein Minimum reduziert: so trat um 1800 an die Stelle des Verneigens das gedämpftere Abnehmen des Hutes.¹¹ Wenn man Hofmannsthal abstrakt an diesem bürgerlichen Haltungsideal mißt, scheint er zunächst rein feudalistisch. Man sollte aber in einem weiteren Analyseschritt auch die historischen Schicksale dieser Geste im 19. Jahrhundert mitbedenken und in Rechnung stellen, daß hier eine Dialektik der Aufklärung am Werk war, die den Charakter des aufrechten Gangs verwandelte: er wurde zu einem autoritären Haltungspostulat, zu einer Selbstbehauptungs- und Repräsentationsgeste¹²; als Beleg sei verwiesen auf die oft Foltergeräten so ähnlichen, für Kinder gedachten Stütz- und Korrekturapparate, die Schreiber entwickelte, der Vater des großen, von Machtphantasien besessenen Paranoikers Daniel Paul Schreiber. In diesem Moment springt die Humanität zu anderen Gesten über; die Entdeckung des Kniens nicht nur bei Hofmannsthal, sondern auch in der zeitgenössischen Kunst – stellvertretend sei Camille Claudel genannt – deutet an, daß die Krisen der menschlichen Beziehungen in einem strikt aufrechten Schema nicht mehr lösbar sind. Wo die zeitgenössischen instituierten Muster der Körperhaltung nicht mehr tragen, vollzieht sich der Rückgriff auf ältere.

Hofmannsthal spannt die Geste maximal, er steigert die Intervalle des Ausdrucks und erreicht die Grenze der Konvention, zugleich aber bleibt er innerhalb der hochkulturellen europäischen Gebärdensprache von symbolischer Erhöhung und Erniedrigung. Die wie auch immer erweiterten und expressiv gesteigerten Muster des antiken und des christli-

¹¹ Vgl. Bernd Jürgen Warneken, Bürgerliche Emanzipation und aufrechter Gang. Zur Geschichte eines Haltungsideals. In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*. 179, 32. Jg. 1990, H. 1, S. 39–52.

¹² Vgl. ebd. bes. S. 47 ff.

chen Abendlands geben den Rahmen ab, in dem die Konflikte der Macht und der Liebe ihm lösbar erscheinen: die gefalteten Hände am Schluß von »Cristinas Heimreise« und der »Frau ohne Schatten«, das nahezu ubiquitäre Knien vor- oder miteinander; und selbst wenn Elektra über die Bühne kriecht und tanzt, bleiben ihre Gebärden benennbar. Hofmannsthals historische Situation erlaubte ihm, noch für seine kühnsten Versuche auf die Tradition zurückzugreifen. Bereits der Knabe, der in »Age of Innocence« beschreibt, wie er die gestischen Normen der Sozialisationsinstanzen zurückweist und in seinen Bewegungen »heftiger und häßlicher« wird (GW E, 19) – auf zwei Seiten wird in diesem Text schon nahezu vollständig das gestische Repertoire der späteren Figuren entworfen –, vermag sich doch zugleich selbstbewußt kulturell zu situieren. Diese Möglichkeit war den nach ihm Kommenden verschlossen. So teilt der junge Kafka mit Hofmannsthal die Sensibilität für Machtstrukturen und ihre gestischen Ausprägungen, aber der Horizont der Darstellung hat sich bei ihm entscheidend verschoben. Die folgende Szene aus »Beschreibung eines Kampfes« dürfte entstanden sein, als Hofmannsthal am »Andreas« arbeitete:

Als ich noch nach einem Mittel suchte, um (...) bei meinem Bekannten bleiben zu dürfen, fiel mir ein, daß ihm vielleicht meine lange Gestalt unangenehm sein könnte, neben der er seiner Meinung nach klein erschien. Und dieser Umstand quälte mich (...) so sehr, daß ich meinen Rücken gebückt machte, bis meine Hände im Gehen meine Knie berührten. Damit aber mein Bekannter die Absicht nicht merkte, veränderte ich meine Haltung nur ganz allmählich (...). Aber mit plötzlicher Wendung sah er mich an – ich war noch nicht ganz fertig – und sagte: »Ja, was ist denn das? Sie sind ja ganz krumm! Was treiben Sie da?« »Ganz richtig«, sagte ich, den Kopf an seiner Hosennaht, weshalb ich auch nicht ordentlich aufschauen konnte. »Sie haben ein scharfes Auge.«¹³

Diese Geste ragte in eine andere Zeit, für sie findet sich im Repertoire Alteuropas kein Name mehr. Sie weist auf subkulturelle Randzonen, vielleicht auf die Welt des Zirkus oder auf die Narren, denen Kafka so viele Überlegungen widmete, und die Hofmannsthal nur einmal gestreift hat, in der Figur des Furlani im »Schwierigen«.

¹³ Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. Hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1976, S. 14.

»Die geistige Grundfarbe des Planeten«
Hugo von Hofmannsthal »Idee Europa«¹

»Meine Heimat habe ich behalten«, schrieb der 52jährige Hofmannsthal 1926 an den Schweizer Diplomaten Carl Jakob Burckhardt, »aber Vaterland habe ich keins mehr, als Europa« – und er fügte hinzu: »ich muß dies fest erfassen, nur die Klarheit bewahrt vor langsamer Selbstzerstörung.« Selbstzerstörung meint: »den Rest [des] Lebens in unfruchtbarer Verbitterung«² darüber zu verlieren, daß mit dem Zusammenbruch Österreichs so viel Erhaltenswertes und Bewahrenswertes vernichtet wurde. Das Kriegsende hatte Hofmannsthal tief erschüttert: »Welche Welt, in die wir geraten sind«, schrieb er: »Das nackte Gebälk tritt hervor und zittert bis in die Grundfeste.«³ In den Jahren, die folgten, wurde ihm zur Gewißheit, daß sich nicht nur die europäische Landkarte verändert hatte, sondern daß die politischen und sozialen Umwälzungen, die dem verlorenen Krieg gefolgt waren, eine neue geistige Fundierung des alten Kontinents erforderten. Unablässig bewegte ihn die Frage: Was kann politisch und kulturell den Weg in die Zukunft weisen? Die Antwort führte ihn immer wieder zu Europa. Die »Idee Europa« wurde für ihn zum »umfassendsten und wichtigsten Begriff« seiner Existenz: »[...] ich sehe nicht, welcher der Ströme des wirklichen geistigen Lebens [...] nicht durch eine mutige und nüchterne Geistesoperation gezwungen werden könnte, in das Becken dieses großen Begriffes zu münden.« (GW RA III, 79)

Der dies schrieb, war ein anderer Hofmannsthal als der bis dahin allen vertraute. Mit seinem Namen verband sich damals noch weithin die Vorstellung des frühbegabten Dichters, der als Gymnasiast Verse von betörender Schönheit schrieb, der in poetischer Prosa dem nachspürte, was durch die erregten Nerven zittert, der lustvoll hinhörte auf die

¹ Erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich am 2. Oktober 1992 in der Europäischen Kultur- und Bildungsstätte Schloß Ettersburg, Weimar, gehalten habe. – Martin Stern danke ich für wichtige Hinweise.

² BW Burckhardt (1957), S. 227.

³ Ebd., S. 14.

Nuancen der Empfindungen und auf die Modulation der Sinne, und der den verführerischen Reiz des Sensitiven zugleich wehmütig in Frage stellte. Aber man erinnerte sich gewiß auch an die frühen Tragödien des Dichters (»Elektra«, »König Ödipus«), in denen er sich als scharfsinniger Analytiker des Psychischen zeigte, und an Komödien wie »Cristinas Heimreise«, »Der Rosenkavalier«, »Der Schwierige«, die etwas von dem Ernst, dem Geheimnis und dem Zauber zu vergegenwärtigen vermochten, der dem leicht anmutenden geselligen Spiel innewohnt, etwas von dem, was an Unaussprechbarem zwischen den Menschen vor sich geht.

Und der solches schrieb, war Österreicher, dessen Stücke aber meist nicht in Wien oder Salzburg, sondern in Berlin, München, Dresden und Paris uraufgeführt wurden, war ein Dichter, durch den die deutsche Literatur wie durch keinen zweiten Anteil an der europäischen Kunst- und Kulturperiode der Jahrhundertwende hatte: am Impressionismus und am Symbolismus.

Wie viele seiner Zeitgenossen neigte auch Hofmannsthal zunächst dazu, Staat und Politik, wenn er sie überhaupt in den Blick nahm, als ästhetische Phänomene zu verstehen.⁴ Für einen solchen Autor mußte der August 1914 zu einer großen persönlichen Herausforderung werden. Ihm war klar, daß in einem Krieg die nationalen Bewegungen den Vielvölkerstaat Österreich der härtesten Zerreißprobe aussetzen würden. Ästhetisch war die Gewalt des Geschehens aber nicht zu fassen oder gar aufzulösen. Der Versuch, sich mit ihr geistig-moralisch auseinanderzusetzen, ließ ihn zum politischen Schriftsteller werden, oder besser: zu einem Kulturkritiker, in dessen Überlegungen Staat und Politik einen wichtigen Platz einnahmen. Zunächst war Hofmannsthal wie viele mitgerissen von der allgemeinen Euphorie, erfüllt von einem österreichischen Patriotismus, der die innere Gemeinsamkeit mit der österreichischen Armee bewußt einschloß, in der Deutschösterreicher Seite an Seite mit Ungarn, Kroaten und Bosniern kämpften (RA II, 415). Doch schnell, schon 1915, drängte die Frage in den Vordergrund,

⁴ Auch Hofmannsthal hatte seinen Nietzsche gelesen, aber nicht nur durch ihn Anschluß an den europäischen Ästhetizismus gefunden. In den zwanziger Jahren distanzierte er sich deutlich von einer Auffassung, die das Historische und Soziale dem Erscheinungsbild gegenüber vernachlässigte, so in einem Brief an Josef Nadler vom 4. August 1922: »Mir ist Nietzsche [...] immer der geistreiche u. bedeutende Alt-philolog, das übrige liegt mir fern.« (Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 18, 1974, S. 78).

wofür dieses Österreich eigentlich stehe, was an ihm, dem Vielvölkerstaat, erhaltenswert sei, wo die *raison d'être* dieses eigentümlichen Gebildes ›Österreichisch-Ungarische Monarchie‹ liege.

Unabhängig von seinem Bedürfnis, sich in der veränderten Welt zurechtzufinden, standen Hofmannsthals Aufsätze der Kriegszeit auch im Zusammenhang seiner besonderen Aufgabe. Bei Kriegsausbruch wurde er als Landsturmmoffizier nach Istrien einberufen, über Vermittlung des österreichischen Politikers Josef Redlich wurde er aber (ähnlich wie Rilke) beurlaubt und dem Kriegsfürsorgeamt im Kriegsministerium zugewiesen. Dies geschah wohl in der Erwartung, daß sich der Dichter, als ›Streiter mit der Feder‹ gleichsam, für die Sache Österreichs einsetze. Seine zahlreichen Aufsätze zum »geschichtlichen Augenblick«, vor allem in der liberalen Wiener Zeitung »Neue Freie Presse«, fanden vielfache Aufmerksamkeit. Natürlich unterlagen auch sie, wie alles Geschriebene im Krieg, der Zensur, die in seinem Falle freilich eher dezent ausgeübt wurde.⁵

Die Pressearbeit eines österreichischen Publizisten, die auf eine Rechtfertigung des Krieges zielte, war nicht leicht. Die deutsche Presse deutete den Krieg als Verteidigungskampf des Deutschen Reiches gegen die Einschließungsversuche der Alliierten. Aus der Sicht der alliierten Presse ging es darum, die Vormachtstellung Deutschlands in Mitteleuropa (Hegemoniedenken) und in der Welt (Kolonialanspruch) zu verhindern. Weder das eine noch das andere konnte der Tenor der österreichischen Argumentation sein. Für Österreich ging es um die Erhaltung des Staatsgebildes und um eine besondere, den Großmächten ebenbürtige Funktion, was freilich nicht auf eine Gegnerschaft dem verbündeten Deutschland gegenüber hinauslaufen konnte. In den Jahren 1915 bis 1917 reiste Hofmannsthal in politischer Mission, dienstlich sozusagen, in die besetzten Gebiete im Osten, nach Polen (Krakau, Warschau), nach Brüssel und Berlin, in die Schweiz (Zürich, Bern), nach Skandinavien (Oslo, Stockholm) und in die Tschechoslowakei (Prag). In einer Reihe von Städten hielt er Vorträge, über deren Inhalt wir nur indirekt Kenntnis haben (Rede-Notizen, Zeitungsberichte). Die Aufsätze dieser Jahre, vor allem aber seine »Aufzeichnungen zu Reden in Skandina-

⁵ Dazu vor allem: Heinz Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917. Frankfurt a. M./Bern 1981 (Analysen und Dokumente 1), bes. S. 113–122, 228–254.

vien«, zeigen, wie sich allmählich feste politische Vorstellungen herausbildeten, Gedanken, die er dann in den Notizen »Die Idee Europa« (1917), in den »Wiener Briefen I-V« für die amerikanische Zeitschrift »The Dial« (1922-1924) und in den Reden anlässlich des »Internationalen Kongresses der Kulturverbände« in Wien (1926) darlegte. Das Thema Europa ließ Hofmannsthal nicht mehr los. Seine publizistischen Arbeiten der Zwanzigerjahre kreisten vielfach auch dann um Europa, wenn es um Gegenstände der Literatur oder des Theaters im engeren Sinne ging. Man spürt in der Tat, wie sehr »Europa« das »geistige Fundament« (RA II, 262) seines Lebens geworden war.⁶

Doch welches Europakonzept stand einem gebildeten, konservativen Intellektuellen um und nach 1914 zur Verfügung? Was bedeutete es, Europa von Österreich her zu denken?⁷

Zunächst: Europa stellte die Jahrhunderte über keine eindeutig bestimmbare Einheit dar.⁸ Nicht geographisch: Die Frage, ob England, Rußland oder die Türkei dazugehören sollten oder nicht, wurde je nach politischer Absicht so oder so beantwortet. Im Osten war eine natürliche Grenze kaum auszumachen. Ethnisch war Europa als Einheit noch weniger zu fassen. Etwas anders lagen die Dinge in geistig-mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht. Antikes Erbe, christliches Weltverständnis und arabisch-orientalische Wissenschaft waren zu einer Kultur von ungewöhnlicher Dynamik zusammengewachsen, allerdings mit wechselnder Dominanz des einen oder anderen Elements. Insofern lag es nahe, Europa vor allem als kulturelle Einheit zu denken. Doch das kulturelle

⁶ An der Konzeption und an Formulierungen zur »Idee Europa« war Rudolf Borchardt beteiligt. Vgl. dazu: Jürgen Prohl, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Borchardt. Bremen 1973, S. 220 ff.

⁷ Weiterführende Angaben zu diesem und anderen Komplexen in dem vorzüglichen Bericht von Hans-Albrecht Koch, Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt 1991 (Erträge der Forschungen 265).

⁸ Aus der großen Fülle der Literatur zu »Europa« sei nur genannt: Der Begriff Europa. In: Kindlers Kulturgeschichte des Abendlandes. 22 Bde. Darmstadt 1978, Bd. 13, S. 365-383. Rolf-Joachim Sattler, Europa. Geschichte und Aktualität des Begriffs. Braunschweig 1971. Federico Chabod, Der Europagedanke von Alexander dem Großen bis Zar Alexander I. Stuttgart 1963. Werner Weidenfeld (Hg.), Die Identität Europas. Bonn 1985 (Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, Bd. 225). Edgar Morin, Europa denken. Frankfurt a. M. 1992. Freiburger »Dies Universitatis«, Europa als Idee und Wirklichkeit. Vorträge. Freiburg 1954/55. Le désir d'Europe. (Les cahiers de Strasbourg). Paris 1992 (Tägung, Manifest 1991 Carrefour des Littératures Européennes). Hagen Schulze, Die Wiederkehr Europas. Berlin 1990.

Antlitz Europas wandelte sich entscheidend mit den jeweiligen politisch-gesellschaftlichen Veränderungen. Gleichgültig an welche der großen Epochen Europas – die griechisch-römische Antike, das weströmische Reich, das Mittelalter, die Renaissance – man anzuknüpfen versuchte, immer war damit auch eine politische Aussage verbunden. Zudem war Europa zu keiner Zeit so etwas wie eine politische Einheit. Und ist Europa im ganzen nicht eher durch Zwist, durch Kontroversen, durch Kämpfe und durch Kriege gekennzeichnet? Sind Verfolgung, Inquisition und Völkermord nicht markantere historische Ereignisse als Zeugnisse der Zusammengehörigkeit und der Gemeinsamkeit? Beflügelte die Idee Europa die Phantasie der Menschen nicht vor allem in Zeiten der Bedrohung, in Katastrophen? Man fand zusammen: gegen die Nichtchristen im Mittelalter, gegen die Araber in Spanien und Frankreich, gegen die Türken vor Wien, gegen die Gewaltherrschaft einzelner (Napoleon, Hitler), gegen die wirtschaftliche Übermacht bestimmter Länder (Japan, USA). Europa ein regulierender und konstruktiver Faktor vor allem in der Abwehr von Bedrohung? Andererseits: Auch in Bruderkriegen waren sich die Kontrahenten darin einig, Europäer zu sein, und dies nicht nur aus Gründen der geographischen Nähe.

Die Europa-Forschung stimmt im wesentlichen darin überein, daß die wissenschaftlich-technisch-industrielle Entwicklung ein prägendes europäisches Spezifikum darstelle; und dies trotz der Tatsache, daß sie auch das Leben außerhalb Europas weithin bestimmt. Gemeint ist im einzelnen: kritische Vernunft, Beherrschung der Natur, Wertsetzung der menschlichen Arbeit, konsequente Organisation seiner Tätigkeit, Erschließung von Energiequellen, Expansion, und verbunden damit: Natur- und Völkerrechtsvorstellungen, Individualismus, Autonomie, Gleichheitsprinzip, Liberalismus, Freiheitsideen. Unter solchen Voraussetzungen hat sich das formiert, was man später als Kapitalismus und Sozialismus bezeichnete, hat sich Macht in Nationalstaaten und Staatsapparaten verdichtet, ist es aber auch gelungen, Parlamentarismus, Demokratie und soziale Reformen durchzusetzen; all dies begleitet von Literatur und Kunst, die trotz ihrer nationalen Besonderheiten als europäisch empfunden wurden und werden.

Mit dem Bewußtsein, in einer langen, bedeutenden und verpflichtenden europäischen Tradition zu stehen, aber auch erfüllt von einer tiefen Abneigung technokratischen Lösungen und demokratischen Bestrebun-

gen gegenüber entfaltete Hofmannsthal Gedanken zu Europa, die trotz ihrer konservativen Grundorientierung Zukunftsweisendes enthalten und auch heute noch Beachtung verdienen. Diese Ideen Hofmannsthals knüpften einerseits an Europa-Vorstellungen des 19. Jahrhunderts an, gingen zum anderen aber unmittelbar aus einer kritisch-produktiven Auseinandersetzung mit dem Zerfall der alten Ordnung hervor. Dazu einige Erläuterungen:

Am Beginn des 19. Jahrhunderts⁹ stand die überragende Gestalt Napoleons. »Er ist das letzte große europäische Phänomen« (RA II, 466), schrieb Hofmannsthal; das ganze 19. Jahrhundert hindurch sei die europäische Phantasie in einer Mischung von Angst und Faszination von ihm erfüllt gewesen. Aber nicht nur dies: Es war Napoleons Ziel, Europa neu zu ordnen, und zwar auf der Grundlage von Eroberung, Hegemonie und feudal-patriarchalischem Machtdenken. Napoleon knüpfte programmatisch an Karl den Großen an, an den *rex pater Europae*, und damit auch an alle späteren Versuche, von einem Machtzentrum her den Kontinent zu beherrschen, oder, wie man vorgab: mit Leben zu erfüllen. Aber auch die Gegenmodelle, wie deutsche Romantiker sie gegen Napoleons Übermacht entwarfen, hielten an einem Unitätsdenken fest, das starr und im Grunde rückwärtsgewandt war; im Zeitalter des Nationalismus konnte sich daraus aber eine gefährliche Dynamik entwickeln. Novalis (»Die Christenheit oder Europa«) und Friedrich Schlegel (Zeitschrift »Europa«, 1803 in Paris) zielten auf ein Europa, das sie das »eigentliche« nannten, das die kritische Rationalität der Aufklärung hinter sich lassen und sich zunehmend an Rom und der katholischen Kirche orientieren sollte. Andere, wie Franz von Baader, sahen in der russisch-orthodoxen Kirche eine Quelle der Erneuerung Europas.

Das zweite Modell, über das im 19. Jahrhundert intensiv nachgedacht wurde, war aufklärerisch und pragmatisch-institutionell orientiert. Es mündete, grob gesprochen, in das Völkerbund-Konzept der Nachkriegszeit ein. Zu den Träumen der Aufklärer gehörte auch jener des »immerwährenden Friedens in Europa«. Schon früh, 1713, tauchte bei dem französischen Abt Castel de Saint-Pierre ein »Projet d'une paix

⁹ Dazu vor allem: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Europa. Analysen und Visionen der Romantiker*. Frankfurt a. M. 1982. Ders., *Die Schriftsteller und Europa von der Romantik bis zur Gegenwart*. München 1991. – Wolfram Mauser, Karl Hillebrand. Revolutionär, Grenzgänger, Europäer. In: *Germanica* 7, 1990, S. 15–25.

perpétuelle et générale entre toutes les puissances de l'Europe« auf.¹⁰ Saint-Pierres Vorstellungen der Friedenssicherung gingen – abgewandelt – in Rousseaus staats-theoretische Überlegungen ein und fanden in Kants Schrift »Zum ewigen Frieden« (1795) eine der deutschen Spätaufklärung gemäße Ausgestaltung.¹¹ In der Zeit der napoleonischen Kriege nahm die Opposition, nicht nur in den deutschsprachigen Ländern, diese frühen Völkerbund-Ideen interessiert auf. So Ernst Moritz Arndt in seiner Schrift »Germanien und Europa«, die 1803 in Schweden entstand, und Friedrich von Gentz, der über Arndt hinausging, indem er einen Friedensplan entwarf, dem der Gedanke der Gleichgewichtspolitik zugrunde lag. Vorstellungen, die viele im 19. Jahrhundert teilten, nicht zuletzt die Akteure des Wiener Kongresses.

Alles, was in Deutschland an völkerorganisierenden Ideen entwickelt wurde, blieb hinter dem zurück, was zwei französische Philosophen, Claude Henri de Saint-Simon und Augustin-Jacques-Nicolas Thierry entwarfen, ein Projekt nämlich »Von dem Wiederaufbau der europäischen Staaten-Gesellschaft« (1814). Im Unterschied zu den deutschen Plänen stützten sie sich auf die Menschenrechte und den Gesellschaftsvertrag. Parlamente in jedem Einzelstaat und in Gesamteuropa sollten sicherstellen, daß die Menschenrechte auch respektiert werden. Dies freilich werde nur gelingen, wenn sich ein europäischer »Patriotismus« entfalte, ein gemeinsamer »Geist«, ein Bewußtsein des Miteinander.¹²

¹⁰ Das Werk erschien in mehreren Auflagen. Eine deutsche Ausgabe: Castel de Saint Pierre, Der Traktat vom ewigen Frieden. 1713. Hg. und mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Michael. Berlin 1922. – Vgl. auch: »Mon rêve ou Projet de Paix« (o. O. 1793), 11 Seiten. In: Sammlung französischer Flugschriften aus den Jahren 1786-1815.

¹¹ Die Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel verwahrt eine Flugschrift aus dem 18. Jahrhundert unter dem Titel: »Projekt, einen immerwährenden Frieden in Europa zu unterhalten«, in der ein europäisches Parlament und Tribunal gefordert werden. Die Nachschrift lautet: »Nachdem ich dieses geschrieben habe, finde ich in Jonas Lostwaters Reise nach Mikroskeuropien, die zu Glückstadt in diesem Jahr herausgekommen, einen dem meinigen nicht ganz unähnlichen Entwurf, welchen meine Leser daselbst, S. 72 nachlesen können. Es soll auch der Abt de St. Pierre ein Projekt zu einem beständigen Frieden bekannt gemacht haben, das mir aber nicht zu Gesichte gekommen ist.« (S. 84). Der Hinweis bezieht sich auf die heute vergessene satirische Utopie von Johann Jacob Hertel, Lostwaters, Jonas, eines Holländischen Schiffbarbiere Reise nach Mikroskeuropien, einem neuerer Zeit entdeckten Weltkörper. Glückstadt 1758, 189 S.

¹² So wie schon die Flugschriften des 18. Jahrhunderts nehmen auch die neueren »Projekte« England zum Vorbild. Am Anfang eines demokratischen Europa sollte die Union zwischen

All dies waren Überlegungen und Entwürfe, deren Chancen mit der Restauration nach 1848, den Kriegen der sechziger Jahre und dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 schwanden. Der Kontinent trieb auf die große Auseinandersetzung der Nationalstaaten zu. Die Spannung entlud sich 1914, und erst nach Ende des Krieges erwachte der Völkerbund-Gedanke neu.

Ein patriarchalisch-totalitär organisiertes Europa entsprach nicht Hofmannsthals Vorstellungen. Aber auch der Völkerbundgedanke übte auf ihn keine Anziehungskraft aus. Dies galt auch für die Paneuropa-Bewegung, die Richard von Coudenhove-Kalergi 1923 in Wien ins Leben gerufen hatte. Die Gründe liegen, wie mir scheint, nahe. Der Völkerbund, der 1919 beschlossen wurde, stand, jedenfalls aus der Sicht der Mittelmächte, in unverkennbarer Verbindung zum Versailler Vertrag, der ja nicht auf einen Ausgleich in Europa zielte, sondern weithin dem Willen der Sieger entsprach; im übrigen war die Besonderheit Europas auch nicht etwas, was den Völkerbund, seiner Programmatik gemäß, interessieren konnte. Die paneuropäische Bewegung andererseits war betont »antibolschewistisch« ausgerichtet. Sie war gedacht als Bollwerk gegen die zu erwartende Bedrohung aus dem Osten.¹³ Hofmannsthal war natürlich kein Fürsprecher der Sowjetunion, jede Form der Ausgrenzung des Ostens, des slawischen Elements aber war mit seinen Vorstellungen von Europa unvereinbar.

Die Auseinandersetzung mit den Europa-Modellen des 19. Jahrhunderts half Hofmannsthal jedoch bei dem Versuch, den eigenen komplexeren Vorstellungen Profil zu geben. Für ihn zählten weder geographische noch klimatische, weder ethnische noch politisch-taktische Argumente (Gleichgewichtspolitik). Er sah in der europäischen Einheit auch nicht das Wirken einer *volonté générale*; »alles in Form des *contrat social* Erschlichene« (RA II, 43) sei ohnehin am Zusammenbrechen; die Entwicklung zeige allerorten, daß der Gesellschaftsvertrag die Welt nicht vorangebracht habe. Und dem technisch-zivilisatorischen Fortschritt,

England und Frankreich stehen. Das Modell des Europa-Parlaments sollte dem Muster Englands folgen, mit Königshaus, Oberhaus und Unterhaus.

¹³ Richard Coudenhove-Kalergi: *Paneuropa 1922-1966*. Wien 1966. In der Schrift »*Paneuropa ABC*« (Leipzig-Wien 1931) nennt Coudenhove-Kalergi drei Gründe für die Notwendigkeit der Paneuropa-Bewegung: die Verhinderung eines neuen Weltkriegs, die Vermeidung einer allgemeinen Verelendung und die Abwehr des Bolschewismus. (S. 4)

den Europa, meist kolonisierend, in die Welt getragen hatte, begegnete er mit größter Skepsis. Um das unverwechselbar Europäische an Europa zu kennzeichnen, griff Hofmannsthal immer wieder zu dem Worte »Geist«, es fiel ihm aber nicht leicht zu verdeutlichen, woran das Charakteristische des europäischen Geistes zu erkennen sei, das, was ihn von anderen Kulturkreisen unterscheidet. In wiederholten Ansätzen versucht er, sich an eine Bestimmung des europäischen Geistes, an den »geistigen Grundgestus« Europas (RA III, 49) heranzuf formulieren. Statt einzelne Äußerungen Hofmannsthals nun gegeneinander abzuwägen und die Veränderung der Akzente im einzelnen zu beschreiben,¹⁴ geht es mir im folgenden darum, die Grundlinien seiner »Idee Europa«¹⁵ näher zu erläutern.

Allem voran ist Europa für Hofmannsthal ein Raum des Miteinander von Germanischem, Slawischem und Romanischem (das er häufig auch das Lateinische nennt). Er wählt diese Bezeichnungen mit Bedacht, denn sie weisen für ihn auf ein vereinigungsfähigeres Substrat hin, als es die Nationen sind. Dem Christlichen, dessen Fähigkeit zu integrieren er nicht verkennt, traut er die Kraft nicht zu, Europa zu einen. Das eigentlich Trennende in der säkularisierten Welt sieht er nicht in den Konfessionen, sondern in der Überbetonung des Nationalen. Eine »Überwindung des Nationalen«, sei geboten, »nicht nur als eines Beschränkten, sondern eines Unsittlichen« (RA II, 45), heißt es in den Notizen »Die Idee Europa«. Man erinnert sich an Grillparzers bekannten Aphorismus »Der Weg der neuern Bildung geht/ Von Humanität/

¹⁴ Eine Darstellung, die die Genese und den Wandel von Hofmannsthal Europa-Idee im einzelnen nachzeichnen wollte, müßte den Gedankenaustausch vor allem mit Rudolf Pannwitz und Harry Graf Kessler einbeziehen. 1917 veröffentlichte Pannwitz sein dreiteiliges Werk »Die Freiheit des Menschen«, dessen erstes Buch »Die Krisis der europäischen Kultur« einen weiträumigen Überblick über die Geschichte des Europagedankens gibt und ein an östlicher Philosophie orientiertes, kosmisch-ganzheitliches Konzept entwirft, das sich von Hofmannsthals Ideen allerdings deutlich unterscheidet. 1918 folgte Pannwitz' Buch »Deutschland und Europa«. Auch Harry Graf Kessler, der sich unter dem Eindruck von Krieg und Zusammenbruch in den Dienst der Völkerbundsidee stellte, war für Hofmannsthal gewiß ein wichtiger Gesprächspartner.

¹⁵ Neben Hofmannsthals Vortragsnotizen »Die Idee Europa« (RA II, 43-54) und zahlreichen gelegentlichen Äußerungen stellt auch der Bericht der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 3. April 1917 »Die europäische Idee. Nach einem Vortrag von Hugo von Hofmannsthal« (Lunzer, Anm. 5, S. 231-233) eine wichtige Quelle dar.

Durch Nationalität/ Zur Bestialität«.¹⁶ Hofmannsthal will die Nationen oder Staaten nicht abgeschafft, wohl aber von einem umfassenderen Konzept her in die Schranken gewiesen sehen.

Zur Beschreibung des Miteinander von Germanischem, Slawischem und Romanischem benutzt Hofmannsthal gelegentlich den Begriff des Ausgleichs, meist aber meidet er ihn, da es ihm nicht um irgendeine Form der Nivellierung geht, sondern um ein wechselseitiges Geben und Nehmen, das den Charakter des Regionalen nicht schwächt, sondern stärkt. Für die Art des notwendigen Kompromisses »zwischen Mächten, d. h. nationalen Egoismen« (RA II, 47) findet er eine Formulierung, die ich für nützlich halte (auch wenn man heute eher den Begriff »Struktur« wählen würde): »Europa« [werde, so Hofmannsthals Wunsch, W. M.] nicht mehr als Integrale über den einzelnen Komponenten empfunden, sondern als System der Lagerung der Komponenten untereinander« (RA II, 47). Dies gelte zwar auch für die Bereiche der Ökonomie, des Geldes, des Wohlstands und der Sicherheit, von höchster Bedeutung sei es aber für die Kultur und für die kultur- und geistschaffenden Individuen. In diesem Sinne sei z. B. Rudolf Kassners »Traum vom Mittelalter« »ein starkes Glied in der Kette der intereuropäischen Verständigung und wechselweisen Anziehung« (RA II, 189).¹⁷

Die Verwirklichung dieses »Systems der Lagerung der Komponenten untereinander« bedürfe eines neuen europäischen Ichs (RA II, 52), das nicht auf »errechenbare Macht, nicht auf die Wucht des nationalen Daseins« (RA II, 54) setzt, sondern auf »Begreifen, Ertragen, Verzeihen«. Postuliert sei damit nicht nur Europa, sondern »namens Europa die Menschheit« (RA II, 46). Zu diesem Ich gehöre ein »neuer geläuterter Freiheitsbegriff« (RA II, 40), der sich nicht von der Vorstellung eines Vertragsverhältnisses (Naturrecht) herleitet, sondern aus einem Kulturbegriff, der an der Unabhängigkeit und Eigenständigkeit des Individuums festhält, am Beispiel einer Persönlichkeit, die sich freiwillig dem Gesetz unterwirft und aus Einsicht in die Ordnung fügt. (Deutlich lebt

¹⁶ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1960, Bd. 1, S. 500.

¹⁷ Hofmannsthal bezieht sich auf Rudolf Kassners Buch »Englische Dichter« (*Sämtliche Werke*, Bd. 3, Pfullingen 1976), das ein Kapitel mit dem Titel »Der Traum vom Mittelalter« (S. 544-557) enthält. Kassner bespricht vor allem Werke der englischen Präraffaeliten.

hier ständisch-patrizisches Denken fort, wie es z. B. auch C. J. Burckhardt vertrat.)

Immer wieder betont Hofmannsthal, daß der Gedanke ›Europa‹ aus Schmerz, Leiden und Not geboren sei. Das »gemeinsam Erlittene« werde »in den Völkern und ihren wahren Führern« Kräfte entbinden, »ohne die der Verstand nur eine Scheinmacht ist« (RA II, 419). Leiden bedeutet aber nicht nur Schmerz über den Krieg der europäischen Staaten gegeneinander, sondern auch über das Ausmaß an Zerstörung, Unterdrückung und Demütigung, das von diesem Kontinent ausgegangen ist: »Grauen vor Europa«, notiert er, »vor dem Individualismus, Mechanismus, Merkantilismus [...] Tolstoj's Grauen vor Europa, Romain Rollands Grauen vor dem Geldwesen.« (RA II, 51) Angesichts der Ungeheuerlichkeit der Schrecken in der europäischen Geschichte wird das Leiden für ihn zu einem quasi-religiösen Begriff (»Leiden als göttliches Prinzip«, RA II, 52), dessen Verabsolutierung freilich die Gefahr in sich birgt, in den Dienst der Politik genommen zu werden. Wie schwierig es für einen konservativen Intellektuellen des frühen 20. Jahrhunderts war, denkerische und emotionale Energien vom Begriff der Nation auf den Europas zu übertragen, zeigt eine Äußerung Hofmannsthals, die Ideen des 19. Jahrhunderts weiterführt:

Im Vergleich mit den großen, die Epoche beherrschenden Begriffen fehlt diesem Begriff [Europa] das Furchteinflößende, aus dem allein die Ehrfurcht entspringt. Er kann dieses [das Furchteinflößende] nur gewinnen, wenn er einen gewaltigen, furchteinflößenden Begriff unserer Zeit, den der Nation, sich integriert, ihn sich dienstbar macht, ohne ihn zu entadeln. (RA III, 17)

An Stellen wie dieser zeigt sich die innere Widersprüchlichkeit von Hofmannsthals Vorstellungen besonders deutlich. Die Überzeugung, daß sich die Idee ›Europa‹ auf schmerzhaft Erfahrungen und auf die Fähigkeit zur Anerkennung gegenseitigen Verletztseins gründe, unterscheidet seine Forderungen nach einer neuen Qualität des Miteinander von fast allen anderen Versuchen der Zeit, Europa eine geistig-emotionale Fundierung zu geben. Indem er aber davon ausgeht, daß sich die großen Begriffe einer Epoche aus einer Art des Furchteinflößens ergeben, wie Nationen sie für sich fordern, läßt er für den Respekt vor den Leiden und vor der Not des jeweils anderen wenig Raum. Der Staatsbürger von heute, der sich allem voran als Verfassungspatriot versteht,

wird das Epochebeherrschende einzelner Begriffe wohl kaum von der »Ehr-furcht« ableiten und schon gar nicht von Furchteinflößendem, das Nationen gegeneinander aufzubieten suchen, sondern von einem Ensemble von Wertvorstellungen, wie sie sich aus der aufgeklärt-staatsrechtlichen Tradition ergeben. Doch diesen Schritt konnte Hofmannsthal noch nicht vollziehen.

Der zweite Gedanke Hofmannsthals, den ich für wichtig halte, ist der der Mannigfaltigkeit in der Einheit. Er ist deshalb so bemerkenswert, weil Hofmannsthal ihn nicht aus dem organismischen Denken (Goethe, Herder) ableitet, dem er bis dahin gefolgt war, sondern aus seiner Erfahrung, aus seiner unmittelbaren Anschauung. Schon 1907 hatte er in (damals unveröffentlichten) Notizen das »unabsehbare Hereinströmen der inkongruenten ungeheueren Gegenwart« beklagt, die Auflösung des »baren Zeitgefühls«, das unheimliche Ineinanderstürzen der geistigen Welten (RA I, 86, »Vom dichterischen Dasein«). Die Krise der überkommenen Verstehenskategorien (Ganzheit, Einheit, Harmonie, gedacht nach biologischen Verstehensmustern) war schon vor dem Ersten Weltkrieg allenthalben erkennbar. Sie radikalisierte sich durch den Krieg und den Zusammenbruch der alten Ordnung und wurde zu einer ernsthaften Bedrohung der geistigen Existenz des Dichters. In einem mühsamen und wechselvollen selbstkritischen Prozeß, der nicht frei von Widersprüchen war, rang sich Hofmannsthal in den Nachkriegsjahren zu der Einsicht durch, daß das Gegensätzliche, das Unvereinbare, das Spannungsvoll-Unauflösbare, mit dem er sich nun konfrontiert sah, nicht nur als etwas Unvermeidbares hinzunehmen, sondern als etwas Geistgemäßes anzuerkennen seien. Dazu gehörte Mut. (Beispiel Pragbesuch 1917: *Bekommenheit und Faszination*¹⁸.) Für das, was er das »System der Lagerung der Componenten untereinander« nannte, fand er nun Begriffe, die das Geistig-Kreative an den unauflösbaren Gegensätzen festhalten: Treiben und Beharren, Gestaltung und Handlung (RA II, 217), Ordnung und Verwandlung (RA II, 35-36; RA III, 15-16), Chaos und Eros (RA II, 40), Freiheit und Gesetz (RA II, 40), Held und Opfer (RA III, 15-16). Gewiß, diese Begriffspaare ließen sich unschwer auf Herder und die Klassik zurückführen, entscheidend ist indes, daß sie im neuen Wahrnehmungs-, Denk- und Empfindungszusammenhang

¹⁸ Dazu Lunzer (Anm. 5), S. 246.

eine veränderte Bedeutung annehmen. Sie bezeichnen nicht mehr das wechselseitige Bedingen und Ermöglichen innerhalb eines harmonisch gedachten Ganzen, sondern ein Sowohl/Als-Auch in einer Welt, die weithin von Inkongruentem und Heterogenem bestimmt ist.

Auf dem Weg zu einem veränderten Denken steht Hofmannsthals kurzer, wenig beachteter Aufsatz »Die Ironie der Dinge« (1921), gleichsam als geistiger Leuchtturm in einer dunklen, bewegten Zeit, in der die Orientierung schwer fällt. Er zeigt, wie im Fortgang der technisch-industriellen und der sozialen Entwicklung neue Sachverhalte die vorhandenen Begriffe »ironisieren«, d. h. relativieren, in ihrer umfassenden Geltung außer Kraft setzen, diese zugleich aber auch in einen neuen Zusammenhang ziehen. Die »ironische Macht des Geschehens« (RA II, 140) werde den Besiegten eher als anderen bewußt. Dieser Prozeß schmerze, aber: »Wer an das bittere Ende einer Sache gelangt ist, dem fällt die Binde von den Augen, er gewinnt einen klaren Geist und kommt hinter die Dinge.« (RA II, 140)¹⁹

Sich einzulassen auf ein Sowohl/Als-Auch – aus der Einsicht in die »Ironie der Dinge« gewonnen – veränderte die Denkweise Hofmannsthals und damit auch den Blick auf die Welt, die den Menschen umgibt. Wie sehr sich dabei ungewohnte Perspektiven eröffneten, zeigt z. B. der Versuch, den Geist der Stadt Salzburg zu vergegenwärtigen. In seinem Aufsatz über »Die Salzburger Festspiele« (1919) schreibt er:

Das Salzburger Land ist das Herz vom Herzen Europas. Es liegt halbwegs zwischen der Schweiz und den slawischen Ländern, halbwegs zwischen dem nördlichen Deutschland und dem lombardischen Italien; es liegt in der Mitte zwischen Süd und Nord, zwischen Berg und Ebene, zwischen dem Heroischen und dem Idyllischen; es liegt als Bauwerk zwischen dem Städtischen und dem Ländlichen, dem Uralten und dem Neuzeitlichen, dem barocken Fürstlichen und dem lieblich ewig Bäuerlichen: Mozart ist der Ausdruck von alledem. Das mittlere Europa hat keinen schöneren Raum, und hier mußte Mozart geboren werden. (RA II, 261)

¹⁹ Der Aufsatz »Die Ironie der Dinge« zeigt, wie stark der Impuls zu progressiven Ideen war, den die Erschütterung über den Zusammenbruch Altösterreichs ausgelöst hatte. Der neu gewonnene Blick führte aber kaum zu Konzepten, die der Situation der zwanziger Jahre angemessen gewesen wären; viele Überlegungen der folgenden Jahre lesen sich wie eine Rücknahme gewonnener Positionen. Ohne Zweifel aber kam die »Öffnung« des Dichters der »Idee Europa« zustatten.

Wer so etwas schreibt, kann Europa neu denken als ein Europa der Regionen, deren Reichtum in ihrem Kolorit, ihrem Charme, ihrem historischen Eigenwert und ihrem Selbstbewußtsein liegt. Nicht im Ausleben der Gegensätze, nicht im Zusammenzwingen zu einer ungewollten Einheit, nicht im Gegeneinander-Aufrechnen von Leistung oder Schuld wird sich ein solches Europa seiner Identität bewußt, sondern in der Fähigkeit des gegenseitigen Wahrnehmens und des Anerkennens des jeweils Anderen; im Zeichen von: »Begreifen, Ertragen, Verzeihen« (RA II, 46; »Idee Europa«, 1917). Wenn Nationen, so Hofmannsthal 1926, sich darauf verstehen, »ihre Kultur mit wechselseitiger Sympathie« zu umfassen, finden sie über ihr nationales Dasein hinaus zu einer »größeren Einheit« (RA III, 20); diese konnte für ihn nur Europa sein. Alles, was dem Ziel dient, dieses neue Europa auf den Weg zu bringen, bezeichnet er als »Europäismus« (ein Wort der Spätaufklärung). C. J. Burckhardts Buch »Kleinasiatische Reise«, eigentlich der Bericht über eine Reise im Auftrag des Roten Kreuzes (1923), begrüßte Hofmannsthal als »hohen Europäismus einer heraufziehenden Generation« (RA III, 218).

Hofmannsthals Aufsätze und Notizen zu den Salzburger Festspielen der Jahre 1919 und 1921 waren ohne die Kenntnis der Literaturgeschichte Josef Naders nicht denkbar. »Weit über die als Zitate gekennzeichneten Passagen hinaus ist Nadler wörtlich oder paraphrasiert gegenwärtig, hat Hofmannsthal dessen Fakten, Ansichten und Urteile verarbeitet.«²⁰ Die Faszination, die Naders Werk in Hofmannsthal auslöste, ist trotz seiner kritischen Äußerungen vor allem in späteren Jahren (1924-1928) aus heutiger Sicht nur schwer verständlich. Im Zusammenhang der hier geführten Überlegungen wird zumindest einer der Ansatzpunkte Hofmannsthals deutlich erkennbar. So, wenn er 1919 an Elsa und Hugo Bruckmann schreibt, daß Naders Werk auf »einen wunderbar particularistisch-unitarischen Gedanken« aufbaue, der es ermögliche, »Vergangenheit als Gegenwart« in erstaunlicher Weise zu

²⁰ Zu Hofmannsthal und Josef Nadler grundlegend: Werner Volke, Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 18, 1974, 37-38; Zitat S. 39. Der hier vor allem zugrunde gelegte Aufsatz »Festspiele in Salzburg« wurde in der Steinerschen Ausgabe datiert: »wohl 1919 geschrieben« (P III, S. 517), die GW geben die Jahreszahl 1921 an (»erschieden im August 1921«).

erfassen und darzustellen.²¹ Jedenfalls sah Hofmannsthal in der Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung seiner Zeit keinen Ansatz, der so wie Nadlers Orientierung an den Stämmen und Landschaften das Regionale und das Gemeinsame zugleich in den Blick zu nehmen vermochte. Dies zu versuchen, erschien Hofmannsthal in den Jahren allgemeiner Zerrüttung als eine der großen nationalen Aufgaben, als eine eminente Herausforderung an den »Geist«. Es kann jedoch nicht übersehen werden, daß sich der Dichter im Verlauf der Jahre und besonders in den beiden letzten Lebensjahren verstärkt bemühte, die Einheit nicht so sehr im spannungsvollen Miteinander in sich unvereinbarer Faktoren zu sehen, als vielmehr in universellen Ideen, die die Geltung des Ganzen verbürgen.

Viele der Gedanken Hofmannsthals waren ohne Zweifel der zeitgenössischen Diskussion und der Entwicklung voraus, manche seiner Anschauungen blieben aber dem 19. Jahrhundert verpflichtet. So reagierte der Dichter, der einer österreichisch-jüdischen Familie entstammte und in der Welt des gehobenen Bürgertums heranwuchs, auf die Herausforderungen der sozialen Frage in der Kriegszeit und noch in den zwanziger Jahren mit der Verteidigung eines individualistisch-elitären Bildungsideals und einer Überbewertung des Ästhetischen. Der Krieg und der Zusammenbruch 1918 bestärkten ihn in einem wertkonservativ-lebensphilosophisch orientierten Denken, das dem Gesetz, der Ordnung, dem Gehorsam besonderen Rang zuwies. Sein Theorem der »konservativen Revolution«, das er auf Einladung Karl Vosslers, des Rektors der Universität München, 1927 in seiner Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« entfaltete, war dann aber doch der Versuch, die überkommenen geistig-kulturellen Werte in einer neu zu schaffenden Ordnung zur Wirkung zu bringen.²² Dichterischer Ausdruck dieser Anstrengung, die das Wort konservativ nur unzulänglich fassen kann, ist das große Drama »Der Turm«, dessen letzte Fassung eine Art Vermächtnis darstellt. Mit einer Radikalität, die nicht nur die Zeitgenossen verwirrte, stellte Hofmannsthal Tradiertes ebenso in Frage wie die Denkangebote der Zeit. Er näherte sich dabei sowohl dem

²¹ Ebd., S. 57.

²² Koch (Anm. 7), S. 140. Gerhard Schuster: »... das in deutschem Sinn Conservative.« In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 95, 1984, B 129 – B 138, und HF 8, 1985, S. 263–276.

katholischen Weltbild Calderons als auch einem utopischen Sozialismus, entfernte sich von beiden aber wieder mit großer Entschiedenheit. Es gelang ihm nicht, das aus seiner Sicht Bewahrenswerte, die gewaltigen Veränderungen der Nachkriegszeit und die Umrisse einer vorstellbaren besseren Zukunft miteinander in Einklang zu bringen. Verzweiflung darüber und Resignation begleiteten die letzten zwei Lebensjahre.

Zu den Eigentümlichkeiten von Hofmannsthal's politischen Ideen gehört auch sein Festhalten an einer deutschen und zugleich europäischen Mission Österreichs. In das Konstrukt einer Kulturnation Deutschland vermochte er ohne Schwierigkeiten Österreich mit einzu beziehen. Niemand wird heute noch die Meinung vertreten, daß es Österreich aufgetragen sei, jene besondere Aufgabe zu erfüllen, »die dem deutschen Geist in Europa gestellt ist« (RA II, 393). Überhaupt: Hofmannsthal's Beharren auf einer europäischen Sendung Österreichs über die Jahrhunderte hin ist mit den historischen Tatsachen nur schwer in Übereinstimmung zu bringen. Eher peinlich klingt seine Österreich-Europa-Apotheose am Ende des Aufsatzes »Die Idee Europa« (1917): »Wer sagt Österreich, der sagt ja: tausendjähriges Ringen um Europa, tausendjährige Sendung durch Europa, tausendjähriger Glaube an Europa.« (RA II, 54)

Hätte man während des Krieges, aber auch in den Zwanzigerjahren Ungarn, Italiener, Tschechen, Slowenen, Kroaten oder gar Serben nach der Mission Österreichs in Europa gefragt, sie hätten den Meinungen Hofmannsthal's aufs heftigste widersprochen, und gewiß auch mit Recht. Die Verwaltungspraxis der alten österreichisch-ungarischen Monarchie ging von der unbezweifelbaren Dominanz des deutschsprachigen Elements aus, und der Staat wußte sie auch durchzusetzen. Abgesehen davon lösen beim heutigen Leser bestimmte Formulierungen Befremden aus, so wenn er, offenbar mit dem Bedürfnis einer transzendenten Verankerung seiner politischen Ideen, im Zusammenhang der »Gemeinbürgerschaft der gesitteten Völker [...] als eines ungeschriebenen rein europäischen Kodex« von der »Heiligkeit des Sittlichen« (RA II, 45) spricht oder davon, daß sich im Leiden ein »göttliches Prinzip« (RA II, 52) erfülle.

In dem Ausmaß, in dem Hofmannsthal für seine »Idee Europa« eine höhere Beglaubigung sucht, nähern sich seine Vorstellungen – bei allem Realitätssinn im einzelnen – einem Mythos Europa, dies wohl auch

bewußt, denn Hofmannsthal war davon überzeugt, daß der Mythos die Kraft besitze, die Wirklichkeit zu verändern.

So stehen in Hofmannsthal's Denkgebäude moderne Aspekte neben Vorstellungen, die sich als nicht zukunftsfähig erwiesen haben. Wie oft in der Geschichte, so zeigt sich auch hier: Bestimmte Elemente eines Denk- und Empfindungszusammenhangs, der im weiteren Gang der Entwicklung seine Wirksamkeit und seine Verbindlichkeit *als Ganzes* verliert, überleben diesen und gewinnen in veränderten Denk- und Empfindungszusammenhängen eine neue Funktion und damit eine neue Bedeutung. Für ein vertieftes Verständnis solcher überdauernder Elemente bleibt es aber wichtig zu sehen, mit welchem Erlebnishintergrund und mit welchen Begründungsbedürfnissen sie ursprünglich verbunden waren, welche Art von Erfahrung in ihnen niedergelegt ist.

Die Konsequenz, die ich aus all dem ziehe, lautet: Nicht *trotz* der für uns heute manchmal fremden, ja absonderlichen Überlegungen und Überzeugungen Hofmannsthal's interessiert uns seine »Idee Europa«, sondern *wegen* dieser. Ich sagte schon: Den Schritt zu einem übernationalen Ordnungskonzept vollzog Hofmannsthal von der schmerzhaften und bitteren Einsicht in die Widersprüche und in die fatalen Folgen nationalen Denkens und Handelns her. Es waren also nicht so sehr die genutzten, als vielmehr die *ungenutzten* Möglichkeiten des Vielvölkerstaates, die ihn die Vision eines Miteinander des Germanischen, Slawischen und Romanischen und die Vorstellung eines Kontinents finden ließen, auf dem Mannigfaltigkeit einen ebenso hohen Wert besitzen und einen ebenso starken Reiz ausüben sollte wie Einheitlichkeit. Ich denke, dies hätte anderswo kaum so gedacht werden können, denn kaum ein anderes Land Europas war von so unüberbrückbaren Gegensätzen, von so offen und versteckt wirksamen Feindschaften und vom Aufeinanderprallen so konträren politischen Willens geprägt wie diese alte österreichisch-ungarische Monarchie. Und kein anderes wurde nach jahrhundertelanger Blüte so von Grund auf zerstört wie diese. Nicht nur das Mißliebige, und es gab genug davon, auch die überdauernden kulturellen Leistungen erklären sich, wie ich meine, zu einem guten Teil aus den Spannungen, die das Zugleich von so Diversem mit sich gebracht hatte.

Im Unterschied zum österreichischen Vielvölkerstaat, dessen Zusammenhalt weitgehend auf dynastischen Verflechtungen beruhte, die freilich durch wirksame machtpolitisch-administrative Maßnahmen – bis

hin zum gemeinsamen Wehrdienst der diversen Völkerschaften – abgesichert waren, geht es Hofmannsthal um den klaren Vorrang des Geistig-Kulturellen, dem aus seiner Sicht die eigentliche Schrittmacherfunktion für große geistig-politische Veränderungen zukommt oder zukommen sollte. Die Fähigkeit zum Miteinander in Mannigfaltigkeit ist für ihn zu allererst eine geistig-kulturelle Errungenschaft. Wenn es eine »geistige Grundfarbe des Planeten« (RA II, 53) gibt, so liegt sie darin. Diese geistig-kulturelle Errungenschaft kann, so Hofmannsthal, Maßstab sein, an dem »das jeweilig Nationale immer wieder [...] gemessen und korrigiert« (RA II, 53) wird. Was Hofmannsthal mit der planetarischen Dimension meint, hat natürlich nichts mit der Vorstellung einer Kolonialisierung der Welt zu tun, mit jenem unsäglichen Europa-Dübel, der der (Dritten) Welt so viel Unheil gebracht hat. Indem Hofmannsthal auf dem absoluten Vorrang der Idee, des Geistes, der Kultur und auf deren humaner Bestimmung beharrt, formuliert er aber doch ein Prinzip, dem er universelle Gültigkeit zuschreibt.

Den Gedanken des Planetarischen greift ein lesenswertes Buch des französischen Publizisten Edgar Morin auf: »Europa denken«, das 1991 auf Deutsch erschienen ist. In dem »befruchtenden Aufeinandertreffen von Unterschieden, Antagonismen, Konkurrenzen und Komplementaritäten«, das er »Dialogik« nennt, bewähre sich die »kulturelle Identität« Europas; entfalte sich ein »planetarisches Bewußtsein«, das aus föderativ-regionalen Strukturen seine Kraft zieht und sich als Beitrag Europas zu einer neuen Weltkultur verstehen darf.

Von einer Weltkultur auf der Grundlage der Wiedergeburt Europas spricht, fast zeitgleich mit Hofmannsthal, auch Ossip Mandelstam in seinen Essays »Über Dichtung« (erstmalig 1928; entstanden 1910 bis 1923).²³ In diesen Aufsätzen, die neben einer *summa poetica* ein kulturphilosophisches Programm entwickeln, tritt Mandelstam – in striktem Gegensatz zu Stalins Russifizierungspolitik – für eine transnationale »Kultur des Diversen« (Divergierenden) in Europa ein, für ein Mutter-Europa-Bewußtsein, das für das »Fremde« offen und empfänglich sein sollte, ohne es gleich integrieren zu wollen und das jede Form des

²³ Ossip Mandelstam: *Über Dichtung. Essay*. Leipzig und Weimar 1991. – Dazu: Felix Philipp Ingold, *Kultur des Diversen. Ossip Mandelstams »europäische Idee«*. In: »Neue Zürcher Zeitung« 25./26. Juli 1992, S. 51, und Ralph Dutli, *Europa und der Stier. Überlegungen zu Ossip Mandelstams Europa*. In: »Neue Zürcher Zeitung« 27./28. Februar 1993, S. 67.

Nationalismus weit hinter ich zurückläßt: »Die Scham des Messianismus von gestern [= Nationalismus] brennt noch auf den Gesichtern der europäischen Völker, und nach allem, was geschehen ist, kenne ich keine brennendere Scham. Jede nationale Idee ist im modernen Europa zum Scheitern verurteilt, solange sich nicht Europa als Ganzes wiedergewinnt, sich als sittliche Person empfindet.«²⁴

Mandelstams Evokation einer europäischen Kultur des Diversen als Gegenmacht gegen die Hegemonie Rußlands innerhalb der Sowjetunion trifft sich mit Hofmannsthals Idee Europa in der politischen und zugleich das Politische überschreitenden Absicht. Sich auf Kultur berufen, bedeutet weder Politik mit anderen Mitteln (durch die Hintertür gleichsam) noch ästhetische Unverbindlichkeit oder Beliebigkeit. Gewiß, in der praktischen Politik erhält die Kultur gelegentlich die Funktion einer flankierenden Maßnahme, wird sie zum Signal guten Willens (oder soll sie diesen vortäuschen); ein Kulturabkommen ist offenbar leichter auszuhandeln als die politisch-wirtschaftliche Zusammenarbeit bei oft konträren Interessen. Eine solche Funktionalisierung der Kultur ist aber gerade nicht gemeint.

Das Miteinander des Divergierenden geistig-kulturell fundieren, an einem gemeinsamen »geistigen Grundgestus« teilhaben, bedeutet für Hofmannsthal und zugleich in einer über ihn hinausweisenden Perspektive für viele Europäer zweierlei: zum einen die Orientierung an einem Ensemble von Wertvorstellungen, das unterschiedliche Gewichtungen erlaubt, sich aber im Rahmen eines Grundrechtskatalogs bewegt (z. B. Menschenwürde, individuelle Freiheit, Unverletzlichkeit der Person, Meinungsfreiheit, Gleichheit vor dem Gesetz usw.); und zum anderen die Vertrautheit mit einer Vielfalt formaler Lösungen (des Darstellens, des Vermittelns, des Vergewärtigens) im Alltag, in der Gesellschaft, in der Kunst; das Anteilhaben an Stil, Geschmack, Konvention, Gebärdensprache, an der Art, sich zu geben, an den Umgangsformen, an den Sitten und Gebräuchen, also an dem im weitesten Sinn Ästhetischen. Dazu gehört: das Empfinden für die Diskrepanz von Eigenem und Fremdem, das aber das Gefühl der Zusammengehörigkeit nicht aufhebt, sondern sich als Diskrepanz im Variationsfeld der gemeinsamen Kultur versteht und akzeptiert. Dies bedeutet freilich auch, daß es jenseits des

²⁴ Ebenda, S. 148 (»Menschen-Weizen«, 1923).

Horizonts der gemeinsamen Kultur einen Grad an Fremdheit gibt, der die Grenze zum anderen Kulturkreis markiert, was aber nicht heißt, daß Fremdheit Feindseligkeit oder gar Verfolgung begründen oder rechtfertigen könne. Im Gegenteil: Der Beitrag zu einer Weltkultur, den Europa – das neue Europa – unter anderem leisten könne, liegt, so Hofmannsthal, im Bereich des Geistigen, im Modell eines Miteinander in der Vielfalt.

Europäische Kultur orientiert sich danach nicht an biologischen Kategorien. Sie ermöglicht auch nicht nur »Gegenerlebnisse« zur Welt der Zweckmäßigkeit, der Funktionalität, der Kosten-Nutzen-Rechnung, der Herrschaft über den Menschen (durch Staat, Kirche oder Wirtschaft). Über alles Trennende (durch Nation, Kirche und Wirtschaft) hinweg vermittelt sie – über Wertvorstellungen und Formen – das Gefühl dazuzugehören. Wer sich in ihr wiedererkennt, ist auch bereit, in Gefahren zu ihr zu stehen, wie der Chefredakteur der ungarischen Presseagentur MTI, dessen letzte überlieferte Worte beim Ungarnaufstand 1956 lauteten: »Wir sterben für Ungarn und für Europa.«²⁵

Den inneren Widerspruch, der mit kultureller Gemeinsamkeit unvermeidbar gegeben ist und den Hofmannsthal in die Antinomie von Regionalismus, Nation und Einheit Europas faßt, bringt T. S. Eliot, der amerikanische Europäer, auf den Begriff der »komplementären Unterschiedlichkeit«:

In der kulturellen Gemeinschaft zählt nicht die Gleichheit, sondern die komplementäre Unterschiedlichkeit. Die Menschen suchen bei ihren Nachbarn etwas, das verwandt genug ist, um verstanden zu werden, fremdartig genug, um Aufmerksamkeit zu erregen, und groß genug, um Bewunderung zu fordern.²⁶

Meine Überlegungen haben an einen Punkt geführt, an dem deutlich wird, daß Hofmannsthal mit seiner »Idee Europa« nicht nur tragfähige Kategorien benennt (Miteinander, Mannigfaltigkeit), sondern auch auf dem Vorrang der Kultur als einigendem Faktor besteht. Damit ist zugleich deutlich gemacht, daß sich die Modellierung eines Europa, das in der Zukunft eine Chance haben soll, auf Werte gründen muß, die gemeinsam vertreten werden. Hätte Hitler den Krieg gewonnen, oder

²⁵ Zitiert nach: Egon Schwarz, *Cosa la Mitteleuropa è e non è*. In: *Iniziativa isontina*. Gorizia (Görz) 85, S. 9 (»Moriarno per l'Ungheria e per l'Europa.«).

²⁶ Zitiert nach François Bondy, *Selbstbesinnung, Selbstbestimmung: Kultur und Integration*. In: Weidenfeld (Anm. 8), S. 66-79, Zitat S. 69.

wäre es Stalin gelungen, den Machtbereich bis zum Atlantik auszuweiten, das aktuelle Europa-Konzept und die Europa-Diskussion, wenn es sie geben könnte, sähen anders aus, ebenso die Vorstellung von Einheitlichkeit, die die politisch-kulturelle Ordnung bestimmt. Europa bejahen, bedeutet heute, zur politischen Organisation der Freiheit, der Menschenrechte, der Freizügigkeit, der Selbstbestimmung, des sozialen Ausgleichs, des Friedenswillens und der Demokratie (nach westlichem Verständnis) zuzustimmen. Damit ist ein normativer Europa-Begriff gesetzt, die Idee eines »Europa als eines Kristallisationspunktes politischer Kultur«²⁷. Gemessen an ihr ist keine Kategorie so überholt wie die des Nationalen als Leitgedanke des Handelns.

Dies alles klingt theoretisch, wenn man sich im Europa von heute umsieht. Und doch, das Europa von heute steht, trotz aller Schwächen und Mängel, dem Europa, das Hofmannsthal nur in eine Vision zu fassen vermochte, näher, als man gemeinhin annimmt. Gewiß, die innere Freiheit, die Mannigfaltigkeit auch im Dissens, in der Kontroverse, ja im Streit zu leben, und die Gewißheit, auf diese Weise das Miteinander nicht zu schwächen, sondern zu festigen, ist eine Errungenschaft erst unserer Generationen. Diese Errungenschaft gehört, so meine ich, zu den wichtigsten Gütern eines neuen Europa. Es fragt sich aber, ob es je möglich gewesen wäre, solche Fertigkeiten auszubilden, hätten sich nicht wenigstens einzelne vor uns die Überzeugung erarbeitet, daß das Widersprüchliche, das Unauflösbare, das Diskrepante etwas Geistgemäßes sei, auf dem sich Gemeinsamkeit begründen läßt.

Doch ich weiß, während ich dies hier ausspreche, versuchen in einem anderen Teil Europas ethnische Gruppen mit unfäßbarer Brutalität, einander zu vertreiben oder auszurotten. Die Kontroverse zwischen der Forderung nach nationaler Selbständigkeit und dem formalrechtlichen Argument für die Erhaltung einer bestehenden staatlichen Einheit (in Jugoslawien, aber nicht nur dort) setzt ein erschreckendes Maß an Haß frei. Eine Berliner Zeitung sieht gute Gründe, eine Serie »Europa im Krieg« zu bringen. Und der ungarische Autor István Eörsi schreibt in dieser Reihe zu den Vorgängen in Jugoslawien: »Immer unvorstellbarer

²⁷ Weidenfeld (Anm. 8), S. 23.

wird das Europa meiner Träume, wo das Wort Nation nur einen kulturellen Sinn hat.«²⁸

Die Gespenster des Nationalismus, die sich allerorten erheben, und die Aufregetheiten der Diskussion um die Gestalt des zukünftigen Europa sollen uns nicht vergessen lassen, daß Denker und Dichter *aller* europäischen Nationen den Traum eines *anderen* Europa geträumt haben. So auch Hofmannsthal. 1926 wurde er dazu eingeladen, den großen »Internationalen Kongreß der Kulturverbände Europas« als Festredner zu eröffnen. Man berief ihn gleichsam in die Reihe der *homines europaei*, die sich aus »Sorge um die Idee Europa« (RA III, 17) in Wien zu intensiven Beratungen trafen. Was die Teilnehmer zusammenführte, war die Gewißheit, (die Hofmannsthal, als Motto gleichsam, so formulierte): »Ideen sind lebende Mächte höherer Ordnung.« (RA III, 17) Einer der Hauptredner war Paul Valéry; ich füge eine Äußerung Valérys an, von der ich mir wünsche, daß Hofmannsthal sie gekannt haben möge, zugestimmt hätte er gewiß:

Le jugement le plus *pessimiste* sur l'homme, et les choses, et la vie et sa valeur, s'accorde merveilleusement avec *l'action* et *l'optimisme* qu'elle exige. – Ceci est européen.²⁹

²⁸ In der Rubrik »Europa im Krieg« der Berliner »tageszeitung« (»Was ist aus der Höhe nicht zu sehen?« 22. September 1992) antwortet der Lukács-Schüler, Kritiker und Dramaturg István Eörsi, der als Teilnehmer am Ungarn-Aufstand inhaftiert war und dann das Land verlassen mußte, kritisch auf einen Artikel György Konráds (8. August 1992), in dem der serbische Publizist formaljuristisch gegen die Unabhängigkeitserklärungen jugoslawischer Nachfolgestaaten argumentierte. Angesichts des Kampfes der ethnischen Einheiten gegeneinander sieht Eörsi in dieser Region den Europa-Gedanken im besten Falle auf den kulturellen Aspekt reduziert.

²⁹ Paul Valéry, Œuvres. Hg. von Jean Hytier. Bd. 2. Paris 1960 (Bibliothèque de la Pléiade. 148), S. 950.

Symbolik des Zeitlichen

Zu Rilkes »Entwurf einer politischen Rede«

I

In seinem ersten Schweizer Jahr (1919/20) verfaßte Rilke zwei Arbeiten in Prosa, die auf den ersten Blick nichts miteinander gemein haben: Sein bereits im Oktober 1919 veröffentlichtes Essay »Ur-Geräusch« sowie das Fragment »Entwurf einer politischen Rede«. Während das »Ur-Geräusch« wiederholt Gegenstand eingehender Betrachtungen gewesen ist und als ein Schlüsseltext für Rilkes »Ästhetik« gelten darf,¹ wurde dem »Entwurf einer politischen Rede« bislang keine Würdigung zuteil, die seine Bedeutung für das Verständnis von Rilkes entschieden poetischem Politikverständnis erkennen ließe.

Im »Ur-Geräusch« hatte sich Rilke für die *sinnliche* Nachvollziehbarkeit wissenschaftlicher Forschung ausgesprochen und das Experiment als Ort der Vereinigung des Geistigen mit dem Stofflichen vorgestellt; Intellekt und Sinnlichkeit sah Rilke im *Erlebnis* des Experimentierens identisch werden.² In poetischer Hinsicht mochte für Rilke die Beschreibung eines solchen fiktiven Experiments, dessen Pseudowissenschaftlichkeit nicht nur ins Auge fällt, sondern von ihm beabsichtigt gewesen sein dürfte – im Sinne einer Parodie der zunehmenden Verwissenschaftlichung des Lebens –, vor allem auch eine sprachliche Herausforderung gewesen sein, ein Sprach-Experiment geradezu.

Auch sein »Entwurf einer politischen Rede« betont den Erlebniswert.³ Ein Jahr zuvor hatte Rilke als Augenzeuge der Revolution dramatische Veränderungen erlebt und in Gestalt der Räterepublik Kurt Eisners

¹ Vgl. dazu meinen Aufsatz: Kunst des Wissens. Zu einem Motiv bei Rilke und Valéry. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft 19 (1992), S. 25-39.

² Ausführlicher dazu: Ebd. Vgl. auch: Maja Goth, Rilke und Valéry. Aspekte ihrer Poetik. Bern 1981. Zum Aspekt der Wissenschaftlichkeit vor allem S. 54-61.

³ Textlaut: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Band I-VI (Wiesbaden) Frankfurt a.M. 1955-1966 (= RSW). RSW VI, S. 1093-1095.

Politik von ihrer schöpferischen Seite kennengelernt.⁴ Der »Entwurf einer politischen Rede« knüpft unmittelbar an dieses Erlebnis an und reflektiert sein problematisches Verhältnis zum Deutschen, wobei er jedoch beide Aspekte bereits deutlich poetisch-symbolisch überformt, wie im einzelnen zu zeigen sein wird.

Zunächst scheint es jedoch geboten, den Zusammenhang aufzuzeigen, in dem Rilkes »Entwurf« steht. In erster Linie ergibt er sich aus seinen brieflichen Äußerungen zu politischen Fragen.

Rilkes »Briefe zur Politik«⁵ wie auch sein »Entwurf einer politischen Rede« könnten als Motto Hölderlins Bruchstück »Tasso/politisch Sorgen herzungewisse« haben,⁶ weist es doch auf ein Grundproblem des künstlerisch Schaffenden: Er sorgt sich um die Belange der *polis*, um das Politische, da dies der Ort ist, wo er durch seine *poesis* zu wirken hofft. Hölderlin nannte diese Sorgen »herzungewiss«, was besagt, daß sie bis ins tiefe Innere des Dichters reichen, ohne daß sie sich präzise fassen ließen. Sie bleiben im Ungewissen trotz ihrer Verinnerlichung. Womöglich werden sie jedoch gerade dadurch ungenau, daß nicht mehr der Diskurs in der *polis* diese Sorgen »bespricht«, sondern daß sie sich im Innern des Dichters zu verwandeln beginnen. Andererseits deutet das Wort »herzungewiss« auch auf die Schwierigkeit hin, auf der Grundlage dichterischer Innerlichkeit die »politisch Sorgen« angemessen beurteilen zu können.

Rilke bescheinigte sich wahlweise »politische Ahnungslosigkeit« und Sorge um das Politische.⁷ Diese Sorge war jedoch anderer Art als jene Hesses, Döblins oder Heinrich Manns. Sie richtete sich in erster Linie auf sein Verhältnis zum Politischen. Zumeist spiegelte sie sich in Beobachtungen der Zeitverhältnisse. Schon früh äußerte er Mißbeha-

⁴ Dazu ausführlich: Rainer Maria Rilke. Ausstellung und Katalog. Hg. von Joachim W. Störck in Zusammenarbeit mit Eva Dambacher und Ingrid Kußmaul. Marbacher Katalog Nr. 26. Stuttgart 1975, S. 228 ff.

⁵ Rainer Maria Rilke, Briefe zur Politik. Hg. von Joachim W. Störck. Frankfurt a. M. und Leipzig 1992. (= RMR, BzP).

⁶ Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1992, Bd. 1, S. 444 (Bruchstück 70).

⁷ Brief an Richard von Kühlmann vom 5. August 1917, RMR, BzP, S. 173. Seine Sorge um den Lauf der politischen Dinge spricht u. a. besonders aus seinem Entwurf zu einem Brief an den Reichskanzler Prinz Max von Baden vom 6. Oktober 1918. RMR, BzP, S. 224 f.

gen am »Kastenwesen der Nationen«,⁸ was ihn nicht hinderte, den »nationalen Russen« geradezu hartnäckig zu idealisieren.⁹ Als unlieb-same, bis gefährliche Zeitphänomene registrierte der junge Rilke die Unterdrückung der tschechischen Literatur und das »verfrühte Renaissancegefühl« im Deutschland der Jahrhundertwende.¹⁰

Ist es nun eine politische Aussage, wenn Rilke in einem Brief an seine Frau Clara vom »Erlösenden« spricht, »das im Handeln liegt«?¹¹ Wäre dieses Plädoyer für das Tun gleichzusetzen mit Heinrich Manns dialektischer Erörterung des Verhältnisses von »Geist und Tat«? Mitnichten. Rilkes Handeln ist stets ästhetischer Natur gewesen. Und seine oft willkürlich zitierte überraschende Folgerung aus dem Betrachten des »Archaischen Torso Apollos« (und des Betrachtet-Werdens durch ihn!): »Du mußt dein Leben ändern« läßt sich nun einmal nicht gleichsetzen mit einer Aufforderung zu einem quasi-politischen Aktionismus. Immer ist damit auch die Verwandlung ins Innere gemeint. Gleichzeitig ist aber festzuhalten, daß die ästhetisch intendierte »Verwandlung« durchaus auch den gesellschaftlichen Bereich meint, nicht unbedingt jedoch im Sinne einer Revolutionierung, sondern vor allem als Mittel der Selbst-Besinnung.

Die Politik werde ein Zeigen, meint Rilke 1907, ein symbolischer Akt, der freilich in Gefahr stehe, sich nur noch zu veräußerlichen, oder wie er mit Blick auf Deutschland sagt, »grob« zu werden.¹² Diesen Gedanken entwickelte er, das Schicksal des jüdischen Volkes bedenkend, dessen »Selbstaufrichtung« – noch ganz ohne antisemitische Untertöne – er eigens hervorhebt. Dabei versucht Rilke, ein (uns heute nicht unbekanntes) Dilemma positiv zu wenden:

Das nationale Sich-Besinnen, das so befremdlich scheint in einer Zeit übernationaler Verständigung, ist vielleicht ein Versuch, erst im Großen Einzelne zu schaffen, – Einzelstaaten von starker Persönlichkeit, die sich aufrichtig zur Geltung bringen.¹³

⁸ RMR, BzP, S. 9 (Brief vom 29.I.1896).

⁹ Ebd., S. 25 (Brief vom 12.I.1900).

¹⁰ Ebd., S. 43 (Brief vom 10.I.1902).

¹¹ Ebd., S. 57 (Brief vom 24.III.1903).

¹² Ebd., S. 70 (Paris, Frühsommer 1907; Antwort auf die Rundfrage »Die Lösung der Judenfrage«).

¹³ Ebd.

Daß diese These kein Zukunftsentwurf sein konnte, wußte Rilke spätestens 1915. Der durch den Krieg »entstellten Welt« vermag er jetzt nur noch durch öffentliches Schweigen zu begegnen; so lehnt er eine Aufforderung seines Verlages, an einem Almanach auf jenes Jahr mitzuarbeiten, mit dieser Begründung ab.¹⁴

Nationale Identität war für Rilke nahezu ausschließlich eine Frage der Sprache gewesen. Im Jahre 1907 schreibt er:

Ich bin zu der Einsicht gekommen, daß man diesem Drängen (sich in einer fremden Sprache auszudrücken, R.G.) nicht zu sehr nachgeben, vielmehr immer wieder seine Kraft daran setzen muß, in der eigenen Sprache alles zu finden, mit ihr alles zu sagen.¹⁵

Alles. Das schloß die unseligen »Fünf Gesänge« (1914) ein, die sich heute so peinlich lesen wie Hölderlins schlimme Ode »Der Tod fürs Vaterland.«¹⁶ Freilich konnte im unmittelbaren Umkreis der kriegsenthusiasmierten »Gesänge« das wichtige Gedicht »An Hölderlin« entstehen (wie übrigens auch Hölderlin auf jenem Blatt, auf dem er diese unheimlichen Verse schrieb, das so betont harmonische Gedicht »Sokrates und Alcibiades« entwerfen konnte). Was läßt sich daraus folgern? Daß Gedichte rollengebunden sein können, ein Spiel mit dieser oder jener Aussage, ein Experiment mit Auffassungen, in keinem Fall aber eine bloße Abbildung dessen, was der Dichter tatsächlich fühlt und denkt. Wer schreibt, Kunst schafft, ist der Verführung durch die Maske bereits erlegen. Wer nun als Leser den Dichter beim Wort nehmen will und von diesem Wort auf den Dichter schließt, vergißt, daß der Dichter im Gedicht nicht sich, sondern die Sprache beim Wort genommen hat.

Auch die vermeintlich rein politischen Aussagen eines so kunstbewußten Dichters wie Rilke sind immer mit diesem Vorbehalt zu lesen; das gilt für seinen »Entwurf einer politischen Rede« wie für seine Briefe, die ihrerseits Sprachkunstleistungen in höchstem Grade sind, lyrische Prosa, Spracherprobung in einer – distanzierten – Dialogsituation. Rilke bietet in seinen Briefen alles auf, was ihm seine Sprachkönnerschaft erlaubt. Das Bonmont pflegt er in seinen Briefen ebenso wie das sinnig einge-

¹⁴ Ebd., S. 119 (Brief vom 6.VII.1915).

¹⁵ Ebd., S. 64 (Brief an Ernst Norlind vom April 1907).

¹⁶ Dazu der ausführliche Kommentar von Jochen Schmidt in: Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Anm. 6), S. 624f., der den martialischen Ton dieses Gedichtes relativiert und diese Ode als Revolutionsaufruf interpretiert.

setzte Paradoxon. Über das »Österreichische« nachdenkend, nennt er es die »Unaufrichtigkeit als Staat«, ¹⁷ später freut er sich seines habsburgischen Hintergrunds, seiner Vielfalt (bis Verschwommenheit) wegen. ¹⁸ Die Konstruktionen seiner Herkunft werden zu einem Labyrinth, in dem er notfalls unsichtbar werden kann. Ein weiteres Bonmot, das sich treffender nicht denken läßt: »Der deutsche Gott«, unter Wilhelm II. wars ein Unteroffizier –, jetzt ist es eine Art Ebert auf Halbmast. ¹⁹

Kritische Selbsteinschätzung und Suche nach Metaphern gingen bei Rilke stets Hand in Hand. Das belegt beispielsweise sein Brief an Sophie Liebknecht vom August 1917, in dem es heißt:

Sehen Sie, die Zeitung *ist* ja nicht die Zeit, und von einem auf das andere zu schließen, dazu fehlt es mir an List, an Beweglichkeit, an historischen Voraussetzungen. Man kann die ungeheuerliche Anmaßung der Zeitungen nur korrigieren, wenn man ihnen Historie entgegensetzen hat. Aber ich fürchte, was mich von der Geschichte abtrennt im Grunde, trennt mich auch von Ihrer vaguesten und gewissenlosesten Manifestation, der Presse: daß ich nicht imstande bin, Wort gegen Wort, Meinung gegen Meinung, auszuwägen, zehn Meinungen gleichzeitig im Bewußtsein zu halten ohne noch einer Recht zu geben; das ist doch sozusagen des klareren und selbständigen Zeitungslesers unentbehrlichste Eigenschaft und Vorsicht. ²⁰

Dem folgt ein Hinweis auf sein sprachkritisches Bewußtsein, wobei er einen schaffenspsychologischen Punkt anspricht: Die in Paris entstandenen Gedichte seien »aus der Zeit heraus« geschrieben, ²¹ aus ästhetischer Zeit-Kenntnis und aus dem Bedürfnis, bestimmte Gestalten, Motive, im umfassendsten Sinne Ein-Gesehenes der Zeit zu entnehmen – im und durch das Gedicht – nicht im Diskurs.

Wiederholt erwähnt Rilke sein Verhältnis zum Medium der Zeit, zur Zeitung, wobei er gelegentlich betont, daß er täglich bis zu drei, vier Zeitungen lese; wenige Wochen später aber bekennt er, daß er »kein Zeitungsleser mehr sein« könne. ²² Im März 1919 gibt er dagegen zu, monatelang sogar »fünf bis sechs Zeitungen« gelesen zu haben. ²³ Nie

¹⁷ RMR, BzP, S. 139 (Brief vom 11.IX.1915).

¹⁸ Ebd., S. 401 (Brief vom 16.I.1923).

¹⁹ Ebd., S. 404.

²⁰ Ebd., S. 177.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 214 (Brief vom 9.III.1918).

²³ Ebd., S. 212 (Brief an Katharina Kippenberg).

sonst hat er seine Lektüre in dieser Weise quantifiziert; die Qualifizierung der gelesenen Zeitungen schien ihm offenbar nicht der Mühe wert. Rilke und die November-Revolution. »Übrigens versteh ich unter Revolution«, heißt es in einen Brief Rilkes vom Dezember 1918, »die Überwindung von Mißbräuchen zugunsten der tiefsten Tradition«.²⁴ Vermutlich war dies auch der Tenor seiner im November 1918 gehaltenen Stehgreifansprache gewesen. Rilke *erlebte* Politik; er besuchte Veranstaltungen und öffnete seine Münchener Wohnung zahlreichen Revolutionären. Nach eigener Auskunft verbrachte er freilich die meiste Zeit »mit Zuschauen und Zuhören, nein mit Hoffen vor allem«.²⁵ Das »Programm der bayerischen Volksregierung« bewahrte er sorgfältig auf als Beispiel schöpferischer Gesinnung unter den Räten; ihren Zerfall jedoch registrierte Rilke gleichfalls genau: »Die Räteherrschaft ist in Millionen kleiner Splitter zersprungen«, vermerkt er im Mai 1919.²⁶ Zudem spürt er, wie kräfteaufreibend es sein wird, die Verhältnisse wieder zu ordnen.

»Zuschauen«, »sich ereignen«, »zerfallen«, »ordnen« und sich dabei »aufreihen«, damit sind jene Stichworte genannt, die Rilke in seiner Achten Duineser Elegie in einen gültigen poetischen Zusammenhang stellen wird.

Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllt. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.²⁷

Es fällt auf, daß Rilke 1919, als er sich der Schweiz zuzuwenden beginnt, das Land sogleich an politischen Maßstäben mißt. Zunächst befindet er betont nüchtern, daß Zürich (verglichen mit dem revolutionären München!) eine »politisch trübe Stadt« sei.²⁸ Doch die Bindekräfte der Natur und Geschichte der Schweiz beginnen bereits im August 1919 auf ihn zu wirken, zumal er sich jetzt von ihrer politischen Wirkung überzeugen kann: Er erkennt die politische Vielfalt, die er im Kantonalprinzip

²⁴ Ebd., S. 237 (Brief an Freifrau von Ledebur).

²⁵ So äußerte er sich gegenüber Jean Rudolf von Salis. In: Ders., *Rilkes Schweizer Jahre*. Frankfurt a. M. (1952) 1975, S. 25.

²⁶ RMR, BzP, S. 268.

²⁷ RSW I, S. 716.

²⁸ RMR, BzP, S. 274 (Brief vom 6. August 1919).

begründet sieht, aber auch ihren inneren, durch Natur und Geschichte verbürgten Zusammenhang. Schon einen Monat später kann er schreiben: »Ich glaube sogar, die Schweiz fängt an, mir begreiflich zu werden, in ihrer eigentümlichen Durchdringung und angestammten Einheit.«²⁹ In dieser Zeit arbeitet Rilke auch an seinem »Entwurf einer politischen Rede«. Auf dem Umschlagsblatt findet sich Rilkes Vermerk »Prosa«. Das ist insofern nicht unerheblich, als aus dieser Aufschrift hervorgeht, daß der Text als Teil einer Prosasammlung gedacht gewesen sein könnte; insofern ist wie im Falle des Essays über das »Ur-Geräusch« neben dem Inhalt der intendierte Kunstcharakter dieser Skizze mitzubedenken.

II

[Entwurf einer politischen Rede]

- Die politische Uhr ist ähnlich jenen Wächter-Uhren, die, soweit nicht ein Narr oder Betrüger ihre Zeiger verschiebt, gestellt werden zum Zeichen der Wachsamkeit; sie geben eine stationäre, eine relative, eine komparative Zeit an, nicht eigentlich die Welt-Stunde. Nun fragen sie
- 5 alle welche es sei: welche Stunde. Ist eine Weltmitternacht überschritten, folgt als Nächstes, obwohl in der Dunkelheit, ein einzelner fester Schlag-: Eins! mit dem eines neuen Tages erstes Versprechen uns überlassen wird, daß wir seine Erfüllung vorbereiten. An den nach jener anderen, eben der politischen, Uhr aufblickenden Menschen ist nicht
- 10 zu erkennen, was eben geschieht. Die ungeheueren Begebenheiten, Leistungen und Verpflichtungen des Krieges, kamen, eine nach der anderen, auf eine eingeschobene Ebene zu stehen, überlebensgroß, haben sie doch nicht die Größe der Natur, – der Blick stellt sich um, und ein mittelgroßer Baum ist ihm wieder höher als Heldentum. Die
- 15 Vorläufigkeit, die Eingeschobenheit jener entsetzlichen fünf Jahre möchte Ihnen am dringendsten zum Bewußtsein kommen, wenn ich Ihnen zeige, wie das einzige Wirkliche in ihnen von Anfang an nicht geleistet werden durfte: der Schmerz. Ich dürfte das nicht aussprechen, in einem Lande, das in das ungeheuerliche Verhängnis mit einbegriffen
- 20 war: denn wer könnte es verantworten schmerzverpflichtete Menschen daran zu erinnern, daß sie das Maß ihrer Tränen nicht ganz gefüllt haben. Aber hier, in der Schweiz, die als ein hülfreiches und humanes Wesen, Teilnahme und Beistand ausgeben durfte nach allen Seiten, wo andere Völker bald zu dem bald zu jenem Haß oder Haßzuwachs
- 25 verurteilt waren, hier darf man es in unendlichem Erbarmen ausspre-

²⁹ Ebd., S. 287 (Brief vom 12.IX.1919).

- chen, daß in jenen unseligen Ländern Schmerzsummen, von nie dagewesener Höhe, die fällig waren, unterschlagen worden sind. Die Vorstellung des Opfers, der harte Stolz, die fortwährend geübte Umdeutung von soviel Unheil, das doch Unheil war, von soviel Unrecht, das doch Unrecht bleibt, von soviel Tod, der doch nichts als Tod war und tödlichster, weil mit keiner inneren Kontinuität des Lebens zusammenhängender Tod: diese Umdeutung des Tatsächlichen in seien patriotischen Potenzen hat den Schmerz bis auf ein Mindestes abgestellt, ja auch dieses Mindeste glänzte von einem Zwielficht der Freudigkeit, wie von dem Widerschein einer allgemein verabredeten, einer, wenn man so sagen darf, geheiligten Schaden-Freude, war grau, hatte an keiner Stelle die unerschöpfliche Schwärze des vollkommenen Schmerzes! Um den Frieden festzusetzen hätte, könnte man denken, eines genügen mögen: die bloße einfache Verstattung an einen jeden, den übergangenen Schmerz nachzuholen, nachzulernen, nachzuweinen, Stunde für Stunde, Ursache für Ursache. Denn hier ist – täuschen wir uns nicht – vor der Hand die einzige übersehbare Gemeinsamkeit. Die anderen sind Versuche, sind Vorschläge, sind, wenn sie es
-

Rilke beginnt seinen Entwurf mit einer knappen Erörterung des Zeit-Problems, wobei er die politische Zeit gegen die natürliche Zeit abgrenzt. Politische Zeit, so Rilke, könne statisch sein, relativ zur eigentlichen Weltzeit und »komparativ«, also vergleichend, in Beziehung setzend. Der Handlungsraum, der dieser mehrgestaltigen politischen Zeit entspricht, scheint das Tätigkeitsfeld der Wächter zu sein. Die Zeichen der politischen Zeit stehen bei Rilke auf Wachsamkeit. Politische Zeit ist funktionalisierte Zeit; sie kann aber auch, wie Rilke genau erkennt, Gegenstand der Manipulation werden, dann nämlich, wenn »ein Narr oder Betrüger« die Zeiger verschiebt (Z. 2).

Die Menschen haben das Bedürfnis, sich zu orientieren; sie scheinen nicht zu wissen, was die Stunde geschlagen hat. Ihre Gesichter sind nicht gezeichnet von dem, was geschieht (Z. 9/10), und von den »ungeheuren Begebenheiten«. Den Eingeweihteren (»uns«) ist jedoch bewußt, daß »ein einzelner fester Schlag« eine Verpflichtung bedeutet, nämlich an der Erfüllung der politischen Zeit zu arbeiten. Der Krieg jedoch drohte alle Maßstäbe für das Handeln zu verzerren. »Überlebensgroß« (Z. 12), also unnatürlich und damit lebensbedrohend stellte er sich dar. Es ist diese unerhörte Maßlosigkeit, die ihrerseits eine radikale Korrektur der

Perspektive bewirkt: der »mittelgroße Baum«, das Normale, Gemäßigte wirkt nun »wieder höher als Heldentum« (Z. 14).

Zweimal behauptet Rilke in seinem »Entwurf«, daß jene »fünf Jahre«, also die Zeit des Weltkrieges »und« das blutige Revolutionsjahr, »eingeschoben« gewesen seien in das Kontinuum des Daseins und der Weltzeit (Z. 12/15), also in jedem Sinne als etwas Unnatürliches betrachtet werden müssen. Den Grund für diese Unnatürlichkeit benennt Rilke nun im zweiten Teil seines »Entwurfs«: Den Menschen wurde es verwehrt, ihrem Schmerz nachzugeben.

Schon in den beiden letzten seiner »Fünf Gesänge« (1914) hatte Rilke den Schmerz poetisch thematisiert; man könnte auch sagen: Lyrisch theatralisiert. Im vierten Teil der »Gesänge« fordert er zum »Rühmen« eines Schmerzes »ohne Wehleid« auf, also zu einem heldenhaften Ertragen des Schmerzes.³⁰ Im Schlußgesang erweist sich der Schmerz sogar als Handelnder. Dieser personifizierte Schmerz »hat auch seine Jubel«, behauptet dieses Gedicht.³¹ Daß der Schmerz ein Eigenleben führen kann, hatte zu dieser Zeit bereits Valéry's »Monsieur Teste« erkannt, wenngleich dieser dem Schmerz keineswegs einen heroischen Aspekt zubilligen konnte. Freud konstatierte 1904 in seiner »Psychopathologie des Alltagslebens« eine Koppelung des »Fluchtreflexes bei Schmerzreizen«, also gleichfalls kein heldenmütiges Bestehen schmerzhafter Zustände.³² Und Hofmannsthal pointierte gar das Schmerzenspathos im langen Schlußdialog seiner Ariadne mit Bacchus, gipfelnd in deren Feststellung: »Er hat vergessen, was ihn schmerzen sollte«.³³

Rilke knüpft zwar in seinem »Entwurf einer politischen Rede« an den Schmerzensbegriff seiner »Fünf Gesänge« an; am Schmerz ohne Wehleid hält er durchaus fest, wie auch an der Idee eines handelnden Schmerzes. Er nimmt ihm aber die heroische Pose. Nun meint er, daß das Handeln des Schmerzes aus politischen Gründen während des Krieges unterbunden wurde. Das ungeheure Ausmaß des Kriegselends erlaubt es nicht, den Schmerz als Einzelphänomen zu qualifizieren.

³⁰ RSW II, S. 90.

³¹ Ebd. S. 91.

³² Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Mit einem Vorwort von Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. M. (1954) 1989, S. 119f.

³³ Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos*. In: *SW XXIV Operndichtungen 2*, S. 47 V.17. Bacchus verwandelt Ariadnes Schmerzen erst in Lust, dann in seinen eigenen Besitz (»Durch deine Schmerzen bin ich reich«).

Entsprechend bildet Rilke der Ökonomie entlehnte quantifizierende Metaphern und spricht von »Schmerzsummen, von nie dagewesener Höhe, die fällig waren«, aber unterschlagen worden seien (Z. 26/27). Übersteigter Patriotismus habe den Schmerz »bis auf ein Mindestes abgestellt« (Z. 33/34).

Dieser Befund bringt Rilke zu einer ungewöhnlichen Schlußfolgerung: Wahrer Friede bedeutet, dem einzelnen seinen Schmerz wiederzugeben, »den übergangenen Schmerz nachzuholen, nachzulernen, nachzuweinen« (Z. 40/41). In knappsten Worten skizziert er damit, was seit 1967 zum geflügelten Wort geworden ist, des Deutschen »Unfähigkeit zu trauern«. Auch Alexander und Margarete Mitscherlich riefen in ihrer epochalen Studie dazu auf, die Trauer nachzulernen, den Schmerz zu achten, anstatt ihn zu verdrängen.³⁴

»Stunde für Stunde, Ursache für Ursache« soll nach Rilke diese Arbeit am Schmerz geleistet werden (Z. 41). Aus Wachsamkeit soll Sensibilisierung werden, aus der politischen Zeit die natürliche, menschliche. Das Kausalitätsprinzip sieht sich eigens aufgerufen (»Ursache für Ursache«), womit offenbar sichergestellt werden soll, daß der nachzuholende Schmerz kein unverbindlicher Welt Schmerz werden darf, sondern im persönlichen Leid gründet. Mit dieser Anrufung der Stunde und der Ursache geht es Rilke offenbar auch um die Benennung einer geistigen Maßeinheit, die mit der »unerschöpflichen Schwärze des vollkommenen Schmerzes« kontrastiert. Dieses Maß ist unabdingbar, um den Wert eines »mittelgroßen Baumes« im Gegensatz zu hybrischem Heldentum einschätzen zu können.

In der Mitte des »Entwurfs« läßt Rilke sein von nun an beharrlich idealisiertes Bild der Schweiz aufleuchten. Indem er sich als ein »hülfreiches und humanes Wesen« beschreibt, orientiert er sich an einem, der ihm Voraussetzung ist für die Bildung einer Gemeinschaft, die den Schmerz zuläßt. Der »Teilnahme und Beistand« zeigende, des Mitleidens fähige Staat wirkt dem »Haßzuwachs« entgegen (Z. 23/24). Der human handelnde Staat, so die Implikation dieses »Entwurfs« bedarf der »Umdeutung des Tatsächlichen in seine patriotischen Potenzen« nicht; denn seine politische Praxis besteht aus mitmenschlichem Wirken,

³⁴ Vgl. dazu die wichtige Neubetrachtung von Tilmann Moser, Die beschimpfte Verdrängung. Über die verfehlte Wirkung von Mitscherlichs »Die Unfähigkeit zu trauern«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Bilder und Zeiten) vom 6. Juni 1992 (Nr. 131).

wodurch zusätzliche Emotionen wie der Patriotismus überflüssig werden. Nicht der rein ästhetische Staat war demnach Rilkes Ideal, sondern das empathische Gemeinwesen.

III

In seinen Briefen aus jener Zeit bekräftigte Rilke, daß ihm das »Nationale unendlich fern« liege;³⁵ doch in seinen letzten Lebensjahren deutete er die bejahte Heimatlosigkeit als etwas spezifisch Österreichisches, wobei er gleichzeitig die »Ent-Nationalisierung der Polen« beklagen konnte. Doch dies ist nur vordergründig ein Widerspruch. Diese beklagte »Ent-Nationalisierung« Polens konnte für ihn deswegen kein Ideal sein, weil sie von den europäischen Großmächten systematisch betrieben worden war und auf keiner selbstbestimmten Entscheidung der Polen basierte.

Seine späteren Briefe politischen Inhalts zeigen, daß er sich mehr mit den Voraussetzungen für einen empathischen Staat zu beschäftigen begann; und sie waren, daran ließ er keinen Zweifel, ästhetischer Natur. Das zeigt sich insbesondere in seinem Brief an Nanny Wunderly-Volkart vom Dezember 1921, in dem er erklärte, daß er eine ästhetisch bestimmte Politiktradition für humaner und damit zur Empathie fähiger halte als ein rein pragmatisch bestimmtes Politikverständnis.³⁶ So spricht er sich für den »musikalisch bewegten« preußischen Prinzen Louis-Ferdinand aus, den er sogar »hinreißend« nennt;³⁷ dieser stehe wie der Bruder Friedrichs des Großen, Prinz Heinrich, für ästhetische Politik.³⁸ Ausführlich bekennt er sich zu dieser Art Politik oder besser: Staatlichkeit in seinem Brief an Gräfin Sizzo vom Juli 1922. Inmitten der Schweizer Republik denkt Rilke über den Symbolgehalt der ungarischen Stephanskrone nach – als dem Symbol einer »Idee«, die aus der »Mitte« der ungarischen »Art« entstanden sei. Ungarns Glaube,

an seine Krone, dieser stille, unbeirrliche Drang durch die Jahrhunderte hin, in einem *Ding* das Unbegreiflichste der Macht sich rein zu erhalten, kann nichts anderes sein, als eine große verschwiegene Idee; die Stephans-Krone wäre gewissermaßen der Akkumulator dieser ins Unantastbare und Gemein-

³⁵ RMR, BzP, S. 349 (Brief vom 4.VI.1921).

³⁶ Ebd., S. 360 ff.

³⁷ Ebd., S. 360.

³⁸ Ebd.

same hineingesparten Kraft: *sie denkt*, es denkt in ihr wie in einem goldenen Haupte ...

Als ideales Amt stellt er sich nun die Aufgabe eines »Erb-Kron-Hüters« vor. Der Revolutionär Rilke, so scheint es auf den ersten Blick zumindest, hat sich mit diesem Brief endgültig verabschiedet. Mehr noch: Beinhaltet dieser Brief nicht eine völlige Umdeutung seines »Entwurfs einer politischen Rede«? Richtet sich doch die einst geforderte humane Empathie nunmehr ausschließlich auf ein Ding, auf die Krone, und auf das, was sie symbolisiert. Aus der »stationären, relativen, komparativen Zeit« der politischen Uhr ist ein zeitübergreifendes Symbol geworden. Beim Anblick der Krone sieht sich die konkrete politische Zeit gleichsam gestundet.

Was Rilke über die symbolische Kraft der Krone sagt, ist jedoch genau das, was er in seinem Brief vom Dezember 1918 die »tiefste Tradition« genannt hat: Das Sinnbild einer Kontinuität, das – paradoxerweise – der Wirren der Revolution bedurfte, um freigelegt zu werden. Ob »Wächter-Uhr« oder »Stephans-Krone«, Rilke knüpfte mit dieser poetisch-politischen Symbolik wieder an sein Ding-Verständnis an, das er in den »Neuen Gedichten« nahezu zwei Jahrzehnte zuvor lyrisch entwickelt hatte. Die »politische Uhr« wie auch die ungarische Krone stellen zwei Dinge dar, mit deren Hilfe sich Rilke das Politische ästhetisch veranschaulichen konnte. Daß er mit dieser Vorstellung sogleich auch eine in seinen Augen konkrete Aufgabe zu verbinden wußte, die des »Erb-Kron-Hüters« oder des »Wächters«, der sich nach dem Schlagen der politischen Uhr richtet, zeigt, welchen wichtigen Stellenwert er dieser Kunst-Politik eingeräumt haben mußte. Daß er immerhin 1919 seine Überlegungen in die für ihn sonst ungewöhnliche Form einer Rede kleidete, beweist überdies, daß ihm an der Rezeption seiner ästhetischen Politik gelegen war. Hier kam es ihm entschieden auf kunstvolle Vermittlung an.

Mit seinen beiden – essayistischen wie brieflichen – Äußerungen zu Fragen der politischen Symbolik zielte Rilke offenbar auf ein komplexeres Verhältnis zwischen einer in sich differenzierten Zeitlichkeit und dem Gehalt eines Traditionen beglaubigenden und sichernden Dings, das sich, wie Rilke betonte, weiterzudenken vermag.

Die Funktion der politischen Uhr benannte Rilke genau: Sie solle die »Wachsamkeit« der Menschen fördern. Die »Krone« dagegen bestimmt ihre Funktion immer wieder neu, indem sie »denkt« ohne dabei ihren Tradition überliefernden Charakter aufzugeben. Das reflektierende Ding scheint nicht wie die »politische Uhr« in die Hand von Narren oder Betrügern fallen zu können, zumindest nicht für lange; handelt es sich doch bei diesem denkenden »goldenen Haupte« um ein emanzipiertes Ding, um ein reflektierend zum Subjekt gewordenes Symbol.

Doch dieser Brief an die Gräfin Sizzo, in der Rilke die Emanzipation des politischen Symbols »Krone« beschreibt, taucht auch ein anderes Symbol auf, dessen schaurige Selbsttätigkeit ihm zu erleben erspart blieb. Rilke berichtet in besagtem Brief nämlich, daß er in seinem Château de Muzot ein uraltes Hakenkreuz über dem Eingang einer alten katholischen Schloß-Kapelle gefunden habe. Dieses Zeichen hielt er für eine Botschaft der Tempelritter; es wurde zum Kainsmal einer Zeit, in der Kronen eingeschmolzen und die politischen Wächter-Uhren zerschlagen wurden.

»Weibsfaua«

Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie
am Beispiel von »Bambi« und »Josefine Mutzenbacher«

*Hast ein Reh du lieb vor andern,
Laß es nicht alleine grasen*
Eichendorff¹

Felix Salten (eigentlich Siegmund Salzmann, 1869-1945) ist bekanntlich der Autor von »Bambi«² gewesen, jener rührenden »Lebensgeschichte aus dem Walde«, die durch die gleichnamige Disney-Verfilmung weltberühmt geworden ist. Felix Salten wird aber auch eine andere, berühmte »Lebensgeschichte« zugeschrieben: die der »wienerschen Dirne« »Josefine Mutzenbacher«.³ Mit seinem Namen verbinden sich zwei offenbar höchst disparate literarische Gattungen: »Tiergeschichte« und »Pornographie«.

Die Disparität dieser Gattungen bedarf anscheinend keines Nachweises. Gewöhnlich wird nicht einmal die eine auf die andere als ihren Gegensatz bezogen. Auch »Bambi« und »Josefine Mutzenbacher« haben dazu bisher selten herausgefordert. »Bambi« bietet das Panorama einer luftigen Wald-und-Wiesen-Idylle, die sich immer dann als trügerisch erweist, wenn der Mensch auf den Plan tritt; im Modus der *Kontemplation* beschreibt das Buch ein schicksalhaftes, mal rührendes, mal trauriges Ineinander von Unglück und Glück. Die »Mutzenbacher«

¹ Joseph von Eichendorff, Gedichte. Stuttgart 1957, S. 5. – Wir danken Wilfried Korngiebel für entlegene Texthinweise und Annette Keck für ihre inspirierenden Überlegungen zum Zusammenhang von Weiblichkeit und Tod.

² Felix Salten, Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde. Berlin, Wien, Leipzig 1934 [zuerst 1923]. Diese Ausgabe wird im folgenden als »B« zitiert.

³ Die Vermutung, daß Salten die »Mutzenbacher« verfaßt hat, ist trotz ihrer Plausibilität bis heute unbewiesen. Vgl. dazu Michael Farin, Die letzten Illusionen. Josefine Mutzenbacher vor Gericht. In: Josefine Mutzenbacher oder Die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt. Ungekürzter Nachdruck der Erstausgabe aus dem Jahre 1906. Hg. von Michael Farin. München 1990, S. 511-528. (Wir zitieren diese Mutzenbacher-Ausgabe im folgenden als »M«.) Für unseren Kontext reicht es, daß mit dem Verdacht eines gemeinsamen Verfassers überhaupt ein Zusammenhang zwischen »Bambi« und »Mutzenbacher« hergestellt worden ist.

dagegen ist bestimmt durch ruhelose *Ekstase*; in stickigen Innenräumen – auf Dachböden, in Beichtstühlen, in Wohn- und Schlafzimmern, Küchen, Kellern und Absteigen – werden sämtliche überkommenen Kategorien des Sündhaften einem augenblicklichen Lusterleben zugeführt, dem alle Katastrophen, aber auch alle selige Behaglichkeit fremd sind. Die einzige Gemeinsamkeit zwischen »Bambi« und »Mutzenbacher« scheint ihre jeweils bestechend konsequent durchgeführte *Trivialität* zu sein.

Doch läßt diese kontrastierende Gegenüberstellung der beiden Texte bereits ahnen, wie sehr sie aufeinander verweisen. Schon die auf den ersten Blick komplementären literarischen Räume – das enge Interieur auf der einen, die undeutlich begrenzte äußere Landschaft auf der anderen Seite – scheinen sich fast gegenseitig zu bedingen. Aber der Zusammenhang der Genres Pornographie und Tiergeschichte ist verwickelter.

Es gibt eine Geschichte von Balzac⁴, die diesen Zusammenhang in einzigartiger Weise thematisiert. Sie trägt den Titel »Leidenschaft in der Wüste« und erzählt von einem Soldaten, der in Ägypten von den Berbern in die Wüste verschleppt wird. Zwar kann er sich aus seiner Gefangenschaft befreien – aber nur um den Preis, daß er in der Weite der unfruchtbaren Wildnis allein ist. Als er des Nachts in der Felsenhöhle, wo er Unterschlupf gefunden hat, erwacht, sieht er sich in nächster Nähe zu einem gewaltigen Tier. In der Dunkelheit erkennt er erst allmählich seinen Todfeind: Es ist ein Pantherweibchen. In dieser Situation absoluter Wehrlosigkeit und Lebensgefahr sieht er nur einen einzigen Ausweg: Er macht das Tier zu seiner Geliebten. Er streichelt das Pantherweibchen und liebkost es. Kurz gesagt: Indem es ihm gelingt, das Wüstentier zu einer Pariser Kurtisane zu machen, kann der Soldat sein Leben retten. – Balzacs Erzählung kokettiert mit ihrer durch Andeutung von Sodomie signifikanten Nähe zur Pornographie; sie ist aber auch Tiergeschichte in einem uns interessierenden Sinne, insofern sie humane Liebesbedürfnisse im Tierreich entdeckt. Pornographie also als Wegweiser aus der lebensgefährlichen Wildnis; die Tiergeschichte als eine, die alle Gefährlichkeit der Wildnis bannt; eine Wildnis selbst

⁴ Honoré de Balzac, Leidenschaft in der Wüste. In: Ders., Liebesgeschichten. Zürich 1982, S. 109-148.

schließlich, die aus lebensfeindlicher, weil vereinzelnder Zivilisation resultiert: Damit ist, wenn auch äußerst metaphorisch, vieles von dem angesprochen, was als Zusammenhang von Pornographie und Tiergeschichte im folgenden genauer zu entwickeln sein wird. Konstitutiv für all das aber ist offensichtlich die spezifische Position des ›Weiblichen‹.

Der Titel unserer Ausführungen – »Weibsauna« – zitiert eine Formulierung, die Walter Benjamin im Rahmen seiner Überlegungen zum bildlichen Zusammenhang von städtischer Topographie und urgeschichtlicher Landschaft geprägt hat⁵ – ein Zusammenhang, für den auch bei Benjamin Bilder des Weiblichen konstitutiv sind. Wenn wir im folgenden immer wieder auf literarische Gattungen – »die« Pornographie und »die« Tiergeschichte – rekurren, so soll nicht zuletzt diese Anspielung auf Benjamins Projekt einer Urgeschichte der *Moderne* darauf hinweisen, daß es uns doch stets um eine konkrete historische Konstellation geht. »Bambi« hat nichts oder wenig mit mittelalterlichen Bestiarien zu tun; ebenso maßgeblich ist, daß »Josefine Mutzenbacher« erst 1906 das Licht der Öffentlichkeit erblickt. Insofern es uns nicht um die – wohl notwendig imaginäre – Einheit der Gattungen »Pornographie«⁶ und »Tiergeschichte« als ganze geht, sprechen wir bewußt von der *Koinzidenz* beider in Schriften, die einem selben Verfasser zugeschrieben werden. Wo treffen Pornographie und Tiergeschichte plötzlich aufeinander, weil sie sich auf gleiche Redeweisen stützen? Welche neuen Effekte ergeben sich daraus?

⁵ Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Erster Band. Frankfurt a. M. 1983, S. 617.

⁶ Die Versuche, den Begriff der »Pornographie« zu definieren, sind bekanntlich zahlreich. Aus der Fülle neuerer Arbeiten sei genannt: Susanne Kappeler, Pornographie. Die Macht der Darstellung. München 1988. Kappeler stellt den Aspekt geschlechtsspezifischer Machtverhältnisse in den Mittelpunkt ihrer Analyse, rückt dabei jedoch – anders als die meisten Arbeiten mit vergleichbarer kritischer Intention – das Problem der pornographischen, Geschlechterdifferenz tilgenden *Repräsentation* ins Blickfeld. Darüber hinaus weist sie auf Parallelen zwischen der pornographischen Darstellung von Frauen und der Darstellung von Tieren hin, ohne jedoch dieser Verbindung gründlicher nachzugehen. Im Unterschied zu Kappeler wollen wir im folgenden die der pornographischen Repräsentation inhärenten Widersprüche stärker akzentuieren. Vgl. auch die entsprechende Kritik an Kappeler bei Elisabeth Bronfen, Disavowal and Insight. In: Art History. Vol. 11 (1988), S. 123-127.

Tiergeschichte und Pornographie verhandeln, wenn auch in unterschiedlicher Weise, das Problem der Erzählbarkeit von Leben, wie es vor allem im Bildungsroman zur Diskussion gestellt wird. Die Tiergeschichte tut dies, indem sie Tiere als ›die Natur‹ zum Sprechen bringt, die Pornographie, indem sie den Menschen als animalische Triebnatur agieren läßt. Beide Genres betreiben auf diese Weise die Überwindung eines zivilisatorisch-kulturellen Zustandes, dessen Defizienz als Verlust des ursprünglichen Naturzustandes begriffen wird. Diesen wieder zu erlangen, ja ihn zu übertreffen, bedarf es offenbar einer Sprache, die jenseits dessen angesiedelt ist, was man kulturelles Zeichensystem nennen könnte. Beide Textsorten suchen eine Stimme der Natur zu konstituieren, um jedes in ihr lebende Wesen als Naturwesen und jede in ihr stattfindende Handlung als naturhaft auszuweisen. So sprechen in der Tiergeschichte die Tiere als Träger eines unleugbaren Instinkts die Sprache der Natur; und in der »Mutzenbacher« sprechen menschliche Leiber die unartikulierte Sprache der Wollust und des Fleisches, sie werden zum »Zwitschern« gebracht⁷. Beide Textgattungen machen glauben, daß es eine authentische Natursprache gebe, wo sie diese mittels diskursiver Verfahren erst produzieren. Tiere, die sprechen, sind zivilisierte Naturwesen, und ›pornographierte‹ Körper vermögen – dies wird später zu zeigen sein – keine authentische Sprache der Liebe zu sprechen. Insofern ignorieren »Bambi« als Tiergeschichte und die »Mutzenbacher« als pornographischer Text trotz ihrer Anbindung an den Bildungsroman gleichermaßen das, womit sich dieser konfliktreich auseinandersetzt. Versucht der Bildungsroman die Identität eines Subjekts durch die Vermittlung von individueller Bedürfnisstruktur und sozialer Norm zu stiften, so wollen jene diesem Konflikt entkommen, indem sie eine unproblematische Naturidylle postulieren. Tiergeschichte und Pornographie treten unter anderen Vorzeichen die Nachfolge des Bildungsromans an, indem sie das, was sich nicht mehr als gelungener Lebensvollzug erzählen läßt, in eine eigene Form von

⁷ Diesen Ausdruck, der auf seine Weise pornographische Ekstase mit Tiergeschichten verbindet, übernehmen wir von Manfred Schneider, *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*. München 1992, S. 93 ff.

Trivialität übersetzen. Somit konstituieren sich beide Genres über ein harmonisierendes Erzählmodell, das zum Ausdruck einer Erzählkrise wird. Dies soll im folgenden erläutert werden.

Sowohl Saltens »Bambi« als auch die »Josefine Mutzenbacher« versuchen, die Geschichte eines Individuums als Totalität zu erzählen – jedoch auf unterschiedliche Weise. Während Salten die Lebensgeschichte Bambis in Zyklen faßt, sind die Abenteuer der wienerschen Dirne Josefine Mutzenbacher seriell strukturiert.

In »Bambi« vollzieht sich die Entwicklung des Jungrehs innerhalb von Natur- bzw. Jahreszyklen (Frühjahr–Sommer–Herbst–Winter), Lebenszyklen (Geburt–Tod) und sozialen Zyklen (Friede–Kampf). Im Grunde genommen wird eine einzige Geschichte erzählt, in der die Beteiligten nur ihre Positionen wechseln. Die Struktur der Lebensgeschichte wiederholt sich geradezu zwanghaft. Besonders deutlich wird dieses tendenziell endlose zyklische Verfahren, wenn man bedenkt, daß Salten eine Fortsetzungsgeschichte mit dem Titel »Bambis Kinder. Eine Familie im Walde« verfaßt hat. Diese schließt ihrerseits so, daß eine Lebensgeschichte wie die Bambis erneut ihren Anfang nehmen könnte:

Etliche Wochen später war Faline wieder mit einem kleinen Söhnchen auf der Wiese zu sehen. Neugeboren. [...] Bambi schaute, wie einst, vom Laub verborgen, den Sprößling an. Wieder ein Sohn! Faline [...] hatte sich gefügt, die Reihe setzte sich fort. Das Leben ging weiter.⁸

Die Lebensgeschichte der »Josefine Mutzenbacher« lebt dagegen von einer Serie sexueller Augenblicke, die in ihrer raschen Aufeinanderfolge die Permanenz erfüllten sexuellen Begehrens garantieren sollen. Hier herrscht Ewigkeit in jedem Augenblick insofern, als jede sexuelle Begegnung zur subjektiven Erfahrung von Ganzheit wird. Da sich die Reihe geglückter Orgasmen als künstlich arrangierte Genealogie einer scheinbar natürlichen Verkettung phallischen Begehrens beschreiben läßt, stützt der »Mutzenbacher«-Roman transzendente Totalitätsstrukturen in gleichem Maße wie die Tiergeschichte.

In der »Mutzenbacher« wird aber die Künstlichkeit des scheinbar Natürlichen selbst zum Thema gemacht. Nicht nur gehen Kopulationsakte gleichsam »maschinell« vonstatten; die technische Apparatur rückt

⁸ Felix Salten, *Bambis Kinder. Eine Familie im Walde*. In: Ders., *Bambi und seine Freunde. Die vier schönsten Tiergeschichten*. Rüslikon-Zürich 1988, S. 275.

auch selbst in Gestalt einer Kamera an jene Schaltstelle, an der sich die menschliche Kreatur in ihr künstliches Abbild verwandelt:

Der Herr Capuzzi, so hieß der Photograph, [...] richtete seine photographischen Apparate, fuhr mit dem Kopf unter das schwarze Tuch, und ich sah ihm gespannt zu. [...] »So ...«, rief er hervor, »nicht bewegen. Melanie schau den Albert an ..., du Pepi auch ..., und du Albert schau in die Höh'..., verdreh die Augen ...« Wir befolgten seinen Befehl. [...] »Eins ..., zwei ..., drei ..., vier ..., fünf ..., sechs ...«, zählte Capuzzi. »Fertig.« Wir sprangen auf. »Eine neue Stellung«, befahl er. (M 270ff.)

Der technische Apparat verwandelt nackte Leiber in Kunstobjekte und richtet sich damit gegen die in der »Mutzenbacher« postulierte Kreatürlichkeit des sexuellen Körpers. Deshalb wird die Technik in der »Mutzenbacher« in dem Maße verdrängt, wie sich die totgestellten Leiber immer wieder in Leben zurückzuverwandeln suchen. Dem sexuellen Bewegungsdrang seiner Modelle versucht der Photograph Capuzzi Einhalt zu gebieten, indem er sie auffordert, den Kopulationsakt nur zu »markieren«, ihn also im Zustand körperlicher Erstarrung zu simulieren (M 274). Indem sich jedoch das Begehren der Körper durch den photographischen Apparat nicht zum Stillstand bringen läßt, werden diese kreatürlich. Die Kamera markiert im wahrsten Sinne des Wortes die Stelle, an der die Körper zu sprechen beginnen, nämlich da, wo sie ihrer technischen Reproduzierbarkeit anheimzufallen drohen.

Der photographische Apparat steht in zweifacher Hinsicht für das poetologische Prinzip der Pornographie. Zum einen führt diese dem Leser wie eine Filmkamera erotische Details »hautnah« zu und konstituiert somit die Illusion ihrer Greifbarkeit. In dem Maße, wie Herr Capuzzi in seinem Studio Körper und Stellungen arrangiert, um sie abzulichten, arrangiert der Verfasser des pornographischen Textes eine Serie scheinbar gegenwärtiger Augenblicke sexueller Lust, die durch ihre Verschriftlichung – ähnlich der Ablichtung durch die Kamera – fixiert werden. Zum zweiten symbolisiert die Kamera das Auge des Erzählers, das sich unbeirrt auf die von ihm imaginierten Leiber richtet, deren sexuelle Wirkungskraft sich im voyeuristischen Rezeptionsakt des Lesers entladen kann.

Will der Text die das pulsierende Leben abtötende Technik verdrängen, indem er auf subtile Weise die widerständigen Leiber in eigener Sache die Maschine subvertieren läßt, so holt die Technik ihn doch

symbolisch wieder ein: In ihrer Verrichtung vielfältiger Liebestechniken werden die Körper selbst zu Apparaten. Nicht zufällig wird das männliche Genital an zitierter Stelle als »Bajonett« bezeichnet (M 271).

Auch in Saltens »Bambi« gibt es einen Ort, an dem die Technik in die Naturidylle einzubrechen droht: »Hell tönte es wieder, fein wie leises Vogelzwitschern, sehnstüchtig und zärtlich: »Komm ... komm ...« (B 163). Die Stimme Falines, die des Begehrens und also der Natur, erweist sich als Simulakrum, weil der Rehblatter⁹ des Jägers sie täuschend nachzuahmen vermag. Schießgewehr und Lockinstrument erscheinen als Symbole des Todes und der Technik. In der künstlich produzierten Fiepsstimme des Weibchens weist sich die Fiktion des Naturhaften als solche aus. Sie ist es, die authentische Erfahrungen des Individuums widerruft, weil Wahrheit und Täuschung eine ununterscheidbare Verbindung eingehen: »Ich bitte dich, Geliebte«, sagte er, »[...] rufe mich nie wieder [...] ... denn ich kann deiner Stimme nicht widerstehen.« (B 170)

Der Jäger ist demnach derjenige, der die Kommunikationsstrukturen der Tierwelt auf empfindliche Weise stört, indem er sich die Sprache der Natur zu eigen macht. Der Lockruf, den er ausstößt, ist weiblich konnotiert und wird als solcher zum Inbegriff von Lebensgefahr.

Wird in der »Mutzenbacher« der Einbruch der Technik überwunden, indem diese stimulativ in die Produktion serieller Liebestechniken eingebunden wird, so erfährt sie in »Bambi« ihre Überwindung durch das Zurückweichen vor der bedrohlichen Zivilisation in heimisches Dickicht. Bambis Rückzug in väterliche Waldgefilde muß als Neulegitimierung des idyllischen Schauplatzes verstanden werden, der die Gefahr, die vom Waldrand – der Lichtung – ausgeht, bannt.

2. Sexualwissenschaft als »Interdiskurs«

Ein Zusammenhang von Pornographie und Tiergeschichte braucht nicht erst konstruiert zu werden, weil es Texte, aber auch institutionelle Praktiken gibt, die sich unmittelbar über diesen Zusammenhang definieren. Bei den Texten – um mit ihnen zu beginnen – handelt es sich um

⁹ Die Bezeichnung entnehmen wir einer Gebrauchsanweisung für »Hubertus-Wildlockinstrumente«.

sexualwissenschaftliche Darstellungen, die gerade um und nach 1900 inflationäre Verbreitung finden.

Diesen Texten fehlt grundsätzlich, wenn sie Verbindungen zwischen dem Sexuellen und dem Tierischen herstellen, jener despektierliche Ton, wie er traditionell aus moraltheoretischen Diskursen vertraut ist. Vielmehr prägt sie, im Gegenteil, Euphorie. Das illustriert folgender Passus aus August Forels 1904 erstmalig, 1916 bereits in zwölfter Auflage erschienener »Studie für Gebildete«, »Die sexuelle Frage«:

Werfen wir einen kurzen Blick auf die uns umgebende Natur, so sehen wir überall die gleiche Sehnsucht, den gleichen Zug der Geschlechter zu einander. Bei den zwitschernden Vögeln, bei den brünstigen Säugetieren, bei den summenden Insekten, überall stellt das Männchen mit der grössten Konsequenz und unter Missachtung seines Lebens dem Weibchen nach [...]. Nicht viel geringer ist oft das Sehnen des Weibchens. Doch kokettiert dasselbe in der Regel, widersteht zum Schein, flieht und heuchelt Abneigung. [...] Der Schluss ist immer die gleiche innige und wonnige Vereinigung der Körper und der Seelen [...].¹⁰

In der Euphorie der teilnehmenden Beobachtung verliert sich der Wissenschaftler oft ins Detail: »[W]underbar ist die Hochzeit der Schmetterlinge der Sippe der Bombyciden.«¹¹ Im Stakkato dieser genitiven Reihung zeigt sich grammatisch an, was der sexualwissenschaftliche Diskurs betreibt: eine Genealogie des Sexuellen selbst, das doch eigentlich Bedingung jeder Genealogie im engeren Sinne, also jeder Ahnenforschung, ist. Damit kündigt sich ein Zirkel an, der noch näher zu bestimmen sein wird.

Reflektiert sich die Sexualwissenschaft selbst als Diskurs, so betont sie die konstitutive Bedeutung, die die Beobachtung der Fauna, selbst der Flora für sie hat: »Worin besteht nun der gegenwärtige positive *Literaturbesitz* der Sexualwissenschaft? [...] Wir besitzen höchst beachtenswerte Beobachtungen und Schriften über das Liebesleben der *Tiere* und *Pflanzen*.«¹² Dennoch erschöpft sich die Rede über das Tier im sexual-

¹⁰ August Forel, *Die sexuelle Frage. Eine naturwissenschaftliche, psychologische, hygienische und soziologische Studie für Gebildete*. München ¹²1916, S. 77f.

¹¹ Ebd., 78.

¹² Magnus Hirschfeld, *Naturgesetze der Liebe. Eine gemeinverständliche Untersuchung über den Liebes-Eindruck, Liebes-Drang und Liebes-Ausdruck*. Leipzig: Verlag »Wahrheit«, ²1913, S. 11f.

wissenschaftlichen Diskurs stets in einer propädeutischen Funktion. Denn immer geht es um die menschliche Sexualität, die im genealogischen Zugriff auf das Tierische bestimmbar werden soll. (Die Aussicht auf diese Bestimmbarkeit rechtfertigt die Euphorie des Wissenschaftlers.) Das Verfahren hat zunächst den Effekt – weitere Schlußfolgerungen werden bei der Lektüre von »Bambi« und »Josefine Mutzenbacher« zu ziehen sein –, daß alles Tierische nur in den Blick gerät, insofern es als human gelten kann. Die Anthropomorphismen in Forels oben zitierter Darstellung indizieren das in aller Deutlichkeit. Entsprechend erhebt Bölsche zur Maxime, »daß alle [...] Naturauffassung für uns immer wie in unendlichen Radien von dem einen Denkmittelpunkte »Mensch« ausstrahlt, auch für die ganze erkennbare Welt«¹³.

Wilhelm Bölsches umfangreiche Schrift über »Das Liebesleben in der Natur«, erstmals 1898-1903 in drei Bänden erschienen, macht wohl drastischer als jede andere ihrer Art den Zusammenhang nicht nur zwischen Sexualwissenschaft und Zoologie, sondern auch, in Verlängerung beider, zwischen Pornographie und Tiergeschichte explizit. Zoologische Betrachtungen geraten bei Bölsche unverhohlen zu Tiergeschichten – indem er, beispielsweise, die Fortpflanzung der Einzeller, also die Zellteilung, als Geschichte der »Rumpelstilze« verhandelt, die sich »mit einem herzhaften Ruck selber in zwei Stücke« reißen¹⁴. Geht solche Narrativierung mit der direkten Anrede des Lesers in der zweiten Person einher¹⁵, so wird der Schritt vom sexualwissenschaftlichen in Richtung auf den pornographischen Diskurs mit der direkten Aufforderung des Lesers zur sexuellen Aktivität vollzogen. Tatsächlich verfährt Bölsches Erörterung gleich zu Beginn nach dem Modell einer Penetration, bei der er den Leser vorausschickt. Der Blick des Lesers soll »mit angespannte-

¹³ Wilhelm Bölsche, *Das Liebesleben in der Natur. Eine Entwicklungsgeschichte der Liebe. Erster Teil. Stark vermehrte und umgearbeitete Ausgabe.* Jena 1924, S. 70.

¹⁴ Bölsche, *Das Liebesleben* (vgl. Anm. 13), 132. Dabei wird bereits ein charakteristischer Effekt der Tiergeschichte deutlich: Auch niederste tierische Formen (»Einzeller«) werden in den Umkreis des menschlichen hineingezogen (»Rumpelstilze«); selbst was *noch nicht* zur Fauna gehört, ist schon *nicht mehr* tierisch.

¹⁵ Bölsche selbst spricht im Vorwort von dem »allgemeine[n] Biedermeier-Stil der Erzählung mit seiner Du-Form [...], dessen abtemperierte Behaglichkeit gerade bei diesem Stoff nicht eine Laune, sondern eine wohlüberlegte Kunstfarbe ist«. Bölsche, *Das Liebesleben* (vgl. Anm. 13), II.

stem Sehen«¹⁶ in den weiblichen Körper ein- und bis zu dem Ort vordringen, wo die weibliche Eizelle reift:

Ein künstliches Licht von außerordentlicher Kraft soll uns eine Unterwelt erhellen, in der sonst tiefes Dunkel brütet. Und die Gegenstände, indem sie plötzlich im Glanze auftauchen, sollen zugleich ins Märchenhafte vergrößert erscheinen. Dein Blick verliert sich in einem ungeheuren Gewölbe. Durch den gähnenden Schacht des Hintergrundes wälzt sich ein Seltsames auf dich zu. Eine große schimmernde Kugel, ohne eigene Lichtwirkung, aber von unserm künstlichen Tage tief durchleuchtet

– und so fort¹⁷. Selten hat wohl ein populärwissenschaftlicher Diskurs umstandsloser den weiblichen Körper als Terrain seiner Explorationen benannt, den »Wißtrieb« (Freud) mit dem männlichen »Sexualtrieb« verschmolzen. Dem phallischen Forscherblick, sofern er nicht konkret den weiblichen Körper anvisiert, gerät die gesamte Fauna und Flora, als synchrone Darbietung der gesamten Naturgeschichte, zum penetrierbaren Frauenleib, zum »Schacht der Äonen«¹⁸, in den eindringen muß, wer die Genealogie des Menschen, die Evolution selbst, durchschauen will.

An »Stellen« nahezu pornographischer Machart mangelt es dem »Bölsche« nicht. Als ein Beispiel, in dem sich Tiergeschichte und Pornographie anschaulich verbinden, empfiehlt sich etwa folgende Schilderung einer urgeschichtlichen Kreatur:

Dann der größte von allen, das größte aller Landtiere überhaupt, das je die Erde gestampft hat: der Atlantosaurus, [...] über achtzig Fuß lang, mit allein zwei Meter langen Oberschenkeln. Man muß sich den Raum vergegenwärtigen, den ein verliebtes Paar dieser Atlantosaurier zu seiner Liebe verbrauchte, angenommen selbst, daß das Männchen das Weibchen dabei auf den Rücken wälzte [...]. Fast möchte man [...] geneigt sein, diesem Atlantosaurus die Krone unter allen Geschöpfen zuzuerteilen hinsichtlich der Empfindungen, die er beim Geschlechtsakt verspürt haben muß. Dieser Atlasdrache [...] besaß einen geradezu winzigen Schädelraum für das Gehirn, so klein, daß er nicht im entferntesten Verhältnis zu den Proportionen des Gesamtkörpers auch nur nach sonstigem Reptilienmaß stand. Dafür aber erweiterte sich der Hohlraum der Rückenwirbel gerade in der Gegend, die über den Geschlechtsteilen lag, so bedeutend, daß das Rückenmark hier etwa dreimal so dick gewesen sein muß als das eigentliche Gehirn. Man hat

¹⁶ Ebd. S. 46.

¹⁷ Ebd. S. 45.

¹⁸ Ebd. S. 106.

geradezu von einem ›Schwanzgehirn‹ dieser Tiere gesprochen, einem besonderen Gehirn über dem Becken, daß den hinteren Körperteil, vor allem den enorm schweren Schwanz, regieren half. Unwillkürlich bringt man dieses Schwanzgehirn aber auch mit dem Geschlechtsakt in Verbindung: man ahnt ungeheuerliche Nervenregungen, die eine solche Anhäufung von Rückenmarksubstanz gerade in der kritischen Gegend sehr wohl bedingen konnte.¹⁹

Ist Lesen, nach Schopenhauer²⁰, ein Denken mit fremdem Gehirn, so hat man hier eine Urszene pornographischer Lektüre vor sich: Für einen Augenblick enthüllt sich jenes fremde Gehirn, mit dem man für die Dauer des Diskurses zu denken hätte, in seiner Eigenheit. Es ist ein mit dem Genital kurzgeschlossenes, ›den Schwanz regierendes‹ Hirn, das in endloser Rückkopplung mit dem Sensorium des erogenen Organs die Lust ins Ewige perpetuiert. So artikuliert sich hier alles Begehren und alle unvermeidliche Enttäuschung der Pornographie zugleich: alles Begehren, weil dieses Schwanzgehirn das Maximum an Lust verspricht; alle Enttäuschung, weil es, einem ausgestorbenen Tier zugehörig, doch nie das eigene sein könnte.

Aus dieser Aporie resultiert die Notwendigkeit, auf das Tierreich zurückzugreifen. Erst dort läßt sich jenes Fremde finden, das als Eigenes vereinnahmt werden muß. Der Rekurs auf das Tierreich muß mithin als spezifisch *pornographische* Erfordernis gelten. Dennoch wird ihr zumeist erst außerhalb der Pornographie Rechnung getragen – in der Sexualwissenschaft. Denn deren Verlängerung ins Extrem ist zwar die Pornographie – aber doch nur, indem sie versucht, der Wahrheit des menschlichen Sexes, nach der die Sexualwissenschaft fahndet, im Affekt des Lesers *unmittelbare Präsenz* zu verschaffen. Insofern ist Pornographie bestrebt, den noch zu augenfällig brüchigen Zirkel der Sexualwissenschaft – den tierischen Sex als menschlichen, den menschlichen Sex über den tierischen zu definieren – hinter sich zu lassen. Das Versagen der Pornographie, so ließe sich umgekehrt sagen, bedingt den Regreß in die Wissenschaft.

Die Affinität zur Pornographie jedenfalls ist von Zeitgenossen durchaus als Charakteristikum von Bölsches Schrift empfunden worden. In

¹⁹ Ebd. S. 92f.

²⁰ Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke Band V. Parerga und Paralipomena II. Frankfurt a. M. 1986, S. 580.

einem Stück Ödön von Horváths etwa gibt die erfahrene Prostituierte dem »Fräulein«, das Prostituierte werden will, den folgenden Rat: »Blätter mal in dem Buch auf der Kommode. Man muß sich da auskennen, besonders im zweiten Teil. Es ist ein medizinisches Werk: »Das Liebesleben in der Natur«. Mit Anhang.«²¹ Erscheint hier Bölsches Opus als »positiver Literaturbesitz«, als Grundlagenwerk Praxis gewordener Pornographie – der Prostitution –, so entspricht das exakt der eben akzentuierten Position der Sexualwissenschaft: Sie ist das Vorspiel, der Rückhalt des Pornographischen.²²

Diese Position ist auch in rhetorischer Hinsicht durchaus offensichtlich. Ist ein wichtiges rhetorisches Element der Sexualwissenschaft die Narration – Genealogien muß man erzählen –, so läßt Pornographie in ihrem Bemühen um die unmittelbare *Präsenz* des veritablen Sexes, um den unendlich gedehnten Augenblick der Lust gerade das Erzählen hinter sich.²³ Sofern die Sexualwissenschaft von der Pornographie Abstand nimmt – sie behauptet dies öfter, als es der Fall ist – sucht sie bei

²¹ Ödön von Horváth, Rund um den Kongreß. In: Zur schönen Aussicht. Gesammelte Werke 1. Frankfurt a. M. 1985, S. 218.

²² Das Verhältnis der Pornographie zur Prostitution ermöglicht es, die Art ihres Versagens und damit den Einsatzpunkt des sexualwissenschaftlichen Diskurses genauer zu bestimmen. Die Etymologie gibt hier einen Hinweis: »Pornographie« heißt übersetzt »Schrift der Prostituierten«. Sie verspricht also einen authentischen Einblick in das prostitutive Gewerbe; die Pornographie autorisiert sich über den engen Bezug zu einer ihr vorausgehenden ursprünglichen Praxis. Nun ist aber Prostitution ihrerseits bloßes Ausagieren kulturell und diskursiv formierter Begehren; sie ist bestenfalls Rezitat pornographischer Weltliteratur. Der Pornographie fehlt also gerade jene ursprüngliche Praxis, die sie autorisieren könnte: sie verweist nur auf sich selbst als eine *Schrift* und bleibt damit hinsichtlich des von ihr erhobenen Anspruchs auf Sinnfülle aporetisch.

²³ Nicht umsonst wird traditionell gerade ihre Inkohärenz als Geschichte oft zum eigentlichen Skandalon der Pornographie. Wenn sie als Geschichte auftritt, ist sie augenblicklich seriös und also nicht mehr pornographisch. In ihrem Kommentar zum § 184 StGB definieren Schönke und Schröder »Pornographie« unter Verweis auf deren typischen Mangel an »Geschichtlichkeit«: »Als pornographisch ist eine Darstellung anzusehen, wenn sie *unter Ausklammerung aller anderen menschlichen Bezüge* sexuelle Vorgänge in grob aufdringlicher Weise in den Vordergrund rückt [...]«. »Adolf Schönke/Horst Schröder, Strafgesetzbuch. Kommentar. München 231988, S. 1264 (Hervorh. von uns, D.S./C.Ö.). Der Gesetzeskommentar wird hinsichtlich seiner ihm zugrundeliegenden »Geschmacksfrage« transparent, nimmt man folgende Überlegung Sichtermanns hinzu: »Die mangelnde Möglichkeit, ihn mit einer Geschichte zu versehen, läßt den Orgasmus schal werden. [...] Der Orgasmus, der herausgelöst ist aus einer (seiner) Geschichte, der »gehabt« werden will wie eine Zuckerstange, der ist dann danach.« – Barbara Sichtermann, Der Mythos von der Herbeiführbarkeit. Zur feministischen Diskussion um den Orgasmus. In: Freibeuter 2, 1979, S. 99.

der Tiergeschichte Zuflucht. Denn die Tiergeschichte eröffnet einen Bereich, in dem kohärentes Erzählen noch am wenigsten problematisch erscheint: die Natur. Die Katastrophen, die dem Erzählen gefährlich werden könnten, sind deshalb hier grundsätzlich *rein menschlichen* Ursprungs. Dafür bietet gerade »Bambi« ein gutes Beispiel, in dem Männer mit Gewehren alle Katastrophen besorgen.

Zugleich sind die Jäger in »Bambi« Sinnbild der Praxis, in die ein wissenschaftlicher Diskurs übergeht, der Pornographie und Tiergeschichte aneinanderschließt. Denn im Grunde helfen die Jäger, die vor allem die kranken und wenig gewitzten (instinktlosen) Tiere schießen, nur der natürlichen Auslese nach: Sie leisten die Arbeit von Tierzüchtern. In der Tierzucht und vor allem in den Bemühungen um ihre Übertragung auf menschliche Populationen findet der sexualwissenschaftliche Diskurs eine wesentliche praktische Fortschreibung. Es erstaunt daher nicht, daß Wilhelm Bölsche Ehrenmitglied der 1905 gegründeten »Gesellschaft für Rassenhygiene« war²⁴, die die Möglichkeit der im Nationalsozialismus konkret gewordenen Versuche zur Menschengzüchtung mit vorbereitete. Das, was sich in solchen Konsequenzen abzeichnet, bedeutet im Grunde einen Bruch mit den traditionellen Reproduktionsfunktionen der Familie, die hinfort aporetisch erscheint: Es bedeutet den Versuch einer »Okkupation der weiblichen Gebärpotenz«²⁵ durch männliche Wissenschaft und Politik. Bevor wir dieser Spur in »Bambi« und »Mutzenbacher« nachgehen (s. u. Abschnitt 4), wollen wir zunächst die diskursive Produktion von Wahrheit in beiden Texten näher erörtern, die sich die Sexualwissenschaft derart folgenreich zu eigen machen kann.

3. »Jetzt wollte er mehr wissen« – Beredte und verschwiegene Wahrheiten

Zwei Sprachrituale sind es, mit denen in der Tiergeschichte »Bambi« und im pornographischen Roman »Josefine Mutzenbacher« die Wahrheit des Subjekts zu produzieren versucht wird: das Rätsel und das Geständnis. Als Orakelspruch und Beichtlitanei installieren beide Gren-

²⁴ Vgl. Anna Bergmann, Die verhütete Sexualität. Die Anfänge der modernen Geburtenkontrolle. Hamburg 1992, S. 75.

²⁵ Ebd. S. 241.

zen, die es zu überwinden gilt, um an das Geheimnis intimisierter Subjektivität heranzukommen.

Rätsel und Geständnis gehorchen gleichermaßen einem Spiel der Enthüllung und Verhüllung von Wahrheit. Während das Rätsel eine Botschaft verhüllt, die enthüllt werden muß, enthüllt das Geständnis ein Wissen, das als Geheimnis verhüllt war. In Saltens »Bambi« gilt es, ein Geheimwissen zu lüften, denn: nur wer um die Lösung des Rätsels weiß, kann in den Herrscherstand treten. Die verrätselten Worte des Rehfürsten weisen ihn als Hüter eines geheimen Wissens aus, das nur dem potentiellen Nachfolger preisgegeben werden darf. Weil dieses Geheimwissen vom Vater kommt und vom Vater (Gottvater) spricht, muß Bambi es sich durch Befolgung der väterlichen Gebote geduldig erringen. Als Wissen um die Existenz einer göttlichen Allmacht besitzt es unwiderruflichen und allgemeingültigen Charakter.

In der »Josefine Mutzenbacher« regeln Geständnisrituale die Enthüllung gewußter Geheimnisse. Indem so getan wird, als hätten verbotene Taten stattgefunden, können den vermeintlich Sündigen immer wieder Geständnisse abgepreßt werden, die das Begehren des Phallus bestätigen und perpetuieren. Der Fluß der Sprache und des Spermas halten wechselweise dieses Begehren in Gang, das als permanentes den wahren sexuellen Körper konstituiert. Wann immer die Verschmelzung der Körper ihr Ende findet, setzt das Seziermesser der Beichte ein, um die Wahrheit des Sexes freizulegen.

Ebenso wie die Beichte nicht zur Entschärfung sexueller Lust führt, sondern sie vielmehr generiert, produziert das Rätsel die Wahrheit, die es zu enthüllen aufgibt. Es spricht von der Existenz einer göttlichen Allmacht, die die ungebrochene Genealogie von Patriarchen der Rehgattung garantiert.

In einer Schlüsselszene der »Mutzenbacher« wird das Spiel längst beantworteter Fragen zwischen Josefine und ihrem Vater eröffnet:

So schlief ich von diesem Abend Bett an Bett mit meinem Vater. [...]. »[...] alsdann da hat er dich angegriffen, der Herr Katechet ...?«. »Ja, Vater ...«, flüsterte ich. »Da auch?« Er packte meine andere Brust. »Ja, Vater ...« [...] »Sag ..., mit seiner Nudel ist er dagewesen...?« »Ja ..., Vater ...« »Da drinn?« Er versuchte meine Spalte zu öffnen und mir den Finger hineinzu-stecken. [...] »Ich will's wissen ...«, zischelte er mir zu, und faßte mich wieder dort an. (M 202f.)

Die sprachliche Penetration des Vaters mündet in eine körperliche, sie produziert ein Begehren, das als Lust am beherrschbaren Wissen in die sexuelle Beherrschung der Tochter hinüberführt. In dem Maße, wie die Litanei des Aushorchens auf die Sündhaftigkeit vorausgegangener sexueller Ausschweifung setzt, wird diese durch ihre sich im Geständnisritual vollziehende Realisierung widerrufen.

Die sexuelle Lust kann in der »Mutzenbacher« nur aufrechterhalten werden, weil sich alle Beteiligten einem System herrschender Doppelmoral fügen. Die dreizehnjährige Josefine legt davon Zeugnis ab:

Ich fing an zu begreifen, daß der Herr Kooperator eine Komödie spielte, und es einfach darauf abgesehen hatte, mich zu pudern. Aber ich war entschlossen, diese Komödie mitzumachen, mir nichts merken zu lassen, und im übrigen glaubte ich doch daran, daß der Herr Kooperator die Macht habe, mich von meinen Sünden zu absolvieren (M 169f.).

In dem Maße, wie Josefine diese Komödie der Sünde mitzuspielen bereit ist, wird auch der Leser in das Spiel inszenierter Verbote eingebunden, aus dem die Erregung seiner sexuellen Phantasie resultiert. Pornographische Literatur konstituiert sich über die Zensur-Strategie, die in den Beichtritualen der »Mutzenbacher« angewandt wird. Die in der Beichtpraxis immer wieder gelingende Überwindung des scheinbar Sündhaften durch seine Bannung in Worte gewährleistet die Fortdauer sexueller Betätigung über den Koitus hinaus. Denn die Worte, mittels derer die wahre Empfindung sexuellen Begehrens enthüllt werden soll, verhüllen diese zugleich wieder, weil der Augenblick höchster Lust letztlich nicht in Sprache gefaßt werden kann. Das Sprechen vom Sex artikuliert das Begehren nach dessen realer Dimension, indem es Körperteilen und Akten Signaturen verleiht, die trotz ihrer Eindeutigkeit unzulänglich bleiben. Die pornographische Sprache ist deshalb genötigt, sich immer wieder selbst zu übertreffen. Daher eskaliert die Geständnispraxis geradewegs im Sexualakt zwischen Beichtvater und Sünderin, der alle Worte Lügen straft:

Plötzlich fragte er [Rudolf; D.S./C.Ö.] [...]: »Vögelst du oft mit dem Vater ...?« Ich leugnete: »Nie ..., heut hat er das erste Mal wollen ...« Er bohrte mir eben wieder den Schweif hinein: »Lüg nicht«, zischte er dabei. »Ach ..., mir kommt's schon wieder ...«, rief ich. »Sag die Wahrheit«, befahl er mir. »Ja ..., ja ...«, antwortete ich. [...] Vielleicht eine halbe Stunde lang

bearbeitete er mich, und ich schwamm in meinem eigenen Saft und in Seligkeit. (M 222f.)

Versucht in der »Mutzenbacher« derjenige, der abfragt, belauscht und verhört, den Körpern die Wahrheit ihrer Begehrensstruktur abzupressen, so wirft sich in »Bambi« der Rehälteste als der Hüter verrätselster Geheimnisse zum Herrn der Wahrheit auf. Der alte Rehbock ist in gleichem Maße Voyeur wie die Beichtväter in der »Josefine Mutzenbacher«. Er sieht alles, ohne selbst gesehen oder bemerkt zu werden, und überwacht die Befolgung der väterlichen Gebote. Seine Macht rekrutiert sich aus einem Geheimwissen, das er in Form von Orakeln anzudeuten weiß, die die Sinnhaftigkeit und Unverbrüchlichkeit seiner Weisheit garantieren. Dies wird besonders in einer Szene deutlich, in der Gobos Übertretung des väterlichen Gesetzes durch einen Richtspruch des Alten manifest wird:

Dann fragte der Alte mit seiner ruhigen, gebietenden Stimme: »Was hast du da für einen Streifen am Halse?« [...] Gobo antwortete unsicher: »Das ...? Das ist von dem Bande, das ich getragen habe ... es ist Sein [des Menschen, D.S./C.Ö.] Band ... und ... ja ... und es ist die größte Ehre, Sein Band zu tragen ... es ist ...« Er wurde verwirrt und stammelte. Alle schwiegen. Der Alte sah Gobo lange an, durchdringend und traurig. »Unglücklicher«, sagte er leise, wandte sich ab und war fort. (B 183f.)

Weil Gobo im Zeichen einer anderen als der vom Rehvater repräsentierten Macht steht, nämlich »Götzendienst« am Menschen leistet, wird er durch den Schicksalsspruch des Alten symbolisch aus der Rehgemeinschaft ausgeschlossen. Die Stimme des Gebieters entmachtet den ohnehin schwächlichen Gobo bis hin zu dessen Impotenz, die im selbst verursachten Tod ihre Konsequenz findet.²⁶ Die Tatsache, daß Bambi der Bedeutung des väterlichen Richtspruchs nachjagt, weil er sie intuitiv erfaßt, zeichnet ihn als potentiellen Nachfolger mit der in Abgrenzung zu Gobo nötigen Herrscherpotenz aus.

»Was willst du von mir?« fragte der Alte. [...] »Warum ...«, Bambi nahm seinen Mut zusammen, »warum haben Sie das von Gobo gesagt ...?« »Meinst du, daß ich unrecht habe?« »Nein,« rief Bambi leidenschaftlich, »nein! Ich fühle, daß es wahr ist!« Der Alte nickte kaum merklich, und seine Augen sahen Bambi an, so gütig wie nie vorher. Bambi sagte in diese Augen:

²⁶ Weil Gobo sich weigert, von seiner Verehrung für den Menschen/Jäger als seinem vermeintlichen »Herrn« abzulassen, muß er durch dessen Schuß sterben (B 197ff.).

»Aber ... warum? ... Ich kann es nicht begreifen!« »Es genügt, daß du es fühlst. Du wirst es später begreifen. Lebwohl.« (B 192f.)

In dem Maße also, wie Gobo durch seine Domestikation in den Stand des Haustieres absinkt,²⁷ steigt Bambi aufgrund seiner körperlichen Konstitution und seines blinden Gehorsams gegenüber der väterlichen Autorität zum Herrscher des Waldes auf. Die Stimme des Vaters garantiert für die Wahrheit dessen, was es zu befolgen gilt. In »Bambi« kommt es nicht auf die Erfassung der Inhalte einer göttlichen Botschaft an, sondern auf die Anerkennung ihrer Verkünder, welche Wahrheit als exklusives Wissen installieren.

»Josefine Mutzenbacher« und »Bambi« lassen sich insofern komplementär lesen, als sie die »Wahrheit« aus Machtdiskursen entbinden, die gleichermaßen einem Doppelmechanismus von Enthüllung und Verhüllung gehorchen. Das vielleicht entscheidendste Machtdispositiv zur Regelung intersubjektiver Verhältnisse stellt dabei die Familie als bürgerliches Lebensmodell dar, wie im folgenden gezeigt werden soll.

4. Zur Aporie familialer Ordnungen in »Josefine Mutzenbacher« und »Bambi«

»Bambi« und »Josefine Mutzenbacher« sind Familiengeschichten: Begleiten Vater und Mutter, Tante Ena, Cousin, Cousine und die weitläufigere Verwandtschaft der Hirsche das Stück Lebensweg des kleinen Bambi, das er bis zu seiner tierischen »Veredelung« durchläuft, so bilden in der »Josefine Mutzenbacher« die Eltern mit den Brüdern Franz und Lorenz die familiäre Keimzelle, aus der Josefines »Lehr- und Wanderjahre«²⁸ erwachsen.

Als Sozialisationsgeschichten sind Saltens »Bambi« und der »Mutzenbacher«-Roman Bildungs geschichten, die den Weg von der Kindheit über die Adoleszenz bis zum Erwachsenendasein erzählen und die

²⁷ Sinnbild des »Häretikers« ist der Hund, der dem Menschen unverbrüchliche Treue leistet: »Alle gehört ihr Ihm, wie ich Ihm gehöre! Aber ich ... ich liebe ihn, ich bete Ihn an! Ich diene Ihm! Ihr wollt euch auflehnen ... Ihr Armseligen, gegen Ihn? Er ist allmächtig! Er ist über uns! Alles, was ihr habt, ist von Ihm! Alles, was da wächst und lebt, von Ihm!« Der Hund bebte vor Begeisterung.« (B 238) Während Gobo durch die Worte des Alten »kastriert« wird, wird der Hund hysterisiert.

²⁸ Vgl. Hellmuth Karasek, Vom Realismus der Pornographie. Zur Neuerscheinung der Josefine Mutzenbacher (1969), M 8. – K. H. Kramberg, Steckbrief Mutzenbacher, M 482.

Identität des Subjekts aus familialen »Urszenen« zu entfalten suchen. Salten bedient sich dabei solcher Erzählmuster, wie sie aus dem Bildungsroman des 19. Jahrhunderts bekannt sind. Auch in seiner scheinbar harmlosen Tiergeschichte und im pornographischen Roman wird das zum Ereignis, was Walter Benjamin dem Bildungsroman zugeschrieben hat: das Unzulängliche²⁹ als Inbegriff dessen, was eigentlich nicht mehr erzählt werden kann, nämlich eine in sich geschlossene und abgeschlossene Lebensgeschichte, an deren Ende die Erlösung des Subjekts bzw. sein geglückter Lebensentwurf steht. In dem Maße, wie der Bildungsroman nach Benjamin »den gesellschaftlichen Lebensprozeß in der Entwicklung einer Person integriert« und damit »den ihn bestimmenden Ordnungen die denkbar brüchigste Rechtfertigung angedeihen« läßt³⁰, stellen auch, so meinen wir, die Tiergeschichte und der pornographische Roman Gattungen dar, die den Versuch einer Vermittlung zwischen privatisiertem Subjekt und gesellschaftlichem Kollektiv unternehmen. Beiden Texten gemeinsam ist das Bemühen, die Inkohärenz von Innerlichkeit und Außenwelt in ein sinn- und einheitsstiftendes Erzählmodell zu überführen, dessen aporetische Struktur wir im Diskurs der Familie aufzudecken versuchen.

Bambi – so vermittelt es der Text zunächst – wächst in einem großen Familienverband auf, der die gesamte Schar der Wald- und Wiesenbewohner, vom Eichhörnchen bis zum Schmetterling, vom Heupferdchen bis zum Waldkauz und sogar die große Eiche am Wiesenrand umfaßt, sich über blutsverwandtschaftliche Verbindungen hinaus als Kommunikationsgemeinschaft versteht. Diese Gemeinschaft grenzt sich über ein raffiniert ausgetüfteltes Warnsystem vom Menschen als dem Feind ab, der die Außenwelt repräsentiert. Dieser erscheint in der Tiergeschichte als Jäger, dessen Wille und Vermögen als omnipotent eingeschätzt werden: »[...] was Er will, läßt Er wachsen, und was Er will, ist eben da!« (B 182), so bemerkt Gobo, und das Eichhörnchen fügt hinzu: »Ja ... [...] Er kann alles ... Er ist allmächtig ...« (B 229f.)³¹

²⁹ Walter Benjamin, Der Erzähler. In: Gesammelte Schriften Bd. 2. Frankfurt a. M. 1977, S. 443.

³⁰ Ebd., S. 443.

³¹ Dieser Allmacht wird im anonymen Personalpronomen »Er« und in den ohnmächtigen Sprachstockungen (Auslassungszeichen) Präsenz verliehen, wobei das Stottern als Zeichen der Impotenz die Omnipotenz des Jägers kontrastiert.

Doch der vermeintliche Friede innerhalb der Großfamilie zwischen Busch und Tann täuscht. Die von außen kommende Bedrohung wird nach innen in Warnsignale und Erzählakte³² transformiert. Die so in Gang gesetzte innerfamiliäre Dynamik bestimmt den Kampf ums Überleben in einer chaotischen Welt. Der Bedrohung durch Naturphänomene (Wintereinbruch, Gewitter) und dem zerstörerischen Aggressionspotential der Wald- und Wiesenbewohner versucht der Erzähler in dreifacher Weise zu entkommen: erstens durch die Absolutsetzung unumstößlicher Naturgesetze, durch die Naturkatastrophen als vorübergehende Ereignisse erscheinen und ihre Überwindbarkeit durch regelhaftes Verhalten postuliert wird; zweitens durch die Setzung eines sozialdarwinistischen Modells, das das Recht des Stärkeren als naturhaftes Gesetz installiert; und drittens durch die Projektion des Modells der bürgerlichen Kleinfamilie auf die Rehgattung, die sich von der sie umgebenden Tierwelt moralisch abgrenzt: »Bambi fragte: ›Werden wir uns auch einmal wegen des Essens zanken?‹ ›Nein‹, sagte die Mutter. [...] ›Werden wir auch einmal böse zueinander sein?‹ ›Nein, mein Kind‹, sagte die Mutter, ›bei uns gibt es das nicht.« (B 20f.)

Saltens »Bambi« und die »Josefine Mutzenbacher« folgen in ihrem Entwurf der Familienkonstellation dem Muster der Psychoanalyse. Am Anfang von Bambis Sozialisation steht eine scheinbar unzerstörbare Mutter-Kind-Symbiose, die in der »ganz enge[n] Kammer«, in der nur die »Mutter und Bambi [...] ein wenig Raum« haben (B 34), ihren symbolischen Ausdruck findet. Im frühkindlichen Stadium bilden Mutter und Kind noch eine körperliche Einheit, die über den Tast- und Geruchssinn gestiftet wird. Die Liebkosungen der Mutter und der Geruch und die Wärme ihres Körpers halten die physische Verbindung zwischen Mutter und Kind auch nach der Geburt aufrecht:

Es hörte nur das leise Knistern, das über sein Röckchen hinlief, während es gewaschen, gewärmt und geküßt wurde, und es roch nichts als den nahen Leib der Mutter. Eng schmiegte es sich in diese wohligh dunstende Nähe, suchte hungrig daran herum und fand den Quell des Lebens. (B 13)

³² Erzählungen entspringen Krisensituationen und suchen diese zu bewältigen (vgl. »gesellige« Gesprächsrunden innerhalb der Waldfamilie, B 104 ff.; Gobos Erlebnisbericht, B 179 ff.) – ein Prinzip, das u. a. aus Novellensammlungen wie »Geschichten aus 1001 Nacht«, Boccaccios »Decamerone« und Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« bekannt ist und an die Frage nach der Poetologie unserer Texte anknüpft.

In dem Maße, wie der Vater aus dieser symbiotischen Verbindung ausgeschlossen ist, bleiben Bambis Seh- und Gehörsinn verschlossen: »Hier stand er nun, schwankte bedenklich auf seinen dünnen Beinen, blickte mit trüben Augen, die nichts sahen, blöd vor sich hin [...] und war noch ganz betäubt« (B 9) – »Das Kleine verstand keinen einzigen von den vielen Gesängen und Zurufen, kein Wort von den Gesprächen. Es hörte noch gar nicht darauf.« (B 12)

Optischer und akustischer Sinn repräsentieren die väterliche Ordnung, weil sie das dort gültige Kommunikationssystem regeln. Im Blick auf den anderen, dies wird später zu zeigen sein, manifestiert sich eine Rangordnung innerhalb der Rehgattung, die dem Schauenden die Dominanz über den Angeschauten einräumt. Das Gehör avanciert in der Rehwelt zu einem der wichtigsten Sensoren für die Früherkennung von Gefahren, während die lautlose Bewegung durch den Wald den Rehfürsten und dessen Omnipräsenz auszeichnen.

Der Bildungsgang Bambis folgt einem hierarchischen Prinzip, an dessen Beginn die Einweisung in die praktischen Überlebensstrategien durch die Mutter und an dessen Ende die Übermittlung einer Lebensphilosophie steht, die durch den Rehältesten – den Vater – an seinen Nachkommen weitergegeben wird. Dieser geschlechtsspezifischen Funktionszuschreibung entsprechen unterschiedliche Sprachcodes, die den Übergang vom Imaginären in die symbolische Ordnung markieren. War das Zusammenleben mit der Mutter von körperlicher Nähe, ausgelassenem Wessenspiel und befriedigtem Wissensdurst geprägt, beherrschen Anonymität, Ehrfurcht und Sprachlosigkeit das Verhältnis zwischen Vater und Kind: »Mit bestürmtem Gemüt fragte Bambi: ›Wird mein Vater mit mir sprechen?‹ ›Gewiß, mein Kind‹, verhiess ihm die Mutter, ›wenn du erwachsen bist, wird er mit dir sprechen und du wirst manchmal bei ihm sein dürfen.« (B 53) Bambis Kommunikation mit dem Vater verläuft in der Kindheit und Adoleszenz überwiegend über einen nonverbalen Zeichencode, dessen symbolische Dimension das väterliche Gehörn anzeigt:

Da geschah noch etwas und es war viel größer als all das viele andere, was Bambi heute schon erlebt hatte. [...] Bambi schaute sie [die Väter; D.S./C.Ö.] an und regte sich nicht. Sie sahen wohl aus wie Mutter und Tante Ena. Doch auf ihren Häuptern blitzte die Krone des Gehörns, in

braunen Perlen und hellen weißen Zinken. Bambi war ganz betäubt; er blickte von einem zum anderen. [...] Er war hingerissen und stumm. (B 50f.)

Nicht so sehr Kastrationsangst scheint es an dieser Stelle zu sein, die Bambis Begehren nach der Mutter Einhalt gebietet, sondern eher der Penisneid eines kleinen Mädchens, der sich vom Blick auf den väterlichen Phallus herleitet und sowohl die phallische Defizienz der Mutter als auch die eigene enthüllt. Denn Bambi kommt ohne Geweih, also gewissermaßen kastriert zur Welt. Was Bambi allerdings von denen unterscheidet, die aufgrund ihres Mangels zur Weiblichkeit verdammt sind, ist die von der Natur garantierte Aussicht, dereinst doch noch ein eigenes Geweih zu erhalten. Insofern wird im Jungreh Bambi das Modell einer perfekten Leugnung der Kastration erkennbar. Für eine solche Leugnung steht auch die künftige Lebensgefährtin Bambis ein, die bekanntlich Faline (sprich: »Phalline«) heißt.

Festzuhalten ist, daß die Geschlechteridentitäten bei Jungtieren genauso wenig festgelegt sind, wie es die Sexualwissenschaft seit 1900 für die kindliche Sexualität beobachtet hat. Dieser Tatbestand erscheint auch der Wissenschaft als so ungeheuerlich, daß er zuerst dort beschrieben werden muß, wo er am wenigsten bedrohlich ist: in der Tierwelt. So bemerkt Albert Moll in seinem Buch über »Das Sexualleben des Kindes« (1909):

Uebrigens sind bei den geschlechtsunreifen Tieren die sexuellen Differenzen ebenso wie bei den Kindern nicht immer so scharf wie bei den Erwachsenen, und es kommt vor, dass die Geschlechter dabei ihre Rollen vertauschen. [...] Ich selbst habe eine junge Kuh beobachtet, die eine andere wiederholt zu bespringen suchte, ebenso mehrere junge Hündinnen, die das gleiche mit Hunden taten.³³

Während die Sexualwissenschaft im Umweg über die Tierwelt die hybride Geschlechtlichkeit distanziert, geht Salten einen entscheidenden Schritt weiter, indem er in »Bambi« zugleich die Garantie ihrer perfekten Überwindung entdeckt.

Bambis Eintritt in die väterliche Ordnung erfolgt sukzessiv. Zunächst über den Ausschluß der Mutter, die beim Vater ist: »»Deine Mutter hat jetzt nicht Zeit für dich!« fuhr der Alte fort. Bambi war ganz vernichtet von dieser gebieterischen Stimme, zugleich aber bewunderte er sie.

³³ Albert Moll, *Das Sexualleben des Kindes*. Berlin 1909, S. 92f.

»Kannst du nicht allein sein? Schäme dich!« (B 71) Die Mischung aus Vernichtung und Bewunderung beim Anblick des Vaters kennzeichnet die ambivalente Situation, der sich nach Freud das Mädchen ausgesetzt sieht: Die Erkenntnis des eigenen phallischen Mangels geht mit dem Begehren nach einem eigenen Phallus einher, der sich in dem Wunsch artikuliert, dem Vater ein Kind zu gebären. Im Falle Bambis tritt dieser selbst an die Stelle des Kindes, indem er bestrebt ist, vom Vater als dessen Kind, als sein Sohn anerkannt zu werden. Als eine Voraussetzung dafür kann der Tod der Mutter gelten (vgl. B 132). Ein weiterer Schritt in Richtung der väterlichen Ordnung erfolgt über das Erwachen der Triebe als einer Begehrensstruktur, die sich – nach dem Tod der Mutter – auf außerfamiliäre Artgenossen richtet:

Dabei hatte ihn, je heißer und sonniger die Tage wurden, eine merkwürdige Unruhe ergriffen. Sein Herz fühlte sich mehr und mehr von einer Sehnsucht bedrängt, die schmerzlich war und wohligh zugleich. Wenn er zufällig einmal Faline oder eine ihrer Freundinnen nur von weitem sah, überwältigte ihn ein Sturm von unbegreiflicher Erregung. (B 139)

Schließlich stellt der Initiationsritus des Rivalitätskampfes, der dem Körperstärksten den Besitz des begehrten Liebesobjekts einräumt, eine entscheidende Station auf dem Weg zur phallischen Einheit dar:

Wer es auch immer sein mochte, der dort umherschlich, Ronno oder Karus oder sonst ein anderer – drauf! Bambi stob dahin. Zeigen, daß ich mich nicht mehr fürchte! dachte er wie in einer jähen Betäubung, zeigen, daß ich derjenige bin, vor dem man sich fürchten muß! (B 143)

Die vollständige Integration in die väterliche Ordnung ist an einen Repräsentantenstatus geknüpft, der Bambi zugleich die Nachfolge des Alten ermöglicht. Folgende Ereignisse sind es, die Bambi als endgültig tauglich für die »Fürstenposition« erweisen: seine lebensgefährliche Verwundung gegen Ende des Romans, mit der ihm die väterliche Ordnung – im phallischen Schießinstrument des Jägers repräsentiert – in den Körper »eingeschrieben« wird³⁴, und die Einsicht, daß der dem Menschen nachgesagten Allmächtigkeit eine göttliche übergeordnet ist, der sich alle fügen müssen: als bildhafte Demonstration dient der Anblick des toten Jägers (B 246). Indem Bambi nicht nur die Verwundung

³⁴ Bezeichnenderweise fällt der Schuß, nachdem sich Bambi von seiner Geliebten/Frau Faline abwendet (vgl. B 214f.).

überlebt, sondern auch den Jäger, der diese verursacht hat, sieht sich Bambi den großen Gefahren des Irdischen entzogen und der alleinigen Verfügungsgewalt Gottes übergeben. Mit dem Schuß wird in Bambi auch das abgetötet, was weiblich war – die danach entstehende körperliche Nähe zwischen Vater und Sohn bezeugt Bambis »männliche« Neugeburt. In drei Schritten wird so mit der Gefahr der hybriden Geschlechtlichkeit zugleich das weibliche Geschlecht als ein anderes verdrängt: indem erstens Weiblichkeit der Kastration, also einem defizient Männlichen gleichgesetzt wird; indem zweitens diese Defizienz, die Kastration, ungeschehen gemacht wird; und indem drittens die weibliche Reproduktions- und Gebärfähigkeit dem Männlichen einverleibt wird.

In der Wahl des väterlichen Lebensraumes jenseits des Grabens (vgl. B 224) – fern von den anderen – wird jener patriarchale Grundsatz manifest, den der Alte Bambi mit auf den Weg gibt: »Von allen seinen Lehren jedoch war dies seine wichtigste gewesen: man muß allein bleiben. Wenn man sich bewahren, wenn man das Dasein begreifen, wenn man zur Weisheit gelangen will, muß man allein bleiben!« (B 232) Bambis Entwicklung vollzieht sich als ein Übergang von der mütterlichen Ordnung in die väterlich-symbolische. Erfolgt die Anerkennung durch die Mutter unmittelbar nach der Geburt im Akt der körperlichen Liebkosung und der daraus erwachsenden Namensschöpfung (vgl. B 13), findet eine solche Anerkennung von seiten des Vaters erst gegen Ende der Geschichte statt: »Zum erstenmal nannte er Bambi beim Namen« (B 213). Erst im Augenblick der Lebensbedrohung eröffnet der Rehvater einen Code, der die während der eigentlichen Kindheit fehlende Intimität zwischen Vater und Sohn nachreicht: »Jetzt sagte der Alte in Hast und Angst: ›Steh auf! Du mußt fort, mein Kind!‹ Mein Kind ... Es war, als entschlüpfte ihm dieses Wort, und Bambi stand im Nu auf seinen Beinen.« (B 216). Der familiäre Kreis schließt sich – Bambi hat eine Entwicklung vom mütterlichen zum väterlichen Kind vollzogen und kann nun die Weisheit an seine Nachkommen weitergeben, die nicht nur die Fortdauer der Rehgattung, sondern auch die des patriarchalen Diskurses garantiert: »Noch ehe sie recht wußten, was geschah, stand Bambi vor ihnen. Sprachlos starrten sie ihn an. ›Eure Mutter hat jetzt keine Zeit‹, sagte Bambi streng. Er blickte dem Kleinen in die Augen: ›Kannst du nicht allein sein?‹« (B 250)

Salten phantasiert den ›Bildungsgang‹ Bambis als Affirmation der väterlichen Ordnung, als Eingliederung in eine Substituentenreihe, in der der Reälteste sich im jeweils Nachgeborenen kulturell reproduziert. Vater und Sohn verschmelzen zu einer Einheit, die in der Ununterscheidbarkeit ihres äußeren Erscheinungsbildes manifest wird.³⁵ Späherblick und Gehörn, Mensch und Gewehr sind phallische Signifikanten, die im Geheimnis der Existenz einer göttlichen Ordnung zusammenlaufen:

Eine Stille war.³⁶ »Verstehst du mich, Bambi?«, fragte der Alte. Bambi erwiderte flüsternd: »Ich glaube ...«. Der Alte gebot: »So sprich!« Bambi erglühte und sprach beendend: »Ein anderer ist über uns allen ... über uns und über Ihm [dem Menschen, D.S./C.Ö.]«. »Dann kann ich gehen«, sagte der Alte. (B 246f.)

Bambis Erziehung im Walde vollendet sich mit der ›Pose der heroischen Resignation‹³⁷, hinter der die Aporie familialer Ordnungsmuster steht. In dem Maße, wie der Text die Geschlechterdifferenz zugunsten eines patriarchalischen Herrschaftsmodells tilgt, reduziert er die Bedeutung der Familie auf die ›kulturelle‹ Reproduktion von Vätern, deren Vereinzelung in Gott dem Vater ihr Pendant findet.

Die fiktiven Kindheitserinnerungen der Josefine Mutzenbacher unternehmen den Versuch, unter der Maske einer Kindheitsgeschichte die sexuellen Ausschweifungen einer Prostituierten zu erforschen. Josefines ›Lehr- und Wanderjahre‹ durch die Welt der sexuellen Lüste entspringen als Inszenierung von Familie innerhalb der Familie in doppelter Weise dem familiären Diskurs. »Spiel'n wir doch Vater und Mutter« (M 42) heißt das Motto, unter dem die ersten sexuellen Annäherungen zwischen der siebenjährigen Josefine, ihrem Bruder Franz und dem benachbarten Geschwisterpaar Anna und Ferdl stattfinden. Josefine macht hier die Mangelserfahrung, aus der ihre sexuelle Begehrensstruktur entwickelt wird:

³⁵ »Habt ihr ihn gesehen ...?« fragten die Mücken untereinander. »Das ist der Alte«, sangen die einen. Und die andern sangen: »Alle von seiner Sippe sind schon tot. Aber er lebt noch. Er allein.« (B 249)

³⁶ Vgl. dazu Markus 4, 39-40: »Und er stand auf, schalt den Wind und sagte dem See: »Schweig! Sei still!« Da legte sich der Wind, und *es ward eine große Stille*. Und er sagte zu ihnen: »Warum fürchtet ihr euch? Habt ihr noch keinen Glauben?« (Hervorh. von uns, D.S./C.Ö.)

³⁷ Vgl. K. H. Kramberg, Steckbrief Mutzenbacher, M 48.

Und dabei hatte sie [Anna; D.S./C.Ö.] ihm [Franz; D.S./C.Ö.] die Hose auch gleich aufgeknöpft und seinen ›Zipfel‹ zum Vorschein gebracht. Ferdl und ich sahen zu. Ferdl lachend. Ich mit einem Gefühl, das aus Neugierde, Staunen, Entsetzen und noch einer besonderen, mir bisher fremden Erregung gemischt war. (M 43)

In anderer Weise als in Saltens »Bambi« geht es auch in der »Josefine Mutzenbacher« um einen sukzessive erfolgenden Übertritt in die symbolisch-väterliche Ordnung: ihr wird Josefine im wahrsten Sinne des Wortes dienstbar gemacht. Josefines Identitätskonstitution nimmt nicht in einer symbiotischen Mutterbeziehung ihren Ausgang, sondern in dem ihr schon von Beginn an zugeschriebenen Begehren nach dem Phallus. Dahinter steht das Begehren ihrer männlichen Bewerber – ihres Vaters und des Autors –, Josefine als eine, die den Phallus begehrt, zu phantasieren. Demgemäß ist der Platz, den die Mutter in der familiären Konstellation einnimmt, in der »Mutzenbacher« symbolisch vakant. Die Mutter ist sogar dann abwesend, wenn sie körperlich präsent ist, z. B. in der von Josefine belauschten elterlichen Beischlafszene, die die physische Dominanz der Vaters über die Mutter als eine symbolische repräsentiert: »Mein Vater war ein starker Mann, mit einem großen Schnurrbart und wilden Augen. Ich sah, wie er die Mutter ergriff, ihr das Hemd abriß, sie bei beiden Brüsten packte und aufs Bett warf, so daß er gleich auf ihr lag.« (M 66)

Die Abwesenheit der Mutter erfüllt sich endgültig in ihrem Tod, der bezeichnenderweise nur ganz nebenbei Erwähnung findet. Seine Schilderung ist in die Aufzählung der von Josefine bis zu diesem Zeitpunkt durchlebten Abenteuer eingebettet, deren Serie einen geglückten prostitutiven Lebenslauf beglaubigt.

So standen die Dinge, als meine Mutter plötzlich starb. Ich war dreizehn Jahre alt, und mitten in der Entwicklung begriffen. [...] Ich hatte die ganze Zeit, bis zum Tode meiner Mutter, fortwährend gevögelt, und wenn ich es überschlage, vielleicht mit zwei Dutzend Männern Unzucht getrieben. (M 155f.)

Der Tod der Mutter wird in seiner Bedeutung dem phallischen Begehren untergeordnet und bewirkt bei Josefine dreierlei: neben dem Resümee ihrer bisherigen Liebesabenteuer eine selbstaufgelegte, aus dem Eindruck, sich an Gott versündigt zu haben (M 157), entstehende Askese, die aber bald wieder aufgehoben wird, und drittens den Durch-

bruch in die Ordnung des Vaters, die als phallokratische in die Prostitution hinüberführt: »Dieser Todesfall bildete einen Abschnitt in meinem jungen Leben. Ich hätte mich vielleicht noch gebessert, aber es kam anders.« (M 157)

Initiation dieses Übertritts ist der sexuelle Verkehr mit dem Vater, der Vollzug des Inzest, der erst nach dem Tod der Mutter stattfinden kann:

Nur die Ereignisse, von denen ich jetzt berichten werde, haben mich zur Dirne gemacht, nur sie sind Veranlassung gewesen, daß ich den Weg ging, den man den »Weg des Lasters« nennt. [...] »Und von heut ab schlafst du da ...« Er [der Vater; D.S./C.Ö.] deutete auf das Bett der Mutter. (M 200f.)

Der Beischlaf mit dem Vater konstituiert die Logik von Josefines »Geburt« als Prostituierte insofern, als sich in ihm die Produktion eines weiblichen Artefakts aus der Reproduktion des väterlichen Zeugungsvermögens vollzieht. Indem der Vater an die Stelle der Mutter das elterliche Zeugungsprodukt setzt³⁸, blendet er das mütterliche Gebärrinzip aus und macht die Tochter zur Repräsentantin seines eigenen sexuellen Vermögens. In den Körper der Tochter schreibt sich ein Begehren ein, das als phallisches vom Vater kommt, um sich wieder auf ihn zu richten.

Der mütterlichen Fruchtbarkeit wird die väterliche Fabrikation eines kulturellen Produkts entgegengesetzt, das sich in Josefines Bereitschaft, der Prostitution nachzugehen, vollendet: Als Prostituierte ist Josefine Fabrikat männlicher Wünsche und Inkarnat der abwesenden Mutter zugleich. Als Garantin unveräußerlicher männlicher Zeugungskraft repräsentiert Josefine aber auch die Abwesenheit einer Geschlechterdifferenz, die zwischen weiblichem und männlichem Vermögen unterscheiden würde. Als doppeltes, nämlich biologisches und kulturelles Schöpfungsprodukt des Vaters, reiht sich Josefine in die Kette phallischer Signifikanten ein, die im unendlichen Raum männlichen Begehrens zirkulieren und in deren Fluidum nur ab und zu – wie noch zu zeigen sein wird – der Ort der Nicht-Identität Josefines zum Vorschein kommt.

³⁸ Formal nimmt Josefine die Position der verstorbenen Mutter ein: »Er sprach auch vom Geschäft mit mir, von allen möglichen Angelegenheiten des Haushaltes, von seinen Geldsorgen. Dabei kaufte er mir an Kleidern, was ich mir nur wünschte und was er konnte, ließ mich den Zins vom Bettgeher einheben, kurz ich kam mir sehr erwachsen und wichtig vor.« (M 211)

Im Sexualakt mit dem Kooperator als Josefines erstem Beichtvater wird die Tragweite väterlicher bzw. männlicher Einschreibung gegenständlich. Josefine sitzt auf dem Schreibtisch, um sich oral befriedigen zu lassen:

»Es kommt mir ..., immerfort kommt's mir«, rief ich aus, »ach, das ist wie im Himmel, Hochwürden ..., [...] bitte ..., vögel mich, Hochwürden ..., gib mir deinen Schweiß [...]«. Ich fühlte mich plötzlich umgeworfen, lag mit dem Kopf auf dem Tintenfaß. Hochwürden aber hatte sich erhoben. Sein Gesicht tauchte blau angelaufen mit Schaum vor dem Mund vor mir auf. (M 175)

Bildlich gesprochen ist Josefine das »unbeschriebene« Blatt, auf dem sich der Kooperator verewigt. Der Wunsch nach dem »Schweiß« signalisiert ein Begehren, das, jeglicher Form sexueller weiblicher Eigentümlichkeit enthoben, schon Resultat und Produkt männlicher Phallokratie ist.

5. Sexuelle Ökonomie der Stadt und der Wildnis

Who killed Bambi?
Sex Pistols

Die familialen Muster, die dem pornographischen und dem Tierroman gleichermaßen zugrunde liegen, haben sich als mittels der Geschlechterdifferenz installierte *Produktionsverhältnisse* zu erkennen gegeben (in »Bambi« (re)produziert sich der Vater unter Ausschluß der weiblichen Gebärfähigkeit, und auch Josefine erscheint als väterliches Artefakt). Das eröffnet die Möglichkeit, nach der Art und der Bedeutung der *Ökonomie* innerhalb der beiden Texte zu fragen. Dabei ist unter »Ökonomie« weit mehr zu verstehen als der sich an Produktionsprozesse anschließende, auf Erwerb zielende Austausch produzierter Werte. Gemeint ist statt dessen jene symbolische Dimension des Austauschs, die Marcel Mauss beschrieben hat.³⁹ Drei von ihm hervorgehobene Aspekte der Tauschakte sogenannter »primitiver« Gesellschaften sind im folgenden relevant: 1. verschafft jede Gabe dem Geber – als ein quasi lebendiger Teil von ihm – Macht über den Empfangenden. Daraus resultiert 2. die Verpflichtung oder die Notwendigkeit, eine Gabe zu beantworten; der so in Gang gesetzte Austausch nimmt agonistische

³⁹ Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a. M. 1990.

Formen an. 3. ist es dieser, die Stellung jedes einzelnen allererst realisierende Austausch mit anderen, der gewissermaßen das Soziale begründet. Das gilt insbesondere, insofern sich die von Mauss beschriebenen Tauschakte hauptsächlich zwischen Kollektiven – Clans, Familien, Stämmen – vollziehen.

Es war Lévi-Strauss, der diesen für die Kollektive konstitutiven gegenseitigen Austausch – namentlich in der Form des Frauentauschs – mit der Entstehung des Inzestverbots in Zusammenhang gebracht hat.⁴⁰ Damit kristallisierte sich eine ökonomische Struktur heraus, die auch für die Psychoanalyse adaptierbar schien. So begreift Lacan das Inzestverbot als Chiffre eines existentiellen Mangels, der – ebenso wie der Verlust der Mutter/Kind-Einheit und die Kastration – die Funktion des Symbolischen, die Sprache, evoziert: die das Subjekt konstituierende Stellvertretung oder Repräsentanz eines Abwesenden durch den Signifikanten (>Phallus<). Indem Bedeutung gegeben wird, entsteht die Illusion einer Ganzheit und Autonomie des Subjekts. Diese symbolische Funktion baut aber – wie schon der von Mauss beschriebene Tausch – auf einer agonistischen Konfrontation auf, die erkennbar wird, sobald das Symbolische versagt:

[J]ede imaginäre Beziehung produziert sich in eine Art Du oder Ich zwischen dem Subjekt und dem Objekt. Das heißt – Bist Du's, dann bin ich nicht. Bin ich's, dann bist Du's der nicht ist. [...] Auf der imaginären Ebene stellen sich die Objekte dem Menschen immer nur in verschwindenden Beziehungen dar. [...] Da greift die symbolische Relation ein. [...] Durch die Benennung läßt der Mensch die Objekte in einer gewissen Konsistenz bestehen.⁴¹

Der von Mauss beschriebene Austausch mit seinen drei Aspekten der *Repräsentanz* der Gabe, des *Agonistischen* und der *Kollektivität* oder Intersubjektivität (Lacan)⁴² läßt sich erstens als eine sexuelle Ökonomie begreifen, in der der Mann einen Phallus hat, insofern die Frau Phallus ist.

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss, Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft. Frankfurt a. M. 1981.

⁴¹ Jacques Lacan, Das Seminar Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin ²1991, S. 216f.

⁴² Vgl. ebd. (Hervorh. von uns, D.S./C.Ö.): »Wenn das menschliche Subjekt – was, wie die Genesis sagt, im irdischen Paradies geschehen ist – nicht zunächst die Hauptgattungen benennt, wenn die Subjekte sich nicht über diese Erkenntnis verständigen, dann gibt es keine Welt, nicht einmal eine perzeptive, die länger als einen Augenblick haltbar wäre.«

Zweitens scheint dieser Austausch – deshalb ist in dem Lacan-Zitat so viel vom Menschen die Rede – auf der Unterscheidung zwischen dem Humanen und dem Tierischen zu beruhen. Eine Ökonomie, die – bei allen zitierten Autoren – den Übergang zwischen »Natur« und »Kultur« stiften soll, erweist sich somit als doppelt voraussetzungsvoll. Sie beruht auf Voraussetzungen, die sich binären, selbst bereits kulturellen Kodierungen verdanken.

Es wird im folgenden darum gehen, die Wirkungen (und das Zusammenwirken) dieser Voraussetzungen gerade anhand jener Stellen greifbar zu machen, an denen sie nicht länger zu gelten drohen. Das heißt konkret: Die kulturstiftenden Tauschverhältnisse erlauben lediglich, einen Austausch von Frauen (Tieren) zu denken, nicht jedoch einen Austausch mit Frauen (Tieren). Zu bestimmten Momenten muß der Austausch heimlich und bedingungslos unterbrochen werden, die Gabe einseitig bleiben, soll nicht das ökonomische Prinzip insgesamt kollabieren. Es wird zu zeigen sein, daß »Josefine Mutzenbacher« und »Bambi« auf geringfügig unterschiedliche Weise die Zirkulation von Gaben zu unterbrechen suchen, um sie zu ermöglichen. Immer dort, wo als Bedingung einer Gabe die Unmöglichkeit ihrer Beantwortung gilt, wird diese Gabe unversehens textuell produktiv: nämlich nach dem Muster einer gleichsam akkumulativen Einschreibung, die Repräsentationsverhältnisse aufrichtet. Diese Repräsentationsverhältnisse beruhen also auf Differenzen (Mann/Frau, Mensch/Tier), die im Tausch nicht realisiert, weil von ihm ausgeschlossen werden. In diesem ökonomischen Ausschluß berühren sich erneut Pornographie und Tiergeschichte.

Im Fall der »Mutzenbacher« ist es zunächst das Geld, das – im Zusammenhang mit Josefines Prostituierung – als Gabe symbolisch zirkuliert. Während sich aber der Warencharakter von Prostituierten in der Geldzahlung offenbart, wird der Warencharakter Josefines als der Tochter verschleiert, indem das, was als Repräsentation und Vollzug männlichen Begehrens fungiert und was also gleichsam den »Gebrauchswert« der Tochter ausmacht, als ihr eigener naturhafter Trieb erscheint. Seinen geschäftsmäßigen Nutzen entdeckt die Protagonistin nicht zufällig erst gegen Ende des Romans.⁴³ Diese sich auf der kompositorischen

⁴³ »Und ich war ganz glücklich. Zwei Gulden, in zwei Minuten verdient. Und so leicht! Was hatte ich denn für Mühe gehabt? Dabei war ich diesem eleganten Herrn so zugetan,

Ebene des Romans abzeichnende Reihen- und Rangfolge von Lust und Geschäft, an deren Anfang der natürliche Trieb und an deren Ende die Bezahlung steht, wiederholt sich in der konkreten prostitutiven Einzelhandlung: Stets erhält Josefine erst *nach* dem Beischlaf Geld. Dabei steht die dem vollzogenen Geschlechtsakt nachgeordnete Bezahlung zu ihm in einem charakteristischen Verhältnis: Sie ergänzt und vervollständigt ihn. In dem Maße, wie im Geschlechtsakt die Vereinnahmung des weiblichen Körpers – die ›Liquidation‹ seiner autonomen physischen Präsenz – nicht gelingt, muß sie, in der Nachfolge genitaler Sekretion, mit den Mitteln monetärer Liquidität bewerkstelligt werden. Die Bezahlung vergütet zwar den Beischlaf, leistet jedoch, entgegen allem Anschein, keine Entschädigung: Sie vollendet vielmehr die gewaltsame Auslöschung eines autonomen weiblichen Begehrens durch Quantifizierung des verbliebenen Restes individueller Beschaffenheit, durch seine Transformation in bezifferbaren Tauschwert. Die Höhe des Geldbetrages verhält sich umgekehrt proportional zur im Geschlechtsakt verwirklichten männlichen Potenz. Deshalb zahlt der Impotente am besten.⁴⁴

Daß die Bezahlung erst im nachhinein erfolgt, leuchtet ein, solange man sie in strenger Analogie zum Geschlechtsakt und also als dessen Fortsetzung begreift. Aus der kalkulatorischen Perspektive einer geschäftstüchtigen Prostituierten jedoch wäre eine dem Geschlechtsakt vorausgehende Zahlung folgerichtiger, weil sie Zechprellung unmöglich machte. Dementsprechend berichtet Josefine Mutzenbacher, daß ihr die erfahrene Dirne Zenzi »Ratschläge [gab], vor allem den, [...] von den Herren das Geld zu verlangen, bevor man sie noch zuließ«. (M 251) Gerade in Form der üblichen Vorauskasse schlägt aber die sich im Bargeldverkehr vollendende Phallokrate in ihr Gegenteil um. Während die Nachzahlung das Ungenügen sexueller Bemächtigung auffängt und kompensiert, nimmt die Vorauszahlung gerade dieses Ungenügen vorweg: Sie ist Antizipation männlicher Impotenz. Deshalb darf im »Mutzenbacher«-Roman nicht einmal die Dirne Zenzi selbst ihren eigenen, als besonders wichtig erachteten Rat befolgen; auch sie kassiert stets

bewunderte ihn so sehr, und hatte so viel Hochachtung vor ihm, daß ich gewiß kein Geld von ihm verlangt hätte.« (M 253)

⁴⁴ Vgl. etwa den alten Mann, der *aufgrund* seiner Erektionsprobleme die Rekordsumme von zehn Gulden zahlt. (M 245-47)

nach dem Akt. Nur um den Preis dieses eklatanten Widerspruchs kann das pornographische Konzept aufrechterhalten werden.

Die nur scheinbar geringfügige Äußerlichkeit des Zahltermins, die gleichwohl den Abgrund zwischen männlicher Omni- und Impotenz zum Vorschein bringt, hat ökonomische Bedeutung in einem sehr weitreichenden, nämlich *sexuellen* Sinn: An ihr hängt die Möglichkeit und Unmöglichkeit einer »weiblichen« Entgegnung der »männlichen« Gabe – und damit die Virtualität der Geschlechterdifferenz selbst. Eigentliche *Differenz*, die sich ökonomisch nur als ununterbrochener Tausch von Gabe und Gegengabe konstituieren könnte, wird mit der nachgetragenen Bezahlung ausgeschlossen, in der die Endlichkeit männlicher Potenz, die einem weiblichen Vermögen als Anderem Platz läßt, allenfalls in Verbindung mit ihrer sofortigen finanzstarken Überwindung hervortritt. Die Vorauszahlung dagegen, die alle nachfolgende sexuelle Aktivität unabänderlich mit dem Stigma der Impotenz versieht, schließt weibliches Vermögen nicht nur nicht aus, sondern im Gegenteil geradezu ein: als helfende Hand der Prostituierten, von deren Gnade allein der Kampf gegen sexuelles Versagen seine Siegeschance erhält.

Daß Geschlechterdifferenz, wie sie sich hier zuletzt abzeichnet, grundsätzlich aporetisch, weil männlich perspektiviert (phallogentratisch) erscheint, liegt daran, daß sie sich als beständig verdrängte im Zusammenhang der hier diskutierten Texte nur durch Subversion der Phallokratie bemerkbar machen kann. Ihre so bedingte Gewaltsamkeit tritt am deutlichsten in einer innerhalb des »Mutzenbacher«-Romans nur mühsam verschwiegenen Gefahr zutage: der Syphilis. Die Syphilis ist die extreme Gestalt, die die »weibliche Gabe« unter den Bedingungen ihrer permanenten Verdrängung annehmen muß. Sie wird im Roman mindestens zweimal – in aller damit verbundenen Zweideutigkeit – explizit ausgeschlossen. So heißt es dort einmal:

Auch vor der Franzosenkrankheit war ich gewarnt und völlig darüber aufgeklärt, wie man sie erkenne. [...] [W]enn ich auch manche Erkrankung nicht ganz vermeiden konnte, so bin ich doch davor bewahrt geblieben, die Syphilis zu erleiden. Eigentlich wie durch ein Wunder bewahrt geblieben, wenn ich's recht bedenke, denn ich kam schließlich in Situationen, [...] in denen ich hundertfach angesteckt hätte werden können.« (M 305)

Die Angst vor Syphilis wird hier insbesondere mit Hilfe der Rede von »hundertfacher Ansteckung« geschickt in die lüsterne Vorstellung multi-

pler Orgasmen umgebogen. Eine zweite Stelle des Romans thematisiert die Syphilis sehr viel weniger deutlich, verfährt dafür in ihrer Abwehr aber um so direkter: In der zum Text gehörigen »Vorbemerkung« des »Herausgebers« ist die Rede von einer »Krankheit, einem Frauenleiden, dem Josefine später [...] erlag« (M 38) – unmöglich (zumal um 1900), hier, also im Zusammenhang der Lebensgeschichte einer Prostituierten, nicht sofort an Syphilis zu denken. Aber indem sie zum »Frauenleiden« wird, erscheint die Krankheit nicht nur als ein möglicher »weiblicher Ort«, sondern bleibt auch, vor allem, in ihren zerstörerischen Effekten ausdrücklich auf das weibliche Geschlecht begrenzt. Dennoch hat, trotz aller Verdrängungsstrategien, der gewaltsame Impetus der wiederkehrenden, heimsuchenden, *heimzahlenden* Geschlechterdifferenz in den zentralen Text des Romans Eingang gefunden: Mittels einer klanglichen Anspielung ist die »*wienerische* Dirne« im Titel zugleich *venerische* (geschlechtskranke) Prostituierte.⁴⁵ Im Titel durchdringen sich Stadt und Wildnis: Denn die Syphilis löst einen Zerfallsprozeß aus, der das kultivierte städtische Dasein an den erbarmungslosen Kreislauf der Natur zurückgibt.⁴⁶

Seit es ihn gibt, gehört der Zuhälter zum Personal städtischer Wildnis. Sofern er vom Geld der Prostituierten lebt, scheint er die Instanz zu sein, die die Möglichkeit der »weiblichen Gabe« restituiert. Doch das Gegen-

⁴⁵ Im Grunde meint der Titel des Buches wahrscheinlich keine *wienerische*, sondern eine *Wiener* Dirne. Nur letztere stammt aus und lebt in Wien, erstere nicht unbedingt; sie hat lediglich etwas für Wien Typisches an sich. Die Ungenauigkeit dieser Formulierung läßt auf eine Fehlleistung, vielleicht sogar eine beabsichtigte Assoziation schließen (»wienerisch«/»venerisch«). Immerhin ist gerade die *venerische* Dirne typisch für das Wien um 1900.

⁴⁶ Es war Iwan Bloch, der um 1900 mit Nachdruck die These vertrat, daß die Syphilis aus der *Wildnis* stamme: Seiner Ansicht nach zog sich die Mannschaft des Christoph Columbus – bei Gelegenheit der Entdeckung Amerikas als dem Gründungsakt der Neuzeit – diese Krankheit von den Indianerinnen Haitis zu. Die Herkunft der Syphilis aus der *Wildnis* ist für Bloch aber nicht nur von historischer, sondern auch von eminent gegenwärtiger Bedeutung: »Da wir neuerdings auch in die Kolonialpolitik eingetreten sind, so mag bemerkt werden, daß diese in betreff der Syphilis wenigstens die große Gefahr einer neuerlichen Verstärkung des syphilitischen Virus mit sich bringt. Es ist erwiesen, daß die syphilitische Ansteckung, die ein Weißer sich bei Negern oder Mongolen zuzieht, eine viel intensivere Erkrankung zur Folge hat und einen maligneren Verlauf der Syphilis, als wenn er in bezug auf den Geschlechtsverkehr innerhalb der eigenen Rasse bleibt.« Iwan Bloch, *Das erste Auftreten der Syphilis (Lustseuche) in der europäischen Kulturwelt*. Gewürdigt in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung, dargestellt nach Anfang, Verlauf und voraussichtlichem Ende. Jena 1904, S. 34. – Vgl. auch ders., *Der Ursprung der Syphilis. Eine medizinische und kulturgeschichtliche Untersuchung*. Jena 1901.

teil ist der Fall. Denn der Zuhälter stellt gerade jenes Mannsbild dar, das in der Lage ist, über die kalkulatorisch versierte – sprich: voraussassierende – Prostituierte, der ganze Heerscharen von Männern unterlagen, schließlich doch zu triumphieren. Denn nicht nur kassiert sie in seinem Auftrag und übereignet damit ihm die dem Kunden entfremdete akkumulative Investition, sondern die Prostituierte ist auch – vor allem und in erster Linie – *seine* Gabe; nicht zufällig ist Josefines Zuhälter zugleich ihr Vater. Bekanntlich geht allem Beischlaf mit Kunden, die deshalb immer Betrogene bleiben, ein erster Beischlaf mit dem Zuhälter voraus. Sein Vermögen, die Hure auf den Strich zu schicken, beruht allein auf diesem einmaligen Akt, dieser ursprünglichen Sekretion. Sie zahlt sich für den Zuhälter endlos aus, indem sie zu ihm zurückkehrt, ohne *zurückgegeben* werden zu können. Aufgrund einer einmaligen Einschreibung sichert er sich einen Besitztitel, der geradezu feudalen Charakter hat. Der Zuhälter ist der müßiggängerische Großgrundbesitzer moderner Sexualität. Er, der das unaufhaltsam strömende Geld in Kleidung, modische Accessoires und Genußmittel umsetzt, zeigt die femininen Züge des Aristokraten mit antibourgeoisem Selbstverständnis. Das ist der Grund, warum seine Gestalt auf die Boheme der Jahrhundertwende eine solche Faszinationskraft ausübte.⁴⁷ (Die eher schäbige Gestalt des Nutzenbacherschen Zuhälters steht dazu nur scheinbar im Widerspruch; vielmehr markiert diese Schäbigkeit bloß besonders deutlich seine Distanz zum Establishment.) Seine androgyne Physiognomie beruht auf mehr als einer bloßen Verdrängung weiblichen Vermögens – sie zeigt dessen Vereinnahmung an.

Nimmt man die funktionale Analogie von Geld- und Samenfluß ernst, dann lebt der Zuhälter, dem Bares nur so strömt, im ewigen Orgasmus; dann ist er dem pornographischen Roman erst recht unverzichtbar. Im ewigen Orgasmus leben heißt, ein Leben ohne Arbeit zu führen: »[D]as Geld, das ich verdiente, lieferte ich prompt meinem Vater ab, der jetzt

⁴⁷ Das hat Nike Wagner exemplarisch für Karl Kraus gezeigt. Vgl. dies., *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Frankfurt a. M. 1987. – Als ein Moment kulturgeschichtlicher Traditionsbildung kann in diesem Zusammenhang gelten, daß gegenwärtig die US-amerikanische HipHop-Bewegung den physiognomischen Typus des Zuhälters – d. h. seine Kleidung, seine Körpersprache, seinen Lebensstil – zum positiven Leitbild erhebt. Vgl. dazu Thomas Groß, *Explicit Lyrics*. In: taz vom 1.8.92; ferner David Dufresne: *Yo! Rap Revolution. Geschichte, Gruppen, Bewegung*. Mit einem Up Date von Günther Jacob. Neustadt 1992.

gar nicht mehr daran dachte, sich eine Arbeit zu suchen, sondern es vorzog, auf meine Kosten zu leben und meinen Verdienst zu vertrinken.« (M 304) Ein Leben im Rausch, ohne Arbeit – im »Nutzenbacher«-Roman ist nicht absehbar, daß ein Zuhälter in die Lage kommen könnte, entweder bezahlt zu werden oder, als Kompensation sexuellen Unvermögens, selber bezahlen zu müssen. Am Umgang zweier Zuhälter miteinander veranschaulicht der Roman vielmehr, daß Zuhälterei den innersten Bezirk der Macht konstituiert, ein Vakuum der Macht zugleich, in dem sie in der Schwebe bleibt. Das wird angezeigt im archaischen Moment des Frauentauschs, den Rudolf, Zuhälter der Zenzi, und Josefines Vater praktizieren: »Passen S' auf, Herr Nachbar, wiederholte Rudolf. ›Ich lass' Ihnen die Zenzi da, und Sie vögeln die Zenzi, und ich nehm' mir die Peperl mit und vögel die Peperl.« (M 235) Die hier auch grammatisch gezogene Konsequenz absoluter Symmetrie und Äquivalenz der Gaben transformiert endgültig Frauenleiber in ökonomische Quantitäten ohne geringsten Eigenwert und verhindert zugleich jegliches Machtgefälle von Mann zu Mann. Im archaischen Frauentausch⁴⁸ gründen die Zuhälter einen Männerbund, der als das pornographische Arkadien männlicher Sexualität zu gelten hat. Der Frauentausch bietet das pornographische Zerrbild einer verlorenen Solidargemeinschaft, in der das Subjekt aufgeht, ohne noch gefährdet zu sein.

Und dennoch perpetuiert die im Frauentausch so vollendete Verdrängung des Weiblichen die Möglichkeit von dessen Wiederkehr. Zwar kann sie nicht den Zuhälter als solchen ereilen; doch da sich Zuhälterei auf den Betrug des Kunden stützt, nährt diese stets die Angst des Subjekts davor, gerade den traumhaften und eben deshalb trügerischen Status des Zuhälters zu verlieren und selbst zum bloßen Kunden abzusteigen. Eine Solidarität zwischen Zuhältern und Kundschaft kann es nicht geben. Zwischen beiden herrscht vielmehr die Todfeindschaft der Wildnis. Hat in ihr der sich als immer schon betrogen erkennende

⁴⁸ »Frauentausch« war eine in der Wiener Literatenszene um 1900 reale, durchaus gängige Praxis. So »übernimmt« Felix Salten von Arthur Schnitzler ein »Mädel namens Fifi« (vgl. Renate Wagner, Arthur Schnitzler. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 1984, S. 69) und später auch die bekannte Schauspielerin Adele Sandrock (vgl. Renate Wagner [Hg.], Dilly. Adele Sandrock und Arthur Schnitzler. Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern und Dokumenten. Wien 1975).

Kunde keine Chance, so muß seine bevorzugte Strategie in einem kulturellen Akt bestehen, der die Prostituierte den Fängen des Zuhälters zu entreißen, sie selbst der Zivilisation zurückzugeben sucht. Als Alternative zum unzulänglichen Geschlechtsakt bietet sich dem Kunden die keusche Geste, fürs bloße Reden mit der Hure einen Höchstbetrag zu zahlen. Der dadurch erweckte Anschein ihrer Rehabilitierung als Gesprächspartnerin und damit als Subjekt ändert zwar am Status der Hure nichts, denn er wird nach wie vor mit Geld gewogen. Die Keuschheit, die zum freien Willensakt erklärte Impotenz ist und sich als solche der Pornographie verweigert, weist aber einen Weg, die Prostituierte dem Machtbereich des Zuhälters zu entziehen: Das ist die Transsubstantiation des Hurenleibes in ein kulturelles Zeichen, die den Hurenkunden in einem strikt ökonomischen Sinn zu ihrem Herausgeber werden läßt. Das fiktive Editorial der »Mutzenbacher« ist für diesen Vorgang exemplarisch. Dort heißt es:

Das Manuskript übergab sie, etliche Wochen vor der schweren Operation, an deren Folgen sie starb, ihrem Arzt. Es erscheint hier als ein seltenes Dokument seelischer Aufrichtigkeit, als ein wertvolles und sonderbares Bekenntnis, das auch kulturgeschichtlich für das Liebesleben der Gegenwart Interesse verdient. (M 38)

Der seltsame Umstand, daß ein Mediziner der erste ist, der das in Schriftzeichen verewigte Leben der Prostituierten in Händen hält, muß zum einen als verborgener Hinweis auf den Wahrheitsanspruch der Sexualwissenschaft und deren grundlegende Beziehung zur Pornographie gelesen werden. Zum anderen zeichnet sich darin die Bedingung und zugleich letzte Konsequenz der Verschriftlichung ab: Das ist der Tod der Prostituierten durch Zerstückelung. Josefine überläßt ihre Biographie einem Arzt und stirbt dann unter dem Messer eines Chirurgen. Womöglich ist derselbe Mediziner zugleich Mutzenbachers Mörder und der Herausgeber ihrer Lebensgeschichte. Mit anderen Worten: Der kulturelle Akt, der die Wildnis der Zuhälterei endgültig vernichtet, wird hier in der Gestalt eines Jack the Ripper personifiziert. Dieser Akt begegnet nicht zuletzt auch aller Gefährlichkeit der Prostituierten selbst, wie sie am radikalsten in der Syphilis erscheint. Bei näherem Hinsehen zeigt sich nämlich, daß Josefine nicht einen, sondern, in klimaktischer Abfolge, gleich drei Tode stirbt. So heißt es zunächst, daß sie einer

»Krankheit, einem Frauenleiden [...] erlag«. (Wir haben darin eine geschlechtsspezifisch verharmloste Syphilis gesehen.) Dann ist die Rede von »der schweren Operation, an deren Folgen sie starb«. Aus einem durch Krankheit verursachten Tod, einem Tod der Wildnis gewissermaßen, wird ein durch Menschenhand vollzogenes, »kultiviertes« Sterben. Und schließlich heißt es lapidar: »Sie starb den 17. Dezember 1904 in einem Sanatorium.« (M 38) Den Abschluß und Höhepunkt des Todesreigens bildet also die Vorstellung eines »gemütlichen«, fast normalen und deshalb endlich auch datierbaren Sterbens im Bett, an einem Ort der Heilung.⁴⁹

Wir haben eine sexuelle Ökonomie der *Stadt* von einer der *Wildnis* unterschieden. Während erstere im vereinseitigten Tausch – in der unbeantwortbaren Gabe des Kunden oder Zuhälters etwa – stabile Machtverhältnisse zu begründen sucht, zeigt sich der Einbruch der zweiten an der unwägbaren Reversibilität aller Tausch- und damit Machtverhältnisse. Die Lektüre von »Bambi« macht deutlich, warum die Rede von der »Wildnis« mehr als eine bloß beliebige Metaphorisierung bedeutet. Denn im »Bambi« geht es sehr konkret um den Einbruch der Wildnis in eine gleichsam zivilisierte Natur. Dabei verhandelt die Tiergeschichte die in der »Mutzenbacher« unmittelbar sexuelle Ökonomie als eine Ökonomie der sinnlichen Wahrnehmung. Welche zentrale Bedeutung dem Blick innerhalb dieser Ökonomie zukommt, wird gleich mit dem ersten Satz des Textes entschieden: Bambi »kam mitten im Dickicht zur Welt, in einer jener kleinen, verborgenen Stuben des Waldes, die scheinbar nach allen Seiten offenstehen, die aber doch von allen Seiten umschirmt sind«. (B 9) Mit diesen Worten wird nichts geringeres als eine exakte Definition der Bedingungen gegeben, die das Dickicht des Waldes zur städtischen, heimischen »Stube«, zum Geburtsort machen. Dieser Ort ist optisch semipermeabel, er setzt verschiedenen Blickrichtungen unterschiedlichen Widerstand entgegen: Für den Blick von innen nach außen steht er »nach allen Seiten offen«; für den Blick jedoch, der von außen nach innen dringen will, ist er »von allen

⁴⁹ Die Abfolge *Krankheit* – *Operation* – *Sanatorium* scheint gut zu einer durch Erkrankung des Unterleibs notwendig gewordenen Totaloperation zu passen. Eine solche Lesart ist natürlich möglich; während sie zum einen gleichfalls den Verlust weiblicher Fruchtbarkeit – der »weiblichen Gabe« – anzeigt, vereindeutigt und verschleiert sie jedoch andererseits die Verschiedenheit der drei Todesarten.

Seiten umschirmt«. Überall dort ist der Wald »gute Stube«, wo er seinen Bewohnern solche uneinschbaren Aussichtspunkte bieten kann. Dort antizipiert er gute Aussichten auch für den, der jetzt noch »blöd vor sich hinblickt« (ebd.).

Sehen, ohne gesehen zu werden: Diese eindeutige Wahrnehmungskonstellation, die der Wald ermöglicht, ist unvereinbar mit jenem Moment der Unentschiedenheit, in dem Blicke getauscht werden. Was geschieht in einem solchen Moment? Während der eigene Blick als symbolische Gabe das Subjekt konstituiert, indem das Gesehene ihn repräsentiert, ist der erwidrende, zurückgegebene Blick immer auf etwas gerichtet, das vom Subjekt selbst nicht gesehen werden kann; er erinnert deshalb an den Mangel und die Kastration des Subjekts.⁵⁰

Eine solche Ökonomie der reversiblen Blickrichtungen auszuschließen, muß vor allem heißen, Situationen zu vermeiden, in denen man selbst gesehen wird, ohne sehen zu können. So kehrt sich der Wald gegen einen, wird zur gefährlichen Wildnis, sobald er für die eigene Sichtbarkeit blind macht. Jeder, den auf diese Weise urplötzlich Wildnis umfängt, wird ohne sein Wissen zum Gejagten. Daß der solchermaßen ahnungslos Gejagte nicht länger zur kulturellen Ordnung gehört, indiziert der Verlust seiner Sprachkompetenz, die diese Zugehörigkeit bezeugte. Der »Prinz« etwa, ein heranwachsender Rehbock, der von den menschlichen Häschern erschossen wird, hat die warnenden Stimmen von Mitbewohnern des Waldes – der Krähen, des Eichhörnchens, des Hähers, der Elster – nicht beachtet oder verstanden:

»Mich hat er auch nicht gehört,« zackerte die Elster. »Zehnmal hab' ich gerufen. Gerade wollte ich ganz nah zu ihm hinfliegen, denn ich dachte mir, wenn er mich bis jetzt nicht hört, so flieg ich auf den Haselstrauch, vor dem er steht. Dort muß er mich hören. Aber in diesem Augenblick ist es geschehen.« (B 87)

Noch die Zeit der Katastrophe bestimmt sich hier nach dem Maß des Blicks – als Augenblick. Präziser können die Bedingungen kaum gefaßt werden, unter denen die kulturelle Ordnung, die Ökonomie des Subjekts sich in chaotische Wildnis verwandelt: Der Schuß, der trifft, ist der nicht gesehene, auf das Subjekt gerichtete Blick. Entsprechend setzt die

⁵⁰ Vgl. Jacques Lacan, Vom Blick als Objekt klein a. In: Ders., Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim ³1987, S. 73 ff.

Elster, die Alarm schlagen will, alles daran, sich Gehör zu verschaffen, indem sie ins Blickfeld des Prinzen fliegt, nämlich nicht etwa an sein Ohr, sondern »auf den Haselstrauch, der vor ihm steht«. Der Haselstrauch, der hier die Position des schlechthin Unübersehbaren erhält, darf verallgemeinert werden: Generell ist das Sichtbare Vegetation; und generell ist Vegetation sichtbar. Die Tiergeschichte macht sich diesen Umstand zunutze. Sie zeigt nicht nur einen Wald, der von allen wilden, gefährlichen Tieren bereinigt wurde⁵¹, sondern, mehr noch, einen Wald, in dem alle Tiere ein pflanzenartiges Dasein führen, insofern sie dem menschlichen Blick beliebig verfügbar sind. Die Tiergeschichte zeigt, im strengsten Sinne des Wortes, einen Tiergarten.

Eigentlich ist der Wald der Tiergeschichte deshalb immer schon eine von Menschen verursachte Wildnis, der die Tiere nicht entkommen können. Aber die Tiergeschichte kann es sich leisten, das zu konzeditieren; mehr noch: sie lebt davon. Hat der ungesehene menschliche Blick im Visier des Jagdgewehrs sein Medium⁵², so sind dessen Opfer doch immer schon des Mitleids sicher. Das Mitleid ist die zynische Gestalt, in der der siegreiche Blick sein Opfer überlebt – ein Überleben, das Unsterblichkeit sichert. Wird im tödlichen Schuß der Einbruch der Wildnis, der im Grunde immer schon stattgefunden hat, endlich Ereignis, so nimmt die eindeutig menschliche Urheberchaft tendenziell gerade den Menschen von der Katastrophe der Wildnis aus.

Der Wald bietet einerseits aussichtsreiche Plätze der Geborgenheit; andererseits bestimmt seine Ausdehnung das Terrain der Wildnis. Was sich mit dieser Formel in seiner ganzen Widersprüchlichkeit fassen läßt, hängt mit der doppelten Version akkumulativer Ökonomie zusammen, wie sie schon das Personal des »Mutzenbacher«-Romans in den Gestalten des Kunden und des Zuhälters erkennen ließ. Beide, Kunde und Zuhälter, agieren nach demselben ökonomischen Schema der unbeantwortbaren Gabe; und wo der erste versagt, setzt das Vermögen des zweiten ein. In exakter Entsprechung dazu überlebt der Blick des

⁵¹ Bekanntlich ist das der historische Standard, den der europäische Wald im wesentlichen seit dem 16. Jahrhundert erreicht hat. Vgl. Richard Pogue Harrison, *Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur*. München 1992, S. 116.

⁵² Sollte biographischer Klatsch irgendeinen Stellenwert haben, dann wohl hier: Felix Salten war ein leidenschaftlicher Jäger. Vgl. Dietmar Grieser, *Ausgebootet. Felix Salten: Bambi*. In: Ders., *Im Tiergarten der Weltliteratur. Auf den Spuren von Kater Murr, Biene Maja, Bambi, Möwe Jonathan und anderen*. München 1991, S. 16-32.

Forstherrn den gebrochenen Blick des einst im Wald beheimateten Tiers. Dennoch ist auf diese Weise nicht aller Antagonismus beseitigt. Antagonistisch ist etwa die seltsam exzentrische Position, die der Wald im »Bambi« einnimmt. Denn unverkennbar bildet nicht der Wald, sondern die Wiese, die Lichtung das topographische Zentrum des Buches. Sie ist das Paradies des Blicks und als solches nicht nur der bevorzugte Schauplatz ersichtlich sexualisierter Landschaft⁵³, in der zudem am offensichtlichsten die Fauna vegetarisch wird⁵⁴, sondern auch der Ort, an dem sich verwandtschaftliche Beziehungen überhaupt erst sehen und realisieren lassen.⁵⁵ Während im Wald der Nachwuchs sich verirren oder die Mutter im Dickicht verlieren kann, schließt die Wiese, sofern sie steten Blickkontakt ermöglicht, solche wilde Zerstreuung verwandtschaftlichen Zusammenhangs aus. Das gilt in einem sehr weitgehenden Sinn: Wenn sich im Wald der wenigstens zeitweilige Verlust der Mutter durch ihre Zusammenkunft mit dem abwesenden Vater erklärt, so muß auf der Wiese, die diesen Verlust ausschließt, *auch der Vater anwesend* sein. Aber in welcher Weise? Sicher nicht in persona; vielmehr so, daß bei aller Präsenz eine Art majestätischer Ferne gewahrt bleibt:

Bambi sprang hinaus [auf die Wiese]. Eine ungeheure Freude ergriff ihn so zauberhaft stark, daß er sein Bangen im Nu vergaß. Er hatte im Dickicht nur die grünen Baumwipfel über sich gesehen, und darüber nur manchmal, nur in kleinen Durchblicken, verstreute blaue Sprengel. Jetzt sah er das ganze Himmelsblau hoch und weit und das beglückte ihn, ohne daß er wußte, weshalb. Von der Sonne hatte er im Walde nur einzelne, breite Strahlen gekannt oder das zarte Gerinnsel von Licht, das golden durch die Zweige spielte. Jetzt stand er plötzlich in der heißen blendenden Macht, deren

⁵³ Vgl. B 27: »Da drängte sich Halm bei Halm um jedes Pünktchen Platz, schmiegte sich und schwoll in üppiger Pracht [...]. Der weite grüne Plan war besternt mit weißen Margueriten; mit den violetten und rot angelaufenen dicken Köpfen des blühenden Klee [...].«

⁵⁴ Vegetarisch in zweifacher Hinsicht: Einerseits ernähren sich die Tiere auf der Wiese pflanzlich; andererseits erscheinen sie selber als Pflanzen: »Sieh nur, Mutter,« rief Bambi, »da fliegt eine Blume davon.« [...] Bambi sah entzückt dem Falter nach, der sich unendlich zart von einem Halm gelöst hatte [...]. Es sah wirklich aus, als ob es wandernde Blumen wären, lustige Blumen, die auf ihrem Stengel nicht stillhalten wollten und sich aufgemacht hatten, um ein wenig zu tanzen.« (B 28)

⁵⁵ Auf der Wiese trifft Bambi zum ersten Mal seine Tante Ena und ihre zwei Kinder (vgl. B 43 ff.).

unbedingtes Herrschen auf ihn eindrang, stand mitten in dem Glutsegen, der ihm die Augen schloß und das Herz öffnete. (B 24)

Die ›Verstreuung‹ der Familienbande im Wald betrifft auch den Himmel; die Abwesenheit des Vaters ist, andersherum gesagt, eine Abwesenheit des Himmels. Lukács' berühmtes Wort von der ›transzendentalen Obdachlosigkeit‹ zeigt sich in Bambis Wald in prägnantester Weise verbildlicht. Die Wiese hingegen bietet ein Obdach, an dessen Transzendenz kein Zweifel bestehen kann; insofern ist sie eine universalisierte Stube, die Gott der Vater gewährt. Deshalb ist es nur konsequent, wenn hier das Tier, glücklich aufgehoben im Blickfeld des Vaters, erneut die Augen schließt und also Pflanze wird. Waldemar Bonsels, Zeitgenosse Saltens und Verfasser der bekannten »Biene Maja«, hat diese Konsequenz bereits im Titel eines weniger bekannten Tierromans, der zuerst 1915 erschien, in aller Deutlichkeit gezogen: »Himmelsvolk. Ein Buch von Blumen, Tieren und Gott«.⁵⁶ Daß der Untertitel eines Tierbuchs an erster Stelle Pflanzen – Wiesenpflanzen – nennt, bezeichnet eine wichtige Essenz aller Tiergeschichten.

Doch diese wahrhaft familiäre, nämlich religiöse, weil den Gottvater einschließende Dimension der Wiese oder Lichtung ist nur ihre eine, sie freilich vom Wald radikal unterscheidende Seite.⁵⁷ Denn am Rande der Lichtung lauern die menschlichen Jäger, die an ihrer Übersichtlichkeit zu partizipieren drohen. Unversehens verwandelt sich die Lichtung in eine gefährlichere Wildnis, als der Wald sie je zu bedeuten vermag. So bleibt als Refugium doch wieder nur das Dickicht. Das macht die wesentliche Aporie der Tiergeschichte aus: Sie drängt den Wald als Wildnis an die Peripherie der Lichtung ab, doch zugleich kehrt sie in ihn zurück, um ihm jene paradiesische Dimension aufzubürden, die eigentlich der Lichtung eignet, dort aber scheitert. Dieser Widerspruch gestaltet sich im »Bambi« als aporetische Ökonomie des irreversiblen Blicks. Leitet sich Bambis erste, ihn blendende Erfahrung der Wiesen-

⁵⁶ Waldemar Bonsels, Himmelsvolk. Ein Buch von Blumen, Tieren und Gott. Berlin und Leipzig ⁷⁰1918.

⁵⁷ Harrison hat gezeigt, daß in der europäischen Tradition die Lichtung in direkter Opposition zum Wald drei wesentliche Konstituenten des kreatürlichen Übergangs zur Kultur – oder auch: der Stadtgründung – ermöglicht: nämlich neben der Religion und der Familie auch die *Bestattung*, die genealogische Kontinuität symbolisch garantiert. Wir werden auf diesen letzten Punkt weiter unten zu sprechen kommen. – Vgl. Harrison, Wälder (vgl. Anm. 51), S. 20f.

idylle von der Helligkeit der Sonne und des blauen Himmels her, so lehnt seine Mutter bereits wenige Seiten später den Vorschlag, bei Tag auf die Lichtung zu gehen, angesichts der dort lauenden Gefahr erschrocken und kategorisch ab: »Nein, das ist jetzt nicht möglich. [...] Jetzt... auf die Wiese... ich mag nicht einmal daran denken. Am hellichten Tag...!« (B 35) So wird das Wiesenglück, kaum daß es beschrieben wurde, vom Text selbst in aller Deutlichkeit widerrufen. Diese Bewegung wiederholt sich beständig im Verlauf des Textes; sie hält ihn in Gang. Beständig tauschen Wald und Lichtung städtisches und wildes Terrain untereinander aus.

Doch weil der Text an der Möglichkeit der irreversiblen Gabe festhalten will, sucht er diesen permanenten Austausch zu verbergen. Das geschieht, indem der himmlische Vater der Wiese seinen bedrohten Angehörigen in den Wald folgt oder vorausgeht – als Rehfürst. Tatsächlich verhält sich der greise König der Rehe gerade so, wie Sonne und Himmel unter den Bedingungen des Waldes in Erscheinung treten: Bekanntlich sind »im Dickicht nur die grünen Baumwipfel« zu sehen, »und darüber nur manchmal, nur in kleinen Durchblicken, verstreute blaue Sprenkel« (B 24). Diese augenblickliche Erscheinungsweise des »transzendentalen Obdachs« ist auch die des »fürstlichen« Rehbocks. Immer taucht er unvermittelt auf, fast wie ein Geist, zumindest aber wie ein blendendes Lichtphänomen:

Plötzlich stand einer von den Vätern vor ihm und sah ihn streng an. Bambi hatte ihn nicht kommen hören, und er erschrak. Der Alte war gewaltiger anzuschauen als die anderen, höher und stolzer. Sein Rock flammte in tiefer, dunkler Röte, aber sein Gesicht schimmerte schon silbergrau. (B 71)

Ebenso unvermittelt verschwindet er wieder: »Der Alte kehrte sich ab und war fort. Bambi wußte nicht, wieso, noch wohin, wußte nicht, ob der Alte schnell oder langsam gegangen sei. Er war eben fort, so plötzlich, wie er gekommen war.« (B 38) Dieser Rehbock sieht alles, wird aber selbst nur gesehen, wenn er es will. Immer ist er helfend zur Stelle, wenn Artgenossen bedroht sind; er selbst aber gerät nie in Gefahr. Sein Wissen gibt er allenfalls in geheimnisvollen Orakeln preis. Niemandem schuldet er Dank; immer ist er derjenige, der gibt und gewährt. Er ist der Gebieter des Waldes, Herrscher von Gottes Gnaden.

Der ›Rehfürst‹: Immer wieder begegnet in der Lektüre von Tiergeschichten, aber auch von Pornographie, eine solche feudale Instanz. Wie die ersten Betrachter und Betreiber von zoologischen Gärten Feudalherren waren, so ist auch die Jagd, die in »Bambi« eine so beherrschende Rolle spielt, traditionell ein fürstliches Recht und Vergnügen; und im pornographischen Roman erscheint der Zuhälter als Repräsentant des Feudalismus.⁵⁸ Worum es dabei stets geht, ist eine bestimmte Form der Ökonomie, für die ›Feudalismus‹ zwar nicht als konkret historische Gesellschaftsform, aber doch als Metapher eintreten kann: eine Ökonomie, die die Macht und vor allem das Monopol der Gabe garantiert. Damit aber erweist sich ›Feudalismus‹ als Phantasma einer ganz und gar entgegengesetzten Ökonomie – der kapitalistischen, die bekanntlich für nichts garantiert als eine galoppierende Entwertung aller Gaben oder Währungen: nämlich im Fetischcharakter der Ware, der beständig zu Ausgaben animiert, der aber die Ware schon im Moment ihres Erwerbs als wertlos erscheinen läßt, ganz so, als wäre nichts gegeben worden. Die Struktur dieser Ökonomie heißt Inflation.

Ins Pornographische übersetzt, bedeutet ›Inflation‹ etwa, daß die Geldsumme, die als Fortsetzung oder Ersatz stockender oder ausbleibender Ejakulation aufgewandt werden muß, ins tendenziell Unermeßliche steigt. Und in der Tiergeschichte? Es ist nicht nötig, darauf hinzuweisen, daß »Bambi« Anfang der zwanziger Jahre, zu einer Zeit krassester realhistorischer Inflation geschrieben worden ist. Denn die Schilderungen von Hunger und Mord, der Schrecken eines im Wald erlebten Winters, die der Text bietet, geben einen genauen Begriff dessen, was in dieser Tiergeschichte ›Inflation‹ bedeutet. So heißt es dort zusammenfassend: »Niemand fühlte sich mehr sicher, denn dies alles geschah am hellen Tage.« (B 114) ›Inflation‹ meint hier die völlige Entwertung des Blicks.

⁵⁸ Nicht nur dort: In einer seiner Kriminalgeschichten aus der großstädtischen Halbwelt der zwanziger Jahren läßt Walter Serner den Zuhälter mit einem »Reichsgrafen« vergleichen. Walter Serner, Ein bedeutender Schlepper. In: ders., Zum blauen Affen. Dreiunddreißig Kriminalgeschichten. München 1989, S. 12. – Vgl. dazu Forels Versuch, das feudale Element der Prostitution zu denunzieren: »Die gewinnsüchtige Ausbeutung des Geschlechtstriebes ist [...] ein Hauptfeld des sozialen Raubritterwesens.« Forel, Die sexuelle Frage (vgl. Anm. 10), S. 93. – Für den Bereich der Pornographie selbst spielt die Gestalt des göttlichen *Marquis de Sade* eine wesentliche Rolle.

Dem stellt sich im Text eine sinnliche Ökonomie entgegen, die bedingungslos dem Schema des Voyeurismus gehorcht. Der Voyeur sieht, ohne gesehen zu werden. Mit seiner eigenen Aktivität, sofern es dazu kommt, bleibt er allein, ungesehen wie der Erzähler des »Bambi«. (Wo ist dieser Erzähler? Niemand weiß es. Er steht hinter jedem Baum, hinter jeder Blume, steckt in jedem Gebüsch und hinter jedem Farn.) Das schließt nicht aus – im Gegenteil –, daß der Voyeur an dem Geschehen teilhaben läßt, darüber Bericht erstattet, es erzählt oder gesteht. Das tut auch der Erzähler des »Bambi«; er lädt dazu ein, ihm über die Schulter zu sehen. Doch reproduziert er auf diese Weise lediglich seinen Blick, läßt ihn von Dritten beglaubigen, ohne seine Entgegnung zuzulassen. Mit anderen Worten: Er zelebriert verschwenderisch die Majestät seines Selbst, indem er lesen läßt, was sein Blick eingeschrieben hat. Das ist zugleich die größte Sorge des Voyeurs: sich bloß in den schriftlichen Repetitorien anderer, früherer Voyeure zu verlieren. So lautet das Problem der Schriftlichkeit, die das wechselseitige Verhältnis von Prostitution und Pornographie prägt (s. o. Anm. 22), aus der Sicht des Voyeurs. Deshalb gleicht er dem Touristen, der ständig auf die Suche nach unberührter Natur geht, die zu finden bekanntlich schwerfällt.⁵⁹ Und deshalb spielen Tiere für den Voyeur eine so bedeutende Rolle: Während Menschen seinen Blick in ihrem Nacken wissen und sich ihm durch selbst schon voyeuristische Inszenierungen zu entziehen drohen, scheinen Tiere ahnungslos. Das ist heute, im Zeitalter des Fernsehens, die große Chance des Tierfilms, der vermutlich längst die bessere Pornographie, die letzte Bastion eines heroischen Voyeurismus geworden ist:

»Tiere vor der Kamera«, »Wunder der Erde«, »Die Supersinne der Tiere«, »Zeit für Tiere« heißen die Herzensbrecher im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. [...] [D]as ist die nackte Wirklichkeit. [...] Neben dem Programmschluß ist die Stille im Tierfilm die einzige Stille im Gerät. Minutenlang hören wir nichts als das zarteste Knistern, das entsteht, wenn sich zwei Strumpfbandnattern aufeinander wälzen. [...] In der legendären Serie »Tiere vor der Kamera« spürt man die Mühen des tagelangen Wartens auf das Tier in den kostbaren Augenblicken, in denen endlich ein Biber vor

⁵⁹ Das sexuelle Verhältnis des Betrachters zur Landschaft, das in der Rede von der »unberührten Natur« mitschwingt, wird vom Reisejournalismus längst in aller nur wünschenswerten Deutlichkeit artikuliert. Vgl. etwa folgenden Artikel über das »Laubwunder von Neuengland«: Brigitte Spitz, Peep-Show in den Bergen. In: Die Zeit vom 23.10.92.

laufender Kamera bedenkenlos einen Baum fällt [...]. Die Tierfilmer [...] sind die letzten Heroen des Fernsehens. [...] [Sie] hupsen als Känguruhs verkleidet durch die Tasmanische Steppe. Sie kriechen in babylonische Biberbauten und verbringen Monate in Erdlöchern und Wüstenzelten. [...] [D]ie den ultimativen Fledermausfilm gedreht haben, konnten sechs Monate lang keine Nacht schlafen, standen bei 48 Grad inmitten von Asseln in einer Höhle, um ihre Kameras ganz nah auf Fledermausbeine und -flügel zu halten. [...] Und sie lieben, was sie filmen.⁶⁰

Den neoaristokratischen Blick des männlichen Subjekts, der heroisch, aber schließlich lustvoll eine blicklose, rücksichtslose Umwelt zentriert, trennt eines entscheidend von seinem historischen Vorbild, dem Feudalherrn: Wo dieser, obwohl ein Mächtiger, dennoch personale Beziehungen zu knüpfen verstand, hat es der moderne Voyeur im Grunde nicht mehr mit lebendigen Kreaturen zu tun, sondern nur noch mit Fragmenten einer Repräsentation seiner selbst. Bambi ist tot; er ist – das machte die Verfilmung durch Walt Disney offensichtlich – ein bloßer Zeichen-Trick. Der voyeuristische Blick ist ein Jagdgewehr ist die Herrschaft des Phallus: Who killed Bambi? fragten vor 20 Jahren die Sex Pistols – und gaben sich ihren Namen als Antwort.⁶¹

7. Gebrechliche Körper, veränderte Landschaft

Die Geschichte der modernen Produktwerbung macht den diskurshistorischen Bruch augenfällig, der Pornographie und Tiergeschichte in eine neue Konstellation eintreten läßt. Waren seit der Antike weibliche Allegorien die Insignien europäischer Kultur, so werden diese Allegorien in der Werbung des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend von Tiergestalten abgelöst: In der Zigarettenwerbung etwa ist die Freiheit keine Dame mehr, sondern ein Pferd.⁶²

Auch sonst beherrscht das Reich der Tiere die allegorische Darstellung von Abstrakta wie Schnelligkeit, Zähigkeit, Gutmütigkeit, Treue oder Riesen-

⁶⁰ Iris Radisch, Schön, egal wie. Tierfilme – die letzte Oase der Poesie. In: »Die Zeit« vom 21.8.92.

⁶¹ Unter dem Titel »Who killed Bambi« sollte in den siebziger Jahren ein Kinofilm mit den »Sex Pistols« realisiert werden – und zwar unter der Regie des bekannten Pornofilms Russ Meyer. Es ist dann aber doch bei dem Song geblieben.

⁶² Heinz-Michael Bache/Michael Peters (Hg.), Die tierischen Verführer. Auf Safari durch den Dschungel der Werbung. Berlin 1992.

waschkraft und verdrängt in der Werbung zunehmend die Motive mit plump sexueller Annäherung.⁶³

Selbst wenn man zweifelt, ob wirklich in dieser Eindeutigkeit die eine Darstellungsweise die andere verdrängt, bleibt offensichtlich, daß sich in der Werbung zwei Strategien ausdifferenziert haben, die die literarische Polarität von Tiergeschichte und Pornographie genau wiederholen: Repräsentieren Tiergestalten mit den unveränderlichen, dennoch stets verbesserten Qualitäten einer Ware zugleich die Zuverlässigkeit ihrer eigenen Tradition als Gütezeichen, so leisten Frauenkörper in der Werbung die plötzliche, unmittelbar sexuelle Affektion des potentiellen Kunden. Dabei scheinen diese zwei Strategien der Werbung, deren eine sinnlich attackiert und deren andere beschwichtigend dauernde Gewißheiten verschafft, weniger miteinander zu konkurrieren als vielmehr einander zu stützen. Beide gemeinsam rufen die phantasmatische Luftspiegelung einer »feudalen« Verfügbarkeit von Waren hervor, die sich – mit Balzac – als Leidenschaft in der Wüste kapitalistischer Ökonomie bezeichnen läßt.

Beide Formen der Diskursivierung verweisen auf dieselbe moderne Signatur der Wahrnehmung: Attacke und Beschwichtigung tragen in unterschiedlicher Weise einer Umwelt Rechnung, die stets unvorhergesehen zustößt, und die eine Wahrnehmung vorschreibt, »der das Chock-erlebnis zur Norm geworden ist«⁶⁴. »Josefine Mutzenbacher«, 1906 erstmals erschienen, und »Bambi«, 1923 veröffentlicht, rahmen zeitlich eine Epoche ein, in der diese veränderten Bedingungen der Wahrnehmung endgültig paradigmatisch geworden sind: die Epoche des Weltkrieges. Im Weltkrieg greift um sich, was Benjamin »Erfahrungsarmut« genannt hat:

Mit dem Weltkrieg begann ein Vorgang offenkundig zu werden, der seither nicht zum Stillstand gekommen ist. Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung. [...] Und das war nicht merkwürdig. Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch die Materialschlacht, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war,

⁶³ Brigitte Werneburg, Tierische Verführer. Im ersten Dschungelbuch der Werbung. In: »taz« vom 5.10.92.

⁶⁴ Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Band I, 2. Frankfurt a. M. 1980, S. 614.

stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörerischer Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.⁶⁵

Gerade im Weltkrieg sieht man die spezifisch zeitgemäße Funktion der Diskursivierung und Institutionalisierung von Sexualität einerseits, der Aneignung von Tierwelt andererseits besonders kraß hervortreten: Nicht nur erhöhte sich während des Krieges sprunghaft die pornographische Produktion und expandierte das Prostitutionsgewerbe, dessen Organisation staatlicherseits geradezu eine Frage der Logistik wurde⁶⁶; sondern zugleich sah man einen Künstler wie Franz Marc sich entschiedener als je zuvor der Tiermotivik als Vorwand seiner Malerei zuwenden⁶⁷, und ein Tierbuch wie Waldemar Bonsels' »Himmelsvolk«, 1915 zuerst erschienen, erreichte 1918 bereits seine siebzigste Auflage. Zielt die Pornographie auf endlose Aktualisierung des – in Benjamins Worten – »winzige[n], gebrechliche[n] Menschenkörpers« in einer unaufhörlichen Serie von Orgasmen, die zugleich die Feuerpause im Feld endlos dehnt, so rekreiert die Tiergeschichte eine »Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war« so, daß sie als eine wiedergefundene urgeschichtliche, paradiesische Topographie (die als solche freilich nie existiert hat) wieder verfügbar wird. Die existentiell extreme Konstellation des Krieges macht offensichtlich, worum es in beiden Diskursen eigentlich geht: um die Verdrängung von Tod und Sterblichkeit. Nicht zuletzt die Brüchigkeit und Widersprüchlichkeit dieser Diskurse, die gezeigt werden konnte, verweist auf die Anstrengung solcher Verdrängung.

Zwar spricht Benjamin vom »Menschenkörper«; aber es hat sich gezeigt, daß in beiden Texten der Körper, um den es geht, ein männli-

⁶⁵ Benjamin, *Der Erzähler* (vgl. Anm. 29), S. 439.

⁶⁶ Magnus Hirschfeld (Hg.), *Sittengeschichte des Ersten Weltkriegs*. Nachdruck der 2. Neubearb. Aufl. [1. Aufl. 1929] Hanau 1978, S. 157f., S. 231ff.

⁶⁷ Zudem las Marc, während um ihn der Krieg tobte, mit Vorliebe die Bücher Wilhelm Bölsches. Vgl. Franz Marc, *Briefe aus dem Feld*. München 1982, S. 122f. (Brief vom 7./8.12.1915 an seine Frau): »Wenn Du je in Leseüberdruß kommst [...] so lies Fabre, Bölsche und dergl. Ich kann mir gar nichts Anregenderes u. Befriedigenderes als Zeitvertreib u. Bildung denken, als das Forschen dieser Naturwissenschaftler: Entstehung und Ahnenfolge der Pflanzen- und Tierwelt, die geologischen Zeitalter [...], Insektenleben, Sternenlehre u.s.w. [...] Mich interessieren diese Dinge jedenfalls 100 mal mehr, als Nationalökonomie, moderne Erfindungen u.s.w.«

cher ist. Das Problem des Todes ist von dem der Geschlechtlichkeit nicht zu trennen. Will man Benjamin darin folgen, daß seit dem neunzehnten Jahrhundert die gesellschaftlichen Verkehrsformen sich so verändern und beschleunigen, daß lebenspraktisch verfügbare Erfahrung zunehmend unmöglich wird und dadurch sich ein privates wie kollektives Unbewußtes akkumuliert, eine grenzenlose Innerlichkeit des Subjekts, die dem eigenen Tod keinen Ort mehr gewähren kann, dann ist mit Foucault zu zeigen, wie diskursgeschichtlich das Bemühen Raum greift, die so entstandene Innerlichkeit des Subjekts nicht etwa aufzusprengen, sondern sie vielmehr disziplinierend auf eine Wahrheit festzulegen: nämlich durch ständige Bezugnahme auf und Rede über die verborgene Wahrheit des individuellen Sexes. Dieser Sex ist männlich. Er macht sich den weiblichen Körper verfügbar, um sich in ihn einzuschreiben, das heißt sein Begehren an ihm zu manifestieren. Foucault spricht in diesem Zusammenhang nicht zufällig von der »Hysterisierung des weiblichen Körpers«: Denn nirgends werden diese Einschreibungen sichtbarer als in Freuds Analysen, wo die körperlichen Symptome der Hysterikerinnen nichts als das Begehren des Phallus artikulieren.

Der Körper der Frau scheint hier nichts anderes zu sein als der Ort des lustvollen Geständnisses männlicher Sexualität. In dieser Fassung der Geschlechterdifferenz, in der Männlichkeit gleich *Sprechen*, Weiblichkeit gleich *Gesprochen-Werden* ist, kommt eigentliche Differenz nicht mehr vor. Ist Weiblichkeit ein männlicher Sex, der gesprochen wird, so haben wir es mit einer Weiblichkeit zu tun, die sich im Innern des Mannes befindet, die dieser sich also einverleibt hat, und mit Hilfe derer er sich als Subjekt konstituiert, indem er über sie spricht. Das gelingt am perfektsten und lustvollsten in der Pornographie. Aber auch hier läuft das männliche Subjekt ständig Gefahr, nicht mehr selbst zu sprechen, sondern bloß sekundäre Repräsentation eines anderen Autors zu sein. Die Aporie des augenblicklichen Lust- und Wahrheitseffekts des Geständnisses führt so hinüber zu einer anderen Diskursform, die ein dauerndes, zeitenthobenes Wissen präsentiert. Als solche fungiert die Tiergeschichte. Die Sexualwissenschaft hat sich als eine Produktion von Wissen erwiesen, die vom ständigen Wechsel zwischen diesen beiden Diskursformen lebt.

Daß Tiergeschichten Sexuelles verhandeln, ist in »Bambi« unverkennbar. »Bambi« stellt ein Modell geschlechtsspezifischer Sozialisation

vor: einen Bildungsroman nämlich, dessen Finale in der Erlangung männlicher Geschlechtsidentität besteht. Die daraus ableitbare These, daß Bambi in jungen Jahren in gewissem Maße weiblich gewesen sein muß, wird gestützt durch den Umstand, daß ihm, wie Rehkitzen im allgemeinen, das im Text eindeutig phallisch besetzte Geweih fehlt. Kindheit und Weiblichkeit werden insofern auf eine Weise gekoppelt, die den Modus der männlichen Einverleibung des Weiblichen deutlich macht. Daß auch »Josefine Mutzenbacher« im Grunde von der Koppelung von Kindheit und Weiblichkeit lebt, erlaubt es, beide Texte auf die Psychoanalyse als gleichsam ihren Subtext zu beziehen.⁶⁸ So heißt es in Freuds »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«:

Das Kind verhält sich [...] nicht anders als etwa das unkultivierte Durchschnittsweib, bei dem die nämliche polymorph perverse Veranlagung erhalten bleibt. Dieses kann unter den gewöhnlichen Bedingungen etwa sexuell normal bleiben, unter der Leitung eines geschickten Verführers wird es an allen Perversionen Geschmack finden und dieselben für seine Sexualbetätigung festhalten. Die nämliche polymorphe, also infantile Anlage beutet dann die Dirne für ihre Berufstätigkeit aus.⁶⁹

Die Abgrenzung von dieser infantilen und zugleich weiblichen Perversität, die in dem Maße vollzogen wird, wie es gelingt, sich zum Sprecher dieser Perversität aufzuwerfen, wird in »Bambi« aber nicht nur als Bildungsgeschichte des Protagonisten signifikant, sondern reproduziert sich auch im Verhältnis des Erzählers zur erzählten Tierwelt: Die Fauna als Kindheit des Menschen, die diesem so ferngerückt ist, daß sie zu ihm keine Verbindungen mehr unterhält, gestattet einen sicheren, voyeuristischen Blick, der die Manifestation eigenen Begehrens ohne Selbstgefährdung ermöglicht. Die Konstellation, in die Sexualität und Tierwelt hier eintreten, ist in vielen kulturellen Varianten auffindbar: So ist sie etwa Ursprungskonstellation der Erfindung des Teddybären um 1900, der zugleich infantile Sexualität bedeutet und sie bis zur Unkenntlichkeit distanziert.⁷⁰

⁶⁸ Für »Josephine Mutzenbacher« vgl. dazu Sander L. Gilman, *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*. Reinbek 1992, S. 155-180.

⁶⁹ Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. In: Ders., *Studienausgabe* Bd. V. *Sexualleben*. Frankfurt a. M. 1982, S. 97.

⁷⁰ In der heutigen journalistischen Berichterstattung über sexuellen Mißbrauch von Kindern wird häufig mit Bildern von Teddybären und Plüschtieren, die dem mißbrauchten Kind gehören sollen, operiert, um beim Betrachter Anteilnahme zu erregen. Deutlich wird,

Auch in Freuds Hysterie-Fallgeschichten sind Tiere ständig präsent:

Ein kleines Mädchen leidet seit Jahren an Anfällen von allgemeinen Krämpfen, die man für epileptische halten könnte [...]. Befragt: Was siehst du denn jetzt? antwortet sie aber: Der Hund, der Hund kommt, und wirklich ergibt sich, daß der erste Anfall dieser Art nach einer Verfolgung durch einen wilden Hund aufgetreten war.⁷¹

Daß der Körper im hysterischen Anfall auf ein Tier verweist, wird von Freud als Zeichen der Verdrängung eines Sexuellen, des Begehrens des Phallus, gedeutet. Überführt man diese Deutung in den Zusammenhang, der sich zwischen Tiergeschichte und Pornographie ergeben hat, so wäre zu folgern, daß hier die Aneignung der Fauna ihrerseits eine hysterische ist. In der Tat wird in dem Maße, wie die Weiblichkeit hysterisch ist, die Hysterie männlich: Sie ist der Drang des männlichen Sexes, sich auszusprechen. Woraus sich eine neue Geständnisrunde, ein neuer pornographischer Diskurs ergibt.

Wir bewegen uns beständig in den Zirkeln männlicher Diskurse, in denen das Weibliche nur an Brüchen und Übergängen einen Ort zu haben scheint. In dieser Form fungiert das Weibliche als der Tod des männlichen Subjekts.⁷² Es bedeutet dessen Begrenzung und Endlichkeit in Form eines Anderen. Durch Einverleibung wird dieses Andere ausgelöscht – und damit zugleich der Tod. Das führt zu folgender paradoxer Konstellation, die gerade in »Bambi« sichtbar wird: »Tabu ist der Tod, nicht das Töten.«⁷³ Gestorben wird in »Bambi« ebenso wie in anderen Tiergeschichten sehr viel, aber der Tod kommt nicht vor. Leichen liegen im Wald, man sieht sie und geht weiter; eines Tages sind sie einfach verschwunden. Verbindet sich kulturgeschichtlich die Lichtung nicht nur mit der Möglichkeit der Transzendenz und der Familie, sondern auch mit der Möglichkeit der Bestattung⁷⁴, also mit dem Gedenken der Toten und des Todes, so bleibt diese Möglichkeit in »Bambi« völlig ausgeschlossen. Tiere bestatten einander nicht – ihre

daß diese Bilder auf heimtückische Weise mit dem Mißbrauch zusammenhängen und ihn tendenziell fortsetzen.

⁷¹ Sigmund Freud/Josef Breuer: Studien zur Hysterie. Frankfurt a. M. 1970, S. 16.

⁷² Vgl. dazu Elisabeth Bronfen, *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester 1992.

⁷³ Oskar Negt/Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen*. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen. Frankfurt a. M. 1992, S. 166.

⁷⁴ Vgl. Anm. 57.

Toten verschwinden einfach, genau so, wie Frauen unter der Handschrift des Mannes einfach verschwinden sollen. Aber die gespenstische Weibsfaua, die Tiergeschichte und Pornographie zurücklassen, hat noch immer ihre Geisterstunde zu nutzen gewußt.

Tod und Autobiographie. Fontanes »Meine Kinderjahre« und Canettis »Die gerettete Zunge«

Meine Lektüre, die Canettis »Die gerettete Zunge«¹ und Fontanes »Meine Kinderjahre«² nebeneinanderstellt und gegeneinanderführt,³ will nachweisen, daß beide Texte durch ein gemeinsames Bezugssystem definiert sind, durch das sie bedingt und hervorgebracht werden, das in ihnen aber auch mimetisch dargestellt ist und sich selbst thematisch wird. Die Koordinaten dieses Bezugssystems sind der Tod einerseits, die Kunst, genauer die Wirkungsmöglichkeiten der eigenen Dichterexistenz, andererseits. Beide *subjects* stehen bei Fontane und bei Canetti in einem Ausschließungs- und einem Bedingungsverhältnis: der Tod, der allem Dichten ein Ende macht, ist gleichzeitig das, was den Schriftsteller dazu veranlaßt, gegen ihn anschreibend Leben in die Literatur zu retten – und damit auch, das ist der dialektische Umschlag: als Leben zu zerstören. Dieses Schreiben gegen den Tod, das Beschreiben des Todes und die Inszenierung des eigenen Dichtertums als Annihilation der Todesgefahr finden sich mit signifikanten Kongruenzen und ebenso signifikanten Inkongruenzen bei Fontane und Canetti. Versucht werden soll eine Annäherung an die beiden autobiographischen Texte durch eine Rekonstruktion der Schreibsituation von »Meine Kinderjahre« und »Die gerettete Zunge«. Die sich anschließende Textlektüre wird das Netz von Filiationen, das sich zwischen den Inskriptionen des Todes und den Entwürfen einer dichterischen Existenz aufspannt, beschreiben und

¹ Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt a.M. 1979. Im folgenden zitiert als GZ.

² Theodor Fontane, *Meine Kinderjahre*. In: ders., *Sämtliche Werke, Schriften und Briefe*. Abteilung III. Band 4. Hg. von Walter Keitel. München 1973, S. 7-177. Im folgenden zitiert als MK.

³ Das heißt nicht, daß Abhängigkeiten oder »Einflüsse« Fontanes auf Canetti angenommen werden. Canetti zählt Fontane wohl nicht zu den Autoren, denen er besondere Wertschätzung entgegenbringt. In den bisher erschienenen drei Bänden seiner Autobiographie, die vor allem als Lese- und Bildungsgeschichte angelegt ist, taucht dessen Name nicht auf. Für Canetti gehört Fontane – anders als beispielsweise Keller, dem er enthusiastisch huldigt (GZ, S. 196 ff.) – offenbar nicht zum bedeutsamen literarischen Erbe.

den Konnex zu fassen bemüht sein, der zwischen Tod und autobiographischem Schreiben besteht.

Beginnen sei mit der lebensgeschichtlichen Kontextualisierung, mit einer Untersuchung der Konstellationen, die bei Fontane und Canetti zum Verfassen ihrer Kindheitsautobiographie führten.⁴ Fontane schrieb den Erstentwurf des Textes nieder in den letzten Monaten des Jahres 1892, von dem später das Tagebuch melden sollte: »1892 war ein recht bitteres Jahr für mich.«⁵ Quälte ihn doch eine mit schweren physischen Beeinträchtigungen und einem *writer's block* einhergehende Depression, gewann er doch immer mehr die Überzeugung, daß er sein Lebenswerk, »Effi Briest« und die anderen noch geplanten Romane, nicht vollenden würde – auch weil er glaubte, im selben Lebensjahr wie sein Vater sterben zu müssen (und dessen Todesalter hatte er erreicht). Friedrich Fontane beschrieb den damaligen Zustand seines Vaters im Rückblick so:

Apathisch, teilnahmslos gegen alles, was ihn umgab, was auch draußen in der Welt passieren mochte. Das Hirn wollte nicht mehr, die Maschine drohte still zu stehen. [...] die seelische Depression [hatte] einen derartigen Tiefstand erreicht, daß man auf das Schlimmste – geistige Umnachtung – gefaßt sein mußte.⁶

Die konsultierten Nervenärzte diagnostizierten eine hirnorganische Erkrankung, die mit Elektroschocks behandelt wurde, ohne daß sich das

⁴ Zur Autobiographie Fontanes vgl. auch das Kapitel: Die Autobiographie »Meine Kinderjahre«. Phantasierte und erscriebene Bilder vom Ich. In: Claudia Liebrand, Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder. Freiburg 1990, S. 16-54; weitere wichtige Titel zur Fontaneschen Autobiographie sind: Paul Irving Anderson, »Meine Kinderjahre«. Die Brücke zwischen Leben und Kunst. Eine Analyse der Fontaneschen Mehrdeutigkeit als Versteck-Sprachspiel im Sinne Wittgensteins. In: Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werkes. Hg. von Hugo Aust. München 1980, S. 143-182; Günter Niggel, Fontanes »Meine Kinderjahre« und die Gattungstradition. In: Sprache und Bekenntnis. Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag. (Sonderheft des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs) Berlin 1971, S. 257-279; Alan R. Robinson, Recollections in tranquillity. An examination of Fontane's »autobiographical novel«. In: »Erfahrung und Überlieferung«. Festschrift for C. P. Magill. Hg. von Alan R. Robinson und Hinrich Siefken. Cardiff 1974, S. 113-125; Margret Walter-Schneider, Im Hause der Venus. Zu einer Episode aus Fontanes »Meine Kinderjahre«. Mit einer Vorbemerkung über die Interpretierbarkeit dieses »autobiographischen Romans«. In: JbDSG 31, 1987, S. 227-245.

⁵ Zitiert nach: Otto Drude, 1892 – fast das letzte Jahr. In: Theodor Fontane, Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman. Mit einem Nachwort von Otto Drude. Frankfurt a.M. 1983, S. 245-272, hier S. 251.

⁶ Ebd., S. 257.

Gesamtbefinden des Patienten besserte. Erst Fontanes Hausarzt Dr. Delhaes erkannte anders als seine neurologischen Fachkollegen, daß der Kern der Krankheit seelisch bedingt war, und schlug eine Form der autogenen Psychotherapie vor:

Sie sind ja gar nicht krank! – Ihnen fehlt nur die gewohnte Arbeit! Und wenn Sie sagen: Ich habe ein Brett vorm Kopf, die Puste ist mir ausgegangen, mit der Romanschreiberei ist es vorbei! nun, dann sage ich Ihnen: wenn Sie wieder gesund werden wollen, dann schreiben Sie eben was anderes, zum Beispiel Ihre Lebenserinnerungen. Fangen Sie gleich morgen mit der Kinderzeit an!⁷

Der erhoffte autotherapeutische Effekt trat ein. Fontane fühlte sich nicht länger durch den Tod bedroht, die Beschäftigung mit der eigenen Kindheit linderte die aktuelle seelische Not, die Schreibhemmung war aufgehoben. Nicht zuletzt deshalb, weil sich Fontane in der Autobiographie selbst vergewisserte, daß er von Berufung und Natur ein Dichter sei, daß schon das Kind Theodor den Künstler in sich getragen habe. Das beschriebene Kindheits-Ich wird zum Hohlspiegel des autobiographischen Wunsch-Ich, das Kind zum Urbild des Dichters. Die Erfahrung des psychischen Zusammenbruchs, die auch eine der Dissoziation mit dem eigenen Ich ist, das nicht mehr das der künstlerischen Produktivität zu sein scheint, kann kompensiert werden durch die Konstruktion eines immer schon mit sich identischen Ich. Wenn bereits das Kind ein Dichter war, kann das Künstlertum nichts sein, was akzidentiell ist, muß es zum unverlierbaren Persönlichkeitskern gehören. Damit gewährt sich Fontane einen Selbstrost und eine Selbstvergewisserung, die er allen seinen Romanfiguren vorenthält.⁸ Er erschreibt sich mit der Kindheit den Teil der Lebensgeschichte, der seinen Heldinnen und Helden fehlt.

⁷ Ebd., S. 261.

⁸ Als Ausnahme kann man Franziska Franz gelten lassen, die in »Graf Petöfy« von ihren Kindheitserinnerungen berichtet (Theodor Fontane, Graf Petöfy. In: ders., *Sämtliche Werke, Schriften und Briefe. Abteilung I. Band 1.* Hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1970, S. 742 ff.). Diese sind in Ton und Inhalt eine erstaunliche Vorwegnahme dessen, was in der Autobiographie dann erneut formuliert wird. Dabei verarbeitete Fontane, als er die Kindheitsgeschichte seiner Protagonistin zu Papier brachte, sicher Erinnerungen an Selbsterlebtes. Andererseits nimmt die viel später verfaßte Autobiographie *auch* Anleihen bei den Erzählungen jener Romanfigur. Die Annahme, daß die autobiographische Schrift nur Lebensmaterial ausbreitet (das dann in den Romanen einer ästhetischen Transformation unterzogen wird), ist also falsch. In »Meine Kinderjahre« integriert ist auch das bereits in den Romanen Erfundene und Erschriebene. Die Unterschiede zwischen Roman und Autobiogra-

Das heißt auch, daß die Autobiographie eine Leerstelle des Œuvres füllt, daß Leben und Werk noch enger verknüpft werden.

Ein »Nebeneffekt« dieser so vollzogenen Identitätsstiftung für Fontane war die Loslösung von der Zwangsvorstellung, im selben Alter wie der Vater sterben zu müssen. Ein Erfolg, der wohl damit zusammenhängt, daß der Autobiograph dieses Phantasma rückprojiziert auf die Figur, an der es sich entzündet. Der Autor läßt seinen Vater, Louis Henri, wiederaufleben und im »Intermezzo«-Kapitel,⁹ in dem er den »Berichtszeitraum« seiner Kindheit verläßt, noch einmal sterben – stellvertretend für sich selbst. Die autotherapeutische Wirkung resultiert also sicher auch daraus, daß die eigene Todesfurcht zugleich mit dem im Text ein zweites Mal gestorbenen Vater zu Grabe getragen werden kann. Der Autobiograph rettet sich vor dem Tod, indem er diesen seinem Vater zuschreibt und komplementär dazu sein eigenes erzähltes und erinnertes Ich zur Spiegelfläche zahlreicher, immer wieder neu inszenierter Verjüngungs-, Wiedergeburt- und Unsterblichkeitsphantasmen macht, auf die noch einzugehen sein wird. Das Kind, das Fontane literarisch auferstehen läßt, ist – dem selbstironischen, unemphatisch-lakonischen Tonfall zum Trotz – *auch* ein mythisches »göttliches Kind«, dessen »magische« Aufgabe es ist, das schreibende Ich vor dem zu schützen, was es so sehr fürchtet: den Tod.

Auch für den Lebens-Kontext der Canettischen Autobiographie¹⁰

phie sind offenbar nur gradueller Art. Beide *genres* spielen mit den Kategorien Authentizität und Fiktionalität.

⁹ Gemeint ist das sechzehnte Kapitel: »Vierzig Jahre später (Ein Intermezzo)« (MK, S. 151-162).

¹⁰ Als wichtigste Titel zur »Geretteten Zunge« seien genannt: Dagmar Barnouw, »Die gerettete Zunge« – »Der Beruf des Dichters«. In: Dies., Elias Canetti. Stuttgart 1979, S. 1-16; Martin Bollacher, »ich verneige mich vor der Erinnerung«. Elias Canettis autobiographische Schriften. In: Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti. München, Wien 1985, S. 245-259; Friederike Eigler, Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Tübingen 1988; Robert Gould, »Die gerettete Zunge« and »Dichtung und Wahrheit«. Hypertextuality in Autobiography and its Implications. In: Seminar 21, 1985, S. 79-107; Beatrix Kampel, Ein Dichter braucht Ahnen. In: Experte der Macht. Elias Canetti. Hg. von Kurt Bartsch und Gerhard Melzer. Graz 1985, S. 102-115; Heinz Lüdde, Lesarten der Selbstdarstellung. Zu einem autobiographischen Text von Elias Canetti. In: Kultur-Analysen. Mit Beiträgen von Hans-Dieter König [u. a.]. Frankfurt 1986, S. 375-396; Claudio Magris, Ein Schriftsteller, der aus vielen Personen besteht. In: Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti. München, Wien 1985, S. 260-273; Gerhard Melzer, Der einzige Satz und sein Eigentümer. Versuch über den symbolischen Machthaber Elias Canetti. In: Experte der

spielt der Tod eine zentrale Rolle. Entstanden ist »Die gerettete Zunge«¹¹ seit Ende der sechziger Jahre, nach dem Tod von Canettis Frau Veza. Dieser Verlust hat sicher das Projekt mitinitiiert, das vergangene, das gewesene Leben in einer Autobiographie aufzubewahren und zu erinnern, die Lebensgefährtin wenigstens in der Literatur weiter- und überleben zu lassen:¹² so wird denn auch Veza Canetti zur Licht- und Zentralgestalt (wenngleich erst in der »Fackel im Ohr«, da der Autor sie in den zwanziger Jahren, also dem Berichtszeitraum des zweiten Teiles der Autobiographie, in Wien kennenlernt). Den eigentlichen Ausschlag für den Beginn der autobiographischen Arbeit gab aber wohl nicht der Verlust Vezas, sondern die Todesdrohung, die über Canettis an Tuberkulose leidendem Bruder Georges schwebte.

In seiner letzten Krankheit beschloß ich, für ihn, und damit es vielleicht für seine Krankheit zur Hilfe gereichen könnte, unsere Kindheit zu schreiben. Das habe ich ihm noch gesagt; das Buch, das so entstand, heißt »Die gerettete Zunge! Ich konnte ihm leider nicht mehr die Anfänge des Buches zeigen. Er starb vorher. Das Buch ist ihm gewidmet und würde ohne ihn nicht bestehen.¹³

Der Versuch, das Leben festzuhalten, die Wendung gegen den Tod können sicher als Grundmuster autobiographischen Schreibens über-

Macht. Elias Canetti. Hg. von Kurt Bartsch und Gerhard Melzer. Graz 1985, S. 58-72; Edgar Piel, »Nichts ist vorüber«. Biographie als Provinz des Menschen. In: Ders., Elias Canetti. München 1984, S. 160-173; Madeleine Salzmann, Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti. Bern, Frankfurt, New York, Paris 1988; Sigurd Paul Scheichl, Sprachreflexion in Canettis autobiographischen Büchern. In: Modern Austrian Literature 16, 1983, S. 23-46; Waltraud Wiethölter, Sprechen – Lesen – Schreiben. Zur Funktion von Sprache und Schrift in Canettis Autobiographie. In: DVjS 64, 1990, S. 149-171; Bernd Witte, Der Erzähler als Tod-Feind. Zu Elias Canettis Autobiographie. In: Text und Kritik 28, 1982, S. 65-72.

¹¹ »Die gerettete Zunge« ist der 1977 publizierte, den Zeitraum von 1905-1921 behandelnde erste Teil der Autobiographie Canettis, dem bisher zwei Fortsetzungen folgten: 1980 »Die Fackel im Ohr« (1921-1931) und 1985 »Das Augenspiel« (1931-1937). Auch Fontane verfaßte neben den »Kinderjahren« weitere autobiographische Schriften: »Von zwanzig bis dreißig«, »Kriegsgefangen«, »Aus den Tagen der Okkupation«.

¹² Raum gegeben in der Canettischen Autobiographie wird Veza aber nur in ihrer privaten Funktion für Canetti, als seine wichtigste Gesprächspartnerin. Die *Schriftstellerin* Veza Canetti eliminiert er durch Verschweigen und Aussparen. Motiv mag neben Elias Canettis ausgeprägter Misogynie das Bestreben sein, den Schriftstellerthron nicht mit der eigenen Frau teilen zu müssen.

¹³ Gerald Stieg, Questions à Elias Canetti. In: *Austriaca* 11, Nov. 1980, S. 17f.

haupt begriffen werden, das, weil es aus Leben Literatur macht, Leben aufbewahrt und rettet.¹⁴ Canettis Wendung gegen den Tod ist aber von noch grundsätzlicherer Art. Er wehrt sich gegen den Tod als anthropologische Realität, setzt als »ganz konkrete[s] und ernsthafte[s]« Ziel seines Lebens »die Erlangung der Unsterblichkeit für die Menschen«.^{15, 16} Insofern ist die Autobiographie praktizierte »Tod-Feindschaft«. Sie rettet in Form von Personenporträts Menschen in den Text, und sie ist für den Schreiber selbst ein Projekt, das seinen Tod weiter und weiter wegschiebt. Der Autor bindet sich an das Aufschreiben seines Lebenstextes (für Canetti eine Aufgabe, die erst bis zum Jahr 1937 erfüllt ist) – und selbst wenn es ihm gelänge, den autobiographischen Text zu vollenden, gäbe es zwischen abgeschlossener Erinnerungsschrift und aktueller Lebenszeit wieder einen kleinen Zeitraum, der festzuhalten wäre. Der Text ist als nicht abschließbarer Lebens-Text angelegt: der Autor darf nicht sterben.

Das Verfassen der Autobiographie als Strategie gegen den eigenen Tod und den der anderen verweist auf die Canettische Vorstellung vom Dichter als dem »Hüter der Verwandlungen«, der das Existierende, Menschen, Tiere, Pflanzen, in seinen mannigfachen Ausprägungen »lebend« in sich aufnehmen und somit vor dem Tod, dem größten Skandal, retten soll. Für Canetti ist damit der Dichter

das genaue Gegenbild jener Machthaber, bei deren Tod ihre Umgebung mitsterben muß, damit sie in einem jenseitigen Dasein der Toten alles wiederfinden, woran sie je gewöhnt waren. Durch nichts wird ihre tiefinnerliche Ohnmacht furchtbarer bezeichnet. Sie töten im Leben, sie töten im Tod, ein Gefolge von Getöteten geleitet sie ins Jenseits. Wer aber Stendhal [und für Stendhal kann hier wohl jeder andere große Dichter eintreten – C. L.] aufschlägt, findet ihn selbst und alles wieder, das um ihn war, und er findet es hier in diesem Leben. So bieten sich die Toten den Lebenden als edelste

¹⁴ So formuliert beispielsweise Stieg, die Autobiographie sei »der kreatürliche literarische Akt gegen den Tod, sie ist der Triumph der Erinnerung über die Zeit« (Gerald Stieg, *Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie*. In: *Zu Elias Canetti. Interpretationen*. Hg. von Manfred Durzak. Stuttgart 1983, S. 158).

¹⁵ Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*. München 1973, S. 52.

¹⁶ Sollte das Projekt der Unsterblichkeit sich nicht durchsetzen lassen, plädiert Canetti wenigstens für das Erreichen eines biblischen Alters. In der »Geretteten Zunge« wünscht sich der Autor, im Jahre 2019 noch am Leben zu sein, um zur 200-Jahr-Feier Gottfried Keller mit einer Eloge zu ehren (GZ, S. 199).

Speise dar. Ihre Unsterblichkeit kommt den Lebenden zugute: in dieser Umkehrung des Totenopfers fahren alle wohl. Das Überleben hat seinen Stachel verloren, und das Reich der Feindschaft ist zu Ende.¹⁷

Diese Phantasie vom Schreiben als »Umkehrung des Totenopfers« ist in Form einer Urfahrung und Urszene – Witte nennt das »den höchstpersönlichen Gründungsmythos der Canettischen Dichterexistenz«¹⁸ – in die Lebensgeschichte eingeschrieben. Im Kapitel »Der Mordanschlag« erzählt Canetti vom dramatischen Ende einer Freundschaft, die der Fünfjährige mit einer etwas älteren Cousine, Laurica, unterhält. Laurica kommt vor ihm in die Schule, beginnt, Lesen und Schreiben zu lernen, weigert sich aber, dem Jüngeren von ihrem Wissen mitzuteilen. Die Situation eskaliert, Elias holt ein Beil und verfolgt sie »mit einem Mordgesang auf den Lippen [...]: [...] ›Jetzt werde ich Laurica töten! Jetzt werde ich Laurica töten!« (GZ, S. 39). Der Großvater tritt zwischen die Kinder, der Familienrat kommt zusammen:

Ich konnte lange beteuern, daß Laurica mich bis aufs Blut gepeinigt habe, daß ich mit fünf Jahren zur Axt gegriffen hatte, um sie zu töten, war für alle unfassbar, ja daß ich auch nur imstande gewesen war, die schwere Axt so vor mir herzutragen. Ich glaube, man begriff, daß es mir so sehr um die Schrift zu tun war, es waren Juden, und die ›Schrift‹ bedeutete ihnen allen viel, aber es mußte etwas sehr Schlechtes und Gefährliches in mir sein, das mich dazu bringen konnte, meine Spielgefährtin ermorden zu wollen (GZ, S. 40).

Mit dieser Geschichte führt Canetti seine Besessenheit von der ›Tod-Feindschaft‹, seine zentrale Obsession, auf ein Kindheitserlebnis zurück, in dem das »jüdische Urtabu des Tötens« mit dem »jüdische[n] Urbegehren nach der Schrift«¹⁹ unlösbar verkoppelt werden. Der, der töten wollte, weil er die Schrift nicht hatte, wird zum ›Tod-Feind‹ und setzt die Schrift in Zukunft dazu ein, Menschen vom Tode zu erretten, indem er sie in den »unsterbliche[n] *Text-Körper*«²⁰ überführt.

Daß der »Mordanschlag« sowohl metaphorisch als auch faktisch eine Neugeburt des Selbst bedeutet, das das wichtigste kulturelle Tabu, das Verbot des Tötens, verinnerlicht hat, setzt die Weiterführung des Laurica-Strangs ins Bild. Einige Zeit nach dem Ereignis nimmt Laurica

¹⁷ Elias Canetti, *Masse und Macht*. Hamburg 1960, S. 319.

¹⁸ Witte, *Der Erzähler* (Anm. 10), S. 71.

¹⁹ Ebd., S. 71.

²⁰ Melzer, *Der einzige Satz* (Anm. 10), S. 63.

Rache, sie stößt Elias absichtlich-unabsichtlich in einen riesigen Kessel von heißem Wasser, der auf der Terrasse zum Abkühlen steht. Der Junge »schlüpft aus seiner alten Haut«, er wird mit Ausnahme des Kopfes am ganzen Körper verbrüht. Sein Zustand ist so besorgniserregend, daß man sich keinen anderen Rat weiß, als den Vater aus London anreisen zu lassen – und durch dessen Ankunft vollzieht sich dann auch das »Wunder« der Heilung (GZ, S. 42). Diese symbolische zweite Geburt, die aus einem Naturwesen ohne Schrift, das tötet, ein Kulturwesen macht, das das Tötungstabu verinnerlicht hat und die Schrift künftig gegen den Tod einsetzen will, wird nicht wie die erste durch die Mutter, sondern durch den Vater vollzogen.²¹ Er wird wenig später seinen Sohn mit der Welt der Schrift bekannt machen, indem er ihm kindgemäße Fassungen weltliterarischer Werke schenkt und mit ihm über diese spricht: Tausendundeine Nacht, Grimms Märchen, Robinson Crusoe, Gullivers Travels, Tales from Shakespeare, Don Quijote, Dante, Wilhelm Tell. Der Vater wird mit dieser Einführung in die Literatur den Grundstein dafür legen, daß sich der Sohn viel, viel später in der Autobiographie literarisch selbst noch einmal hervorbringen kann – ohne Hilfe und in Konkurrenz zu seiner Mutter.²² »Die Bücher und die Gespräche mit [s]einem Vater darüber« seien – so Canetti – ihm »das Allerwichtigste auf der Welt« gewesen. Noch von der Warte des greisen Autobiographen aus befindet er:

Es wäre leicht zu zeigen, daß fast alles, woraus ich später bestand, in diesen Büchern enthalten war, die ich dem Vater zuliebe im siebenten Jahr meines

²¹ Der Vorgang läßt sich auf die überkommene gesellschaftliche Geschlechterphilosophie beziehen, die auf der Dichotomie Vater – Geist Mutter – Natur beruht.

²² Insbesondere Wiethölter (Sprechen [Anm. 10], passim) betont die Verstrickung von Mutter und Sohn und das lebenslange vergebliche Bemühen Elias Canettis, sich von seiner Mutter zu lösen. Diesen Kampf führe Canetti ironischer- und fatalerweise mit dem Instrument, das ihm diese oktroyiert habe: mit der *deutschen* Muttersprache (und nicht mit der Sprache, in die der Vater ihn einführte: der englischen). Canetti habe nicht anders gekonnt, als »deutschsprachige Bücher in die Welt zu setzen, um den gewaltigen Erwartungen der Mutter zu entsprechen und sich gleichzeitig mit jeder neuen Arbeit gegen die Vereinnahmung zur Wehr zu setzen. Aus diesem Machtkampf bezog der Autor vermutlich seine stärksten kreativen Impulse, ganz gewiß jedoch den Schwung zu einer Autobiographie, die in ihren wesentlichen Passagen ein Rechtfertigungsunternehmen ist und um die Frage kreist, wer den besseren »Canetti« zu bieten hat: die Mutter in Gestalt ihres Schriftstellersohnes oder der Sohn in Gestalt von Büchern, die instande sind, den Tod ihres Verfassers zu überdauern.« (Ebd., S. 159.)

Lebens las. Von den Figuren, die mich später nie mehr losließen, fehlte nur Odysseus (GZ, S. 49).

Der sein Kind in fiktive Sprachwelten führende Vater, wird – das ist eine unter vielen Versionen, die das Unerklärliche, den frühen und plötzlichen Tod von Jacques Canetti, erklären wollen²³ – Opfer eines Sprechakts. Elias' Großvater hatte seinen Sohn, als dieser wider seinen Willen die Auswanderung nach England durchsetzte, verflucht. Mit archaisch-magischem Impetus war Sprache, insofern handelt es sich um ein Analogon der »Mordanschlag«-Konstellation, zum Tötungsinstrument geworden, hatte Leben vernichtet, statt sich in seinen Dienst zu stellen. Der Sündenfall von Elias, der – um der Schrift willen – Leben zu opfern bereit war, wird durch den Fluch des Großvaters variiert, der mit Sprache tötet.²⁴

Diese Gegenführung von Sprache/ Schrift und Tod findet sich in weiteren Facettierungen im Text der Autobiographie. So ist das Kapitel »Der Gezeichnete« (GZ, S. 262ff.) einem Lehrer gewidmet, der ein »Kainsmal« (GZ, S. 264), »ein tiefes Loch« (GZ, S. 263), auf der Stirn trägt.

²³ Zu den »dunklen« Seiten der Mutterfigur gehören ihre manchmal an Psychoterror gemahnenden Erziehungsmethoden und ihre sadistischen Strategien im Umgang mit den Kindern. So schwört sie den Sohn auf immer neue und andere Wahrheiten über den Tod des Vaters, immer wieder neue Todesversionen, ein: »Was ich von ihr erfuhr, wechselte alle paar Jahre, als ich allmählich heranwuchs, kam Neues hinzu und eine frühere Version erwies sich als »Schonung« für meine Jugend. Da mich nichts so sehr beschäftigte wie dieser Tod, lebte ich gläubig in verschiedenen Etappen. Ich ließ mich in der letzten Erzählung der Mutter nieder, richtete mir's da ein, hielt mich an jedes Detail, als entstamme es einer Bibel, bezog alles darauf, was sich in meiner Umgebung ereignete, aber auch alles, was ich las und dachte. Im Zentrum jeder Welt, in der ich mich fand, stand der Tod des Vaters. Wenn ich dann einige Jahre später etwas Neues erfuhr, fiel die frühere Welt wie Attrappen um mich zusammen, nichts mehr stimmte, alle Schlüsse waren falsch, es war, als bringe mich jemand stürmisch von einem Glauben ab [...]« (GZ, S. 70f.).

²⁴ Von wie eminenter Bedeutung der frühe Tod des Vaters für die »Tod-Feindschaft« Canettis sein muß, ist evident – auch ohne daß mögliche psychoanalytische Erklärungen herangezogen werden müßten (nähme man sie zur Hilfe, wäre der Sohn deshalb so schockiert über den Tod des Vaters, weil er diesen in ödipaler Rivalität selbst gewünscht und phantasiert hätte).

Vor vielen Jahren hatte er mit einem anderen Lehrer zusammen eine Klasse auf einem Ausflug in die Berge begleitet. Eine Lawine ging nieder und verschüttete sie. Neun Schüler und der andere Lehrer kamen um, die übrigen wurden lebend ausgegraben. Vodoz mit einer schweren Verletzung am Kopf [...] (GZ, S. 264).

Der Tod löscht aus, annihiliert, vernichtet und stößt ins Nichts.²⁵ Das Überleben ist mit dem *Zeichen* verknüpft,²⁶ Zeichen und Schriftzeichen sind dem Tod diametral entgegengesetzt – auch in dem »Junius Brutus«-Drama, das der vierzehnjährige Canetti für seine Mutter schreibt. Darin geht es um ein Todesurteil, das ein Vater wegen Teilnahme an einer Verschwörung gegen die römische Republik an seinen Söhnen vollstrecken läßt. Das Stück setzt mit seinen feurigen Anklagen gegen den todbringenden Vater jenes Konzept, daß Sprache und Literatur sich dem Tod antagonistisch gegenüberzustellen hätten, bruchlos um. Möglich ist dieses »Reden gegen den Tod«, weil – und damit komme ich auf den »Titelmythos« der Canettischen Autobiographie zu sprechen – es eine »gerettete Zunge« gibt. Der Gesamttext beginnt:

Meine früheste Erinnerung ist in Rot getaucht. Auf dem Arm eines Mädchens komme ich zu einer Tür heraus, der Boden vor mir ist rot, und zur Linken geht eine Treppe hinunter, die ebenso rot ist. Gegenüber von uns, in selber Höhe, öffnet sich eine Tür und ein lächelnder Mann tritt heraus, der freundlich auf mich zugeht. Er tritt ganz nahe an mich heran, bleibt stehen und sagt zu mir: »Zeig die Zunge!« Ich strecke die Zunge heraus, er greift in seine Tasche, zieht ein Taschenmesser hervor, öffnet es und führt die Klinge ganz nahe an meine Zunge heran. Er sagt: »Jetzt schneiden wir ihm die Zunge ab.« Ich wage es nicht, die Zunge zurückzuziehen, er kommt immer näher, gleich wird er sie mit der Klinge berühren. Im letzten Augenblick zieht er das Messer zurück, sagt: »Heute noch nicht, morgen.« Er klappt das Messer wieder zu und steckt es in seine Tasche.

Jeden Morgen treten wir aus der Tür heraus auf den roten Flur, die Türe öffnet sich, und der lächelnde Mann erscheint. Ich weiß, was er sagen wird und warte auf seinen Befehl, die Zunge zu zeigen. Ich weiß, daß er sie mir

²⁵ Damit ist er die Antithese zum Dichter, für den gilt, »daß man niemand ins Nichts verstößt [...]. Daß man das Nichts nur aufsucht, um den Weg aus ihm zu finden, und den Weg für jeden bezeichnet. Daß man in der Trauer wie in der Verzweiflung ausharrt, um zu lernen, wie man andere aus ihnen herausholt, aber nicht aus Verachtung des Glücks, das den Geschöpfen gebührt, obwohl sie einander entstellen und zerreißen.« (Elias Canetti, *Der Beruf des Dichters*. In: Ders.: *Das Gewissen der Worte*. München 1976, S. 267.)

²⁶ Vgl. Bollacher, »ich verneige mich [...]« (Anm. 10), S. 258.

abschneiden wird und fürchte mich jedesmal mehr. Der Tag beginnt damit, und es geschieht viele Male (GZ, S. 7).²⁷

Erst der zwölfjährige Canetti kann das Geschehen, das zu dieser alpträumhaften Szene, die seine früheste Erinnerung ist, führte, rekonstruieren. Canettis Eltern hatten den Zweijährigen in eine Karlsbader Pension mitgenommen und für ihn ein bulgarisches Kindermädchen eingestellt, das heimlich ein Verhältnis hatte. Um Elias zum Schweigen zu bringen, drohte der Liebhaber mit dem Messer – eine Drohung, die ihre Wirkung getan hat, das Kind schwieg zehn Jahre über den Vorfall. Die Episode verführt den Interpreten/die Interpretin geradezu, sie als Deckerinnerung und Musterexempel der Kastrationsangst zu lesen. Daß eine solche Lesart – auch psychoanalytisch – nicht aufgeht, hat Lüdde mit der Decouvrierung der Allmachts-, Geburts- und Inthronisationsphantasien gezeigt, die sich dem Anfangstableau entbergen lassen. An den Beginn seiner Autobiographie setze Canetti »eine totale Geburt der Phantasie, eine Selbstgeburt«.²⁸ Die Kastrationsdrohung werde dadurch kompensiert, das Text-Ich scheine seine Ganzheit und Integrität als Abwehr gegen Bedrohung, Furcht und Angst zu gewinnen,²⁹ sich an Feind-Seligkeit gar zu nähren – in einer Szenerie, in der es letztlich Regie führe³⁰ und den eigenen Sieg inszeniere. Das Eingangsbild der Kastrationsdrohung in seiner vorgeblichen Deutlichkeit und in seiner plakativen Schablonenhaftigkeit wäre also nur vor-gelegt – eine Falle, in die die stolpern sollen, die Canetti mit Verachtung straft: die Adepten der Psychoanalyse.³¹ Für Canettis Schreibkonzept konstitutiv sind Abwehr von theoretischer Vereinnahmung³² und das Bestehen auf einer

²⁷ Die einzelnen Bausteine dieses Eingangsszenarios werden in Variationen immer wieder aufgegriffen und ziehen sich durch den Text. Das ließe sich sowohl für die rote Farbe nachweisen als auch für das Zungenmotiv (die Angst der Mutter vor den Zungen der Wölfe [GZ, S. 14], die lange rote Zunge des maskierten Wolf-Vaters [GZ, S. 27] etc.).

²⁸ Lüdde, Lesarten (Anm. 10), S. 393.

²⁹ Ebd., S. 390.

³⁰ Ebd., S. 388.

³¹ Zum Verhältnis Canettis zur Psychoanalyse vgl. Lothar Hennighaus, *Tod und Verwandlung. Elias Canettis poetische Anthropologie aus der Kritik der Psychoanalyse*. Frankfurt, Bern, New York, Nancy 1984.

³² In der »Geretteten Zunge« heißt es: »ich [hatte] eine Scheu davor, das Kostbarste, was ich an Erinnerung in mir trage, durch eine methodisch und nach strengen Prinzipien geführte Untersuchung zu zerstören. Ich kann nur eines mit Sicherheit sagen: die Ereignisse jener Jahre sind mir in aller Kraft und Frische gegenwärtig – mehr als sechzig Jahre habe ich mich von

nicht zerlegbaren Individualität (die fast an die Goethesche Vorstellung von der Inkommensurabilität des einzelnen erinnert), die Interpretin und Interpret zur Kenntnis nehmen müssen. Während Freud Sprache wie alle menschlichen Äußerungen auf die Struktur von Sexualität bezogen sieht, weigert sich Canetti, Sprache als abgeleitete Größe zu akzeptieren. Sprache und Sprechen ist für ihn nicht nur ein eigenständiger Bereich, es ist *die* zentrale Realität seines Lebens und Urgrund des Menschlichen, die Gegenmacht des Todes. Die erzählte Kindheitserinnerung, die an den Beginn der Autobiographie gesetzt ist, bedeutet ihm – symbolisch und sehr konkret – die Rettung der Zunge für das Sprechen, die Sprache, die Literatur. Reden wird die Zunge gegen den Tod, nicht sprechen wird sie über das, was die Psychoanalyse interessiert: die Sexualität. Über die ist ein Tabu verhängt, an das Canetti nicht rührt.³³ So ist denn auch die Liebe, von der im Text die Rede ist, immer eine, die keine Wirklichkeit der Körper, sondern nur die der Sprache hat. Sprache, Literatur ist der einzige Realitätsraum der »Geretteten Zunge«.³⁴ Wenn die Mutter den Vater mit einem Sanatoriumsarzt

ihnen genährt –, aber sie sind zum allergrößten Teil an Worte gebunden, die ich damals nicht kannte. Es scheint mir natürlich, sie jetzt niederzuschreiben, ich habe nicht das Gefühl, daß ich dabei etwas verändere oder erstelle. Es ist nicht wie die literarische Übersetzung eines Buches von einer Sprache in die andere, es ist eine Übersetzung, die sich von selbst im Unbewußten vollzogen hat, und da ich dieses durch übermäßigen Gebrauch nichtssagend gewordene Wort sonst wie die Pest meide, mag man mir seinen Gebrauch in diesem einen und einzigen Falle nachsehen« (GZ, S. 16). Und im zweiten Teil der Autobiographie, in der »Fackel im Ohr«, formuliert Canetti: »Ich bin im Gegensatz zu vielen, besonders solchen, die einer redseligen Psychologie erlegen sind, nicht der Überzeugung, daß man die Erinnerung drangsalieren, kujonieren und erpressen oder der Wirkung wohlberechneter Lockmittel aussetzen soll, ich verneige mich vor der Erinnerung, vor jedes Menschen Erinnerung. Ich will sie so intakt belassen, wie sie dem Menschen, der für seine Freiheit besteht, zugehört, und verhehle nicht meinen Abscheu vor denen, die sich herausnehmen, sie chirurgischen Eingriffen so lange auszusetzen, bis sie der Erinnerung aller übrigen gleicht. Mögen sie an Nasen, Lippen, Ohren, Haut und Haaren herumoperieren, soviel sie wollen, mögen sie ihnen, wenn es denn sein muß, andersfarbige Augen einsetzen, auch fremde Herzen, die ein Jährchen länger schlagen, mögen sie alles betasten, stutzen, glätten, gleichen, aber die Erinnerung sie sollen lassen stän.« (Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. Frankfurt 1982, S. 288.)

³³ »Ich war zehn, als sie mir das zweite, große Tabu auferlegte, nach jenem viel früheren gegen das Töten, das vom Großvater ausging. Dieses richtete sich gegen alles, was mit geschlechtlicher Liebe zusammenhing: Sie wollte es möglichst lange vor mir verborgen halten und überzeugte mich davon, daß ich nicht daran interessiert sei« (GZ, S. 257).

³⁴ Und die einzige wirkliche Sorge des jungen Canetti ist die um den »Bücherbestand der Welt« (GZ, S. 186).

betrügt (und der Schock darüber wird – in einer der ›Todesversionen‹ – für Jacques Canetti so schwer sein, daß ihn mit erst 30 Jahren der Schlag trifft), tut sie das, indem sie gemeinsam mit dem Arzt Strindberg liest. Der Autor mag bei anderen Bewerbern wechseln, für Strindberg kann Baudelaire eintreten: das Muster bleibt die Verführung durch Literatur, eine Verführung, die allerdings zu nichts anderem als der Lektüre dieser Literatur führt.³⁵

Auch aufgrund dieser symbolischen Annihilation von Sexualität kann die ›Tod-Feindschaft‹ Canettis sich nicht etwa in orgiastischer Feier der Lebenstriebe artikulieren, sie führt statt dessen zu einer Apotheose der Literatur. Die stellt zwar auch Leben dar, aber eines, das einen Transformationsprozeß durchlaufen hat, dessen Chaos und Anarchie gebändigt sind durch künstlerische Integration und Sinngebung. Literatur steht damit für Canetti nicht nur für Rettung vor dem Tod ein, sondern bedeutet auch Rettung vor dem wirklichen, noch nicht in Literatur transformierten Leben. Seine Autorfunktion erlaubt ihm, eine (Sprach-) Welt zu generieren, über deren Beschaffenheit er in letzter Instanz selbst entscheidet.³⁶ Resultiert die ›Tod-Feindschaft‹ auch aus dem Wunsch, an

³⁵ In die »Gerettete Zunge« eingeschrieben sind viele weitere Gegenführungen von Tod und Sprache. Wie sehr Sprache mit dem Leben verbunden, dem Tod ein Feind ist, zeigt z. B. die Geschichte vom Großvater, der, weil er Griechisch versteht, einen Raubmord verhindern kann (GZ, S. 37). Vgl. auch Witte, Der Erzähler (Anm. 10), S. 65f.

³⁶ Melzer argumentiert, ausgehend von den »tödlichen« Machtstrategien, derer sich der Tod- und Macht-Feind Canetti in seinen Texten bedient, ähnlich: »Zu Canettis Rhetorik der Entwertung gehört indessen nicht nur das Vergessen, das tilgt, was immerhin einmal *gewesen* ist, sondern auch das *Schweigen* bzw. *Verschweigen* und das *Wegehen*, denen die Tendenz anhaftet, unerwünschte Bereiche der Wirklichkeit von vornherein abzublenken. Es läßt sich nachvollziehen, was solche Reduktionsvorgänge einem Autor wie Canetti bedeuten müssen, für den die Realität ihre wahre Gestalt erst im ›Werk‹ annimmt. In letzter Konsequenz begreift er sich als Schöpfer einer ›Welt‹, die ihn als Person überleben wird, und seine Macht besteht darin, unumschränkt über die Aufnahme in diese ›Welt‹ verfügen zu können.« (Melzer, Der einzige Satz [Anm. 10], S. 66.) Melzer weist nach, daß Canetti in erheblichem Ausmaß dazu neige, »in die Verfassung der Realität einzugreifen, sie umzudeuten, umzubilden, zu stilisieren nach seinem Gutdünken, bis hin zur willkürlichen Ausblendung von Wirklichkeit. Sofern diese Haltung ins Schreiben hineinwirkt, begründet sie die dunkle Seite von Canettis Poetik. Die helle, moralisch inspirierte, beteuert ja bekanntlich mit nimmermüdem Nachdruck, alles, was lebt und sterblich ist, in die unsterbliche Textgestalt des Werkes ›retten‹ zu wollen. Von der dunkeln Seite her zeigt sich, daß die Instanz, die die ›Rettung‹ verfügt, gelegentlich auch das *Gegenteil* verfügen kann. Es sind überhaupt erst die ›Leerstellen‹ aus Vergessen, Verschweigen und Übersehen, die das Bewahrte in seinem Werk hervorkehren. Auf diese Weise entsteht eine ›Ordnung‹ des Textes, die in symbolischer Form herstellt, worauf letztlich jeder Machthaber

der kindlichen Grandiositäts- und Unsterblichkeitsvorstellung festzuhalten, das Realitätsprinzip außer Kraft zu setzen, ist die Literatur deshalb ihr idealer Artikulationsraum, weil in ihr der Dispens von den Zumutungen der Realität gegeben ist. Tod-Feindschaft, Kindheitsraum und Poesie konvergieren, lassen sich im autobiographischen Projekt zusammenführen. Allerdings ist dem Text die künstlerische *force* anzumerken, die Überdeterminierung der Kindheitsgeschichte, deren Signifikanten auf Signifikate deuten müssen, in denen der Sinn des gesamten Autorlebens und -werks aufgehoben ist. Hinter der Oberfläche der Autobiographie,

die dem jungen Elias Canetti bereits all die Probleme zudiktirt, die den späteren Schriftsteller ausmachen, verbirgt sich eine eminente Anstrengung, die zu kostbar erscheint, um sie der zweifelnden Suche nach der verlorenen Zeit auszusetzen: der utopische Versuch, die Identität von Leben und Werk als zustande gebrachte, verwirklichte zu beschwören.³⁷

Das Kindheits-Ich wird so (re-)konstruiert, wiedergefunden und erfunden, daß es zum symbolischen Ur-Bild der *imago*, die der Schreibende von sich entwerfen möchte, taugt. Diskrepanzen und Diskontinuitäten werden annulliert, ein Ich, in dem sich alles, was keimhaft angelegt war, im Sinne des Goetheschen Entelechiekonzepts organisch entwickelt,³⁸ wird monadisch ins Zentrum des Textes gesetzt.³⁹ Der Eindruck der

aus ist: überschaubare Strukturen, Hierarchien, Sinn und Zusammenhang, eine *Organisation* von Leben und Wirklichkeit also, die das *Chaos* und die *Vielfalt* auf Distanz hält.« (Ebd., S. 68.)

³⁷ Jochen Hieber, Utopie und Sisyphosarbeit: Wie kann man heute eine Autobiographie schreiben? In: *Die Zeit*, 1.4.1977.

³⁸ Wie wichtig die Leitfigur Goethe für Canetti ist, macht schon eine Aufzeichnung Canettis aus den letzten Kriegsjahren deutlich: »Wenn ich trotz allem am Leben bleiben sollte, so verdanke ich es *Goethe*, wie man es nur einem Gott verdankt. Es ist nicht ein Werk, es ist die Stimmung und Sorgfalt eines erfüllten Daseins, das mich plötzlich überwältigt hat. Ich kann ihn aufschlagen, wo ich will, ich kann Gedichte hier und Briefe oder ein paar Seiten Bericht dort lesen, nach wenigen Sätzen erfaßt es mich und ich bin so voll Hoffnung, wie sie keine Religion mir geben kann. [...] Seit ich Goethe lese, erscheint mir alles, was ich unternehme, legitim und natürlich; nicht, daß es *seine* Unternehmungen sind, es sind andere, und es ist sehr fraglich, ob sie zu irgendwelchen Ergebnissen führen können. Aber er gibt mir mein Recht: Tu, was du mußt, sagt er, auch wenn es nichts Tobendes ist, atme, betrachte, überdenke!« (Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*. München 1973, S. 49 ff.)

³⁹ An diesem monadischen Ich und der traditionellen Erzählweise entzündet sich auch die Kritik Wiethölters: »Canetti erzählt, oder besser gesagt: läßt durch seinen Erzähler erzählen, als hätte es die Erschütterungen im Bereich der traditionellen Subjektvorstellung nie gegeben:

Selbstgefälligkeit, die Reich-Ranicki rügt, und der Hagiographisierung des Ich, die er dem Autobiographen vorwirft,⁴⁰ kann entstehen, weil das erzählte Ich als Fluchtpunkt der erzählerischen Organisation, als das konstruiert ist, glatt und bruchlos bleibt. Verletzungen, Versehrungen, Risse im Panzer sind nicht zu bemerken – das Ich scheint von seiner eigenen Geschichte unangetastet zu sein.⁴¹ Der formalen und inhaltlichen Geschlossenheit seiner Autobiographie, dem Konzept eines Text-Ich, das immer schon mit sich identisch ist, bringt Canetti also sein lebendiges, verletzliches, veränderliches, diskontinuierliches Ich zum Opfer.⁴²

keine Unsicherheiten, kein Zögern, kein Innehalten und vor allen Dingen keine zweite oder dritte Stimme, die dem Autor ins Wort fiele.« (Wiethölter, Sprechen [Anm. 10], S. 166.) Die Kontroll- und Disziplinierungszwänge, das Maß an Selbstzensur, die für die Canettische Autobiographie bezeichnend seien, gingen einher mit »ästhetischer Rückständigkeit und erzählerischer Konventionalität« (ebd., S. 166).

⁴⁰ Reich-Ranicki beklagt in seinem Verriß der Autobiographie die Abwesenheit auch der »bescheidensten Dosis Selbstzweifel«, er rügt die »majestätische Würde dieses Erzählers«, dem so sehr der »Mut zur Rücksichtslosigkeit und Indiskretion, zur Schamlosigkeit und Provokation« fehle (Marcel Reich-Ranicki, Canetti über Canetti. In: FAZ, 16.4.1977).

⁴¹ Auch die Reflexionen und Kommentare zum Erinnerungs- und Schreibprozeß sind gewissermaßen ausgelagert. Sie finden sich in den parallel geführten Aufzeichnungen: Elias Canetti, *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*. München 1985. Die im Text vorhandenen Erzählermanifestationen dienen vornehmlich dazu, den *pacte autobiographique* (Lejeune) zu bestätigen. Vgl. dazu auch Salzmann, Kommunikationsstruktur (Anm. 10), S. 148ff.

⁴² Am schärfsten formuliert Magris diesen Befund: »In der Autobiographie, geschrieben mit der gewohnten kristallinen stilistischen Klarheit, die ein unbestimmtes Geheimnis verhüllt, fühlt man die europäische Kultur förmlich explodieren und eine jahrhundertalte Ordnung zusammenstürzen; die Liebe zum Leben und die Verweigerung des Todes erlauben Canetti, die unauslöschliche Intensität der Erfahrung wiederzugeben, den einzigen und unwiederholbaren Sinn jedes Gesichts, jeder Geste, die das Gedächtnis und das Wort für immer fixieren, um sie vor der Zeit, vor der Geschichte und vor dem Tod zu retten. Doch diese Autobiographie, die alles zu sagen scheint, verbirgt eine Abwesenheit, eine Art schwarzes Loch, das die essentielle Wahrheit jenes Lebens zu verschlingen scheint. Canetti will erzählen, wie ihm die Intuition zu »Die Blendung« kam und wie der Roman geschrieben wurde, aber im Grunde sagt er nichts über dieses groteske und grandiose Buch, und ebensowenig sagt er in Wirklichkeit über seinen unvermuteten Autor, jenen Dreißigjährigen, der er gewesen ist und den man sich nicht vorstellen kann, der sich am Rand von Katastrophen und einer radikalen Leere befunden haben muß: ein Individuum, das vielleicht verschwunden ist, vielleicht aber auch wie Feuer hinter der lebenswürdigen Umgänglichkeit des heute achtzigjährigen Schriftstellers weiterschwelt, ein Individuum, das Canetti verschleiert und das auf den Seiten der Autobiographie bestimmt nicht auftaucht.« (Magris, Ein Schriftsteller [Anm. 10], S. 272.)

Von Canetti zu Fontane, von den Szenarien, die in der »Geretteten Zunge« gegen den Tod aufgebaut sind, zu den Inskriptionen der Fontaneschen »Kinderjahre«. Horst Fleig ist bei der Suche nach Bildern im Fontaneschen Œuvre gegen den Tod, nach dichterischem Widerspruch gegen den »Sterbeimperativ« und nach dem Ausdruck der »früheste[n], kindlich triumphierende[n] Überzeugung, nicht sterben zu brauchen«⁴³ auf die Schilderung eines Versteckspiels in der Fontaneschen Autobiographie gestoßen. Von dieser größten Leidenschaft schreibt Fontane:

eigentliches Versteckspiel, nach meiner damaligen Anschauung, war etwas viel Großartigeres, Poetisch-phantastischeres [als kurzfristiges sich Verbergen – C. L.] und jedenfalls gleichbedeutend mit einem völligen stundenlangen Verschwinden, wozu der riesige Heuboden, den wir auf unserem Hofe hatten, eine nicht zu übertreffende Gelegenheit bot. Bis unter den First eines langen Stallgebäudes lag das Heu dicht aufgeschichtet und in die tiefen und engen Löcher, die sich hier und da zwischen den Dachbalken und der Heumasse befanden, ließ ich mich leise hinabgleiten. Da saß ich dann endlos, unter beständigem Herzklopfen, vor Enge und Schwüle beinahe erstickend und immer nur durch die glückselige Vorstellung aufrecht erhalten »und wenn sie dich suchen bis an den jüngsten Tag, sie finden dich nicht« (MK, S. 140).

Fleig interpretiert diese Sätze – sicher zu Recht – als »hellste Lust der Totenstarre« und »befremdendes Vorgefühl von Unsterblichkeit«.⁴⁴ Phantasien von Unsterblichkeit, Unbesiegbarkeit werden auch in anderen Spielzusammenhängen wieder und wieder in der Autobiographie thematisiert. Der kleine Theodor besteht waghalsige Schwimm- und Kletterübungen,⁴⁵ gefährvolle Unternehmungen, aus denen das Kind auf miraculöse Weise heil hervorgeht. Der Autobiograph zitiert sogar einen Schutzengel für das »Gefühl des ständigen Gerettetwordenseins«⁴⁶

⁴³ Horst Fleig, Bilder Fontanes gegen den Tod. In: Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles in honour of her 70th birthday. Hg. von Jörg Thunecke [u. a.]. Nottingham 1979, S. 457–470, hier S. 457.

⁴⁴ Ebd., S. 458.

⁴⁵ Vgl. dazu auch Liebrand, Das Ich (Anm. 4), S. 26f.

⁴⁶ »Es ist ein hübsches Wort, daß die Kinder ihren Engel haben und man braucht nicht sehr gläubig zu sein, um es zu glauben. Für die Kleinen ist dieser Engel eine mit einem langen weißen Lilenschleier angetane Fee, die lächelnd zu Füßen einer Wiege steht und entweder vor Gefahr bewahrt oder wenn sie schon da ist, aus ihr hilft. Das ist die Fee für die Kleinen. Ist man aber aus der Wiege, beziehungsweise dem Bettchen heraus und schläft man bereits in einem

herbei – eine Phantasie, die Freud als Unbesiegbarkeits- und Unsterblichkeitsphantasie gedeutet hat.⁴⁷ Das strahlende jugendliche Ich, das der Autobiograph (er-)findet, ist aber nicht nur mit jenem Nimbus der Unsterblichkeit versehen, es generiert sich aus eigener Kraft wieder und wieder – wie das erzählende das erzählte Ich. So läßt sich das Verstecken und Wiederauftauchen im Dachboden auch als eine spielerische Reinszenierung einer (narzißtisch umgedeuteten) Geburtsphantasie lesen. Das sich verbergende und nach eigenem Gutdünken sich wieder zeigende Kind wird nicht auf die Welt gebracht, sondern entscheidet selbst, wann es aus der abgesonderten Sphäre des Dachbodens in den Bereich des alltäglichen Lebens herabsteigt, es bringt sich selbst wieder hervor, steht – auch wenn es (nach einer gefährvollen Kletteraktion auf einen Baum) »für tot« daliegt – auf und gibt sich dem Leben zurück (MK, S. 141).

Der Tod, der Eingang in den Text findet, trifft nicht das schreibende und beschriebene Ich, er trifft seinen Vater. Den läßt Fontane im Kapitel »Vierzig Jahre später (Ein Intermezzo)« »von Lebens Lust und Müh« (MK, S. 162) im Grabe ausruhen. Der väterliche Tod steht am Ende einer Vater-Sohn-Geschichte, die der Text *auch* als ödipale Rivalitätsbeziehung zu lesen erlaubt. Fontane feiert seinen Vater zwar als einen großen Erzähler, als meisterhaften Präsentator von Anekdoten. Er würdigt ihn als charmanten Plauderer und zuvorkommenden Gastgeber, protokolliert aber auch die vielen kleinen Niederlagen Louis Henris.⁴⁸ Der Sohn tritt zwar in die Fußstapfen des *causeurs*, er übernimmt

richtigen Bett, mit andern Worten ist man ein derber Junge geworden, so braucht man freilich auch noch seinen Engel, ja, man braucht ihn erst recht, aber statt des Lilien-Engels muß es nun eine Art Erzengel sein, ein starker, männlicher Engel, mit Schild und Speer, sonst reicht seine Kraft für seine mittlerweile gewachsenen Aufgaben nicht mehr aus. Ich war nicht eigentlich wild und wagehalsig und alle meine Kunststücke, die mir als etwas Derartiges angerechnet wurden, geschahen immer nur in kluger Abmessung meiner Kräfte, trotzdem hab ich, im Rückblick auf jene Zeit, das Gefühl eines beständigen Gerettetwordenseins, ein Gefühl, in dem ich mich auch schwerlich irre« (MK, S. 142).

⁴⁷ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*. In: Ders., Studienausgabe. Bd. 4. Psychologische Schriften. Frankfurt 1970, S. 241-274, hier S. 257 ff.

⁴⁸ Der Sohn erspart dem Vater die Rekapitulation peinlicher Episoden nicht. Louis Henri, der es liebt, in Gesellschaft ein Feuerwerk von Anekdoten abbrennen zu lassen, zeigt nicht immer die nötige Souveränität. Er trägt Blessuren davon, wird von seinen Gesprächspartnern beständig Neckereien ausgesetzt (MK, S. 77), ist »auserlesenes Opfer«, wenn die Tafelrunde ihrer Lieblingsbeschäftigung, ihn zu foppen, frönt (MK, S. 91). Trotz seines stupenden Wissens (auf dem Gebiet der historischen Anekdote), trotz seines beachtlichen Plaudertalents wird

aber ein ›geläutertes‹ Erbe der väterlichen Sprechkultur und überführt das väterliche Redenkönnen in ein Schreibenkönnen. Der autobiographische Text bewahrt – allerdings im Literaturzitat ›versteckt‹, verborgen hinter der klassischen Glätte einer Schillerschen Ballade⁴⁹ – noch das ursprüngliche Motiv auf, das hinter dem Konkurrenz- und Überbietungswillen steht: die auf den Vater gerichteten ödipalen Todeswünsche des Kindes. Das relevante Zitat mit Leitmotivcharakter, dem die aggressiven und destruktiven Affekte des Sohnes dem Vater gegenüber sich entbergen lassen, ist der zweiten Strophe des Lieblingsgedichtes Louis Henris »Die Kraniche des Ibykus« entnommen: »Und in Poseidons Fichtenhain tritt er mit frommem Schauder ein« (MK, S. 131, S. 158). Unter diesem Motto läßt der Autobiograph seinen Vater als Postfiguration des Ibykus, jenes antiken Dichters, der im Fichtenhain der Ballade hingemetzelt wird, auftreten – und begräbt ihn:

Es war in den ersten Oktobertagen und oben auf dem Bergrücken, da, wo wir von »Poseidons Fichtenhain« gescherzt hatten, ruht er nun aus von Lebens Lust und Müh (MK, S. 162).⁵⁰

Die Doppelstrategie, die schon bei Canetti beobachtet werden konnte, findet sich auch hier: Fontane rettet seinen Vater in den Text, schreibt ihm in dieser Szene wie in der gesamten Autobiographie eine Huldigung, die Generationen von Interpreten als Ausdruck uneingeschränkter Sohnesliebe und geheimes Selbstbildnis gedeutet haben, fungiert aber gleichzeitig als dichterischer ›Machthaber‹, der auch seine Tötungsphantasien dem Text inskribiert, eine Wunschebene abbildet, in der der Vater liquidiert ist.⁵¹

Louis Henri nicht selten zur komischen Figur, wird der Causateur von seinen Steckenpferden, von seinen Redesujets verführt, ›verplaudert‹ er sich – versteigt er sich zu falschen, unhaltbaren oder peinlichen Behauptungen.

⁴⁹ Allgemein zur Funktionalisierung der Zitattechnik bei Fontane vgl. Lieselotte Voss, Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks. München 1985 sowie Bettina Plett, Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes. Köln, Wien 1986.

⁵⁰ Der Autobiograph darf sich deshalb die (freilich noch hinreichend maskierte) Tötungsphantasie erlauben, weil er seine Selbstbestrafung gleich mitinszeniert – die Mörder der Ballade überführen sich selbst und haben ihr Verbrechen zu büßen. Den Forderungen des Über-Ich ist damit in ausreichendem Maße entsprochen.

⁵¹ Ein weiteres Beispiel für einen solchen Prozeß der Annihilation ist die Ausblendung der Geschwister in den »Kinderjahren«. Die Tötungsphantasien, die der kleine Theodor – wie jedes Kind – in bezug auf die unerwünschten Konkurrenten der elterlichen Zuneigung

Stellt der Tod für Canetti ein Skandalon dar, gegen das er aufbegehrt und das anzuerkennen er sich weigert, so ist er für Fontane ein Faszinosum, der Stoff, der die Phantasie neben dem (den Tod freilich aus dem Felde schlagenden) *sujet* Liebe am meisten beflügelt. Steht der Tod mit seiner schauerlich-makabren oder herzerzerrend-traurigen Aura doch für ihn in einer geheimen Korrespondenz zum Poetischen. Das wird sowohl deutlich an dem Interesse, das die Fontanesche Autobiographie an der Exekution der Eheleute Mohr nimmt (MK, S. 96ff.),⁵² als auch an der Resonanz, die Gestorbene, die als spukende Revenants phantasiert werden, in der Einbildungskraft (und die ist es schließlich, die poetische Bilder generiert) des Kindes (und des Vaters) finden.⁵³ Der Tod zieht eine mit künstlerischer Ökonomie gelegte ›Blutspur‹ durch die »Kinderjahre«.⁵⁴ Und anders als bei Canetti hat auch das Komplement des *thanatos*, der *eros*, in der Autobiographie Existenzrecht:⁵⁵ Margret Walter-Schneider verweist darauf, daß dem Text die »Darstellung des Liebessyndroms des 19. Jahrhunderts«⁵⁶ inhärent sei. So entfesseln in der Gänseschlachtszene ›Schlachtpriesterinnen‹ eine Orgie des Blutrausches, in der gesteigerte Lebensfülle, Wollust und Vernichtung, *eros* und

entwickelte, finden ihre späte literarische Erfüllung. Den Brüdern und Schwestern wird das Lebensrecht in der fiktionalen Welt entzogen. Ein einziges Mal nur thematisiert Fontane das Verhältnis zu seiner jüngsten Schwester – und auch da ist wohl unterschwelliger Groll des aus der mütterlichen Favoritenstellung Verdrängten das Motiv: »In dieser bevorzugten Stellung [als Erstgeborener – C. L.] blieb ich lange, bis, nach achtzehn Jahren, ein Spätling, meine jüngste Schwester, geboren wurde, bei der ich Pate war und sie sogar über die Taufe hielt. Das war eine große Ehre für mich, ging aber mit meiner Dethronisierung durch eben diese Schwester Hand in Hand. Als jüngstes Kind rückte sie selbstverständlich sehr bald in die Lieblingsstellung ein« (MK, S. 21).

⁵² Bei dieser Exekution hat der »mit kolossale[m] Schleppsäbel« auftretende Vater den Oberbefehl inne (MK, S. 98). Das schreibende Ich verzichtet allerdings – und das weist sicher auch auf eine ödipale Siegesphantasie hin – nicht darauf, den väterlichen Säbelträger zu »entwaffnen«. Vom Vater des »Intermezzo«-Kapitels heißt es ausdrücklich, daß er über einen *poignard* nicht mehr verfüge (MK, S. 153).

⁵³ Vgl. z. B. die Faszination durch den Geisler-Spuk (MK, S. 38).

⁵⁴ Diese ›Blutspur‹ hat viele Markierungen, von denen nur die Neuruppiner Schlachtung (MK, S. 24) und die ›Gänsesaturnalien‹ (MK, S. 84 ff.) angeführt seien.

⁵⁵ In Fontanes Romanen fällt die Darstellung sexueller Szenen – wie in der Autobiographie – zwar Aposiopsen zum Opfer. Der Eros wird aber in (auch frivolen) Gesprächen thematisiert, durch Zitateinbindung spielerisch alludiert und ist symbolisch in der Textur der Romane verankert – vgl. z. B. die Deflorationsszene in »Graf Petöfy« (Theodor Fontane, Graf Petöfy [Anm. 8], S. 837).

⁵⁶ Walter-Schneider, Im Hause (Anm. 4), S. 238.

thanatos konvergieren.⁵⁷ Diese Episode, die von Tod und (heimlicher⁵⁸) von der Sexualität handelt, spricht damit von jenem Chaos des Lebens, von den archaisch-atavistischen Urkräften, der Anarchie der Triebe, die durch die kulturellen und sozialen Diskurssysteme nur überlagert werden. Fontane unterläuft das sexuelle Tabu, auf dem Canetti beharrt, redet von dem, was *avant la lettre* liegt. Seine Schreibpraxis, die solche Abgründe und Ambivalenzen unter der Textoberfläche zu verbergen weiß, die mit finessenreichen Allusionsstrukturen operiert, um Nicht-Gesagtes doch zu sagen – der vorgeblichen Glätte und Eindeutigkeit des Textes zum Trotz –, ist in der Autobiographie selbst abgebildet: im – schon in anderem Zusammenhang erwähnten – Versteckspiel, das für diese Technik des Verbergens steht wie auch in der Papparbeit (MK, S. 139ff.), die den künstlerischen Integrationswillen, der separates Material in einen geschlossenen Darstellungszusammenhang bringt, abbil-

⁵⁷ Diese Fontaneschen »Gänseaturalien« seien zitiert: »Auf dem Hofe, hart an die Giebelwand des Hauses sich lehrend, befand sich, wie schon erzählt (und zwar sonderbarer Weise mit einem Taubenschlage darüber) die Gesindestube, darin, außer der Köchin, noch zwei Hausmädchen schliefen. Immer vorausgesetzt, daß sie schliefen. Der Kutscher – an Stelle des alten Ehm war längst eine jugendlichere Kraft getreten – sah sich, der Hausordnung nach, zunächst freilich auf die Häckselkammer neben dem Pferdestall angewiesen, er verzichtete jedoch gern auf die Selbstständigkeit dieses ihm zuständigen Aufenthalts und zog es vor, den ohnehin engen Raum der Gesindestube durch seine Gegenwart noch enger zu machen. Alles nach dem Satze: »Raum ist in der kleinsten Hütte etc.« War nun aber die Gänsechlachtzeit herangekommen, so bedeutete das eine weitere, sehr erheblich gesteigerte Raumbeschränkung, denn am selbigen Abend, an dem das Massakrieren beginnen sollte, stellte sich zu dem, was für gewöhnlich die Gesindestube beherbergte, auch noch ein Aufgebot alter Weiber ein, vier oder fünf, die sonst als Wasch- oder auch wohl als Jätfrauen ihr Dasein fristeten. Und nun begann das Opferfest. Immer spät Abends. Durch die weit offenstehende Tür, geöffnet weil es sonst vor Stüchlucht nicht auszuhalten gewesen wäre, schienen die Sterne in den verqualmten und durch ein Talglicht kümmerlich erleuchteten Raum hinein. An dem Talglicht immer ein Dieb. Nächst der Tür aber, in einem Halbkreise, standen die fünf Schlachtpriesterinnen, jede mit einer Gans zwischen den Knien, und sangen, während sie mit einem spitzen Küchenmesser die Schädeldecke des armen Tieres durchbohrten (eine Prozedur, deren Notwendigkeit mir nie klar geworden ist), allerlei Volkslieder, deren Text in einem merkwürdigen Gegensatz sowohl zu dem mörderischen Akt wie zu der Trauermelodie stand. So wenigstens mußte man annehmen, denn die Mädchen, die, den Gast aus der Häckselkammer zwischen sich, auf der Bettkante saßen, begleiteten die Volkslieder mit unendlichem Vergnügen, ja, die besonders traurig klingenden Stellen sogar mit Juchzern« (MK, S. 84f.).

⁵⁸ So sind z. B. die Tauben, die ihren Vorschlag über der Gesindestube haben, Vögel der Venus (vgl. auch Walter-Schneider, Im Hause [Anm. 4], S. 240); so wird angedeutet, daß die Mäde sich (mit der »jugendlichere[n] Kraft« zwischen ihnen) erotisch zu vergnügen wissen.

det. Beide Spiele können als Zentralmetaphern für künstlerische Produktivität gelesen werden.⁵⁹

Wird das Schreiben und die Schrift von Fontane so verknüpft mit dem Spiel, ist für Canetti die Schrift von ›tod-feindlichem‹ Ernst, vom ›Gründungsmythos‹ an verknüpft mit dem Urtabu des Tötens, auf das sie gerichtet bleibt. Beide Autobiographen aber versichern sich ihres Schreibens, ihrer Sprachgewalt und ihres Dichterberufs als Instrument gegen den Tod, als Mittel der Lebensrettung durch Überführung in Literatur. Fontane und Canetti fixieren auch noch den Lebens-Kontext zu ihrem Œuvre, erfinden und erschreiben sich ihr eigenes Leben. Ein erfundenes Leben aber wird durch den realen Tod nicht bedroht – und Dichter sprechen durch ihre Werke auch noch als gestorbene. Das zum Werk gewordene Leben ist als Text-Körper ›ewig‹ und löst damit jenen Sieg über den Tod und jene Unsterblichkeitsphantasien ein, um derentwillen sowohl Fontane als auch Canetti ihre autobiographischen Texte geschrieben haben.

⁵⁹ Anderson führt Allusionstechnik und Symbolstruktur auf Fontanes Versteckspielmanie zurück und liest das gesamte Œuvre als Versteckspiel zwischen Autor und Leser (Anderson, »Meine Kinderjahre« [Anm. 4], S. 157f.).

»Kruzifix, errichtet vom Verschönerungsverein«
Ödön von Horváth und die Semantik der Moderne

I. Literarische Moderne

Das 20. Jahrhundert ist ein Jahrhundert der Geschwätzigkeit. Das zu beklagen und die Schuldigen anzuzeigen, gehört zu den liebsten Tätigkeiten der Kulturkritik. Diese – so monieren kritisch andere – trägt freilich allzuoft selbst nur zum allgemeinen Gerede bei. Daß aber die Kunst dem Terror korruptierten Sprechens zu widerstehen habe, darüber herrschte lange Zeit Konsens: Die *literarische Moderne* hatte Schwätzer durch das Widerständige ihrer Form zum Schweigen zu bringen und – um ihrer Würde willen – lieber gar nichts zu sagen, als das Verkehrte und Falsche.

Daß diese Inhaltslosigkeit der Avantgarde zum Leerlauf einer korruptierten Sprache nicht nur die Antithese darstellt, sondern zugleich eine Art geheimen Äquivalents, ließ man im Interesse einer klaren Frontenbildung besser nicht lautwerden. Wo das allgemeine Gerede sich auch in der Literatur der Moderne selbst bemerkbar machte, wurde einigermaßen stereotyp auf deren konstitutiv sprachkritischen Impetus verwiesen. Und wo Geschwätzigkeit ganz und gar die Textur literarischer Werke durchdrang, lag die Annahme nahe, die Moderne habe sich hier freiwillig auf gegnerisches Gebiet begeben, um den Feind – in einer Art Guerilla-Taktik – mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen.

Als vornehmster Vertreter dieser Art literarischer Sprachkritik war seit den 1960er Jahren Ödön von Horváth wiederzuentdecken. An seinem Oeuvre zeigte sich freilich alsbald die Ambivalenz der unterstellten Strategie. Was den einen als Ausdruck eines genuinen *Realismus* erschien, der in Dialekten und Soziolekten die Stilisierung poetischer Distanznahme unterließ, feierten andere als die äußerste Steigerung des *Artifiziellen*, als Technik einer nicht demonstrativen, aber desto nachdrücklicheren Distanznahme vom dargestellten Sprechen. Hilflös blieben beide Argumente, wurden sie mit Horváths sogenanntem Spätwerk konfrontiert, in dem gegen Faschismus und erzwungenes Exil nichts als

ein vage religiöser Humanismus und eine ebenso vage Symbolsprache aufgeboten schien – und damit die äußerst irritierende Verabschiedung einer Moderne, die ihr Selbstbewußtsein an ästhetisch radikaler Kritik überkommener Repräsentationsformen hat.

Neuerdings findet freilich auch Horváth, der vermeintliche Klassiker des Volksstücks, kaum noch Interesse. Anscheinend hat sein Diskurs der Geschwätzigkeit, an jeder Stelle gleichermaßen explizit, einer *dekonstruktiven* Lektüre wenig zu bieten. Daran bildet sich allerdings nur die seltsame Vergeblichkeit früherer Bemühungen noch einmal ab, Horváths Texten mit Hermeneutik beizukommen: Stets war es, als sei mit dem Zitieren der zahllosen *Sprüche*, die seine Figuren auf denkwürdige Weise hervorbringen, schon genug gesagt. Aber nichts erklärt: und wenn Interpretationen zu tautologischen Verdopplungen geraten, liegt darin vielleicht ein Hinweis auf spezifisch moderne Qualitäten. Denn zumindest in der Ratlosigkeit, die sie hinterläßt, ist Horváths literarische Rede den opaken und unverständlichen Produktionen der *klassischen Moderne* vergleichbar.

In diesem Befund liegt eine Herausforderung für jedes Nachdenken über die Konstituenten der *literarischen Moderne*. Die erneute Lektüre der Dramen Horváths, die im folgenden vorgeschlagen wird, läßt sich davon provozieren. Will sie verstehen, warum diese Texte auf so eigene Weise undeutbar bleiben, hat sie sich allerdings auch an jenen »Spätwerken« zu bewähren, die ihre *Moral* scheinbar offen vor sich hertragen, hat sie auch an ihnen das anscheinend allzu Verständliche als durchaus nicht selbstverständlich zu erkennen. Dann werden gerade hier Effekte einer bisher kaum beachteten Modernität sichtbar; einer irreduziblen Geschwätzigkeit, nicht aus kritischer Absicht, sondern aus Mangel an Alternativen. Damit stellen Horváths Dramen nicht allein jenes saturiert-kritische Bewußtsein in Frage, das naiv annimmt, von der dramatischen Diagnose modernen Sprechens selbst nicht betroffen zu sein. Sondern sie verweisen den ihnen entgegengebrachten Zweifel auch an jene Theorien der Avantgarde zurück, die gegen das allgemeine Gerede kein anderes Mittel zulassen wollen als rigorose Verweigerung.

Im folgenden wird am Beispiel der Texte Horváths das Modell einer literarischen Rede expliziert, die sich weder auf sprachkritische Negativität reduzieren, noch auf die affirmative Repräsentation konsistenter ästhetischer Strukturen festlegen läßt. Sinnverlust und Bewußtseinskrise

sind gewiß Themen auf Horváths Bühne, aber doch nur im Medium einer impliziten Reflexion auf die Semantik literarischer Artikulation. Geschwätzigkeit ist nicht deren Ergebnis, sondern ihr Verfahren; nicht dem Volk schaut sie aufs Maul, sondern der Literatur, wie sie Bedeutung herstellt und sich selbst inszeniert. Eine Enzyklopädie von Zitaten und ein Lexikon fremder Wörter, so zeigt sich, machen den Text – die Texte, den Tonfall einer homogenen Textur. So gelesen, ist Horváth freilich nicht länger ein Sozialfall der Literaturgeschichte, sondern konsequenter Vertreter einer in der Moderne weit verbreiteten Tendenz. Würde der produktive Effekt der Geschwätzigkeit erkannt, ihre Restriktion auf Sprachkritik versuchsweise aufgehoben, dann müßte das Gebiet der literarischen Moderne vielleicht ganz neu vermessen werden.

II. »Der Mittelstand«

Wer uns das Licht nimmt, ist ein Verbrecher, begeht ein Verbrechen – dass es ein Aufwärts gibt, das ist keine Illusion, und können wir es heute auch noch nicht feststellen – – die Menschen *wollen* aufwärts, und das ist der Beweis dafür, dass es ein ›Aufwärts‹ und ›Vorwärts‹ gibt. Die Sehnsucht ist da, und das ist der Beweis.¹

1930 hat Horváth diese für seine Diktion sehr charakteristischen Sätze in einem »Der Mittelstand« überschriebenen Romanentwurf notiert; Sätze, die nicht weniger als Horváths Dramendialoge figurenperspektivisch formuliert sind. Ein anonymen Sprecher präsentiert einen Beweis, der als *petitio principii* nur allzu durchsichtig ist. Doch für den *Mittelstand* sind solche Beweise gültig. Derart gewinnen in Horváths Dramaturgie rhetorische Figuren aller Art faktische Qualität und buchstäbliche Tatsächlichkeit. »Jetzt hörte er, das Rad der Geschichte sich drehen«,² heißt es wenig später lapidar. Die derart erlangte sinnliche Gewißheit ist durch keine Gegenrede zu erschüttern. So ist auch *das Licht* in der zitierten Rede mehr als nur metaphorischer Reflex einer kollektiven Sehnsucht. Was in Horváths Sprache zitiert wird, *ist* die Realität derer,

¹ Ödön von Horváth, *Der Mittelstand* (Romanentwurf). In: Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1983, S. 181. Horváths Dramen werden im Text abgekürzt zitiert nach der von Traugott Krischke herausgegebenen Kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden: Geschichten aus dem Wiener Wald. Frankfurt a. M. 1986 [G]; *Der jüngste Tag*, Frankfurt a. M. 1988 [J]; *Pompeji. Komödie eines Erdbebens*. In: *Der jüngste Tag*, S. 229-293 [P].

² Ödön von Horváth, *Der Mittelstand* (Anm. 1), S. 181.

die diese Sprache sprechen und damit als das *Menschen* Natürliche und Selbstverständliche *festgestellt*. Die in solchem Sprechen interpretierte Realität ist von keinem objektiven Substrat mehr abzuheben. Wer kein *Mensch* sein will, ist ein »Verbrecher«, »minderwertiger Spiessbürger«, »Kranker«, und er wird mit nicht nur sprachlicher Aggression konfrontiert.³ auf die sprechenden Beweise folgen in Horváths Dramen meist die schlagenden.

Konkurrierende Interpretationen der Wirklichkeit werden als Zitate in die Figurenrede integriert und so neutralisiert. Auch für diese Technik des Sprechens ist der Romanentwurf exemplarisch. Der Text zitiert Marx ebenso gelassen wie zeitgenössische soziologische Terminologie, und er häuft eine Fülle von Material an, das – in all seiner Heterogenität – einen genauen Reflex auf die zeitgenössische Angestelltendebatte bietet.⁴ Doch nur dem Anschein nach illustriert dieses Material die Anstrengung einer Theorie. Tatsächlich ist auch das Theoretische nur Zitat und fungiert in einer homogenen Diktion, in der der *Mittelstand* sich selbst zur Sprache bringt. Die Eingangsfrage des Entwurfs, »ob die Menschen, materialistisch bedingt oder idealistisch bedingt sind«, verlangt längst nicht mehr nach Antwort. Der eine glaubt an den »Odem Gottes in sich«, der andere liest Nietzsche.⁵ Am Ende, das demonstrieren die »Geschichten aus dem Wiener Wald«, kommt es auf dasselbe hinaus: Alfred zitiert »Jenseits von Gut und Böse«, Oskar fromme *Kalendersprüche*; und beides wird zur Waffe gegen Mariannes Beharren auf Selbständigkeit (G 201). Auf dieselbe Weise spricht – zitierend und verfremdend – Horváths Romanentwurf: »Phönix aus der Inflation = der neue Mittelstand«⁶, oder: »Das Kruzifix, errichtet vom Verschönerungsverein«.⁷ Hier ist mehr notiert als komische Präntention auf Bedeutsamkeit. Aus einem Mißbrauch von Zeichen stellt sich jene Selbstgewißheit her, die Horváths Figuren zum Substitut eines Selbstbewußtseins wird. Mit der Errichtung von Zeichen sichert sich das Sprechen seinen Anspruch auf Wahrheit, auf ein Wissen von der Welt, das aus Meta-

³ Ebd. S. 181.

⁴ Vgl. die Dokumentation in: Horváth, *Geschichten* (Anm. 1), S. 185–213.

⁵ Der *Mittelstand* (Anm. 1), S. 179.

⁶ Ebd. S. 182.

⁷ Ebd. S. 184.

phern, Symbolen und Zitaten errichtet ist und als untrügliches und buchstäbliches Register von Tatsachen und Beweisen funktioniert.

Horváths Dialog läßt Sprachfiguren als bloß figürliche Mittel der Rede nicht zu. Darum bleibt, was trivial und abgegriffen scheint, durchaus nicht folgenlos.

Und ich geh direkt aus mir heraus und schau mir nach – jetzt, siehst du, jetzt bin ich schon ganz weit fort von mir – ganz dort hinten, ich kann mich kaum mehr sehen. – Von dirmöcht ich ein Kind haben – (G 139)

Mariannes Beharren auf einem eigenen, anderen Leben jenseits der allgemeinen Dummheit liefert sie vollständig den Mechanismen einer Sprache aus, in der alles wörtlich zu nehmen ist. Sprechend bekommt sie ihr Kind, nur um es ans Gerede der anderen wieder zu verlieren. Weil in Horváths Dramen jeder Versuch individueller Artikulation in die Realität von Phrasen mündet, spricht Nolting von Horváths *totalem Jargon*.⁸ Und Arntzen analysiert das Verfehlen von »Sprache als Ausdruck, Mitteilung und Benennung« in einem »allgemeine(n) Sprechen«.⁹ Horváths Sprachkritik wird also in ihrer Radikalität erst recht begriffen, wenn jene eigentümliche Figur der Verkehrung erkannt wird, in der das leere Sprechen der Figuren nicht allein dem Ausdruck des Individuellen sich verweigert, sondern dessen Stelle selbst besetzt: Was an Horváths Figurenkonzeption psychologisch scheinen könnte, ist nur die Funktion eines Geredes, das den Menschen vorschreibt und -spricht, was sie selbst als ihr *Schicksal* begreifen müssen. »Was geschieht, ist nur noch die Objektivierung der Redensarten.«¹⁰

Horváths Dialog ist darum anaphorisch und elliptisch zugleich. Er ersetzt Mitteilung durch eine Reihung von Gesprächsfragmenten, in deren Abfolge Sprechen als ein Automatismus zur Verhinderung von Kommunikation betrieben wird. Situative Komik stellt sich her, indem solches Sprechen sich selbst genügt. Die ausgetauschten Phrasen sind beliebig wiederholbar und manipulierbar, aber sie gruppieren sich niemals zu einer individuellen Bedeutung. Und so kann von einem selbständigen Agieren auf Horváths Bühne gar nicht erst die *Rede* sein.

⁸ Winfried Nolting, *Der totale Jargon. Ödön von Horváths dramatische Beispiele*. München 1976.

⁹ Helmut Arntzen, Horváth. Geschichten aus dem Wiener Wald. In: *Die deutsche Komödie*. Hg. von Walter Hinck, Düsseldorf 1977, S. 246-268 (395-399), S. 261 f.

¹⁰ Ebd. S. 262.

»Die Grenzen des Jargons sind die Grenzen der Welt.«¹¹ Im so geschaffenen Binnenraum herrscht ein allen intentionalen Sprechakten vorgängiges, grenzen- und widerstandsloses Verstehen.¹² Und damit demonstrieren Horváths *Volksstücke* die Unmöglichkeit von Individualität als »die Unmöglichkeit von Charakter, Wille, Handlung, Konflikten und Krisen im herkömmlichen dramatischen Sinne«.¹³

Mit den Kategorien des Individuellen werden aber auch all jene Korrelate unanwendbar, in denen ein Ich sich selbst begreifen und als Subjekt ethischer oder religiöser Ansprüche identifizieren könnte. »Horváths Figuren bestehen aus nichts als ihrem Sprechen«, hält Nolting fest.¹⁴ Darum bewegen sich Horváths *Volksstücke*, wie oft beobachtet, in einem Zirkel, der an den Figuren die Möglichkeit individueller Entwicklung, von Erfahrung überhaupt dementiert. Das gilt auch für die Marianne der »Geschichten aus dem Wiener Wald«. »Revolution der Frau«¹⁵ notiert Horváth in seinem Romanfragment. Auch das ist längst Zitat. Und im *Volksstück* weiß das *als ob* der Szenenanweisung immer schon mehr als Marianne, spricht längst die Sprache der Tatsachen, bevor die Nachricht vom Tod des *kleinen Leopold* bekannt wird. »Das Glockenspiel erklingt, als wäre nichts geschehen.« (G 202)

III. Symbolik

Horváths nach 1933 entstandene Dramen kommen seinen *Volksstücken* weder an Bühnenwirksamkeit noch an ästhetischer Geschlossenheit gleich. Zu deren dramaturgischem Konzept stehen sie in einem irritierenden Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität.¹⁶ Was meist negativ als Horváths Abwendung vom dramatischen Realismus gewertet

¹¹ Vgl. Winfried Nolting, Jargon (Anm. 8), S. 23 ff.

¹² Vgl. ebd. S. 104 ff.; Helmut Arntzen, Horváth (Anm. 9), S. 252-263.

¹³ Winfried Nolting, Drama des Tonfalls. Individualität und Totalität Horváthscher Sprachdarstellung in den Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Horváths Geschichten (Anm. 1), S. 116-137, S. 124.

¹⁴ Ebd. S. 118. Das schließt einen psychoanalytischen Zugriff auf Horváths Texte nicht grundsätzlich aus. Weil in Horváths Dramaturgie jedoch nichts anderes als die Sprache thematisch ist, müßte auch das so erschlossene Unbewußte als ein Ort des Sprechens begriffen werden.

¹⁵ Horváth, Der Mittelstand (Anm. 1), S. 182.

¹⁶ Zur Forschungsdiskussion über die Einheit des Horváthschen Œuvre vgl. Johanna Bossinade, Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn 1988, S. 7-9.

wurde, ist freilich auch die dialektische Reaktion auf eine veränderte Produktions- und Rezeptionssituation. Posse und Märchenspiel, als traditionsreiche Gattungen des volkstümlichen Theaters, bieten neue, indirekte Möglichkeiten, einer Wirklichkeit zu begegnen, in der immerhin eingetreten war, was Horváth – wie man ihm lobend zugesteht – in seinen Dramen hatte kommen sehen. Die (oft mehrfache) Bearbeitung traditioneller Stoffe und Motive ermöglicht ihm ebenso wie die formale Orientierung an älteren dramatischen Gattungen eine Distanznahme, die dem Spätwerk – und das wird meist übersehen – einen aufs Ganze gesehen durchaus spielerischen Zug verleiht.

Eine Abwendung von Intention und Anspruch des *Volksstücks* ist damit noch nicht indiziert. Nur ein trivialer Begriff von literarischem *Realismus* konnte Horváth auf mimetische Abbildung kleinbürgerlicher Wirklichkeit festlegen (und ihn zum Ahnherrn wenig inspirierter Sozialdramatik der sechziger und siebziger Jahre erklären).¹⁷ Das auf problematische Weise Bedeutsame an Horváths späten Texten wird freilich auch dort verfehlt, wo dem Autor in apologetischer Absicht ein »Fortschritt« attestiert wird, der sich artikuliere

in einer Zunahme ethischen Problembewußtseins, in der Betonung der individuellen Verantwortung, in dem Eingeständnis, daß wir uns unserem Gewissen gegenüber tatsächlich schuldig machen und daß wir nicht so einfach besser sind als unsere – auch politischen – Kontrahenten.¹⁸

Ein diffuses Problembewußtsein dieser Art kann allenfalls Horváths Figuren zugeschrieben werden, die nur zu gut zu wissen meinen, daß alle Menschen nur Menschen sind. Ist die individuelle Artikulation einmal aus der Sprache getilgt, kann traditionelle Ethik so wenig restituiert werden wie deren religiöse Begründung.¹⁹ Nicht aussetzende

¹⁷ Jürgen Schröders scharfe Kritik am Spätwerk trifft darum weniger Horváth oder gar seine Werke als jenes »Erscheinungsbild eines linksorientierten und gesellschaftskritischen Schriftstellers und Menschen«, das eine oberflächliche Horváth-Rezeption entworfen hatte: Jürgen Schröder, Das Spätwerk Ödön von Horváths (1976). In: Ödön von Horváth. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1981, S. 125-155, S. 150. Vgl. dazu auch Wolfgang Müller-Funk, Faschismus und freier Wille. Horváths Roman »Jugend ohne Gott« zwischen Zeitbilanz und Theodizee. In: Horváths »Jugend ohne Gott«. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1984, S. 125-155, S. 158, S. 176 (Anm. 9).

¹⁸ Wolfgang Müller-Funk, Faschismus (Anm. 17), S. 175.

¹⁹ Wie schon am Titel ihrer Arbeit erkennbar, vertritt auch Johanna Bossinade eine entgegengesetzte Auffassung. Ihre materialreiche und oft erhellende Argumentation leidet

Geschwätzigkeit bleibt für Horváth auch im Exil Strukturprinzip seines dramatischen Dialogs.²⁰ Freilich unternehmen die späten Stücke die Anstrengung, Perspektiven eines anderen Sprechens zu gewinnen. Aber nicht so, daß sie dem vermeintlichen Zynismus der *Volksstücke* abschwören, sondern indem sie jene Reflexion auf die Macht der Sprache weitertreiben, die auch für den Dialog der früheren Dramen konstitutiv ist. Schon dort wird ja von der Rede der Figuren der leere Platz des Transzendenten unablässig umkreist und umschrieben: für Nolting Beleg der Totalität eines Jargons, der »dramatisch als Substitut des Mythos« fungiert²¹; »nicht die Figuren sind die dramaturgischen, eigentlichen Subjekte, sondern wie einst der Mythos so heute die Sprache bzw. deren »Negation« als Jargon«.²²

Wird freilich eine Sprache jenseits des Individuellen zur letzten Wirklichkeit, so ist Sprache damit nicht »negiert«. Ein Sprechen in *Tatsachen*, wie im Romanentwurf »Der Mittelstand«, ist längst nicht mehr negierbar, weil die Wörter jederzeit buchstäblich den Beweis ihrer Realität antreten. Noltings Hinweis auf den Mythos ist gerade darin adäquat, daß er – gegen Nolting selbst – die rigorose Festlegung Horváths auf totale Sprachkritik unterläuft. Denn die im Dialog herbeizitierten Zeichen sind in ihrem Sinn nicht einfach aufgehoben, weil sie im Binnenraum der Figurenrede leer und unverstanden bleiben. Quasimythische Macht wächst Sätzen und Handlungen gerade dann zu, wenn sie sich keiner Psychologie, keiner Intention auf individuellen Ausdruck mehr zuschreiben lassen. Zitate und Zeichen rücken dann in einen Horizont nicht restringierter Deutbarkeit. In immer neuen Kontexten wird noch das vermeintlich banalste Detail hermetischer Konnotationen verdächtig.

daran, daß die »Subjektproblematik« als deren »übergreifende(r) Bezugspunkt« nirgends systematisch reflektiert wird (S. 11). So verweist die Autorin vielfach und zutreffend auf die Bedeutung von Mythen und mythischen Zitaten in Horváths späten Dramen. Gerade dieser Befund läßt zweifeln, ob von autonomen Subjekten die Rede sein kann. Woran hätte Autonomie in einem mythischen Formular ihr Kriterium? Bemerkenswerterweise beruft sich Bossinade in dieser Verlegenheit auf Schröder: Die Regression zu Instanzen des Mütterlichen zielt auf die »Wiedergeburt des autonomen männlichen Dramensubjekts« (S. 182). Autonomie durch Regression: das ist, offensichtlich, selbst ein mythisches Schema.

²⁰ Winfried Noltings Dissertation setzt darum ohne weitere Begründung die Einheit des Horváthschen Œuvre als Material ihres Beschreibungsmodells voraus.

²¹ Nolting, Jargon (Anm. 8), S. 173.

²² Ebd. S. 104.

Diese Art *neuer Mythologie* ist von Legitimationsproblemen nicht angefochten. Ihr Effekt ist paradox: was an den Figuren als Sinn- und Transzendenzverlust erscheint, erzeugt an den Dramentexten als ganzen eine unabsehbare semantische Redundanz. Darum ist das geläufige Vorurteil abzuweisen, in Horváths Dialogen sei die schiere sprachliche Beliebigkeit mimetisch abgebildet. Gerade die Geschwätzigkeit der Figuren ist in einem zeichenhaften Sprechen vermittelt, und nur darum verstehen sich Horváths Figuren auch noch über abgelegenste Assoziationen hinweg. Irgend etwas ist immer gemeint, und irgend etwas wird immer verstanden. Wohl sind Mißverständnisse dabei nicht mehr möglich, doch Horváths *Menschen* erfahren dafür am eigenen Leib, daß ihre Sätze auf einer Wörtlichkeit bestehen, die nicht gedacht und nicht gemeint war. Solche Sprecheffekte unfreiwillig nennen, heißt den Figuren immer noch mehr Bewußtsein zugestehen als sie haben (und haben können). »Dann bleibt mir nur der Zug« (G 186), droht Marianne. »Was für ein Zug?« fragt der Papa verwirrt, als ahne er schon, was seinem Enkelkind geschehen wird: denn am *Zug* wird der *kleine Leopold* zugrunde gehen. Solch quasi-mythische Fatalität entsteht ganz zwanglos aus der Polysemie der *Züge*. Und die Sprache beweist ihre Macht am Körper der Figuren, gerade in den Momenten kreatürlicher Sprachlosigkeit, in den überall anklingenden Motiven des Würgens, Erstickens und Erwürgens. »Apropos erstickten: wo steckt denn die liebe Großmutter?« (104). Wortspiele wie dieses erhalten über die situative Komik hinaus präfigurative Bedrohlichkeit durch jenen Bedeutungsüberschuß, den die zeichenhafte Verknüpfung vieler gedankenloser Reden produziert: »Wo steckt denn das Kind?« (G 150). Und Momente des Steckenbleibens sind für Horváths Dialoge konstitutiv: freilich nicht als Momente bedeutenden Schweigens, sondern, wie sich zeigt, immer schon als Augenblicke möglichen Erstickens an der unkontrollierbaren Vieldeutigkeit jeder Rede. Diese hat ihr Korrelat an der unausgesetzt klingenden und singenden Wiener-Walzer-Luft, die stets mitspricht und sich alle Wirklichkeit anverwandelt. Reden oder Schweigen – beide sind sie nur noch Echo der unhintergehbaren Polysemie jeden Agierens. Individuelle Artikulation setzte die Möglichkeit des Schweigens als elementare Möglichkeit der Negation des Sprechens voraus. Gerade diese Möglichkeit ist Horváths Figuren nicht gegeben.

Das heißt aber auch, und damit ist die Grenze jeder rigoros sprachkritischen Horváth-Lektüre bezeichnet: Diese Figuren sind geschwätzig, nicht weil es zuwenig, sondern weil es in ihrer Welt zuviel Bedeutung gibt. Für sie selbst, das ist richtig, gibt es gerade deshalb keinen *Sinn*. Aber es könnte ja dem Interpreten aufgegeben sein, im Blick aufs Ganze der Texte die Zeichensprache des Autors überhaupt erst wahrzunehmen und sie zu entschlüsseln. Herbert Gamper hat vor allen anderen immer wieder darauf insistiert, Horváths Dramen seien von konsistenten Zeichensystemen durchzogen, und nur deren Beachtung und Deutung erschlosse den Sinn der Werke.²³ Verblüffend ist freilich, daß derart ein zweiter Sinn in Texte eingetragen wird, die für sich selbst »bereits differenziert und lückenlos motiviert« sind. Der psychologisch-realistischen Lektüre, die der Handlungsvordergrund anbietet, ist ein »hermetisches System von Anspielungen« beigeordnet, das dramaturgisch insofern als redundant zu gelten hat, als es sich »höchstens bruchstückweise« auf der Bühne realisieren läßt. Gamper konstatiert: »So bleiben ›reales‹ Geschehen und Deutung, statt daß diese jenes in sich aufheben, es beseelen würde in durchgängiger Transparenz des Symbols, getrennt, wie sehr auch artifiziell untereinander verwoben.«²⁴ Zwar sieht Gamper in dieser »ästhetische(n) Problematik« den »direkte(n) Reflex der Sinnferne und Heillosigkeit der dargestellten Welt«. Doch auch so bleibt das Paradigma symbolischer Totalität und Identität die problematische Folie seines Literaturbegriffs. Nur darum kann Gamper seine Interpretation der Komödie »Zur schönen Aussicht« als »Mysterienspiel bzw. das Negativ eines solchen«²⁵ umstandslos dem Stück selbst als dessen »Deutung« zuschreiben und dieser Deutung die dramatische Handlung als Ebene des ›Realen‹ vor- und unterordnen. An literarischen Texten kann jedoch nichts als an sich ›reak‹ gelten, was nicht auch ›bedeutend‹ wäre. Erlaubt also Horváths Dramaturgie eine doppelte Lektüre, so sind beide Lektüren als gleichrangige – und gleich deutungsbedürftige – Entwürfe

²³ Vgl. Herbert Gamper, Die Zeichen des Todes und des Lebens. Zu bisher kaum beachteten Konstruktionselementen in Horváths vier ›Fräuleinstücken‹. In: Theater Heute 15, 1974, H. 3, S. 1-6. Ders., ›Sinds nicht tierisch?‹ In: Ödön von Horváth, ›Geschichten aus dem Wiener Wald‹. Programmbuch 7. Staatstheater Stuttgart 1975, S. 8-70. Ders., Todesbilder in Horváths Werk. In: Horváth-Diskussion. Hg. von K. Bartsch / U. Baur / D. Goltschnigg. Kronberg 1976, S. 67-81, und vor allem, ders., Horváths komplexe Textur. Zürich 1987.

²⁴ Gamper, Textur (Anm. 23), S. 211.

²⁵ Ebd. S. 211.

vom Sinn des Textes aufzufassen. Bleiben diese Entwürfe prinzipiell voneinander getrennt, dann ist *Deutung* im von Gamper angestrebten Sinne nicht möglich. Dann ist das paradoxe Zugleich der Inanspruchnahme bedeutsamer Zeichen mit der Verweigerung *symbolischer* Vermittlung als die eigentlich ästhetische Problematik von Horváths Dramaturgie zu exponieren.

»Das Kruzifix, errichtet vom Verschönerungsverein«²⁶: Schlaglichtartig macht diese Notiz deutlich, daß hier weder die Idiosynkrasie eines Autors, noch die ästhetische Defizienz seiner Texte zur Debatte steht, sondern ein zentrales Problem literarischer Rede in der Moderne. Von *verschönernder* Vereinsmeierei vereinnahmt, wird am Zeichen des Kreuzes alles zerstört, was es als seinen symbolischen Sinn verbindlich aussprechen sollte. Damit ist ihm sein Zeichencharakter jedoch nicht genommen: Weiterhin ruft das Kruzifix all jene Kontexte auf, in denen es als Symbol einmal seinen Sinn hatte. Und so signifiziert das Kreuzeszeichen auf präzise Weise jenen mittelständischen *Verein*, dessen Gedankenlosigkeit es seine Errichtung verdankt. Es wird zum undialektischen Zeichen transzendenzloser Vergänglichkeit. Derart entstehen jene »Todeszeichen«, die Gamper überall in Horváths Stücken aufspürt.²⁷ »War das jetzt symbolisch?« fragt Alfred. Doch »es war nur so überhaupt« (G 151). Die beliebige Verfügbarkeit aller Signifikanten, die einen Sinn als symbolischen einst garantiert hatten, zeigt nurmehr darauf, daß es einmal einen Sinn gegeben haben mag, der nicht der des allgemeinen *Überhaupt* gewesen ist. Wo Gamper den Dramen konsistente allegorische Subtexte unterlegen möchte, herrscht darum allenfalls ein Modus allegorischer Erinnerung. Dessen arbiträrer Charakter ist freilich in keiner Konvention der Lektüre mehr aufzuheben. Darum schwillt das virtuell Signifikante in Horváths Dramaturgie auf unkontrollierbare Weise an. Zeichen und Bedeutung »berühren« sich allenfalls, »ohne je zur Deckung zu gelangen«.²⁸

Die Vielfalt der Zeichenbezüge kann nie zur Totalität eines *wahren* oder *ganzen* Sinns der Dramen werden. Und jeder Versuch der Auslegung muß den Duktus der Horváthschen Figurenrede assoziativ verlän-

²⁶ Horváth, *Der Mittelstand* (Anm. 1), S. 184.

²⁷ Gamper, *Todesbilder* (Anm. 23), S. 67.

²⁸ Herbert Gamper spricht freilich ungenau von »Gestalt und spirituelle(r) Bedeutung« (Textur [Anm. 23], S. 288).

gern, um dennoch vor der Fülle evozierter Bedeutungen stets im Hintertreffen zu bleiben.²⁹ Eben jene *Todeszeichen*, denen Gamper nachspürt, verweisen stets an weitere, vieldeutige (weil selbst zeichenhafte) Bedeutungen. Sie alle umkreisen das *factum brutum* des Todes, aber sie transzendieren es nicht: Schließlich steht der Tod tautologisch für alles, und damit, ganz adäquat, für nichts. Ein »Widerspruch« zwischen »erotischer Mystifizierung des Todes und christlicher Ethik«³⁰ kann in dieser Tautologie gar nicht erst aufkommen.

Daß jenes Sprechen, das Nolting in die Negativität der totalen Satire bannen will, Gamper in einem vollendet hintersinnigen System von Bedeutungen artikuliert erscheint, ist nur scheinbar ein Widerspruch. Innerhalb jener *Semantik der Moderne* nämlich, die Horváths Dramen bestimmt, handelt es sich um komplementäre Effekte. Wo alle Nachfrage vergeblich bleibt, *wer spricht*, und wozu, muß das Signifikante unüberschbar zunehmen. Darum sind Horváths Figuren selbst schon hilflose Hermeneuten. Die Vervielfältigung der Bedeutungen hat das Versagen all jener Zeichenkünste zur Folge, die eine Hermeneutik des Individuellen versprochen. In den »Geschichten aus dem Wiener Wald« wird die Kunst des Handlesens von der blinden (!) Schwester der Baronin betrieben. Und Oskar berichtet:

Das Weib ist ein Rätsel, Havlitschek. Eine Sphinx. Ich hab mal der Mariann ihre Schrift zu verschiednen Graphologen getragen – und der erste hat gesagt, also das ist die Schrift eines Vampirs, und der zweite hat gesagt, das ist eine gute Kameradin, und der dritte hat gesagt, das ist die ideale Hausfrau in persona. Ein Engel. (G 142)

Die Mariann repräsentiert *das Weib*, aber sie tut es *nur so überhaupt*. Anstatt daß der Gattungsbegriff die Sicherheit einer Rollenzuschreibung vermittelte, zerfällt er in sich selbst und setzt inkompatible Bedeutungen frei. So wird das einzelne zum Zeichen des Ganzen und dieses Ganze zum Rätsel. Marianne ist ein Engel so gut wie ein Vampir; die Buchstaben

²⁹ Beispiele für eine Technik mehr oder weniger freier Assoziation liefert die Horváth-Forschung zuhauf. Eine polemisch zitierende Kritik dieses Verfahrens bliebe freilich selbst vordergründig; denn Horváths Texte restringieren den Bedeutungshorizont der in ihnen zitierten Zeichen nicht und fordern damit einen assoziativen Zugriff heraus. Zeichendeutung an Horváths Texten kann nicht anders verfahren. Dementsprechend schwierig ist es, einzelne Deutungsvorschläge als unrichtig abzuweisen (noch problematischer freilich, sie als zwingend auszugeben).

³⁰ Gamper, *Textur* (Anm. 23), S. 348.

ihrer Schrift lösen sich ebenso wie die Wörter ihrer Rede in heterogenen Interpretationen auf.

IV. Apokalypse

Die Problematik eines Sprechens in Zeichen, die als *Symbole* längst ausgedient haben, kann demnach als das geheime Problemzentrum des Horváth'schen *Volksstücks* verstanden werden. Darum wird in diesen Dramen ein allegorischer Subtext alludiert, der christliche Symbolik zitiert und sie zugleich in ihrem Sinn zerstört, oder genauer: deren Sinn als zerstörten zeigt. In Horváth's späten Dramen freilich drängt sich dieser Subtext irritierend in den Handlungsvordergrund. Das vormalige »Negativ« eines »Mysterienspiels«³¹ scheint undialektisch ins Positive verkehrt. Doch gegen den Anschein sind die späten Stücke gerade dort, wo sie christlichen Exempelspielen sich anzunähern scheinen, nichts anderes als bewußt konzipierte Experimente mit der Tragfähigkeit symbolischer Rede. Daß zwei der späten Stücke mit den Zeichen der *Apokalypse* spielen, ist nicht allein thematisch begründet.³² Nicht der Gehalt, sondern vor allem die Form der *Offenbarung* wird ihnen zum intertextuellen Bezugspunkt, von dem her sie als Kontrafakturen der zitierten religiösen Symbolik lesbar werden. Die *Apokalypse* selbst, als buchstäblicher Urtext christlicher Symbolik wird mit einer qualitativ neuen Semantik konfrontiert. Wenn Horváth den jüngsten Tag herbeizitiert, wird der Rätseltext der Tradition mit der Unverständlichkeit der Moderne überschrieben.

Die Geschichte, die Horváth in »Der jüngste Tag« erzählt, ist düster genug, erscheint jedoch zunächst eher banal als endzeitlich. Der Stationsvorstand Thomas Hudetz, »ein selten strammer Mensch« (J 12), tyrannisiert von einer eifersüchtigen, dreizehn Jahre älteren Frau, wird von der jungen Anna, Tochter des Gastwirts vom »Wilden Mann« und noch »ein halbes Kind« (J 14) mit einem Kuß provoziert. Unterdessen vergißt Hudetz, ein Signal zu stellen; zwei Züge stoßen zusammen, 18 Menschen kommen ums Leben. Nur weil Anna einen Meineid zu seinen Gunsten schwört, wird Hudetz freigesprochen. Doch als der Stations-

³¹ Ebd. S. 211.

³² »Der jüngste Tag« zitiert einen anderen Namen der Apokalypse schon im Titel; »Pompeji. Komödie eines Erdbebens« läßt die bekannte Welt im Ausbruch des Vesuv untergehen und verbannt die wenigen Überlebenden in die römischen Katakomben.

vorstand ins Dorf zurückkehrt, erklärt ihm Anna, sie wolle »nicht mehr leben« (J 50). Ein nächtliches Rendezvous führt zu einer erneuten Umarmung. Danach bleibt Anna verschwunden. Als ihre Leiche entdeckt wird, gibt Hudetz, ihr Mörder, lächelnd die Auskunft, er habe sich mit Anna verlobt (J 58). Jeder *Realismus* scheint spätestens durchbrochen, als der tote Lokomotivführer des Unglückszuges auftritt, um den Flüchtigen in seiner Selbstmordabsicht zu bestärken. Die tote Anna hält Hudetz im letzten Moment zurück; er stellt sich der Polizei.

Das namenlose Dorf »unsere(r) Tage« könnte auch den Schauplatz für eines von Horváths *Volksstücken* abgeben.³³ Anna orientiert sich am Schönheitsideal des Films (J 20); Sensationen vermittelt die *Illustrierte Volksstimme* (J 59). Die derart uniformierte öffentliche Meinung ist zu raschen Verurteilungen nur allzu bereit. Hudetz freilich beharrt auf seiner Unschuld mit der stereotyp wiederholten Wendung: »Ich war immer ein pflichttreuer Beamter« (J 23). Die sprachliche Fixierung Hudetz' in den Rollen des Beamten und Ehegatten wurde von Annas Kuß für einen katastrophalen Moment zwar durchbrochen, sie stellt sich aber umstandslos wieder her: »Ich hab noch nie ein Signal versäumt« (J 29). Diese allgemeine Regel läßt sich vom einzelnen Faktum des Unglücks nicht erschüttern. Auch seine »innere Stimme«, mit der Hudetz in der Einzelhaft »dischkuriert«, wiederholt nur gebetsmühlenartig die Unschuldsbeteuerung (J 51). Dieselbe Bewußtlosigkeit zeigt sich nach der Ermordung des Mädchens. »Ich weiß, daß ich sie umgebracht hab, aber ich weiß nicht, wie – wie?« (J 66). Ganz ernsthaft erhofft Hudetz von der Zeitung Auskunft über den Tathergang (J 66). Er war – als mögliches Subjekt seiner Handlungen – »nicht dabei« (J 67).³⁴ So kann der treue Beamte von Anna geradezu als deren »Pflicht und Schuldigkeit« (J 50) einklagen, mit einem Meineid die von ihr verursachte Unterbrechung des regulären Gangs der Dinge ungeschehen zu

³³ Vgl. Johanna Bossinade, Kleinbürger (Anm. 16), S. 87 ff. Zur Forschungsdiskussion über Kontinuität und Diskontinuität zwischen »Jüngstem Tag« und *Volksstücken* vgl. dort S. 85 ff.

³⁴ »Ich kann nichts dafür« (J 65), beteuert Hudetz. Daß eine Stimme des Gewissens ihm seine Schuld zu Bewußtsein bringe, davon kann auch nach Annas Tod nirgends die Rede sein. Diese Stimme ist und bleibt mit Hudetz' sprachlich fixiertem Selbstverständnis gleichgeschaltet. Vgl. dagegen Johanna Bossinade, Kleinbürger (Anm. 16), S. 91 ff.

machen. Für Hudetz stellt der juristische Frei-Spruch die gewohnte sprachliche Ordnung in der Tat wieder her.³⁵

Wenn Hudetz sich nach dem Mord an Anna schließlich doch der Polizei stellt, scheint es freilich, als rücke Horváth von der moralischen Indifferenz ab, die seine *Volksstücke* kennzeichnet; als beginne er, »was er sich bisher versagt hatte (oder was ihn bisher nicht interessiert hatte), über seine Figuren ein Urteil zu fällen.«³⁶ Doch worin bestünde Hudetz' Schuld, und worin die Schuld Annas, der gegenüber Hudetz sarkastisch den Staatsanwalt zitiert: »Wer wär denn sonst noch schuld außer Ihnen? (...) Vielleicht gar der große Unbekannte?« Anna antwortet, indem sie wiederum Hudetz zitiert: »Vielleicht« (J 50, vgl. J 30). Zu einem Schuldbekenntnis kommt es nicht: Das *autonome Subjekt* bleibt diesen Figuren ebenso ein *Unbekannter* wie der *Gott* vor dem ein Subjekt sich verantworten könnte. Anna hat nämlich auch als Wiedergängerin keine Möglichkeit wahren, authentischen Sprechens gewonnen. Sie widerruft ihren Meineid im gleichen Tonfall, in dem sie die Falschaussage gemacht hatte, »als würde sie eine Schulaufgabe aufsagen«:

Er hat das Signal vergessen, weil ich ihm einen Kuß gegeben hab, aber ich hätt ihm nie einen Kuß gegeben, wenn er nicht eine Frau gehabt hätte, die er nie geliebt – (J 74)

Die Schuldfrage führt in einen infiniten Regress. Annas Redegestus verweist auf die Unvollständigkeit auch dieser Rekonstruktion. Wenn jeder schuldig ist, so ist zugleich, wie in den »Geschichten aus dem Wiener Wald« »überhaupt nie jemand schuld« (G 201). Darum kann Hudetz sich bis zum Ende weigern, seine Verantwortung anzunehmen, bleibt er »eigentlich unschuldig« (J 74). Und wenn er am Ende, nach der Intervention der Wiedergänger, formuliert: »Die Hauptsach ist, daß man sich nicht selber verurteilt oder freispricht –« (J 76), so ist dies ein aporetisches und moralisch noch immer indifferentes Resümee. Hudetz weiß in der Tat nicht, ob und woran er schuldig ist. Die Katastrophe des Anfangs war aus nichts anderem als aus dem bewußtlosen Gerede aller entstanden: nicht weniger zufällig *und* zwangsläufig als Leben und

³⁵ Ein früher Entwurf Horváths ist mit dem Arbeitstitel »Freigesprochen« überschrieben. Vgl. die Edition bei Meinrad Vögele, Ödön von Horváth. Der jüngste Tag. Bern/ Frankfurt/ New York 1983, S. 267.

³⁶ Urs Jenny, Ödön von Horváths Größe und Grenzen. In: Über Ödön von Horváth. Hg. von Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1972, S. 71-78, hier S. 77.

Sterben des *kleinen Leopold* im *Volksstück*. Anna hat Hudetz als Agentin des herrschenden Geredes geküßt, indem sie nämlich zitierte, was »die ganze Welt« über Hudetz sagt (J 22). Hudetz könnte durchaus (wie der Mörder in »Die Unbekannte aus der Seine«) als vom Jargon Freigesprochener – womöglich an der Seite Annas – im Dorf weiterleben. Die Zirkelstruktur des *Volksstücks* bliebe dann erhalten, es wäre nichts geschehen.³⁷

Dieser Zirkel wird erst durchbrochen, wenn Anna das stillschweigende Einverständnis des allgemeinen Sprechens mit einem gänzlich anderen Modus der Rede konfrontiert. Ihre irritierende Selbststilisierung zur *Eva* steht zunächst befremdlich mitten im Dialog mit Hudetz. Doch als wahnhafter Ausdruck von Schuldgefühlen ist sie nicht abzutun. Spätestens wenn am Ende des Dramas die Toten in die Realität der Bühne zurückkehren, rückt auch die vermeintliche Banalität der Dramenexposition ein in ein dichtes Feld christlicher Symbole und Typologien, erhalten die allgegenwärtigen Todesbilder, die Tages- und Jahreszeiten-, die Farb- und Zahlensymbolik einen neuen Stellenwert.³⁸ Auf mitunter aufdringliche Weise suggeriert der Text eine Bedeutsamkeit jenseits des Alltäglichen. Er erzwingt jene doppelte Lektüre, die an den *Volksstücken* als virtueller Hintersinn nur zu vermuten war. Was sich psychologisierender Deutung als ein Stück über Eheelend, sexuelle Verdrängung, Schuldgefühle und ihre psychischen Folgen – bis hin zu Wahnvorstellungen – darzubieten schien, wird derart reflektiert als ein transhistorisches Exempelspiel zwischen Mann und Frau, Adam und Eva. An diesen beiden müßte sich exemplarisch der »jüngste Tag« als ein Tag des Gerichts statuieren. Wiederholte der anfängliche Kuß, der zur Katastrophe führt, typologisch den Sündenfall, so opferte sich am Ende *Eva*-Anna durch ihren Tod für *Adam*-Hudetz und gäbe ihm Gelegenheit zur Sühne. Der eschatologische Sinn des Dramas wäre der einer modernen Legende: Ausgerechnet den in seinen *Volksstücken* parodierten Trivial-Mythos der *Erlösung des Mannes durch das Weib* hätte

³⁷ Gleiches läßt sich auch von »Pompeji« sagen: Mit den ersten vier Bildern der Komödie wäre ein virtuelles *Volksstück* abgeschlossen. Lemniselenis ist zum Sklavenhändler zurückgekehrt, sogar mit einer gewissen Heiterkeit, und Toxilus hat die Möglichkeit, das gestohlene Geld in die Kasse seines Herrn zurückzulegen.

³⁸ Auf Einzelheiten der von Horváth zitierten symbolischen Diskurse kann hier nicht eingegangen werden. Nachweise in Fülle liefert Meinrad Vögele, allerdings auf problematische Weise verquickt mit einer psychologisierenden Deutung.

Horváth wieder zu Ehren gebracht, um den Stationsvorstand Hudetz zum Subjekt oder doch immerhin zu einem *Menschen* zu läutern, der seine Schuld annehmen und die Bewußtlosigkeit des allgemeinen Sprechens durchbrechen kann.³⁹

Doch diese Lektüre wird nicht weniger irritiert als ein psychologisierender Zugriff. Wohl alludiert Annas Kuß den Sündenfall und das *Zweite Bild* des Dramas die Paradiesvertreibung.⁴⁰ Doch aus welchem Paradies waren die Figuren auf Horváths Bühne zu vertreiben? Klar ist, wohin sie gelangen: in das Jenseits einer Gespensterwelt, die eine banale Fortsetzung des Diesseits ist, nur »ewig, ewig« (J 75). Und neben den am Unglück gewiß unschuldigen Opfern gehört schließlich auch Anna zur Bevölkerung dieser Welt, in der es nach ihren eigenen Worten »furchtbar« ist (J 76). War ihr Tod ein Opfer zur Rettung von Hudetz, so war dieses Opfer umsonst. Ihre Totenexistenz ist ebenso perspektivlos wie die Hudetz', der leben bleibt. Die These, das Zugunglück sei notwendig, um Anna und Hudetz zur Selbsterkenntnis zu bringen, gerät so zum einigermaßen zynischen Versuch einer Theodizee.⁴¹ Anna ist eben kein Gretchen – das Drama ruft diese Konnotation so nachdrücklich auf, wie es sie dementiert. Aber ist sie eine Eva, Hudetz ein Adam? Schon vor dem Mord fragt das Mädchen: »Erkennst du mich wieder?« (J 53) Später werden in ihrer Rede Sündenfall, Vertreibung und Kainsschicksal kontaminiert. Lächelnd sagt sie:

Oh, wie oft hast du mich schon erschlagen, und wie oft wirst du mich noch erschlagen – es tut mir schon gar nicht mehr weh –

Hudetz reagiert unerwartet trocken: »Tuts dir wohl?« Anna schrickt zusammen und starrt ihn entsetzt an« (J 75). Es hat Anna wohlgetan.

³⁹ Die These, der hier widersprochen wird, markiert weitgehend den Konsens der Forschung. Vgl. Gamper, *Textur* (Anm. 23), S. 70; Bossinade, Kleinbürger (Anm. 16), S. 93-98; Vögele, Horváth (Anm. 35), S. 246 ff.

⁴⁰ Gamper, *Textur* (Anm. 23), S. 70.

⁴¹ Vgl. Vögele, Horváth (Anm. 35), S. 107, S. 208 u.ö. Auch wenn die problematische Rolle der Frau in dieser Konstellation kritisch reflektiert wird, fällt die Opfertheorie als solche nicht überzeugender aus. Die »innere Stimme« ist als »Ausdruck der »menschlichen Solidarität« mit den Opfern der Katastrophe« weder psychologisch noch theologisch einleuchtend interpretiert (Bossinade, Kleinbürger [Anm. 16], S. 92). Auch hier stehen die These von der Autonomie des männlichen Subjekts und die Einsicht in die mythische Stilisierung der Figuren, die keine Autonomie zuläßt, einander im Weg und zwingen zu einer Verharmlosung der im Drama offen artikulierten Kontingenz-Problematik.

Ihre Beziehung zu Hudetz ist von Anfang an durch eine Mischung von erotischer Neugier und masochistischer Faszination bestimmt. Nicht zufällig ist Anna Tochter des Gastwirts vom »Wilden Mann«. Ihre Einlassung, Hudetz müsse nach dem Freispruch »vielleicht noch etwas Größeres anstellen«, damit er »bestraft werden« könne (J 52), stützt nur vordergründig die These vom Opfertod. Denn gerade Annas Ende kommt jenem Selbstmord aufgrund einer Selbstverurteilung sehr nahe, den zu vollziehen das Mädchen Hudetz hindern wird.

Die beiden Lektüren, die das Drama anbietet, kommen nicht zur Deckung; sie treten sogar in offenen Widerspruch. Im Mord an Anna wiederholt sich typologisch das Kainsschicksal, zugleich aber vollendet sich in ihm die geheime sado-masochistische Komplizenschaft des Paares. Diese *Verlobung* spielt sowohl auf den Topos des Liebes- wie auch auf den des Sühnetodes an, doch die Szene konterkariert sie beide. Anna versucht, von Hudetz ein Urteil zu erzwingen, doch sie erwirkt dessen Vollstreckung mit sehr irdischen Mitteln. Sie appelliert so vergeblich an Hudetz wie dieser später an eine andere als die menschliche Gerechtigkeit:

Wenn ich vor Gericht gestellt werden soll, dann möchte ich aber gleich vor die höchste Instanz. Wenn es einen lieben Gott gibt, der wird mich schon verstehen – (J73)

»Wenn es einen lieben Gott gibt...« – das sind Worte Mariannes aus den »Geschichten aus dem Wiener Wald« (G 169). Der hypothetische Gott bleibt auch hier stumm und überläßt Lebende wie Tote sich selbst. Darum wäre ein Selbstmord, vor allem ethischen Zweifel, schlicht sinnlos. Die Einmischung der Gestorbenen ins dramatische Geschehen steht nicht für Transzendenz, sondern für die vollendete Transzendenzlosigkeit der Bühnenwelt. Dorf und Totenreich sind nicht voneinander zu unterscheiden, beide gleich banal, beide gleich furchtbar. Nur ein Urteilsspruch von anderer, höchster Instanz – und fiele er auch negativ aus – bedeutete die Horváths Figuren immer versagte Anerkennung ihrer Individualität. Darum wird die Apokalypse in Horváths späten Dramen – paradox genug – zu einem Gegenstand der Sehnsucht. Am Ende des Dramas verdichten sich die apokalyptischen Zeichen:

Nimm Dich in acht und hüte dich
Was ich am jüngsten Tag über Dich
Für ein Urteil sprich – (J 68)

Diese Mahnung auf Annas Sterbebildchen erscheint dem gehetzten Hudetz, das zeigt seine Reaktion, nicht als Drohung, sondern als ein – auch am Ende des Stückes noch leeres – Versprechen. »Der jüngste Tag« hat sich als christliches Zitat an diesem Ende selbst dementiert.

Denn Anna und Hudetz werden weder gerichtet, noch gerettet. Die Muster typologischer Repräsentation, exemplarischer Stellvertretung des Ganzen im Schicksal der einzelnen werden zitiert, aber sie sind nicht tragfähig. Die Kontingenz der Anfangskatastrophe läßt sich nicht in jene Transzendenz aufheben, die die vom Text bemühten Zeichen so nachdrücklich anrufen. Und Geschichte wird schon darum nicht ins Mythische aufgehoben, weil auch hier am Ende *nichts* *geschehen* ist. Auch Vögele, der energisch und mitunter gewaltsam die möglichst vollständige Entschlüsselung der dramatischen Zeichen- als Symbolstruktur betreibt, muß schließlich feststellen, daß der Sinn des Dramas an ihr nicht zu gewinnen ist; Horváths »Symbolik«, heißt es kryptisch, trage »letztlich nur noch dazu bei, deren Ambivalenzcharakter zu unterstreichen.«⁴² Dann aber ist Horváths Zeichensprache auch in diesem Drama nicht als *symbolische* zu bestimmen. Horváths Experiment mit Zitaten religiöser Sprache hat als Effekt wiederum deren Verkehrung, und das umso nachdrücklicher, als die Figuren sich an ihren Sinn zu klammern versuchen. Die Erinnerung an das, was die herangezogenen Symbole in ihrem religiösen Kontext einmal bedeutet haben, bestreitet mit fast brutaler Konsequenz, daß sie an den Figuren von Horváths Stück noch irgendetwas zu bedeuten hätten. Neben der Geschwätzigkeit des allgemeinen Geredes steht vielmehr ein unablässiges, am Ende aber enttäushtes Prätendieren von Bedeutung: symbolisierende Geschwätzigkeit. Die Vervielfältigung des Signifikanten stiftet auch hier keinen Sinn, sondern nur ein Zuviel an Verweisen. Die Beziehung zwischen dem typologischen Formular und den von ihm Bezeichneten bleibt zufällig. Anna und Hudetz werden aus dem einen System sprachlicher Zwänge

⁴² Vögele, Horváth (Anm. 35), S. 261 f.

in ein anderes vertrieben, ohne die in seinen Zeichen versprochene Erlösung zu finden.

Horváths verändertes dramaturgisches Verfahren bleibt also der Intention seines *Völkstücks* treu. Steht freilich dort die vollendete Vordergründigkeit des Dialogs weitgehend unvermittelt der vollendeten Hintergründigkeit alludierter Bedeutungen gegenüber, so kommt es in »Der jüngste Tag« zu einem Vexierspiel zweier möglicher Lektüren. Diese bleiben einander inkomensurabel, sie heben sich aber deswegen nicht gegenseitig auf. Statt einer doppelten ist an diesem Drama letztendlich gar keine zureichende Lektüre mehr möglich, weder eine psychologisch-realistische, noch eine symbolisch-religiöse. – Kontinuität und Diskontinuität zum *Völkstück* lassen sich gerade dort explizieren, wo auf bedeutungsvolle Weise nicht gesprochen wird. Horváths späte Dramen sind von einem Netz körpersprachlicher Zeichen durchzogen, deren gehäufte Verwendung mancher seiner Figuren – vor allem seinem »Don Juan« – einen fast holzschnittartigen Charakter verleiht: Ein unvermutetes Lächeln, der Griff ans Herz, vor allem aber das vom Kommentar vorgeschriebene *Aufhorchen* artikulieren immerhin die Frage, für die dem Sprechen der Figuren die Worte fehlen. Horváths Text aber legt sich auf eine Deutung solcher Momente nicht fest; er bewahrt jene Diskretion, die Horváths Interpreten oft abgeht. Ein »Wind« ist es schließlich, der den Figuren am Ende des »Jüngsten Tages« in den Ohren klingt »wie Posaunen in weiter Ferne« (J 73); irritierend, dann sogar »unangenehm« (J 74). Steht dieser apokalyptische Wind für einen Geist jenseits jener *Luft*, die nur Buchstäblichkeiten zuläßt? Der Text läßt diese Frage offen, aber anders als das *Völkstück* ermöglicht er eine Negation – freilich im ungebrochenen Tonfall des Jargons. »Es war nur der Wind«, sagt Alfons. »Hudetz nickt Alfons lächelnd zu: »Das glaubst du ja selber nicht.«« (J 77)

V. Sprechen und Schweigen

Nicht glauben zu *müssen*, daß es nichts zu glauben gibt, das ist das äußerste an Sinn, das der »späte« Horváth seinen Figuren in den Mund legt. Und so steht auch Horváths letztes Drama »Pompeji. Komödie eines Erdbebens« einer urchristlichen Idylle so fern wie nur möglich. Das antike Milieu ist lediglich Zitat, ein *lebendes Bild*, das sich schon eingangs als Repräsentation einer Wirklichkeit »unserer Tage« demas-

kiert. Und auch der »neue Gott«, von dem überall gemunkelt wird, bleibt ein unbekannter Gott: »Nichts Gewisses weiß man nicht!« (P 254). Der Zuschauer kann ihn historisch als den Gott des Christentums identifizieren und hätte damit schon verfehlt, was der Streit der Götter in Horváths Komödie bedeutet. Den *neuen Gott* zeichnet einzig und allein aus, daß er (noch) nicht so unablässig und wirkungslos vom Gerede bemüht werden kann wie die alten Götter. Nichts als seine Abwesenheit und Unbenennbarkeit macht ihn zu einem Gott der Hoffnung.

Freilich herrscht auch in »Pompeji« kein Mangel an apokalyptischen Referenzen. Und am Ende steht ein Untergang, wenn auch nur der einer ganz und gar nicht realistischen Bühnen-Welt. Aber nach der (topischen) Rettung des Liebespaares aus der Katastrophe des Vesuv-Ausbruchs geht das Gerede weiter; »eine andere Welt« läßt sich nicht durch den Wechsel des Lokals erreichen. »Jaja, ein Vesuv ist kein Witz«, weiß der verliebte Toxilus. Und die Dienerin Matrosa kann nur zustimmen:

In aller Früh hab ich mich schon geärgert, dann hab ich die ganze Suppe verschüttet, dann bin ich auf der Treppe ausgerutscht, und dann das, dann das! (P 291)

Lemniselenis findet zu einer lyrischen Liebeserklärung, die eine entsprechende frühere Rede des Toxilus zitiert (P 263) und Naturschönheiten beschwört (P 292). Wo aber »oben«, wo Natur einmal war, »alles aus, alles hin« (P 291) ist, zeigt sich unten in den Katakomben erst recht die Hilflosigkeit des Sprechens in und nach der Katastrophe: Die Signifikate der im Klischee verknüpften Signifikanten sind endgültig verschwunden.⁴³ Wenn es denn wahr wäre, daß Lemniselenis nun vom Egoismus zu wahrer, »unendlich[er]« [sic!] (P 284) Liebe gefunden hat, so sind die Phrasen doch die altbekannten.

Zweimal muß ein mysteriöser *Herr* erscheinen und um Ruhe bitten.

Ich muß mich nämlich sammeln, ich schreib hier nebenan einen Brief. (...) Es ist unmöglich, bei euerem Lärm, einen richtigen Satz zu schreiben. (P 292)

⁴³ Bossinade weist darauf hin, Horváth zitiere hier möglicherweise Stifters Vorrede zu den »Bunten Steinen« (Kleinbürger [Anm. 16], S. 259f.). Ob dieser Bezug direkt oder auch nur durch die Trivialisierung Stifters vermittelt ist – er macht schlagend (und gegen Bossinades Interpretation) deutlich, daß in der Katastrophe weder Autonomie noch Authentizität gewonnen wurden.

Arntzen besteht zu Recht darauf, daß diesen Herrn »nur eine ganz perspektivlose Interpretation eindeutig als Apostel Paulus feststellen kann«,⁴⁴ auch wenn Matrosa zu berichten weiß, daß dieser Herr Briefe schreibt, »so gleich an ganze Städte, zum Beispiel, an die Korinther –« (P 292). Denn der »richtige Satz« wird in den Katakomben nicht ausgesprochen, so wenig wie an anderer Stelle ein »Urteil« über Hudetz und Anna. Der fremde Herr verweist die Geretteten an ein Schweigen, in dem das Drama endet. Dieses Schweigen ist als Beharren auf der Sprachlosigkeit der Figuren in gleicher Weise negativ beredt wie der Schlußsatz in »Der jüngste Tag«.⁴⁵ Die Antwort auf die stumme, ja aphatische Frage dieses Schweigens ist nicht einfach in »Briefen an die Korinther« nachzulesen. Wie es auch nach Pompejis Untergang um *Glaube, Liebe, Hoffnung* steht, hatten Horváths *Volksstücke* längst notiert.

Kruzifix, errichtet vom Verschönerungsverein. – Dieser Dialektik der Aneignung entgehen auch Horváths späte Dramen nicht. Sie versuchen jedoch ebensowenig, sie zu hintergehen und sich die Sprache symbolisch verbindlicher Bedeutungen wieder zu erschleichen. Vielmehr beschwören sie fast schmerzlich, wie wenig auf alle Artikulation in Zeichen Verlaß sein kann. Das lenkt den Blick auf die *Volksstücke* und späten Dramen gemeinsame Übergänglichkeit der verschiedensten Zeichensysteme. Die vielbeschworene *Zahlensymbolik* der Horváthschen Dramen, ein Lieblingskind der Zeichendeuter, steht in unübersehbarer Parallele zu jenen Zahlenspielen der Lotterien und Pferdewetten, auf die die Figuren des *Volksstücks* ihre Sehnsucht nach Glück projizieren. Und nicht weniger ist Horváths *Farbsymbolik* erhaben und trivial zugleich: religiös kodiert und doch nur Illustrierten-Weisheit. Die emphatischen Zeichen

⁴⁴ Arntzen, Horváth (Anm. 9), S. 268.

⁴⁵ Die These Jürgen Schröders, im Rückzug in die Katakombe werde der Wunsch nach einer Regression in den Mutterschoß der Erde besonders deutlich, bleibt äußerlich (Das Spätwerk [Anm. 17], S. 144f.). Sie verkennt die spezifische Figur der Verkehrung, wie sie Horváths Spätwerk kennzeichnet. Horváths Figuren haben, sieht man auf ihr Sprechen, immer schon in Katakomben gelebt. Darum muß gerade die Katastrophe, nach der oben alles hin- ist, als die paradoxe Chance erscheinen, neu anzufangen. Bossinade schließt sich Schröder an und kritisiert das Ende des Stücks als einen Rückfall in die verklarte Innerlichkeit des bürgerlichen Rührstücks (Kleinbürger [Anm. 16], S. 272f.). Daß der *Herr* die Zitate biedermeierlicher Innerlichkeit in der Rede der Lemniselenis zum Schweigen bringt, ist aber als die Verweigerung einer vordergründigen Versöhnung zu verstehen. »Ist gleich wieder alles gut« (P 291), tröstet das Mädchen. Gut war es freilich schon vorher nicht. Und die Sprachlosigkeit des Dramenendes verheißt keineswegs, daß es besser werden wird.

des Lebens und des Todes sind von dem klischierten Wissen des Jargons über den Zusammenhang von Liebe und Tod,⁴⁶ vom immer enttäuschten Vertrauen auf Astrologie, Graphologie und andere Zeichenkünste nicht prinzipiell zu unterscheiden. Horváths Semantik kennt keine anderen Bedeutungen und Praetexte als die des Geredes seiner Figuren. Was Hintersinn der Dramen sein könnte, ist im Vordergrund der Bühne längst bekannt und parodiert.

Damit aber erweist sich jene Antithese von Geschwätz und kritischer Verweigerung, mit der Kultur- und Ideologiekritik zwischen Kröpfchen und Töpfchen sortieren, an der Textur der Horváthschen Dramen als obsolet. In der Verweigerung symbolischer Präntentionen, im Beharren auf der radikalen Disparität von Zeichen und Bedeutung steht Horváths Sprache wie nur irgendeine literarische Artikulation im Zeichen einer *Semantik der Moderne*. Dennoch ist sie nicht brauchbar, um den Gemeinplatz von der unaufhaltsamen Diffusion jeden Sinns zu illustrieren, bleibt vielmehr präzise bestimmt durch eine doppelte Negation: die des Individuellen im Jargon der Figurenrede, des Allgemeinen in der Flut zitierter Symbole. Nur wenn beide in Beziehung treten könnten, könnte so etwas wie ein Sinn entstehen, den Menschen sich in ihrem Sprechen teilen. An Horváths Texten aber kann keine Interpretation jene Distanz gewinnen, die ihr erlaubte, das Individuelle der Figuren oder das Allgemeine einer Symbolsprache für sich zu entschlüsseln. Die Beziehung beider bleibt in Horváths *Volksstücken* infixibel, in seinen späten Dramen auf grelle Weise dissonant. Wo es um den Sinn solcher Sprachdarstellung geht, bleibt allenfalls ein Schweigen; ein Schweigen freilich, das – wie die Geschichte der Horváth-Rezeption zeigt – kaum auszuhalten ist.

Daß Horváth selbst es auszuhalten verstand, belegt unaufdringlich sein vielleicht allerletzter Text: jenes Gedicht, das – wie der Mythos des Frühverstorbenen es will – auf eine Zigarettenschachtel gekritzelt beim toten Horváth gefunden wurde.

Und die Leute werden sagen
In fernen blauen Tagen
Wird es einmal recht
Was falsch ist und was echt

⁴⁶ Vgl. den Hinweis von Nolting, Jargon (Anm. 8), S. 151.

Was falsch ist, wird verkommen
Obwohl es heut regiert.
Was echt ist, das soll kommen,
Obwohl es heut krepirt.⁴⁷

Nur scheinbar ist dies ein hoffnungslos naiver oder sogar kitschiger Text. Denn *falsch* und *echt* zielen als Kriterien einer anderen Zukunft nicht auf ein moralisches Urteil, sondern auf eine andere Ordnung des Sprechens. Die Sehnsucht nach solch einer Zukunft ist jedoch selbst in falscher Sprache formuliert, im sentimental Klischee der *fernen blauen Tage*. Schon darin ist das Echte verschwunden und am Tonfall der heutigen Tage *krepirt*. Doch steht das Gedicht, wiederum zweideutig, im Futur. Die Sehnsucht – als echte – ist *heut* nicht präsentisch formulierbar. Und wenn sie einmal ausgesprochen werden soll, dann nicht von einem lyrischen Ich, sondern von den *Leuten*. »Die lieben Leut, das ist ein Fall für sich« (J 17), sagt Alfons im »Jüngsten Tag«. Er weiß, wovon er spricht, was von den Leuten zu halten ist, die Horváths Bühne bevölkern. Und dennoch kann es für diesen Autor keine andere Annäherung an den Modus lyrischen Sprechens und keine individuellere Utopie geben als jene, die das Sprechen der Leute als ein anderes imaginiert. Nur so läßt sich die Sehnsucht aller Horváthschen Dialoge fassen. Es ist gewiß die Sehnsucht Horváths selbst. Aber er wußte, wie er von dieser Sehnsucht sprach.

⁴⁷ Ödön von Horváth, Gesammelte Werke. Hg. von Traugott Krishke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt a. M. 1972. Bd. IV, S. 688.

»Der neue Mensch« – ein Erziehungsentwurf der Moderne: der Fall Otto Gross

I

In den ersten beiden Dezennien nach der Wende zum 20. Jahrhundert revoltierte die junge, *intellektuelle* Generation in mehreren Wellen sowie zahlreichen Lebensbereichen gegen das erstarrte Selbstbild einer »Gesellschaft der Väter«, die im ausgehenden 19. Jahrhundert zu Macht und Selbstbewußtsein gekommen war. Die Revolte fand ihren Ausdruck in verschiedenen Bewegungen der Zeit wie beispielsweise dem Anarchismus und dem Linksradikalismus in der politischen Theorie und Praxis¹ oder dem Expressionismus und dem Dadaismus in den Künsten.² Für die im Zusammenhang einer Erziehung zum »neuen Menschen« besonders interessierende Erziehungspraxis und Erziehungstheorie dieser Jahre schlug sich die Revolte in den Jugendbewegungen unterschiedlicher *Couleur*, praktischen Initiativen zur Lebensreform und einer *Reformpädagogik* nieder, die eine »Erziehung vom Kinde aus« auf ihr Banner schrieb.³

¹ Vgl. z.B. Walter Fähnders, *Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart 1987. Ders. und Martin Rector, *Linksradikalismus und Literatur*. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1974.

² Vgl. z.B. Albert Soergel und Curt Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Düsseldorf 1961 und 1963 (Neuausg.). Wolfgang Rothe (Hg.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern und München 1969. Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*. München 1975. Hans-Georg Kemper, *Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur*. Kronberg/Ts. 1974.

³ Vgl. z.B. zeitgenössisch: Herman Nohl, *Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie*. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1961 sowie als aktuelle Darstellung: Jürgen Oelkers, *Reformpädagogik. Eine kritische Dogmengeschichte*. Weinheim und München 1989. In der neuesten Forschungsliteratur wird das Problem gesehen und diskutiert, daß es zwischen den Modernebewegungen in intellektuellen Kreisen und der Pädagogik der Zeit wenig unmittelbaren Austausch, eher eine Abschottung der Pädagogik beispielsweise gegen radikale Skepsis und Gesellschaftskritik in den Modernebewegungen gab; der hier gewählte Zugang über die Analyse eines *beiden gemeinsamen Bezugspunktes*, der allgemeinen, von beiden Seiten wahrgenommenen Wissenschaftsentwicklung der Zeit, mag als Beitrag zur Bearbeitung dieses (für beide Seiten) ausgesprochen symptomatischen und noch weiterhin näherer Untersuchung würdigen

Im Zentrum des Strebens all dieser Bewegungen standen Bemühungen, das Bild eines »neuen Menschen« des 20. Jahrhunderts zu zeichnen, der Geschichte und Geschichtlichkeit seiner Existenz »überwand«,⁴ um eine »neue Welt« zu bevölkern, in der die überkommenen, historischen Autoritätsstrukturen ihre Macht verlören. Der »neue Mensch« würde – so etwa ein Minimalkonsens – imstande sein, Tendenzen zur Versachlichung, Ökonomisierung und Entmenschlichung der bestehenden *Gesellschaft* aufzuhalten und in einer radikalen Wende an ihre Stelle eine *Gemeinschaft* der Verantwortung, der Liebe und der Mitmenschlichkeit zu setzen. Dabei kann nicht übersehen werden, daß zwischen den aufgezählten Bewegungen zu Beginn des Jahrhunderts selbstredend erhebliche Differenzen und innerhalb einer jeden ein hohes Maß an Unklarheit über die »Physiognomie« dieses »neuen«, die Menschheit einstmals errettenden *Geschöpfes* bestanden. Dies zeigt sich, um nur ein Beispiel zu nennen, darin, daß Entwürfe vom »neuen Menschen«, wie sie an den dramatischen Werken des »messianischen Expressionismus« abgelesen werden können, ausgesprochen unscharf in der *Zeichnung des neuen Menschen* blieben.⁵ Die ganze Ungereimtheit, ja Paradoxie des Entwurfs vom »neuen Menschen« findet sich schon in seiner frühesten und kühnsten philosophischen Darstellung: Bekanntermaßen hat wenig in der Philosophie Nietzsches so viel Anlaß zu extrem differierenden Interpretationen gegeben wie gerade seine, wesentlich im »Zarathustra« enthaltene, Lehre vom »Übermenschen«.⁶

Problems verstanden werden. (Vgl. Jürgen Oelkers, Erziehung als Paradoxie der Moderne. Aufsätze zur Kulturpädagogik. Weinheim 1991.)

⁴ Vgl. zum Problem des »Überwindungsdenkens« zum Beginn des Jahrhunderts im Anschluß an Ernst Troeltsch und Walter Schulz: Lothar Köhn, Die Überwindung des Historismus. Zu Problemen einer Geschichte der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1933. In: DVJS 48, 1974, S. 704-766, und 49, 1975, S. 94-165, hier S. 747-766.

⁵ »Der neue Mensch in den frühexpressionistischen Dramen kennzeichnet sich als Zerstörer der Tradition, als Weltverbesserer, der eine neue Welt will, aber selbst nicht recht weiß, wie die neue brüderliche Gemeinschaft beschaffen sein soll, noch auf welche Weise sie erreicht werden kann.« (Walter Riedel, Der neue Mensch. Mythos und Wirklichkeit. [Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparistik 6] Bonn 1970, S. 105.)

⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 Bde. München 1980, hier Bd. 4 sowie zahlreiche weitere Stellen im Werk. Vgl. allgemein zur philosophischen Diskussion: Walter Kaufmann, Nietzsche: Philosoph, Psychologe, Antichrist. Aus dem Amerikan. von Jörg Salaquarda. Darmstadt 1982, S. 359-389. Martin Heidegger, Nietzsche, 2 Bde. Pfullingen 1961, hier Bd 2, S. 291-314. Und speziell zum

Diese Grundproblematik der Idee vom »neuen Menschen« sei an dieser Stelle jedoch nur angedeutet. Der »Fall Otto Gross«, der hier um seiner theorie- sowie literatur- und nicht um seiner kriminalgeschichtlichen Relevanz willen erörtert wird, illustriert ein spezielles Problem aus dem angedeuteten komplexen Problemfeld der Sehnsucht nach einem »neuen Menschen« im 20. Jahrhundert. Dabei steht die Frage im Zentrum des Interesses: *Wie* sollte der »neue Mensch« praktisch-technisch »erschaffen« oder »erzogen« werden? Riedel unterscheidet in seiner Analyse von »Mythos und Wirklichkeit« des »neuen Menschen« hier »zwei Möglichkeiten, den Menschen zu erneuern [...]: einerseits Veränderung der *Art* Mensch durch biotechnische Planung, andererseits ein Zurückführen des Menschen zu seinem »idealen« Wesen.«⁷ Die erste Variante nehme Bezug auf Darwins Evolutionstheorie in Verbindung mit Nietzsches Lehre vom Übermenschen, die zweite auf religiöse und marxistische Erneuerungsbewegungen. So polar sich diese Möglichkeiten gegenüberzustehen scheinen, so sehr zeigt sich bei näherer Betrachtung einzelner Entwürfe (wie auch am hier näher zu diskutierenden Fall) die schon von Riedel benannte Tendenz zur Vermischung beider Ansätze: Im Übermenschen einer späteren Evolutionsstufe der Menschheitsgeschichte hofft man nur zu gerne auch den »guten« Menschen anzutreffen.

An dieser Stelle soll nun ein methodologisches Konzept zur Analyse eines exemplarischen theoretischen Entwurfs für die Erziehung des »neuen Menschen« erprobt werden, dem es nicht ausschließlich um Zurechnung einzelner Theoreme auf Traditionsstränge geht, sondern mit dessen Hilfe *Bedingungsverhältnisse* zwischen Theorieströmungen und ihrem Umfeld zum Gegenstand der Analyse werden. Konkret heißt dies, daß ein erziehungstheoretischer Ansatz, der von psychoanalytischen Grundüberlegungen ausgeht, im Hinblick auf seine Einbettung in Kreise derer untersucht wird, die sich mit viel Enthusiasmus um die Propagierung des »neuen Menschen« bemühten: Künstler, Schriftsteller

Verhältnis von »Übermenschlehre« und Literatur: Leo Berg, Der Übermensch in der modernen Litteratur. Ein Kapitel zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Paris etc. 1897. Ernst Benz et al., Der Übermensch. Eine Diskussion. Zürich und Stuttgart 1961. Armin Arnold, Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. 2. Aufl. Stuttgart etc. 1971, S. 62-69.

⁷ Walter Riedel, Der neue Mensch (Anm. 5) S. 2.

und andere Intellektuelle in ihrem Umfeld. Ein methodologisches Konzept, das die erwünschte theoretisch kontrollierte Rekonstruktion erlaubt, liegt in der systemtheoretischen, theoriehistoriographischen Methodologie vor, die schon auf verschiedene, besonders auch Erziehungstheorien angewandt wurde und durch die Unterscheidung von Wissenschaftssystem und gesellschaftlicher Umwelt Einblick in die in Frage stehende Mutualität verspricht.⁸

Bevor jedoch ein erster Blick auf den hier zur Diskussion stehenden »Fall Otto Gross« gerichtet wird, sei die *von der Historiographie der pädagogischen Theoriegeschichte hergeleitete Fragestellung*, die auf den Fall angewandt wird, näher umrissen. In der Wissenschaftshistoriographie der Pädagogik findet erst in neuester Zeit eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem sogenannten wissenschaftsorientierten Flügel der Reformpädagogik statt, was im Zusammenhang einer pädagogischen Theoriegeschichte besagt, daß diese *Reformpädagogik* ihre »Reformreflexion im Erziehungssystem«⁹ an naturwissenschaftliche Forschungsergebnisse beispielsweise der frühen experimentellen Kinderpsychologie rückzubinden suchte.¹⁰ Wie auch andere, beispielsweise lebensreformerische Strömungen der Reformpädagogik, nimmt diese ihren Ausgang von einem radikal gewandelten Verständnis des Kindes zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie es exemplarisch in Ellen Keys *Jahrhundert des Kindes* zum Ausdruck gelangt und aus heutiger Perspektive als »Mythos« vom Kind gedeutet wird. Das Kind wird nicht mehr als »kleiner Erwachsener« gesehen, sondern in ihm und damit im Menschen überhaupt ein ursprüngliches, natürliches, nur ihm eigenes Streben zum Guten und

⁸ Vgl. unten die Anmerkungen 34 und 43.

⁹ Vgl. generell zur Theorie der Rekonstruktion der Pädagogikgeschichte als »Reflexionsgeschichte im Erziehungssystem«: Niklas Luhmann u. Karl-Eberhard Schorr, *Reflexionsprobleme im Erziehungssystem*. Frankfurt a. M. 1979 (2. Aufl. 1988).

¹⁰ Vgl. Jürgen Oelkers, *Die große Aspiration. Zur Herausbildung der Erziehungswissenschaft im 19. Jahrhundert*. Darmstadt 1989, S. 176-227. Ders., *Das Ende des Herbartianismus. Überlegungen zu einem Fallbeispiel der pädagogischen Wissenschaftsgeschichte*. In: Peter Zedler und Eckard König (Hg.), *Rekonstruktionen pädagogischer Wissenschaftsgeschichte. Fallstudien, Ansätze, Perspektiven*. (Beiträge zur Theorie und Geschichte der Erziehungswissenschaft 1) Weinheim 1989, S. 77-116. Heinz-Elmar Tenorth, *Zur Rezeption und Gestalt der empirischen Erziehungswissenschaft der Jahrhundertwende*. In: P. Zedler und E. König, *Rekonstruktionen pädagogischer Wissenschaftsgeschichte* (Anm. 10) S. 317-343. Niklas Luhmann und Karl Eberhard Schorr, *Strukturelle Bedingungen von Reformpädagogik*. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 34, 1988, S. 463-480.

Idealen angenommen, dem – und das ist die Pointe des »wissenschaftsorientierten Flügels« – nur mit Hilfe eingehender vorheriger empirischer Erforschung der Psyche des Kindes auf experimentalpsychologischer Grundlage in der Erziehungspraxis Gerechtigkeit widerfahren kann. Diese Verbindung zwischen einer neuen (Natur-)Wissenschaft, die sich dann im Programm der sogenannten experimentellen Pädagogik niederschlägt, und einem neuen, idealen Bild vom Kind wird zur Basis für die Versprechungen, zu denen sich die Vertreter der neuen Wissenschaft motiviert sehen: »Die größte methodische und zugleich materiale Neuerung, welche die experimentelle Pädagogik mit sich brachte, ist die, daß wir *alle Probleme der Pädagogik vom Kinde aus zu entscheiden suchen.*«¹¹ Zielgröße dieser Pädagogik war der von unnötigen Zwängen befreite, selbstbestimmte Mensch, der, befähigt durch eine »neue Erziehung«, in die Lage versetzt werden sollte, seinen eigenen Beitrag zur Veränderung der Gesellschaft zu leisten.¹² Die neue »experimentelle Pädagogik« fand zum Beginn des Jahrhunderts durchaus Resonanz in der Lehrerschaft der Zeit, während sie sich gegen die geisteswissenschaftliche Universitätspädagogik, wie sie sich in der Weimarer Republik etablierte, nicht durchsetzen konnte.¹³

Im folgenden soll es nun jedoch nicht um die Einordnung des unten näher darzustellenden Erziehungskonzepts von Otto Gross in die vielgestaltige Reformpädagogik oder auch die von pädagogischer Seite betriebene psychoanalytische Pädagogik der Zeit gehen.¹⁴ Vielmehr wird untersucht, inwiefern der *Bedingungskomplex*, der im angedeuteten starken Bedarf nach Entwürfen für die Erziehung eines »neuen Menschen« in

¹¹ Ernst Meumann (1907) zit. nach: Jürgen Oelkers, Die große Aspiration (Anm. 10) S. 182. Vgl. zur Aufarbeitung dieser Strömung Anm. 10. Das im Zitat von Meumann erscheinende Wort einer »Pädagogik vom Kinde aus« bildet (in der rousseauistischen Tradition des Nachdenkens über Erziehung stehend) quasi den »kleinsten gemeinsamen Nenner« der Reformpädagogik in Form eines – von Oelkers so interpretierten – pädagogischen »Mythos« und wird allgemein auf Ellen Key zurückgeführt. (Vgl. Ellen Key, Das Jahrhundert des Kindes. Studien. Übers. aus dem Schwed. 14. Aufl. Berlin 1908, S. 202f. Vgl. weiter: H. E. Tenorth, Zur Rezeption und Gestalt der empirischen Erziehungswissenschaft der Jahrhundertwende (Anm. 10) S. 317-343, hier S. 324f.)

¹² Jürgen Oelkers, Reformpädagogik (Anm. 3) S. 155.

¹³ Vgl. Jürgen Oelkers, Das Ende des Herbartianismus (Anm. 10). Und: Ders., Die große Aspiration (Anm. 10) S. 176-227.

¹⁴ Vgl. Willi Rehm, Die psychoanalytische Erziehungslehre. Anfänge und Entwicklung. München 1968.

verschiedenen intellektuellen Kreisen der Zeit vorliegt, von wesentlicher Bedeutung für die Entwicklung eines (*natur-*)wissenschaftlich fundierten Konzepts zur Erziehung des »neuen Menschen« war und inwiefern er in seinem *Stellenwert für diese Theorieentwicklung* näher bestimmt werden kann. Explizit interdisziplinär orientiert, wird dann einerseits gefragt, in welcher mit Hilfe des systemtheoretischen Ansatzes nachvollziehbaren Form dieser *Bedingungskomplex* »Spuren« an dieser wissenschaftlichen Theorieentwicklung hinterlassen hat, und es wird andererseits zu klären sein, welchen Stellenwert die Theorie in ihrem Umfeld erlangte oder doch zumindest, welchen Stellenwert sie zu erlangen anstrebte. Zur Veranschaulichung, die Anschlußforschungen ermöglichen soll, werden abschließend Beispiele herangezogen.

II

Doch zunächst zum »Fall«: Der Psychoanalytiker Dr. med. habil. Otto Gross (1877-1920),¹⁵ zeitweilig Privatdozent für Psychopathologie an der Universität Graz (1906-1908), war einziger Sohn von Adele und Hans Gross (1847-1915), dem Begründer der wissenschaftlichen Kriminalistik und Kriminalpsychologie, seit 1905 Inhaber des Lehrstuhls für Kriminalistik an der Universität Graz.¹⁶ Nach wohlbehüteter Kindheit und Jugend sowie Studium der Medizin mit anschließender Promotion bricht Otto Gross zu Beginn des neuen Jahrhunderts als Schiffsarzt nach

¹⁵ Eine detaillierte *vita* des Otto Gross findet sich bei: Emanuel Hurwitz, Otto Gross. »Paradies-« Sucher zwischen Freud und Jung. Frankfurt a. M. 1979, S. 302-306. Hurwitz, der als Oberarzt am Zürcher Burghölzli, wo Gross sich 1908 einer Analyse beim seinerzeitigen Oberarzt C.G. Jung unterzog, Zugang zu aufschlußreichen Krankenakten über Gross hatte, kommt auch das Verdienst zu, mit einer Reihe von Legenden um die Person des Otto Gross aufgeräumt zu haben, so, daß – wie Franz Jung behauptet – Gross Assistent bei Freud gewesen sei. (Vgl. Franz Jung, Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit. Neuwied und Berlin 1961. Sowie: Franziska Lamott, Prof. Dr. Hans Gross gegen seinen Sohn. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Subjektivität. In: Jean Clair, Cathrin Pichler und Wolfgang Pircher: Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele. Hg. von den Wiener Festwochen. [Ausstellungskatalog] Wien 1989, S. 611-619.)

¹⁶ Vgl. zu Hans Gross des näheren: Emanuel Hurwitz, Otto Gross. (Anm. 15) S. 35-57. Franz Jung äußert 1913 über Hans Gross: »Man kennt sein Handbuch für Untersuchungsrichter, die Kunst Verbrecher zu fangen, man kennt die aus seinem Seminar hervorgegangenen Arbeiten, die die Grundlage für die Kriminalpsychologie bilden.« (Franz Jung, Der bekannte Kriminalprofessor Hans Gross in Graz. In: Otto Gross, Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. und komm. von Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 107f.)

Südamerika auf und macht zu dieser Zeit auch erstmals stärkeren Gebrauch von Drogen, woraufhin er sich seit 1901/02 mehrfach jeweils nur kurzfristig erfolgreichen Entziehungskuren anvertrauen muß. Otto Gross beginnt seine wissenschaftliche Veröffentlichungstätigkeit sowohl mit Beiträgen rein medizinischen Inhalts und Beiträgen zur Fortführung der psychoanalytischen Technik wie auch von Beginn an mit Versuchen, zwischen rein wissenschaftlich-experimentellen oder psychoanalytischen Forschungsergebnissen und ethischen sowie sozialen Problemlagen der Zeit erfolgreich zu vermitteln.¹⁷

Nach schärfer werdenden Konfrontationen mit dem Vater verläßt Gross die »vorgezeichnete« wissenschaftliche Laufbahn und lebt in den Jahren um 1910 besonders in Münchner und Asconeser sowie in Wiener und Berliner Bohème- und Anarchistenkreisen.¹⁸ Der tiefe Eindruck, den Gross mit seinen unablässigen Beratungen, Analysen und Vorträgen bei den Mitgliedern dieser Kreise hinterlassen haben muß, schlägt sich in zahlreichen Erwähnungen seiner Person in Erinnerungen und Werken bekannter Schriftsteller wie Leonhard Frank, Oskar Maria Graf, Walter Hasenclever, Raoul Hausmann, Franz Jung, Frieda Lawrence, Karl Otten, Franziska Gräfin zu Reventlow oder Franz Werfel nieder.¹⁹

Noch größere Breitenwirkung auf die Literatur und Zeitgeschichte hatte jedoch der *cause célèbre* »Hans versus Otto Gross«: 1913 übersiedelte Otto Gross nach Berlin, wo er der Gruppe um »Die Aktion«, die Franz Pfemfert herausgab, angehörte. Nachdem nun, so wird allgemein angenommen, Hans Gross ein zur Veröffentlichung vorgesehener Beitrag seines Sohnes zugespielt worden war, in dem dieser die Triebfeder zur

¹⁷ Vgl. die Zusammenstellung der Veröffentlichungen von Gross in: Emanuel Hurwitz, Otto Gross (Anm. 15) S. 321f. sowie die von Franz Jung besorgte Textauswahl kürzerer Beiträge von Gross: O. Gross, Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe (Anm. 16).

¹⁸ Vgl. besonders: Emanuel Hurwitz, Otto Gross (Anm. 15). Sowie: Martin Green, The von Richthofen Sisters. The Triumphant and the Tragic Modes of Love. New York 1974 (deutsch u.d.T. »Else und Frieda« München 1976). Dazu: Nicolaus Sombart, Gruppenbild mit zwei Damen: Zum Verhältnis von Wissenschaft, Politik und Eros im wilhelminischen Zeitalter. In: Merkur 30, 1976, S. 972-990. Und: Arthur Mitzmann, Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis. In: New German Critique 4, 1977, S. 77-104. Jennifer E. Michaels, Anarchy and Eros: Otto Gross' Impact on German Expressionist Writers. (Utah Studies in Literature and Linguistics 24) New York etc. 1983. Helmut Kreuzer, Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1968, S. 53.

¹⁹ Vgl. Jennifer E. Michaels, Anarchy and Eros (Anm. 18) passim.

Ergreifung des Kriminalistenberufes an den niedersten Instinkten des Menschen festmachte, gelang es Hans Gross von Österreich aus, seinen Sohn in Berlin als »gefährlichen Anarchisten« arretieren und in die Privat-Irrenanstalt Tulln bei Wien deportieren zu lassen.²⁰ Der Vorgang löste in Intellektuellenkreisen einen Aufschrei des Entsetzens aus und führte zu zahlreichen Solidaritätsadressen bis hin zu Sondernummern wichtiger expressionistischer und mehr dem Anarchismus verpflichteter Zeitschriften der Zeit.²¹

Nach seiner Entlassung Mitte 1914 blieb Otto Gross der Vormundschaft seines Vaters unterstellt; er war zwar während des Ersten Weltkrieges an verschiedenen Orten als Arzt tätig, wurde jedoch 1916 wegen Drogensucht erneut zeitweilig interniert. In den ersten Jahren nach dem Weltkrieg hält Gross sich dann vorwiegend in Berlin auf und veröffentlicht Beiträge, in denen er nun die Psychoanalyse in unmittelbarer Verbindung mit marxistischem Gedankengut auf die Lösung sozialer Probleme der Zeit angewandt wissen will. Nicht vom Drogenkonsum losgekommen, wird Otto Gross im Winter 1919/20 von Freunden, dem Tod nahe, auf einer Berliner Straße gefunden, kann aber nicht mehr gerettet werden. Nach Kreuzer zeugen Leben und Tod des Otto Gross exemplarisch »für die Selbstzerstörungskraft der Boheme-Existenz«.²²

III

Otto Gross, das wird aus der Skizze seines Lebens in Grundzügen schon deutlich, verstand sich selbst zugleich als psychoanalytisch praktizierenden Arzt und als Mitglied einer Boheme, die sich auf die Suche nach dem »neuen Menschen« begeben hatte. Und so wird auch seine erbitterte, bis in die Struktur seiner Wissenschaft hinein reichende²³ Auseinandersetzung mit dem Vater als paradigmatischer Fall des Vater-Sohn-Konfliktes beurteilt und mit dem Vaterproblem eines Franz Kafka

²⁰ Vgl. zum rechtshistorischen und literarischen Diskurs der Zeit über das Problem der Deportation besonders: Walter Müller-Seidel, *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung ›In der Strafkolonie‹ im europäischen Kontext*. Stuttgart 1986.

²¹ Vgl. die ausführliche Darstellung bei Emanuel Hurwitz, *Otto Gross* (Anm. 15) S. 12-35.

²² Helmut Kreuzer, *Die Boheme* (Anm. 18) S. 53.

²³ Vgl. Martin Green, *The von Richthofen Sisters* (Anm. 18) S. 38f.

verglichen, den Gross, wie so viele, persönlich kannte und beeinflußt hat.²⁴

Doch Otto Gross blieb nicht bei der Kritik der alten Welt oder träumerischen Entwürfen von einer neuen stehen, er unternahm es vielmehr, dem – in seinen Augen – zum Diener eines Autoritätsstaates herabgesunkenen, einzig an der exhaustativen Sammlung von Details interessierten Positivismus des 19. Jahrhunderts, den die Kriminalistik des Vaters für den Sohn symbolisierte, eine radikal »neue Wahrheit« über den Menschen entgegenzusetzen.²⁵ Diese Grundintention des Otto Gross schlägt sich schon in seinen ersten Beiträgen für das vom Vater herausgegebene »Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik« nieder, in denen er für ein Publikum, das sicherlich nicht in Kriminalistenkreisen zu vermuten war, seine *Grundidee* entwickelte, die ihn durch sein späteres Schreiben, Reden und Handeln hindurch begleiten sollte:

Man beginnt heute überall zu ahnen, daß von den Naturwissenschaften und dem durch sie bedingten Umschwung in der Methodik und in der Erkenntniß die Reform und die Rettung der Geisteswissenschaften zu erwarten ist.²⁶

Ja, Gross versteigt sich zu der Forderung, »naturwissenschaftlich gebildete Menschen allein sollen Geisteswissenschaften treiben.«²⁷ Als eine solche, methodisch gewandelte, »neue Naturwissenschaft« steht Gross in seinen frühen Beiträgen zunächst die experimentelle Psychologie der Zeit vor Augen, die nach Grundlegungen durch Gustav Th. Fechner, Hermann von Helmholtz und Wilhelm Wundt noch im 19. Jahrhundert als »Psychophysik« entstanden war und ihr Wissenschaftsgebäude an-

²⁴ Vgl. Jennifer E. Michaels, *Anarchy and Eros* (Anm. 18) S. 164f. Sowie Walter Müller-Seidel, *Die Deportation des Menschen* (Anm. 20) bes. S. 50-71. Wolf Kittler, *Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas*. In: Franz Kafka: *Schriftverkehr*. Hg. von Wolf Kittler und Gerhard Neumann. Freiburg 1990 (Rombach Litterae 10), S. 75-163, hier bes. S. 133-135. Thomas Anz, *Jemand mußte Otto G. verleumdet haben ... Kafka, Werfel, Otto Gross und eine »psychiatrische Geschichte«*. In: *Akzente* 31, 1984, S. 184-191 (vgl. auch unten Abschnitt IV).

²⁵ Vgl. Emanuel Hurwitz, *Otto Gross* (Anm. 15) S. 36f.

²⁶ Otto Gross, *Zur Phyllognese der Ethik*. In: *Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik* 9, 1902, S. 100-103, hier S. 100. Vgl. zu dieser Phase im Schaffen von Otto Gross auch besonders: Otto Gross, *Die cerebrale Sekundärfunktion*. Leipzig 1902.

²⁷ Ebd. S. 100.

sehnlich ausgebaut hatte.²⁸ Von ihrer »wissenschaftlichen« Basis aus beabsichtigte Gross unmittelbar zur Frage einer »neuen Ethik« als Kern der Frage nach dem »neuen Menschen« vorzustoßen und damit in eine Diskussion einzugreifen, die in zahlreichen Bohème-Kreisen der Zeit *en vogue* war.²⁹

Doch schon früh wandte sich Gross einer neuen »wissenschaftlichen Grundlage« zu, für die er sich auch in Fachkreisen, die dieser nicht sehr wohlgesonnen gegenüberstanden, stark machte³⁰: der Freudschen Psychoanalyse. Tatsächlich betrachtete Sigmund Freud in der ersten Zeit ihrer Bekanntschaft Otto Gross als einen seiner vielversprechendsten Schüler³¹ und erhoffte sich für seine eigene wissenschaftliche Arbeit Erkenntnisse aus der Durchführung einer Analyse mit Gross, die dann jedoch C.G.Jung ohne Freuds Einwilligung übernahm.³² Aber Freud ging nach kurzer Zeit schon wieder auf Distanz zu seinem »Musterschüler«, ja sperrte ihn – so Interpretationen³³ – geradezu aus der wissenschaftlichen Psychoanalyse aus. An den theoretischen Differenzen, die in diesem Vorgang zum Ausdruck kamen, kann nun exemplarisch verdeutlicht werden, *wie durch allzu optimistischen Anschluß einer Theorie an eine aus der Sicht eines bestimmten Personenkreises (der hier als in Otto Gross personifiziert behandelt wird) sich bietende soziale Problemlage aus systemtheoretischer Perspektive eine »Inflationierung des Wahrheits-Mediums« eintritt.*³⁴

²⁸ Vgl. Klaus-Jürgen Bruder, Zwischen Kant und Freud: Die Institutionalisierung der Psychologie als selbständige Wissenschaft. In: Gerd Jüttemann, Michael Sonntag und Christoph Wulf (Hg.), Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland. Weinheim 1991, S. 319-339.

²⁹ Vgl. z.B. Marianne Weber, Max Weber. Ein Lebensbild. Heidelberg 1950, S. 410-415.

³⁰ »Im September 1907 nimmt Otto Gross am Kongreß für Neuropsychiatrie in Amsterdam teil und verteidigt dort energisch die Theorien Freuds, was nicht wenig Mut brauchte.« (E. Hurwitz, Otto Gross [Anm. 15] S. 82.)

³¹ Vgl. z.B. Kurt Kreiler, Zum Fall Otto Gross. In: Otto Gross, Von geschlechtlicher Not. (Anm. 16) S. 154.

³² Vgl. dazu im einzelnen: Sigmund Freud und Carl Gustav Jung, Briefwechsel. Hg. von William McGuire und Wolfgang Sauerländer. Frankfurt a. M. 1974, passim.

³³ Vgl. Nicolaus Sombart, Gruppenbild mit zwei Damen (Anm. 18) S. 982.

³⁴ Vgl. zum funktionalen systemtheoretischen Wahrheitsbegriff, nach dem es sich bei »Wahrheit« um ein symbolisch-generalisiertes Kommunikationsmedium handelt: Niklas Luhmann, Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien. In: Ders., Soziologische Aufklärung. Bd. 1-5, Opladen 1970-1990. Bd. 2: Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft (4. Aufl. 1991), S. 170-192, bes. S. 174f. Sowie: Ders., Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1988, S. 222. Ders., Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1990, S. 167-270. Und: Gábor Kiss, Grundzüge und Entwicklung der Luhmannschen Systemtheorie. 2., überarb. Aufl. Stuttgart

Eine historische Konstellation, unter der ein derartiger »Inflationierungseffekt« typisch mit einiger Deutlichkeit auftritt, liegt speziell dann vor, wenn Aussagen aus einer in ihrem Wissenschaftsprogramm mehr auf autonomen Gewinn von (wahren) Sätzen festgelegten Wissenschaft in Wissenschaften oder Wissensgebiete »übertragen« werden, die aufgrund des konkreten Bezugs zu einer Klientel stärker auf Produktion eines Wissens festgelegt sind, das in – im allgemeinen hochkomplexen – Handlungssituationen *Problemlösungserfolge versprechen muß*.³⁵ Die Situierung der Psychoanalyse im Feld der Wissenschaften als »Problemlösungswissenschaft« brachte nun nicht nur, wie weiter unten deutlich wird, für einen Otto Gross die Gefahr mit sich, sich für vielfältige (soziale) Problemfelder als potentieller *Problemlöser* anbieten zu müssen; mit diesem Anspruch rang auch der Begründer der Psychoanalyse schon intensiv in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts. Und bevor nun die *beiden Inflationierungsschritte* nachgezeichnet werden sollen, deren Gross das Wahrheitsmedium der »Wissenschaft Psychoanalyse« unterzieht, muß als notwendiger Hintergrund, gegen den sich Gross' Position abhebt, die Freuds in der gebotenen Kürze vorgestellt werden.

Für Freud war die Psychoanalyse, dies braucht kaum näher ausgeführt zu werden, in erster Linie eine neuartige »Technik« zur Therapie psychischer (und mit diesen zusammenhängender psychosomatischer) Erkrankungen auf wissenschaftlicher Grundlage, die sich von hergebrachten therapeutischen Verfahren wesentlich dadurch unterschied, daß sie mit der Sexualität einen bisher übergangenen ätiologischen Komplex ins Blickfeld des Psychotherapeuten rückte.³⁶ Doch Freud sah sich schon bald mit Fragen nach einer potentiell weiter reichenden Bedeutung psychoanalytischer Erkenntnisse konfrontiert. Gefragt wurde insbesondere, ob aus der Erkenntnis über die gesellschaftliche Bedingt-

1990, S. 42f. Und vgl. zum Problem der »Inflationierung« bzw. »Deflationierung« des »Mediums Wahrheit«: N. Luhmann, Theoriesubstitution in der Erziehungswissenschaft: Von der Philanthropie zum Neuhumanismus. In: Ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1-3, Frankfurt a. M. 1980-1989. Bd. 2, S. 105-194, bes. S. 111-114. Sowie: Ders., Die Wissenschaft der Gesellschaft S. 238-241 und S. 622f.

³⁵ Vgl. Niklas Luhmann, Von der Philanthropie zum Neuhumanismus (Anm. 34) S. 191.

³⁶ Vgl. z.B. Sigmund Freud, Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie. In: Ders., Gesammelte Werke. Hg. von Anna Freud et al. (Imago-Ausgabe). 18 Bde., Frankfurt a. M. 1940-1968. Nachtragsband 1987, hier Bd. 8 (4. Aufl. 1964) S. 104-115.

heit seelischer Erkrankungen nicht auch Rückschlüsse auf notwendige Änderungen der »krank machenden Gesellschaft« gezogen werden könnten.

Die Antwort Freuds blieb während seiner gesamten Schaffenszeit ambivalent: Einerseits erkannte er sehr wohl schon früh den »krankmachenden« Charakter struktureller Elemente der Gesellschaft³⁷ und sprach sich auch für grundlegende Revisionen aus,³⁸ andererseits sperrte er sich jedoch strikt gegen jeden Versuch einer »Politisierung« der Wissenschaft Psychoanalyse, und seine politischen Ansichten gelten in vielerlei Hinsicht als eher »konservativ«.³⁹ Der »Kompromiß«, den Freud für sich gebildet hatte, um einerseits den Wunsch nach gesellschaftlichen Veränderungen zu berücksichtigen und andererseits seine »junge Wissenschaft« nicht zu gefährden, wie dies der Fall gewesen wäre, wenn er sie in politische Tageskämpfe eingebracht hätte, bestand in der Annahme einer Art »funktionaler« Wirksamkeit der psychoanalytischen Erkenntnisse in der Gesellschaft: Danach macht beispielsweise das bloße Erkennen von Verursachungskomplexen für Psychoneurosen es unmöglich, noch einen »Krankheitsgewinn« aus ihrem Fortbestehen zu ziehen, und folglich verschwinden, so die Annahme, auch die Neurosen. Dies sei, so Freud, ein Effekt, der nicht nur durch unmittelbare Behandlung auftreten könne, sondern auch im alltäglichen Umgang. Freud generalisiert: »Der Erfolg, den die Therapie beim einzelnen haben kann, muß auch bei der Masse eintreten.«⁴⁰ Doch ein solcher »Diffusionsansatz« läßt keinen Raum für eine Veränderungs*intention*, noch dazu politischer Aspiration.

An dieser Stelle trennen sich die Wege von Otto Gross, dem auch als »Freud-Anti-Freud-Schüler« apostrophierten, und seinem Lehrmeister.⁴¹ Die historischen Gegebenheiten, die nicht nur für Otto Gross von

³⁷ Vgl. z.B. Sigmund Freud, Die »kulturelle« Sexualmoral und die moderne Nervosität. In: Ders., Gesammelte Werke (Anm. 34) Bd. 7 (6. Aufl. 1976), S. 143-167. Ders., Das Interesse an der Psychoanalyse. In: Ders., Gesammelte Werke Bd 8 (Anm. 36) S. 390-420, hier S. 418. Und: Bruno W. Reimann, Der Gesellschaftsbezug der Psychoanalyse. Zur gesellschafts- und wissenschaftstheoretischen Debatte in der Psychoanalyse. Darmstadt 1991, S. 7.

³⁸ Vgl. Bruno W. Reimann, Der Gesellschaftsbezug der Psychoanalyse (Anm. 37) S. 8.

³⁹ Ebd. S. 25.

⁴⁰ Sigmund Freud, Die zukünftigen Chancen (Anm. 36) S. 112.

⁴¹ In einem Brief an Frieda Weekly (spätere Lawrence) gelangt Otto Gross, nachdem er seine »theoretische Wende« skizziert hat, 1907 zu dem Schluß: »In this direction my road is

Bedeutung sind, sondern in einer ganzen Generation von Schriftstellern, Künstlern und anderen Intellektuellen den Wunsch nach »Erziehung« eines »neuen Menschen«⁴² mit Macht entstehen lassen, müssen, wie angedeutet, in systemtheoretischer Sicht als *Bedingungskomplex* für das Entstehen einer Theorievariante der Psychoanalyse interpretiert werden, die unter diesen Bedingungen nun ein Höchstmaß an *Plausibilität* erlangt.⁴³ Und der exemplarische Protagonist dieser radikalisierten Variante ist Otto Gross.

Große öffentliche Resonanz erreichte Gross' »Erziehungsentwurf« um 1913 durch verschiedene Darstellungen in der »Aktion«, die dort besonders auch aus Anlaß seiner Deportation erschienen. In den relativ kurzen Beiträgen dieser Zeit, die auch einen Streit mit Ludwig Rubiner über den Wert der Psychoanalyse einschließen, komprimiert Gross seine Theorien, wie er sie in den Jahren zuvor noch eher für ein wissenschaftliches Publikum im engeren Sinn dargestellt hatte.⁴⁴ Ausgangspunkt ist dabei stets Gross' Analyse des Verhältnisses, in das die »gesellschaftliche Allgemeinheit« und das Individuum von Beginn an treten, das heißt von den ersten Erziehungsleistungen an, denen der

free; the enormous shadow of Freud lies no longer over my path.« (Otto Gross an Frieda Weekly abgedr. In: Frieda Lawrence, *The Memoirs and Correspondence*. Ed. by E. W. Tedlock. London etc. 1961, S. 87f., hier S. 88. Gross bezieht sich damit besonders auf: Otto Gross, *Das Freud'sche Ideogenitätsmoment und seine Bedeutung im manisch-depressiven Irresein Kraepelins*. Leipzig 1907.)

⁴² Vgl. z.B. Kurt Pinthus, Zuvor. In: Ders. (Hg.), *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. (Neuausg.) Hamburg 1959, S. 22-32, hier S. 27.

⁴³ Über den hier schwerpunktmäßig berücksichtigten Bedingungskomplex (Generationenproblem, Sehnsucht nach einem »neuen Menschen«, Überwindung des Positivismus des 19. Jahrhunderts etc.) hinaus müßten zu einer vollständigen Behandlung des Problems sowohl diese eingehender dargestellt werden, als dies an dieser Stelle möglich ist, als auch weitere Plausibilitätsbedingungen untersucht werden wie beispielsweise die Plausibilisierung der Notwendigkeit einer »Befreiung« der Sexualität oder auch die Plausibilität der radikalen Überdehnung des teleologischen Denkens, wie es aus dem 19. Jahrhundert zwar überliefert ist, aber von Nietzsche in dieser Form radikalisiert wurde. Grundgedanken zur theoretischen Reflexion des hier in Ansatz gebrachten »Plausibilisierungstheorems« finden sich bei: Niklas Luhmann, *Von der Philanthropie zum Neuhumanismus* (Anm. 34) bes. S. 113. Niklas Luhmann, *Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition*. In: Ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik* (Anm. 34) Bd 1, S. 9-71, bes. S. 49. Sowie: Ders., *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (Anm. 34) bes. S. 671.

⁴⁴ Von besonderer Bedeutung ist hier die Doktorschrift Gross' bei Kraepelin: Otto Gross, *Das Freud'sche Ideogenitätsmoment* (Anm. 39). Sowie: Ders., *Über psychopathische Minderwertigkeiten*. Wien und Leipzig 1909.

Mensch, so Gross, als Objekt schutzlos ausgesetzt ist. Er spricht hier von einer »pathogenen Einwirkung der Gesellschaft auf das Individuum«⁴⁵, und meint damit, daß generell sämtliche gesellschaftlich vorgegebenen Forderungen, mit denen das Individuum im Laufe seiner Erziehung und seines weiteren Lebens konfrontiert wird, krankheitsauslösend wirken, indem sie den Menschen in einen »inneren Konflikt«⁴⁶ zwischen »äußeren« Anforderungen und »innerem« Bedürfnis zwingen.⁴⁷

Es zeigt sich, daß das eigentliche Wesen dieser Konflikte im tiefsten Grund sich stets auf ein umfassendes Prinzip zurückführen läßt, auf den Konflikt des Eigenen und Fremden, des angeborenen Individuellen und des Suggestierten, das ist des Anerzogenen und Aufgezwungenen.⁴⁸

Aufgrund dieser *gesellschaftlichen Verhältnisse* entsteht nun in der Grossschen Interpretation der Psychoanalyse das Unbewußte, »das sich der Führung und Kontrolle durch das Bewußtsein und jeder Selbstwahrnehmung überhaupt entrückt erhält«⁴⁹ und damit zum Ausgangspunkt verschiedener pathologischer Erscheinungen wird. In Interpretationen der Grossschen Variante der Psychoanalyse wird über diesen Schritt der *Generalisierung* festgehalten, Gross habe »die Psychoanalyse [...] von der Naturwissenschaft zur Sozialwissenschaft«⁵⁰ umgebildet und damit einen Weg beschritten, den wesentlich später erst Autoren wie Wilhelm Reich, Erich Fromm, Herbert Marcuse oder Jürgen Habermas fortsetzen sollten, ja Gross habe den therapeutischen Anspruch der Psychoanalyse in einem Ausmaß generalisiert, wie es Freud nicht mittragen konnte: »Die Klinik der Psychoanalyse umfaßt das ganze Leiden der Menschheit an sich selbst.«⁵¹

⁴⁵ Otto Gross, Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum. In: Ders., Von geschlechtlicher Not (Anm. 16) S. 16-20, hier S. 16.

⁴⁶ Otto Gross, Zur Überwindung der kulturellen Krise. In: Ders., Von geschlechtlicher Not (Anm. 16) S. 13-16, hier S. 14.

⁴⁷ Vgl. Otto Gross, Das Freud'sche Ideogenitätsmoment (Anm. 44) S. 7f.

⁴⁸ Otto Gross, Zur Überwindung der kulturellen Krise (Anm. 46) S. 14.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Emanuel Hurwitz, Otto Gross (Anm. 15) S. 79.

⁵¹ Otto Gross, Über Destruktionssymbolik. Zit. nach E. Hurwitz, Otto Gross (Anm. 15) S. 309. Charakteristisch dafür, wie vergessen der von Freud verfemte Otto Gross bis zu seiner Wiederentdeckung Ende der siebziger Jahre war, ist, daß Gross in der Literatur über den sogenannten Linksfreudianismus nicht vorkommt. (Vgl. z.B. Helmut Dahmer, Libido und Gesellschaft. Studien über Freud und die Freudsche Linke. 2. erw. Aufl. Frankfurt a. M. 1982.)

Gross steht bei dieser Analyse eine historisch-konkrete Gesellschaft vor Augen, deren gesamte (Herrschafts-)Struktur sich nach seiner Auffassung pathologisch entwickelt hat und die – so seine geschichtsphilosophische Interpretation – deshalb wieder rückgängig zu machen sei: Gross klagt wiederholt die patriarchalische Ordnung der modernen okzidentalen Gesellschaft als wesentlichen Verursachungskomplex für die Konfrontierung von Eigenem und Fremdem als Bewußtem und Verdrängtem im Menschen an. Dabei folgt er dem geschichtsphilosophischen Interpretationsansatz von Johann Jakob Bachofen, der nach der Jahrhundertwende zahlreiche Anhänger in Schriftsteller- und Intellektuellenkreisen fand.⁵² Mit seiner Verallgemeinerung der Freudschen Lehre zur Sozialwissenschaft kann Gross noch keine Inflationierung des Wahrheitsmediums ins Unabsehbare zugeschrieben werden. Diese liegt vielmehr in der Verknüpfung der Freudschen Lehre mit Bruchstücken der philosophischen Tradition, wie der Mutterrechtslehre Bachofens und der Übermenschlehre Nietzsches.⁵³

Welche Gestalt seine inflationäre Ausweitung des Wahrheitsmediums der Psychoanalyse in Verbindung mit philosophischem Gedankengut auf Fragen sozialer Handlungsanleitung annahm, sei hier besonders an Gross' Nietzschebezug dargestellt. Nietzsches »Übermenschlehre«, die Heidegger später eingehend diskutiert und kritisiert hat,⁵⁴ bietet sich Gross aufgrund der gegebenen historischen und persönlichen Konstellation in besonderer Weise an: Nach seiner Nietzsche-Interpretation steht fest, »daß gerade den gesündesten Individuen Expansionstendenzen innewohnen, auf deren Repression die Tenden-

⁵² Ein wesentlicher Grund für die Aktualität Bachofens mag darin liegen, daß sein Entwurf einer »mutterrechtlichen Ordnung« es möglich machte, den hochaktuellen Vater-Sohn-Konflikt der Zeit in eine (pseudo-)wissenschaftliche Form zu kleiden und von hier ausgehend den Vater als »Vergewaltiger«, »Machtversessenen«, Zerstörer einer »Urgesellschaft« anzuklagen, der nun wiederum bekämpft werden müsse, um zum Urzustand zurückzukehren. (Vgl. zu weiteren Gründen für die Aktualität Bachofens: Hans-Jürgen Heinrichs (Hg.), *Materialien zu Bachofens »Das Mutterrecht«*, Frankfurt a. M. 1975.) Gross' intensive Rezeption Bachofens ist wohl auf seine Kontakte zur Kosmischen Runde um Stefan George über Ludwig Klages zurückzuführen. (Vgl.: M.Green, *The von Richthofen Sisters* [Anm. 18] S. 62 sowie S. 73-85.)

⁵³ So bezeichnet Gross die »Forschung Freuds als die geradlinige Fortsetzung der Forschungen [...] Nietzsches.« (Otto Gross, *Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum* [Anm. 45] S. 17.)

⁵⁴ Vgl. Martin Heidegger, *Nietzsche* (Anm. 6) Bd. 2, S. 291-314.

zen der Allgemeinheit gerichtet sind.«⁵⁵ Diese Repression führt nun entweder in der Form »negativer Selektion« zum Verschwinden der »Gesunden« oder zu pathologischen Symptomen bei diesen Individuen, da ihnen die Last des Konflikts zwischen Allgemeinheit und Individuum aufgebürdet werde.⁵⁶ In diesen »nietzscheanisch gesunden« und »starken« Individuen entdeckt Gross sowohl den möglichen Keim für einen »neuen Menschen«, dem dann erlaubt sein muß, Stärke auch auszuspielen, und *gleichzeitig* den Gegentypus zu dem Typus Mensch, den sein Vater mit Einsatz aller Möglichkeiten der neuen kriminalistischen Wissenschaft »erziehen« wollte: zu dem angepaßten, allen Regeln des Obrigkeitsstaats blind gehorchenden, schweigenden Menschen, in dem der Sohn alle Individualität durch einen machtvollen Erziehungs- (d.h.: Suggestionen-)einfluß der Allgemeinheit ausgelöscht sieht.⁵⁷

Auf dieser Grundlage errichtet Gross seine Lehre von einer »neuen Ethik«, mit der er einerseits in Bohèmekreisen wie beispielsweise in der Monte-Verità-Kultur Asconas große Zustimmung und Gefolgschaft erreichte⁵⁸ und mit der er andererseits bei Freud und anderen Vertretern der Psychoanalyse auf scharfe Ablehnung stieß, weil sie alle in ihr eine Form der Verbindung von sozialer Handlungspraxis und wissenschaftlichem Wissen sahen, die mit ihrem Verständnis von Wissenschaft nicht vereinbar war. Gross' »neue Ethik«, die das Kernstück seiner Theorie vom »neuen Menschen« darstellt, hat große Ähnlichkeit mit Tendenzen in der Reformpädagogik der Zeit. Auch hier ging es um die »Befreiung« von »Naturanlagen« im jungen Menschen, die gesellschaftliche Zwänge »verschüttet« hatten;⁵⁹ und auch unter Reformpädagogen hätte sich Zustimmung finden lassen für Gross' Feststellung: »Mit der fortschreitenden Freilegung der Individualität wird es keinem Menschen

⁵⁵ Otto Gross, Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum (Anm. 45) S. 16.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. Martin Green, The von Richthofen Sisters (Anm. 18) S. 35f. Wolf Kittler, Schreibmaschinen, Sprechmaschinen (Anm. 24) S. 131-135. Walter Müller-Seidel, Die Deportation des Menschen (Anm. 20) S. 50-71.

⁵⁸ Vgl. Emanuel Hurwitz, Otto Gross (Anm. 15) S. 79. Und bes.: Ders., Otto Gross – Von der Psychoanalyse zum Paradies. In: Harald Szeemann (Hg.), Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Ascona o.J., S. 107-116.

⁵⁹ Vgl. Jürgen Oelkers, Reformpädagogik (Anm. 3) S. 73-85.

mehr einfallen, eine Naturanlage verkümmern zu lassen.«⁶⁰ Gross' moralischer Imperativ bestand folglich in der Forderung, der Mensch solle alle Erlebnismöglichkeiten voll ausschöpfen, und er bezeichnete jegliche Form ihrer Einschränkung »als unmoralisch im Sinne unserer Gesellschaft«. ⁶¹

Diesen auf Psychoanalyse als (Natur-)Wissenschaft fundierten Ansatz zur Begründung einer neuen, »psychiatrischen Ethik« kritisierte einer der wichtigsten, schulebildenden Wissenschaftstheoretiker der Zeit, Max Weber, eingehend.⁶² Für Weber ist es naheliegend und auch gängige Erfahrung, daß sich ein »Entdecker« technischer Neuerungen in den Wissenschaften schon frühzeitig »zum Reformator der Ethik berufen«⁶³ fühlt. Doch Weber kann der »neuen Ethik« des Otto Gross nichts abgewinnen. Um seine Position zu begründen, unterscheidet Weber eine »Helden-Ethik« von einer »Durchschnittsethik«; unter die erste rechnet er sowohl »idealistische« Ethiken wie die Kantische als auch die des Christentums und grenzt diese Gruppe scharf gegen die zweite ab, unter die er alle Ethiken des »Gewährenlassens« zusammenfaßt, die »wahrhaftig keine neuen Anforderungen ethischer Art«⁶⁴ stellten. Nach Weber verstößt Gross mit seiner unmittelbaren Verbindung von Fachwissenschaft und Ethik gegen wissenschaftstheoretische Grundforderungen; Weber sieht auf eine radikale Weise sein Postulat von der »Wertfreiheit« der Wissenschaft nicht beachtet, möglicherweise – wie auch in anderen Studien vermutet wird⁶⁵ – sogar in Frage gestellt; jedenfalls reagiert er mit emotionaler Schärfe:

Der ganze Aufsatz platzt förmlich vor lauter Werturteilen, und ich habe nun einmal keinerlei Respekt vor angeblichen naturwissenschaftlichen Leistun-

⁶⁰ Otto Gross, Anmerkungen zu einer neuen Ethik. In: Ders., Von geschlechtlicher Not (Anm. 16) S. 22-24, hier S. 22. Vgl. zu dieser Radikalisierung des »Individualitätsbegriffs« bei Gross auch: Thomas Anz, Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. (Germanistische Abhandlungen 46) Stuttgart 1977, S. 120f.

⁶¹ Otto Gross, Anmerkungen zu einer neuen Ethik (Anm. 60) S. 24.

⁶² Gross hatte einen Beitrag des Inhalts, der gerade skizziert wurde, an Weber zur Veröffentlichung im »Archiv für Sozialwissenschaften« eingereicht (oder er wurde durch Dritte dorthin vermittelt), und Weber kritisierte den Beitrag für seine Redaktionskollegen (und empfahl natürlich, ihn nicht zu veröffentlichen).

⁶³ Marianne Weber, Max Weber (Anm. 29) S. 416.

⁶⁴ Ebd. S. 419.

⁶⁵ Martin Green, The von Richthofen Sisters (Anm. 18) S. 161-163.

gen, welche der Anforderung der Nüchternheit und Sachlichkeit nicht genügen, nicht »wertfrei« sind.⁶⁶

Nach Webers Einschätzung verfehlt Gross mit seiner »psychiatrischen Ethik«, die für ihn nicht mehr ist als eine »schlechte Predigt«, eindeutig die Forderung nach Wissenschaftlichkeit.⁶⁷ Wie jedoch der Werturteilsstreit und der ihm folgende Positivismusstreit in der deutschen Soziologie gelehrt haben, gerät auch die Webersche Position in Aporien, da sie ihr Wertfreiheitspostulat nicht universalisieren kann und sich damit selbst als »Wertentscheidung« einführen muß.⁶⁸ Aus systemtheoretischer Perspektive beobachtet, setzt sich Weber mit der Ausgrenzung von Gross gegen eine Ausweitung des Gültigkeitsanspruchs des »Mediums Wahrheit«, das nur für das Wissenschaftssystem gilt, zur Wehr, damit die Reputation von »Wissenschaftlichkeit«, wie er sie versteht (!), nicht Schaden nimmt. Mithin bleibt bei Weber außer Betracht, daß bei Durchhalten eines derart rigiden Kriteriums für Wissenschaftlichkeit Ansprüche an Wissenschaft nicht aufgenommen werden können, die gesellschaftlich artikuliert werden und für deren Befriedigung dann, wenn andere Theorien nicht zur Verfügung stehen, entsprechend radikale Lösungen plausibel werden, wie sie z.B. Otto Gross mit seiner »psychiatrischen Ethik« bietet. Auch wenn zwischen den wissenschaftstheoretischen Überzeugungen Freuds und Webers keine allzu großen Differenzen bestanden, so wird doch deutlich, daß eine strikte Anwendung des Kriteriums der Wertfreiheit, wie Weber es vertrat, eher zur *Deflationierung* des »Mediums Wahrheit« für die »Wissenschaft Psychoanalyse« geführt hätte; denn daß die Psychoanalyse auch für Freud mehr bedeutete als ausschließlich eine neue Therapiemethode, steht nach dem oben Gesagten außer Zweifel.

Nach dieser Darstellung des ersten Schrittes der »Inflationierung« des »Mediums Wahrheit« in Gross' Variante einer psychoanalytisch fundierten Theorie der Erziehung des »neuen Menschen« sei der zweite, da er strukturell vergleichbar ist, nur noch angedeutet. Der Weltkrieg und die in diesem Zusammenhang verstärkte Politisierung deutscher Intellektueller hatte dazu geführt, daß der Ruf nach grundsätzlichen Änderungen

⁶⁶ Marianne Weber, Max Weber (Anm. 29) S. 421.

⁶⁷ Ebd. S. 421.

⁶⁸ Vgl. Herbert Keuth, Wissenschaft und Werturteil. Zu Werturteilsdiskussion und Positivismusstreit. (Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften 59) Tübingen 1989.

der gesamtgesellschaftlichen Ordnung lauter wurde. Unter solchen Voraussetzungen entstand Bedarf nach Theorien, die es plausibel erscheinen ließen, daß für die neuen gesellschaftlichen Anforderungen auch ein »neuer Mensch« zu schaffen war. Für diese Situation entwarf Otto Gross, auf seinem bisherigen Denken aufbauend, eine Erziehungslehre, die versprach, das nötige Instrumentarium zur Heranbildung des *Revolutionärs* zur Verfügung zu stellen. Im Zentrum seiner Lehre stand die Frage nach der »innerlichen Revolutionierung«⁶⁹ des Menschen. Diese mußte nach Gross' Auffassung jedem gesellschaftsrevolutionären Akt vorausgehen; deshalb sprach er von ihr auch als der »klinischen Vorarbeit«, die nötig war, bevor die Revolution vonstatten gehen konnte:

Die Psychologie des Unbewußten erscheint deshalb berufen, als Mittelpunkt des neuen Geisteslebens und als Ergänzung und Gegengewicht der technisch-praktischen Ausbildung ein souveräner Faktor der Erziehung und dominierender Stoff des neuen Unterrichts zu sein.⁷⁰

Nach allem bisher Gesagten ist unmittelbar einsichtig, daß eine derartige Ausweitung des Wahrheitsanspruchs der Psychoanalyse nur neuerlich als starke »Inflationierung« des »Mediums Wahrheit« interpretiert werden kann, steht doch dem Versprechen auf einen »neuen Menschen«, das mit einer solchen Verbindung von Psychoanalyse und Gesellschaftsveränderung getroffen wird, nur wenig an entsprechend gesicherten Erfahrungen innerhalb dieser Wissenschaft gegenüber, die diese zur Stützung des Versprechens einbringen könnte. Entsprechend hatte auch Sigmund Freud auf derartige Tendenzen reagiert: Nachdem er schon 1907, konkret an Otto Gross gewandt, gegen dessen Neigung zur extensiven Übertragung psychoanalytischer Erkenntnisse auf andere Wissensgebiete apodiktisch geäußert hatte: »Wir sind Ärzte und wollen Ärzte bleiben«⁷¹, resümierte er das Problem Anfang der dreißiger Jahre:

⁶⁹ Otto Gross, Zur neuerlichen Vorarbeit: vom Unterricht. In: Ders., Von geschlechtlicher Not (Anm. 16) S. 35-41, hier S. 35.

⁷⁰ Ebd. S. 38.

⁷¹ Otto Gross, Ludwig Rubiners »Psychoanalyse«. In: Die Aktion 3, 1913, Sp. 506f, hier Sp. 507. In einem Brief an C. G. Jung führte Freud 1907 seinen Dissens mit Gross schon auf die »Theorielastigkeit« der Arbeiten von Gross zurück: »Groß ist ein hochintelligenter Mensch; für meinen Geschmack ist die Schrift viel zu viel Theorie für die magere Beobachtung.« (Brief vom 1.7.1907 in: Sigmund Freud, C. G. Jung, Briefwechsel [Anm. 32] S. 75-78, hier S. 76. Freud bezieht sich hier auf Gross' Dissertation bei Kraepelin; vgl. Anm. 41.)

Die psychoanalytische Erziehung nimmt eine ungebetene Verantwortung auf sich, wenn sie sich vorsetzt, ihren Zögling zum Aufrührer zu modeln. Sie hat das ihrige getan, wenn sie ihn möglichst gesund und leistungsfähig entläßt.⁷²

Doch die Rezipienten der Lehren von Otto Gross wollten nicht auf das *Realitätsprinzip* Freudischer Prägung eingeschworen werden, sie erhofften sich eine Erlösung aus der immer stärker einengenden, modernen Gesellschaft durch Ausagieren aller Bedürfnisse gemäß dem *Lustprinzip*, wie Otto Gross es versprach.

IV

Obwohl aufgrund näherer Beschäftigung mit dem Werk und besonders der Person des Otto Gross schon mehrfach die Forderung erhoben wurde, seiner Wirkung auf intellektuelle Kreise der Zeit, die Kreuzer mit der Stefan Georges vergleicht,⁷³ müsse eingehender nachgegangen werden,⁷⁴ steht eine derartige Würdigung weiter aus.⁷⁵ Dies liegt in erster Linie an dem Umstand, daß sich ein erheblicher Teil seiner Wirkung nicht im einzelnen nachvollziehen läßt; denn Gross »verkündete« seine Lehre mit Vorliebe mündlich im Freundeskreis, wobei er analytische Theorie und Praxis mischte. Doch sollte diese Tatsache nicht davon abhalten, das Zeittypische an der Position und dem Denken des Otto Gross aus seinen Schriften sowie aus den Werken der von ihm nachweislich Beeinfluften herauszuarbeiten. Und dieses Zeittypische von Gross' Lehre ist sicherlich *auch* wesentlich in dem Versuch zu sehen, einer Generation der Söhne, die auf der Suche nach dem »neuen Menschen« und der »neuen Gemeinschaft« war, eine (*über-*)*stark konkretisierte Hoffnung* gegeben zu haben.

Nach dem Dargestellten können nun einige Hinweise zu einer stärker systematisierten Aufarbeitung der Wirkung von Gross besonders auf Werke der Literatur und ihre Autoren gegeben werden. Dabei sind charakteristische Unterschiede in der Wirkung des skizzierten Erzie-

⁷² Sigmund Freud, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Ders., Gesammelte Werke (Anm. 34) Bd. 15 (5. Aufl. 1969), S. 162.

⁷³ Vgl. Arthur Mitzman, Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis (Anm. 18) S. 101.

⁷⁴ Vgl. z. B. ebd. S. 100.

⁷⁵ Zumindest beschränken sie sich günstigenfalls auf theoretisch angereicherte Aufzählungen des verschlüsselten oder offenen Auftretens von Gross in Werken der Literatur (vgl. bes. Jennifer E. Michaels, Anarchy and Eros [Anm. 18] *passim*) – oder auf Aufsätze.

hungsentwurfs auf einzelne Autoren(-gruppen) zu berücksichtigen: Und zwar Unterschiede zwischen Künstlern, die wohl die Zeitsituation ähnlich auffaßten wie Gross, aber nicht (so stark) auf die Versprechungen einer »neuen Wahrheit« vertrauten und solchen, die (mehr oder weniger stark unmittelbar durch Gross beeinflusst) zu ähnlich starken Vertrauensinvestitionen motiviert werden konnten wie Gross selbst. Für beide Extreme auf dieser vorgestellten Skala sei im folgenden jeweils das Beispiel eines Schriftstellers angeführt.

Bei *Franz Kafka* verband sich mit einer Analyse der geistigen Situation der Zeit, symptomatisch zusammengedrängt im quälenden Konflikt zwischen den Generationen⁷⁶, nicht der bei Gross zu beobachtende überstarke Errettungsglaube an eine Erziehung zum »neuen Menschen«. Kafka, der Gross, wie oben schon angedeutet, persönlich – aber nach eigenem Bekunden eher flüchtig⁷⁷ – kannte, hat sich mit Gross' gesellschaftsanalytischem Konzept vermutlich doch eingehender auseinandergesetzt, als er ausdrücklich eingestand.⁷⁸ Und es ist gerade ein Kernpunkt der Gross'schen Analyse des Zusammenwirkens von patriarchalischer Gesellschaft und Verinnerlichung des *gesellschaftlichen* Konflikt-

⁷⁶ Vgl. zu den auffälligen Parallelen zwischen den beiden »Söhnen« Gross und Kafka und ihrem Leiden an der Gesellschaft der Väter: Walter Müller-Seidel, Die Deportation des Menschen (Anm. 20) S. 50-71. Wolf Kittler, Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. (Anm. 24) S. 131-135. Jennifer E. Michaels, Anarchy and Eros (Anm. 18) S. 164-166. Emanuel Hurwitz, Otto Gross (Anm. 15) S. 130f. Hartmut Binder, Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen. Stuttgart 1976, S. 381-384.

⁷⁷ Kafka lernte Gross im Juli 1917 auf einer nächtlichen Zugreise von Budapest nach Wien kennen. Er hatte im gleichen Monat nochmals Kontakt mit ihm anlässlich des Besuchs einer »größeren Gesellschaft« bei Kafka in Prag. Vgl. Hartmut Binder, Leben und Persönlichkeit Franz Kafkas. In: Ders. (Hg.), Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Stuttgart 1979. Bd 1: Der Mensch und seine Zeit, S. 103-584, hier S. 411f. Und: Max Brod, Über Franz Kafka. Frankfurt a. M. 1974, S. 140. Walter Müller-Seidel, Die Deportation des Menschen (Anm. 20) S. 66. Offensichtlich auf die Nachricht von Gross' Tod reagierte Kafka gegenüber Milena in einem Brief vom 25.6.1920 mit den Worten: »Otto Groß habe ich kaum gekannt; daß hier aber etwas Wesentliches war, das wenigstens die Hand aus dem »Lächerlichen« hinausstreckte, habe ich gemerkt.« (Franz Kafka, Briefe an Milena. Erw. u. neu geord. Ausg. Hg. von Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt a. M. 1983, S. 78.)

⁷⁸ So spielt Kafka beispielsweise in einem Brief an Milena vom 21.7.1920 auf Gross' (gegen dessen Vater gerichtete) Lehre an, gerade in den Revoltierenden und immer wieder Verzweifelnden finde sich ein starker Lebenswert und Lebenswille, wenn er den Brief eröffnet: »Zunächst: Groß hat vielleicht doch nicht unrecht, soweit ich ihn verstehe; es spricht für ihn zumindest, daß ich noch lebe und sonst bei der Art meiner inneren Kräfteverteilung eigentlich längst nicht mehr leben dürfte.« (Franz Kafka, Briefe an Milena [Anm. 77] S. 133f.)

potentials im Individuum, dem man bei Kafka, besonders natürlich in dem autobiographischen Dokument »Brief an den Vater« deutlicher begegnet als psychoanalytischen Deutungsmustern, die dem gesellschaftlichen Element wenig Bedeutung beimessen:

Der naturnotwendige Konflikt zwischen dem Individuum und der Allgemeinheit verwandelt sich unter dem Druck des sozialen Zusammenlebens naturnotwendig in einen Konflikt im Individuum selbst, weil sich das Individuum sich selbst gegenüber als den Vertreter der Allgemeinheit zu fühlen beginnt.⁷⁹

Für den Sohn des »Vater-Briefs« schlägt sich dieser Konflikt exemplarisch im alle Maßstäbe sprengenden »Selbstmißtrauen«⁸⁰ nieder, das ihm die väterliche Ordnung als Leiden an sich selbst beigebracht hat.

Doch die »Berührungspunkte«⁸¹ zwischen Kafka und Gross beschränken sich nicht auf Fragen der »Sozialpsychologie«⁸², ihre »Geistesverwandtschaft«⁸³ hat auch »eine stark wissenschaftsgeschichtliche Komponente.«⁸⁴ Zu einer besonders engen »Verwandtschaft« zwischen Gross und Kafka *mußte* es geradezu kommen, da Kafka während seines Studiums – er studierte von 1901 bis 1907 in Prag Jurisprudenz⁸⁵ – recht ausgiebig Lehrveranstaltungen bei Otto Gross' Vater, dem Strafrechtslehrer Hans Gross, besuchte.⁸⁶ Analysen, besonders zu der Erzählung »In der Strafkolonie«, haben zeigen können, daß Kafka wie auch Otto Gross in der von Hans Gross vertretenen, dem Positivismus des 19. Jahrhunderts verhafteten, Strafrechtslehre ein gesellschaftliches Beherrschungsinstrument sahen. Deren Anstrengungen galten nach beider »Söhne« Überzeugung der Kompilation von Indizien im Dienste eines zu keinem Zeitpunkt distanziert betrachteten autoritären Staatsapparates; und sie schenkte der subjektiven Seite des Verbrechens, wie sie die zeitgenössische Psychiatrie und auch die Psychoanalyse zu entdecken

⁷⁹ Otto Gross, Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum (Anm. 45) S. 17.

⁸⁰ Vgl. Franz Kafka, Brief an den Vater. In: Ders., Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Hg. von Max Brod. Frankfurt a.M. 1966, S. 162-223, hier S. 223.

⁸¹ Thomas Anz, Jemand mußte Otto G. verleumdet haben (Anm. 24) S. 186.

⁸² Walter Müller-Seidel, Die Deportation des Menschen (Anm. 20) S. 65.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd. S. 71.

⁸⁵ Hartmut Binder, Leben und Persönlichkeit Franz Kafkas (Anm. 77) S. 270.

⁸⁶ Ebd. S. 291.

begannen, keinerlei Aufmerksamkeit. Diese *Verschaltung* von kriminalistischer Wissenschaft und Strafjustiz kulminierte in der von Kafka in der »Strafkolonie« so eindrücklich aufgezeichneten Technisierung von Urteilsfindung und Strafexekution: »Über die Schuldfrage entscheidet nicht mehr das Geständnis, sondern eine abstrakte und daher im Idealfall maschinelle Analyse.«⁸⁷

Damit wird ein wissenschaftsgeschichtliches Umbruchereignis kenntlich als Paradigma, an dem in der Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und einem außerwissenschaftlichen Umfeld – hier: Schriftstellern und Künstlern – Plausibilitätserfolge für bestimmte, radikal ansetzende Theorieentwürfe wahrscheinlich werden. In der Radikalität, mit der Kafka und Gross die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse angriffen, besteht zwischen beiden kaum eine nennenswerte Differenz. Nur, daß Kafka – um in der Terminologie des Mediziners Gross zu sprechen – nicht willens war, den Schritt von der Diagnose zur empfohlenen Therapie, den wir als starke Inflationierung des Wahrheitsmediums kennengelernt haben, mitzuvollziehen.

Ganz anders eine Gruppe von Künstlern und Schriftstellern, die sich – einige Jahre später – unmittelbar in eine tatsächliche weltgeschichtliche Umbruchsituation gestellt sah und dadurch für Utopien besonders empfänglich wurde. Die Rede ist von den Mitgliedern der Berliner Gruppierung »Die freie Strasse«⁸⁸, einer Keimzelle des Berliner Dadaismus, zu der neben Franz Jung Raoul Hausmann, Johannes Baader, Richard Oehring, Georg Schrimpf u.a. gehörten. *Raoul Hausmann*, der hier als Beispiel eines Künstlers herausgegriffen werden soll, auf den die Lehre von Otto Gross starken Einfluß ausübte, war Dadaist und Künstler-Erfinder, der neben seinen vielfältigen künstlerischen Tätigkeiten Gerätschaften wie ein auf »synästhetisches Erleben« zielendes »Opophon« zur Patentierung anmeldete.⁸⁹ Franz Jung, der in seinen Erin-

⁸⁷ Wolf Kittler, *Schreibmaschinen, Sprechmaschinen* (Anm. 24) S. 131.

⁸⁸ Zur wechselvollen Editions Geschichte der Zeitschrift gleichen Namens vgl. Alfons Bakes-Haase, *Kunst und Wirklichkeit: Zur Typologie des DADA-Manifests*. (Athenäums Monografien Literaturwissenschaft, 106) Frankfurt a. M. 1992, S. 159f. Jung hatte schon 1912 geplant, gemeinsam mit Gross eine Zeitschrift herauszugeben, die der »Vorarbeit der Revolution« im Gross'schen Sinne dienen sollte.

⁸⁹ Diese Gerätschaften standen in der Nachfolge psychophysischer Experimentierapparaturen, wie sie in der experimentellen Psychologie Anwendung fanden. (Vgl. Michael Erhoff, *Raoul Hausmann, Dadasoph*. Hannover 1982, S. 131.)

nerungen von einer »großen Freundschaft«⁹⁰ spricht, die ihn mit Otto Gross verband, vermittelte dessen Lehre den Mitgliedern der Gruppe und in erster Linie Raoul Hausmann mit großem Enthusiasmus weiter.⁹¹ Man kann hier geradezu vom Entstehen einer »Otto-Gross-Schule« sprechen.

Arbeiten wie die Programmtexte von Raoul Hausmann zeigen anschaulich, in welch erheblichem Umfang Moderne-Strömungen, die auf der Suche nach einem praktikablen Konzept zur »Erschaffung« des »neuen Menschen« waren, dem Gross'schen theoretischen Konzept ein hohes Maß an Akzeptanz entgegenbrachten: So weisen Analysen der gesellschaftlichen Lage in den Texten von Raoul Hausmann starke Parallelen zu den Vorarbeiten von Otto Gross auf⁹², werden in der Benennung der gesellschaftlichen Widersprüche jedoch oft konkreter. Für unseren Zusammenhang besonders aufschlußreich ist Hausmanns Diskussion und Konstruktion einer »neuen Ethik« und damit eines »neuen Menschen« in der Nachfolge von Otto Gross.

Die Erziehung zum »neuen Menschen« ist nach Hausmann ein radikaler Umlernprozeß, der auf der Basis von Psychoanalyse und Gesellschaftstheorie im Menschen vonstatten gehen muß. Durch diesen lernt der sich erneuernde Mensch verstehen, daß die Differenz zwischen *eigenem* Begehren und *fremdem* Anspruch niemals vollständig aufgelöst werden kann. Aber sie kann von einer Machtordnung, in der das Fremde herrscht und unterdrückt, in einen »beweglichfreien« Zustand überführt werden, in dem durch ständige, situative Abgleichung von *Eigenem* und *Fremdem* ein Zustand höchstmöglicher Selbstbestimmung erreicht wird:

Das einzige Gesetz und der einzige Imperativ ist die eigene Autorität, die als notwendigen Antagonismus und Bestandteil die Fremdautorität sich selbst sichtbar und berechenbar macht [...].⁹³

⁹⁰ Franz Jung, Der Weg nach unten (Anm. 15) S. 91.

⁹¹ Vgl. das Nähere mit weiterführender Literatur in: Alfons Backes-Haase, Kunst und Wirklichkeit (Anm. 88) S. 95-110.

⁹² Vgl. z.B. Raoul Hausmann, Schnitt durch die Zeit. In: Ders., Texte bis 1933. Hg. von Michael Erlhoff. 2 Bde. München 1982. Bd. 1: Bilanz der Feierlichkeit. S. 71-81, hier S. 76.

⁹³ Ebd. S. 80f. Der Kommunismus stellt für Hausmann auf dem Weg zu diesem Ziel nur ein Übergangsstadium der gesellschaftlichen Organisation dar.

Dieser Erziehungsprozeß zum »neuen Menschen« stellt sich Hausmann als unablässiges Streben um die Verbesserung der »Technik des Wissens um sich Selbst«⁹⁴ dar, das in letzter Konsequenz notwendig zu einer »neuen Ethik« der »Selbstverantwortung des Ich vor sich selbst«⁹⁵ führt:

Dieses Ich ist der Empörer, der Autonom, aber es ist durch die Schule des Zentralismus, durch die Kompromißstellung des Kommunismus gegangen und stellt die Gesamtheit, alle, vor die Forderung des eigenen Erlebens.⁹⁶

Die »neue Ethik« entwickelt sich bei Hausmann wie auch bei Gross ohne Verfehlungsmöglichkeit aus der psychoanalytisch und gesellschaftstheoretisch unterlegten Selbsterkenntnis des Menschen. Konsequenter bedarf ein solcher »neuer Mensch« auch einer »neuen Wissenschaft«, die naturwissenschaftliche Erkenntnis und Selbstreflexion des Menschen kurzschließt zu einer »universal-variablen«, neuen Kultur des Denkens:

Der Sturz der Individualitätskultur wird auch der Sturz der heutigen Wissenschaft, Philosophie und Medizin sein, die einen Menschen statuieren, den es nicht gibt, ein lügenhaftes Ideal armseliger europäischer Gehirne – die an egoistischem Schwachsinn leiden.⁹⁷

Vergleichbar etwa mit der Hoffnung auf einen »wissenschaftlichen« Sozialismus, so läßt sich für Gross-Rezipienten wie Hausmann generalisieren, erschien das »Neue« umgeben von der Aura einer revolutionären »Wissenschaft«. In welchem Umfang jedoch die übergroße Veränderungszuversicht auf einer maßlosen »Inflationierung des Wahrheitsmediums« der Wissenschaft Psychoanalyse beruhte, konnte aus der Perspektive dieser Rezipienten nicht wahrgenommen werden: Ihnen war nur zu plausibel, daß ihre Hoffnung auf zielgerichtete Veränderbarkeit des Menschen Bestätigung durch »die (neue) Wissenschaft« finden mußte. Damit kann sowohl für den sogenannten wissenschaftlichen Flügel der Reformpädagogik zum Beginn des Jahrhunderts als auch für andere Intellektuellenkreise, zu denen besonders auch Künstler und

⁹⁴ Ebd. S. 81.

⁹⁵ Ebd. Nach Hausmann besitzt jeder »ein anderes Gewissen gleich Bewußtsein seiner Hemmungen.« (Raoul Hausmann, Schnitt durch die Zeit (Anm. 92) S. 79; vgl. auch: Otto Gross, Zur Frage der sozialen Hemmungsvorstellungen. In: Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik, 9, 1901, S. 123-131.)

⁹⁶ Raoul Hausmann, Schnitt durch die Zeit (Anm. 92) S. 81.

⁹⁷ Ebd. S. 79.

Schriftsteller gehörten, festgestellt werden, daß ihre Hoffnung auf eine radikale Veränderung der Gesellschaft sich mit einem (über-)stark anwachsenden Glauben an die Gültigkeit von »Wahrheit« verbinden konnte, wie er aus der allgemeinen Durchsetzung des neuen, naturwissenschaftlichen Weltbildes erwuchs. Nicht zufällig nehmen sowohl die experimentelle Pädagogik als auch die wissenschaftliche Entwicklung von Otto Gross ihren Ausgang von der rein naturwissenschaftlichen Psychophysik des 19. Jahrhunderts, gehen über diese aber hinaus und inflationieren ihr neu gewonnenes Wahrheitsmedium auf die Lösung sozialer Probleme hin – ein Vorgehen, das in dieser Unmittelbarkeit uns heute in hohem Maße befremden muß, da wir schon zu viele Erfahrungen mit dem trügerischen Charakter solcher Versprechungen verarbeiten mußten.

Bibliographie

1.7.1992 bis 31.12.1993¹

Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid

Primärtexte Hofmannsthals 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.

Die mit * gekennzeichneten Angaben sind Einfügungen der Bearbeiterin. Einzelkritiken zu aktuellen Inszenierungen sind nur in Ausnahmefällen aufgenommen.

1. Quellen

1.1. Gesamtausgaben

[1.1.01.] SW XI Dramen 9 *Florindos Werk. Cristinas Heimreise*. Hg. von Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1992. 887 S.

[1.1.02.] SW XXI Dramen 19 Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1993. 330 S.

1.2. Einzelne Werke

[1.2.01.] *Andreas*. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart 1992 (= Universal-Bibliothek Nr. 8800). 149 S.

* Mit 40 Notizen und einem Nachwort des Herausgebers. – Text- und Quellengrundlage: SW XXX Roman *Andreas*.

[1.2.02.] *Auch hier bewegt sich in reiner Luft* ... Ein unbekanntes Gedicht H.v.H's. Mitgeteilt und kommentiert von Christoph Perels. In: HJb 1/1993 [2.2.02.], S. 8f. – Vgl.: Katalog Galerie Gerda Bassenge, Berlin: Auktion 60, Teil 1, 11.-13. November 1992, S. 632, Nr. 3922. Mit Abb. – FAZ Nr. 174. 30.7.1993, S. 25.

¹ Mit einzelnen Nachträgen.

[1.2.03.] *Ein Brief*. In: Deutsche Prosa aus 125 Jahren. Ausgewählt und hg. von Peter von Matt anlässlich des 125jährigen Bestehens der Buchhandlung Konrad Wittwer und von Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 1992, S. 29-44.

1.3. Übersetzungen

Französisch

Die Frau ohne Schatten – Der Schwierige

Rezension zu: La femme sans ombre. Traduit de l'allemand et présenté par Jean-Yves Masson. 1992. – L'homme difficile. Traduit de l'allemand et présenté par Jean-Yves Masson. 1992. – Correspondance 1900-1929. (Briefwechsel) de H.v.H' et Richard Strauss. Traduit et préfacé par Bernard Banoun. In: Le Monde. 3.7.1992, S. 25 und 32 (Hector Bianciotti).

Der Kaiser und die Hexe

[1.3.01.] »L'Empereur et la Sorcière« de H. v. H'. Traduction en français par Marie-Josèphe Lhote. In: Revue »Lettres et Arts« de Novembre 1993. Nr. 44.

Italienisch

Age of Innocence

[1.3.02.] Potthoff, Elisabetta: H. v. H': *Age of innocence*. In: Poesia. Mensile di Cultura Poetica. Anno III – Ottobre 1990, S. 37-42.

* Übersetzung in Auszügen: S. 40-42.

Die Frau ohne Schatten

[1.3.03.] La donna senz'ombra. Traduzione di Claudio Groff. A cura di Elisabetta Potthoff. Milano 1992.

Das gerettete Venedig

[1.3.04.] Piatelli, Marco: *Das gerettete Venedig*. H.v.H' - Ein Kommentar (und) Übersetzung. Dissertation. Pisa o.D. Angekündigt in: Zirkular. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 16/1992, S. 52.

1.4. Materialien zu einzelnen Werken

Lebenslied

[1.4.01.] An Alfred Walter Heymel vom 26.6.[1900]. In: Pathos des Alltäglichen [1.5.1.01.], S. 109f.

Der Schwierige

[1.4.02.] An Arthur Kahane vom 14.10.[19]21. In: Pathos des Alltäglichen [1.5.1.01.], S. 123f.

1.5. Briefe, Tagebücher, Notizen

1.5.1. Gesamtausgaben und Auswahlgaben

[1.5.1.01.] Pathos des Alltäglichen. Briefe H's 1895 bis 1929. Mitgeteilt von Rudolf Hirsch. In: HJb 1/1993 [2.2.02.], S. 99-136.

1.5.2. Briefsammlungen

Alfred Brust

[1.5.2.01.] Lorenz Jäger: Alfred Brust als Briefpartner H's. Eine Dokumentation. In: HB 41/42. 1991/92, S. 50-78.

Otonie Gräfin Degenfeld

[1.5.2.02.] Rezension zu: H.v.H', Briefwechsel mit Otonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller Degenfeld. Frkf. a.M. 1986. – Ria Schmujlow-Claassen und H.v.H', Briefe Aufsätze Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Stuttgart. 1982. Von: Andrea Landolfi. In: Studi Germanici, N.S. XXIV-XXVI/1986-1988, S. 564-573.

Alfred Walter Heymel

[1.5.2.03.] H.v.H' - Alfred Walter Heymel. Briefwechsel. Hg. von Werner Volke. Teil 1: 1900-1908. In: HJb 1/1993 [2.2.02.], S. 19-98.

* Mit einer Chronik und 2 Abb.; außerdem Tagebuchaufzeichnungen Heymels vom 7., 8., 9., 10. und 11. März 1908, Briefen Heymels an Harry Graf Kessler vom 25.11.1905 und 10.12.1907 und an Marie Schults vom 30.3. und 5.4.1900.

Ria Schmujlow-Claassen

Rezension zu: Ria Schmujlow-Claassen und H.v.H'. Briefe Aufsätze Dokumente [1.5.2.02.].

1.5.3. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe Hofmannsthals an:

Walther Brecht

[1.5.3.01.] vom 17.3.1925. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 131 Anm.

Georg Freiherrn zu Franckenstein

[1.5.3.02.] vom 9.11.[vor 1914]. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 112f.

Benno Geiger

[1.5.3.03.] vom 4.7.1917. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 118f.

Paul Géraudy

[1.5.3.04.] vom 15.10.1925. In: Martin Stern: *Der Schwierige* in Paris [2.8.2.19.], S. 135.

Siegfried Geyer

[1.5.3.05.] vom 20.5.[1927]. 1 1/2 S. In: *Autographenauktion – Literatur* (29.10.1993). Katalog 17 der Galerie, Antiquariat Hassfurther, Wien. Nr. 128, S. 60.

Alfred Walter Heymel

[1.5.3.06.] vom 26.6.[1900]. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 109f.

Gertrud von Hofmannsthal

[1.5.3.07.] vom Pfingstsonntag [1896]; [Februar 1916]; 25.[11.] 1916; 23.[?] 1920; 16.7.[1924]; [Juli 1924]; 11.3.1925; 12.3.1925; 2.2.1928. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 100f., 113f., 117f., 122, 127f., 129 Anm., 130-133, 135f.

Heinrich Eduard Jacobs

[1.5.3.08.] vom 28.2.1928 und 7.6.1929. In: »Vergängliches, Unvergängliches« [2.6.13.], S. 82f.

Arthur Kahane

[1.5.3.09.] vom 14.10.[19]21. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 123f.

Alma Mahler-Werfel

[1.5.3.10.] vom 30.6.[1923?]. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 124f.

Dora Michaelis

[1.5.3.11.] vom 26.11.1919; 10.1.[19]21; 14.7.1929. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 120f., 123, 136.

Andres Österling

[1.5.3.12.] vom 27.11.1920. In: Martin Stern: *Der Schwierige* in Paris [2.8.2.19.], S. 130.

Yella Oppenheimer

[1.5.3.13.] vom 13.5.[1912]; 30.7.[1924]. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 111f., 128f.

Käte Riezler-Liebermann

[1.5.3.14.] von [1916]; 6.6.[1916]. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 114-117.

Hugo Salus

[1.5.3.15.] vom 16.10.1904. 4 S. In: *Autographenauktion – Literatur* (29.10.1993). Katalog 17 der Galerie, Antiquariat Hassfurther, Wien. Nr. 127, S. 60.

Franziska Schlesinger

[1.5.3.16.] vom Pfingstsonntag [1896]; [vor dem 9.8.1900]. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 101, 105-108.

Hans Schlesinger

[1.5.3.17.] vom 27.1.[18]95; 4.3.[1897]; [1899]. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 99, 101-105.

Marie Fürstin von Thurn und Taxis

[1.5.3.18.] vom 12.7.1927. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 133f.

Hans Von der Mühl

[1.5.3.19.] vom 7.1.1924. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 125f.

Franz Werfel

[1.5.3.20.] vom 12.6.[1919]. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 119f.

Grete Wiesenthal

[1.5.3.21.] vom [16.8.1912]. In: *Pathos des Alltäglichen* [1.5.1.01.], S. 111.

1.5.4. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe an Hofmannsthal von:

Paul G raldy

[1.5.4.01.] vom 3.10.[1925]. An Gertrud von Hofmannsthal vom 19.7.[1938?] und [Sommer 1938?]. In: *Matin Stern: Der Schwierige in Paris* [2.8.2.19.], S. 137-139.

Rudolf Alexander Schröder

[1.5.4.02.] vom 26.1.1900. In: Christoph Perels: *Auch hier bewegt sich in reiner Luft ...* [1.2.02.], S. 10.

1.5.5. Tagebuchaufzeichnungen, Notizen

1926

[1.5.5.01.] über Alfred Brust. In: Lorenz Jäger: Alfred Brust als Briefpartner H's [1.5.2.01.], S. 73ff.

1.6. Quellen, Zeugnisse und Dokumente anderer zu Hofmannsthal

Richard Beer-Hofmann

[1.6.01.] Arthur Schnitzler – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel 1891-1931 [1.6.07.].

Alfred Walter Heymel

[1.6.02.] An Marie Schultz vom 30.3.1900; 5.4.1900. In: H.v.H' – Alfred Walter Heymel [1.5.2.03.], S. 23, 26f.

[1.6.03.] An Harry Graf Kessler vom 25.11.1905; 10.12.1907. In: H.v.H' – Alfred Walter Heymel [1.5.2.03.] S. 53f., 61f.

[1.6.04.] Tagebuchaufzeichnungen vom 7., 8., 9., 10., 11.3.1908. In: H.v.H' – Alfred Walter Heymel [1.5.2.03.], S. 68-70.

Max Kommerell

[1.6.05.] »Nachlese der Gedichte« [1934]. In: Maya Rauch: »Anruf und Gegenruf« [2.7.03.], S. 24-29.

* Entwurf eines Nachworts zur »Nachlese der Gedichte«, die Anfang März 1934 im S. Fischer Verlag erschien.

Max Mell

[1.6.06.] An Heinrich Zimmer vom 11.1.1934. In: Maya Rauch: »Anruf und Gegenruf« [2.7.03.], S. 7, 19-20, 48.

Arthur Schnitzler

[1.6.07.] Arthur Schnitzler – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel 1891-1931. Hg. von Konstanze Fliedl. Wien 1992. 351 S.

Rezension: Hansres Jacobi: »Zu einer ewigen innern Unruhe verdammt« [2.6.21.], S. 43f.

Heinrich Zimmer

[1.6.08.] An Max Kommerell von Mitte Januar 1934; vom 29.1.1934; 1.2.1934; Anfang Februar 1934. In: Maya Rauch: »Anruf und Gegenruf« [2.7.03.], S. 20-23, 29-38.

[1.6.09.] An Max Mell vom 3.1.1934. In: Maya Rauch: »Anruf und Gegenruf« [2.7.03.], S. 7, 16-19, 48.

[1.6.10.] An Herbert Steiner vom 18.5.1930; [20.5.1932]; Mai 1931; o. D.; 30.1.1933; Herbst 1933; Februar 1934. In: Maya Rauch: »Anruf und Gegenruf« [2.7.03.], S. 6f.; 39; 47f.

[1.6.11.] [Hofmannsthal und die Problematik des Dichterischen]. In: Maya Rauch: »Anruf und Gegenruf« [2.7.03.], S. 40-45.

* Aus dem Nachlaß Heinrich Zimmers: Stichworte für eine Rezension der »Nachlese der Gedichte« an einen unbekannten Adressaten.

Karl Wolfskehl

[1.6.12.] An Christiane Zimmer-von Hofmannsthal vom 9.5.1934. In: Maya Rauch: »Anruf und Gegenruf« [2.7.03.], S. 46f.

2. Forschung

2.1. Bibliographien und Berichte

2.1.1. Berichte aus Archiven

[2.1.1.01.] Moering, Renate: Bericht aus dem H¹-Archiv. In: Freies Deutsches Hochstift: Jahresbericht 1991/92. Jb. FDH 1992, S. 340f.

[2.1.1.02.] Moering, Renate: Bericht aus dem H¹-Archiv. In: Freies Deutsches Hochstift: Jahresbericht 1992/93. Jb. FDH 1993, S. 359-372 und Abb. 20.

2.1.2. Berichte über die Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthal

[2.1.2.01.] Rölleke, Heinz: Bericht über die Kritische Ausgabe sämtlicher Werke H. v. H's 1992. In: Freies Deutsches Hochstift: Jahresbericht 1991/92. Jb.FDH 1992, S. 357-359.

[2.1.2.02.] Rölleke, Heinz: Bericht über die Kritische Ausgabe sämtlicher Werke H. v. H's 1993. In: Freies Deutsches Hochstift: Jahresbericht 1992/93. Jb. FDH 1993, S. 376-378.

2.1.3. Bibliographien

[2.1.3.01.] H'-Bibliographie 1989/90 (Redaktionsschluß 31. Dezember 1990). Bearbeitet von Gisela Bärbel Schmid. In: HB 41/42. 1991/92, S. 113-134.

[2.1.3.02.] H'-Bibliographie 1.1.1991-30.6.1992. Zusammengestellt von Gisela Bärbel Schmid. In: HJb 1/1993, S. 353-372.

2.2. Periodica

[2.2.01.] HB 41/42. 1991/92. Im Auftrag der H. v. H'-Gesellschaft hg. von Leonhard Fiedler. 143 S.

[2.2.02.] HJb. Zur europäischen Moderne 1/1993. Im Auftrag der H. v. H'-Gesellschaft hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg i. Br. 1993. 399 S.
Vgl.: Bericht in BZ Freiburg (H.B.), Nr. 252. 30.10.1993: Entdeckungen bei H'. Der Freiburger Verlag Rombach legte den ersten Band eines neuen Jahrbuchs vor.

2.3. Tagungsberichte

[2.3.01.] Jäger, Lorenz: Internationale Arbeitstagung der H. v. H'-Gesellschaft. Neubeuern am Inn, 29. August bis 1. September 1991. In: HB 41/42. 1991/92 [2.2.01.], S. 135-138.

2.4. Ausstellungen

[2.4.01.] Handschriften und Drucke aus dem Nachlass H. v. H's. Eine Schenkung der Volkswagen Stiftung an das Freie Deutsche Hochstift. Kabinettaustellung im Raum VIII des Frankfurter Goethe-Museums vom 17.6. bis 5.9.1993. Auswahl und Texte: Renate Moering. Ausstellungsgestaltung: Waltraut Grabe, Frank Heydecke. Dokumentation 30 S.

[2.4.02.] Strauss-Festival vom 3.6.-1.7.1993 im Goethe Institut San Francisco: Aktivitäten u.a.: Exhibition of Original Designs for *Der Rosenkavalier*. – (Information aus: Calendar. Goethe-Institut San Francisco).

[2.4.03.] »Richard Strauss, une vie, des œuvres...« réalisée par le Centre de Documentation musicale Maurice Fleuret. Châtelet – Théâtre Musical de Paris. Eröffnung am 24.9.1993.

2.5. Darstellungen zur Biographie

[2.5.01.] Kuchenbuch, Thomas: Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur. Stuttgart/Weimar 1992.

* Teil I: Die Welt um 1900. Teil II: Die Weltausstellung von 1900.

[2.5.02.] Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal [2.8.1.01.], S. 1-12.

[2.5.03.] Miller-Degenfeld, Marie-Therese: »Du Hugo«. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen... [2.8.1.02.], S. 389-393.

[2.5.04.] Yates, W.E.: Schnitzler, Hofmannsthal, and the Austrian Theatre. New Haven and London 1992. 286 S. mit zahlr. Abb.

* Fin-de-siècle Vienna: Irrationalism and Renaissance – Biography in Letters and Diaries – The Theatre – Eros – The End of the Monarchy – Cultural Conservatism in the Theatre – Post mortem.

Rezension: Hans Reiss: Schnitzler und H'. Eine Studie von W.E.Yates. In: NZZ Nr. 125 (Fernaussg.). 4.6.1993, S. 31.

2.6. Beziehungen, Vergleiche, Wechselwirkungen

Leopold Andrian

[2.6.01.] Claudon, Francis: Leopold Andrian, Modernité d'un Conservateur Autrichien. Nachwort in: Leopold Andrian »Le jardin de la connaissance«. Traduit de l'allemand par Jean Yves Masson. Collection »Der Doppelgänger«. Dijon-Quetigny 1992, S. 63-74.

Hermann Bahr

[2.6.02.] Rieckmann, Jens: (Anti-)Semitism and Homoeroticism: H's Reading of Bahr's Novel »Die Rote Kohle« [!] [2.9.3.04.]

Richard Beer-Hofmann

[2.6.03.] Eberhardt, Sören: Geburt zum Tod – Leben durch das Judentum. Zu Beer-Hofmanns »Schlaflied für Mirjam«. In: Norbert

Otto Eke und Günter Helmes: Richard Beer-Hofmann [2.6.04.], S. 99-115.

[2.6.04.] Eke, Norbert Otto, Günter Helmes (Hgg.): Richard Beer-Hofmann (1866-1945). Studien zu seinem Werk. Würzburg 1993. 183 S. Zu H': passim.

[2.6.05.] Fliedl, Konstanze: Gedächtniskunst. Erinnerung als Poetik bei Richard Beer-Hofmann. In: Norbert Otto Eke, Günter Helmes (Hgg.): Richard Beer-Hofmann [2.6.04.], S. 116-127.

[2.6.06.] Scherer, Stefan: Richard Beer-Hofmann und das Judentum. In: Norbert Otto Eke, Günter Helmes (Hgg.): Richard Beer-Hofmann [2.6.04.], S. 13-33.

[2.6.07.] Wende-Hohenberger: Das verlorene Ich. Richard Beer-Hofmanns Pantomime »Pierrot Hypnotiseur« (1892). In: Norbert Otto Eke, Günter Helmes (Hgg.): Richard Beer-Hofmann [2.6.04.], S. 156-168.

Walter Benjamin

[2.6.08.] Jäger, Lorenz, Thomas Regehly (Hgg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«. Frankfurter Benjamin-Vorträge. Bielefeld 1992. 275 S. Zu H': passim.

Alfred Brust

[2.6.09.] Jäger, Lorenz: Alfred Brust als Briefpartner H's. Eine Dokumentation. In: HB 41/42. 1991/92 [2.2.01.], S. 50-78.

Carl J. Burckhardt

Rezension zu: Stauffer, Paul: Zwischen H' und Hitler. Carl J. Burckhardt. Facetten einer aussergewöhnlichen Existenz. Zürich 1991. Von Ignaz Miller: Neigungen zu grossen Verhältnissen. Carl J. Burckhardt in neuem Licht. In: NZZ, Nr. 235 (Fernaussg.). 11.10.1991, S. 49.

Ralph Waldo Emerson

[2.6.10.] Meyer-Wendt, Jürgen: Zum Präexistenzbegriff eines Spätgeborenen. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus einem solchen Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 305-335.

André Gide

[2.6.11.] Kambas, Chryssoula: »Indem wir von uns scheiden, erblicken wir uns selbst.« André Gide, Walter Benjamin und der deutsch-französi-

sche Dialog. In: Lorenz Jäger, Thomas Regehly (Hgg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen« [2.6.08.], S. 132-156.

Friedrich Heinle

[2.6.12.] Wizisla, Erdmut: »Fritz Heinle war Dichter.« Walter Benjamin und sein Jugendfreund. In: Lorenz Jäger, Thomas Regehly (Hgg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen« [2.6.08.], S. 126, 131.

Heinrich Eduard Jacobs

[2.6.13.] Berlin, Jeffrey B.: »Vergängliches, Unvergängliches«. Heinrich Eduard Jacobs Gespräche mit H. v. H' und zwei unveröffentlichte Briefe. Mitgeteilt und kommentiert. In: HB 41/42. 1991/92 [2.2.01.], S. 79-85.

* Mit Angaben zu teilweise unveröffentlichten Hofmannsthal-Dokumenten: S. 83 Anm. 3.

Franz Kafka

[2.6.14.] Yo-Oh, Whayoung: Franz Kafkas Sendungsbewußtsein. Tübingen 1993 (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur; Bd. 65). 260 S.

* Zu Kafkas H'-Rezeption: *Ein Brief*.

Else Lasker-Schüler

[2.6.15.] Overlack, Anne: Was geschieht im Brief? Strukturen der Brief-Kommunikation bei Else Lasker-Schüler und H. v. H'. Tübingen 1993 (= Stauffenburg Colloquium; Bd. 29). 236 S.

Jean Baptiste Molière

[2.6.16.] Sturges, Dugald S.: »Ein Franzose, ein konservativer berühmter Kritiker ...« Émile Faguet und die »Worte zum Gedächtnis Molières«. In: HB 41/42. 1991/92 [2.2.01.], S. 106-112.

* H's Molière-Rezeption über Émile Faguet's »En lisant Molière. L'Homme et son temps, l'écrivain et son œuvre«. Paris 1914.

[2.6.17.] Sturges, Dugald S.: The German Molière Revival and the Comedies of H. v. H' and Carl Sternheim. Mit einem Vorwort von D. A. Joyce. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York 1993 (= German Studies in Canada; Vol.4). 209 S.

Max Reinhardt

[2.6.18.] Fuhrich, Edda und Gisela Prossnitz (Hgg.): Max Reinhardt – Die Träume des Magiers. Salzburg 1993. 215 S.

Rezension von Hansres Jacobi: Magier des Theaters. Max Reinhardt in Selbstzeugnissen. In: NZZ 251 (Fernaussg.). 29.10.1993, S. 41.

Rainer Maria Rilke

[2.6.19.] Stephens, Anthony: Das Janusgesicht des Momentanen: Rilkes Einakter »Die weiße Fürstin«. In HJb 1/1993 [2.2.02.], S. 263-286.

Arthur Schnitzler

[2.6.20.] Pfoser, Alfred, Kristina Pfoser-Schewig, Gerhard Renner: Schnitzlers »Reigen«. Bd. 1: Der Skandal. Analysen und Dokumente. Frankfurt 1993. Bd. 2: Die Prozesse. (= Informationen und Materialien zur Literatur).

Zu H': Bd. I, S. 19, 27, 46, 96, 199f., 213f., 321.

[2.6.21.]: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903-1908. Hg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach. Wien 1991. 491 S.

Rezensionen: Hansres Jacobi: »Zu einer ewigen innern Unruhe verdammt«. Ein Briefwechsel und ein Tagebuchband Arthur Schnitzlers. In: NZZ Nr. 98 (Fernaussg.). 30.4.1993, S. 43f. – Françoise Derré. In: EG 48/2. 1993, S. 238.

[2.6.22.] Yates, W.E.: Schnitzler, Hofmannsthal, and the Austrian Theatre [2.5.04.].

Christiane und Heinrich Zimmer

[2.6.23.] Rauch, Maya: »Die notwendige Wandlung des Erleidens in Betätigung und Gestaltung«. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 347-360.

Rudolf Alexander Schröder

[2.6.24.] Perels, Christoph: *Auch hier bewegt sich in reiner Luft* ... [1.2.02.].

Carl Sternheim

[2.6.2.5.] Sturges, Dugald S.: The German Molière Revival ... [2.6.17.]

2.7. Werkgeschichte und Herausgebertätigkeit

[2.7.01.] Brust, Alfred (Heydekrug): »Neue Deutsche Beiträge«. In: Lorenz Jäger: Alfred Brust als Briefpartner H's [1.5.2.01.], S. 76-78.

[2.7.02.] Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal [2.8.1.01.], S. 13f.

[2.7.03.] Rauch, Maya in Zusammenarbeit mit Werner Volke mitgeteilt: »Anruf und Gegenruf«. Briefe und Dokumente zur Edition der »Nach-

lese der Gedichte« H.v.H's von Heinrich Zimmer, Max Mell, Max Kommerell und Karl Wolfskehl. In: HB 41/42. 1991/92 [2.2.01.], S. 5-49.

[2.7.04.] Rauch, Maya: »Die Notwendige Wandlung des Erleidens in Betätigung und Gestaltung« [2.8.1.02.], S. 347-360.

2.8. Werkdarstellungen

2.8.1. Gesamtdarstellungen

[2.8.1.01.] Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993 (= Sammlung Metzler; Bd. 273). 209 S.

[2.8.1.02.] Strelka, Joseph P. (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... Kritische Beiträge zu H's Werk. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. u.a. 1992. 393 S.

2.8.2. Gattungen

2.8.2.1. Dramatische Werke

Allgemeines

[2.8.2.1.01.] Klinger, Kurt: Repertoire und festliches Theater: H's illusionäre Dramaturgie. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 225-238.

[2.8.2.1.02.] Lhote, Marie-Josèphe: Le poète H. v. H', créateur d'images scéniques. In: Le Texte et l'Image. Université de Savoie 1992. Actes du congrès de L'AGES.

[2.8.2.1.03.] Neumann, Gerhard: Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterien? H's Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick. In: HJb 1/1993 [2.2.02.], S. 183-234.

[2.8.2.1.04.] Vogel, Juliane: Schattenhand des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei H.v.H'. In: HJb 1/1993 [2.2.02.], S. 165-181.

[2.8.2.1.05] Wolgast, Karin: Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900. Frankfurt a.M./Berlin/Bern u.a. 1993 (= Analysen und Dokumente; Beiträge zur Neueren Literatur; Bd.31). 193 S.

* Die Commedia dell'arte vom 16. bis 18. Jahrhundert, im europäischen Theater um 1900, im Wiener Drama um 1900.

[2.8.2.1.06] Yates, W.E.: Schnitzler, Hofmannsthal, and the Austrian Theatre [2.5.04.].

Einzelnes

Der Abenteurer und die Sängerin

[2.8.2.1.07.] Brokoph-Mauch, Gudrun: Die femme fragile in dem Drama *Der Abenteurer und die Sängerin*. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 127-137.

Elektra

[2.8.2.1.08] Bermbach, Udo: Selbstbefreiung und Selbstzerstörung. Frauen in der Oper um 1900. In: NZZ Nr. 294 (Fernaussg.), 18.12.1992, S. 46.

[2.8.2.1.09.] Nehring, Wolfgang: Ödipus und Elektra – Theater und Psychologie bei H'. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 239-255.

Die Frau ohne Schatten

[2.8.2.1.10] Mayer, Mathias: Die Versteinerung der Liebe und der belebende Schatten des Todes. Die Kaiserin als Hauptfigur in der *Frau ohne Schatten*. In: Programmheft zur Münchner Premiere (Neuinszenierung: 8.11.1992 in Nagoya/ Japan) *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss am 7. Juli 1993 im Nationaltheater München (Bayerische Staatsoper), S. 22-32.

[2.8.2.1.11.] Tassinari, Maria Paola: Das Märchenhafte in den Erzählungen H.v.H's mit besonderer Berücksichtigung von *Die Frau ohne Schatten*. Dissertation Bologna o.D. Angekündigt in: Zirkular. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. 16/1992, S. 52.

Jedermann

[2.8.2.1.12.] Lesch, Walter: Jedermann 1938. In: Kein einzig Volk. Fünf schweizerische Zeitstücke 1933-1945. Hg. von Ursula Käser-Leisibach und Martin Stern. Bern/Stuttgart/Wien 1993.

Josephslegende

[2.8.2.1.13.] Nabbe, Hildegard: H.v.H', Harry Graf Kessler und »Les Ballets Russes.« Zur Entstehung der *Josephslegende*. In: Neophilologus 76/1992, S. 435-445.

Das Kind und die Gäste

[2.8.2.1.14.] Eberhardt, Sören: Geburt zum Tod – Leben durch das Judentum [2.6.03.], S. 99-115.

Der Schüler

[2.8.2.1.15.] Wende-Hohenberger, Waltraud: Das verlorene Ich [2.6.07.].

Der Schwierige

[2.8.2.1.16.] Fülleborn, Ulrich: »Zwei Antinomien waren zu lösen ...«: Werden und Sein, Individuum und Gemeinschaft im Werk H's. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 169-195.

[2.8.2.17.] Goltschnigg, Dietmar: Spielcharakter, belachbare Komik und Finalität: H's *Der Schwierige* und Musils »Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer«. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 197-224.

[2.8.2.18.] Stern, Martin: Die Entstehung von H's anachronistischem Gegenwartslustspiel. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 257-281.

[2.8.2.19.] Stern, Martin: Hofmannsthals *Der Schwierige* in Paris. Neue Briefe und Fakten zu Paul Géraaldys Übersetzung *L'Irrésolu*. In: ÉG 48/2. 1993, S. 129-146.

Der Turm

[2.8.2.20.] Austin, Gerhard: Politik, Theater, Geist: Überlegungen zu H's *Turm*. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 111-126.

[2.8.2.21.] Bertozzi, Adele: Das Kaspar Hauser-Motiv in der Literatur. Dissertation Mailand o.D., Angekündigt in: Zirkular. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 16/1992, S. 43f.

[2.8.2.22.] Weeks, Charles Andrew: H' and the Myth of European Rebirth. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 377-386.

2.8.2.2. Lyrik

Allgemeines

[2.8.2.2.01.] Schrey, Dieter: Die Lyrik des jungen H. v. H'. Ästhetizismus /Jahrhundertwende. In: LEU-Hefte (=Landesinstitut für Erziehung und Unterricht), Stuttgart 1988. 2 Hefte.

[2.8.2.2.02.] Weissenberger, Klaus: Rhythmische Grenzziehungen in H's Lyrik. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 49-80.

[2.8.2.2.03.] Wunberg, Gotthart: Hermetik – Änigmatik – Aphasie. Zur Lyrik der Moderne. In: Poetik und Geschichte. Viktor Zmegač zum 60. Geburtstag. Hg. von Dieter Borchmeyer. Tübingen 1989, S. 241-249.

Einzelnes

Auch hier beweget sich in reiner Luft

[2.8.2.2.04.] Perels, Christoph: *Auch hier beweget sich in reiner Luft* ... [1.2.02.], S. 8-18.

Einem, der vorübergeht

[2.8.2.2.05.] Corbineau-Hoffmann, Angelika: » ... zuweilen beim Vorübergehen ...« Ein Motiv H's im Kontext der Moderne. In: HJb 1/93 [2.2.02.], S. 235-262.

* Das »passante«-Motiv bei Louis-Sébastien Mercier, Paul de Kock, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Stefan George und H'.

Terzinen

[2.8.2.2.06.] Rupp, Gerhard: Literarische Erfahrung und historisches Verstehen durch Schreiben zu und Interpretieren von Texten. Am Beispiel der Erprobung mit H's *Terzinen*. In: DU 45/IV. 1993, S. 62-77.

Tobt der Pöbel

[2.8.2.2.07.] Weinzierl, Ulrich: Das altkluge Kind. In: Frankfurter Anthologie. FAZ, Nr. 112, 15.5.1993.

2.8.2.3. Prosa

Allgemeines

[2.8.2.3.01.] Frye, Lawrence O.: Masking, Doubling and Comedic Strategy in H's Narrative Prose. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 139-168.

[2.8.2.3.02.] Götz, Bärbel: Erinnerung schöner Tage. Die Reise-Essays H. v. H's. Würzburg 1992 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 85). 224 S.

* *Südfranzösische Eindrücke – Sommerreise – Augenblicke in Griechenland – Griechenland – Sizilien und wir – Reise im nördlichen Afrika – Erinnerung schöner Tage.*

[2.8.2.3.03.] Weissenberger, Klaus: H's Entwicklung des Essay zur inneren Zwangsläufigkeit von Typologie und Form. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 81-108.

[2.8.2.3.04.] Windfuhr, Manfred: Erfahrung und Erfindung. Interpretationen zum deutschen Roman vom Barock bis zur Moderne. Heidelberg 1993.

Zu H': S. 158, 168, 192, 282-285, 298.

Einzelnes

Andreas

[2.8.2.3.05.] Mayer, Gerhart: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart 1992, S. 179f.

Aufzeichnungen aus dem Nachlaß

[2.8.2.3.06.] Marahrens, Gerwin: H's »Aufzeichnungen aus dem Nachlaß«. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 23-47.

Ein Brief

Rezension zu: Härter, Andreas: Der Anstand des Schweigens. Bedingungen des Redens in Hofmannsthals Brief. Bonn 1989. Von Margit Resch. In: Colloquia Germanica Bd. 23,3/4. 1990, S. 363.

Rezension zu: Bomers, Jost: Der Chandosbrief – die »Nova Poetica« H's. Stuttgart 1991. Von Birgit Rauschen. In: WW 1/93, S. 162f.

Erinnerung schöner Tage

[2.8.2.3.07.] Adams, Eleonora: *Erinnerung schöner Tage*. In: Joseph P. Strelka: Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 13-21.

Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre

[2.8.2.3.08.] Schlaffer, Hannelore: Poetik der Novelle. Stuttgart/Weimar 1993, S. 215f.

Das Märchen der 672. Nacht

[2.8.2.3.09.] Kümmerling-Meibauer, Bettina: Die Kunstmärchen von H', Musil und Döblin. Köln/Weimar/Wien 1991. 297 S.

Rezension von Werner Stauffacher. In: Monatshefte 84/1. 1992, S. 392f.

[2.8.2.3.10.] Stoupy, Joëlle: »Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod«. In: HB 41/42. 1991/92 [2.2.01.], S. 86-105.

2.9. Thematische Schwerpunkte

2.9.1. Epochen / Kulturräume

Jahrhundertwende / Wiener Moderne

[2.9.1.01.] Scherer, Stefan: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. Tübingen 1993 (= Conditio Judaica; Bd. 6). 548 S.

[2.9.1.02.] Wunberg, Gotthart: Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Actes du colloque international »La littérature de fin de siècle une littérature décadente?« (Luxembourg, septembre 1990). Numéro spécial du Courrier de l'éducation nationale, Numéro special de la Revue Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée. Luxembourg 1990. S. 13-47.

Kulturräume

[2.9.1.03.] Pawlowa, Nina: H' und Rußland. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 337-346.

2.9.2. Ästhetik, Poetik, Sprache

[2.9.2.01.] Daviau, Donald G.: H's Language – A Positive View. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 285-304.

[2.9.2.02.] Sommerhage, Claus: Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, H' und Handke. Paderborn/München/Wien/Zürich 1993, S. 225-245 und 247-314.

[2.9.2.03.] Wunberg, Gotthart: Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne. In: HJb 1/1993 [2.2.02.], S. 309-350.

2.9.3. Geschichte, Kultur, Politik

[2.9.3.01.] Beller, Steven: Wien und die Juden 1867-1938. Aus dem Englischen übersetzt von Marie Therese Pitner. Wien/Köln/Weimar 1993 (= Böhlau zeitgeschichtliche Bibliothek; Bd. 23). Titel der Originalausgabe: Vienna and the Jews 1867-1938. A cultural history. Cambridge University Press 1989. Zu Hofmannsthal: passim.

[2.9.3.02.] Bernstein, Inna: Die Europa Konzeption Hugo von Hofmannsthal's. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... [2.8.1.02.], S. 363-376.

[2.9.3.03.] Peters, Ulrike: Richard Beer-Hofmann. Zum jüdischen Selbstverständnis im Wiener Judentum um die Jahrhundertwende. Mit einem Vorwort von Sol Liptzin. Frankfurt/Berlin/Bern 1993. 403 S.

[2.9.3.04.] Rieckmann, Jens: (Anti-)Semitism and Homoeroticism: Hofmannsthal's Reading of Bahr's Novel »Die Rote Kohra« [!]. In: GQ Vol.66/2. 1993, S. 212-221.

[2.9.3.05.] Schirmacher, Frank: Das alte Märchen vom großen Abschied. Das Wien der letzten Habsburger und eine Jahrhundertwende, die nicht zu Ende ging. Aus Anlaß der Gesamtausgabe der Werke H.v.H's. In: FAZ 30.3.1993.

2.9.4. Psychologie

[2.9.4.01.] Urban, Bernd: Zur Eröffnung des narzißtischen Problemfeldes bei Hugo von Hofmannsthal. In: Verschwiegenes Ich. Vom Un-Ausdrücklichen in autobiographischen Texten. Hg. von Bärbel Götz, Ortrud Gutjahr und Irmgard Roebling. Pfaffenweiler 1993, S. 219-232.

2.9.5. Musik und Tanz

[2.9.5.01.] Antokoletz, Elliott: Strauss's *Elektra*: Toward Expressionism and the Transformation of Nineteenth-Century Chromatic Tonality. In: Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum

80. Geburtstag gewidmet. Hg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert. Frankfurt/Bern/New York/Paris 1990 (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart; Bd. 23), S. 443-467.

2.9.6. Theater und Film

[2.9.6.01.] *Der Rosenkavalier* [3.12.]

[2.9.6.02.] Potthoff, Elisabetta: Il Teatro del Nuovo: H.v.H'. In: Linea d'ombra. Nr. 67. Gennaio 1992, S. 74-78.

[2.9.6.03.] Prodolliet, Ernes: Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von H.v.H', Thomas Mann und Alfred Döblin. Freiburg/Schweiz 1991. 178 S.

Rezension von A. Combes. In: ÉG 48/2. 1993, S. 228f.

[2.9.6.04.] Wunberg, Gotthart: Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne [2.9.2.03.].

[2.9.6.05.] Yates, W. E.: Schnitzler, H', and the Austrian Theatre [2.5.04.].

2.9.7. Einzelaspekte

Räume, Zeiten

[2.9.7.01.] Niefanger, Dirk: Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne. Tübingen 1993 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 128). 330 S.

[2.9.7.02.] Stabell, Birgit: Das subjektive Zeitgefühl in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Dissertation, angekündigt in: Zirkular. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 17/1993, S. 43.

Sentenzen

[2.9.7.03.] Stoupy, Joëlle: »Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod« [2.8.2.3.10.].

Tiere

[2.9.7.04.] Böschenstein, Renate: Tiere als Elemente von Hofmannsthal's Zeichensprache. In: HJb 1/1993 [2.2.02.], S. 137-164.

3. Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte: Theater, Film, Funk, Fernsehen

Allgemeines

[3.01.] Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Deutsches Institut für Fernstudien, Tübingen 1993. Wolfgang Lange: Im Zeichen der Dekadenz. H.v.H' und die Wiener Moderne. Studienbrief 3, S. 4-36.

Zu einzelnen Inszenierungen

Ariadne auf Naxos

[3.02.] Brug, Manuel: Wüste Insel – komisch belebt. Strauss' *Ariadne auf Naxos* am Münchner Gärtnerplatztheater. Premiere 24.1.1993. In: Opern-Welt 34/3. 1993. S. 17.

[3.03.] Clark, Andrew: Strauss: *Ariadne auf Naxos*. Exzeptioneller Dirigent. Premiere 17.9.93 in Luzern. In: Opern-Welt/ 34/11. 1993, S. 47f.

Elektra

[3.04.] Persché, Gerhard: Strauss: *Elektra*. Die Schwierige? Premiere 12.9.1993 in St.Gallen. In: Opern-Welt 34/12. 1993, S. 44.

Die Frau ohne Schatten

[3.05.] Programmheft zur Premiere *Die Frau ohne Schatten* am 5.8.1992 im Salzburger Grossen Festspielhaus. Mit zahlr. Abb. und 1 Faksimile: Manuskript mit Eintragungen von Hofmannsthal und Strauss. Beiträge: Hans Mayer: Strauss und Hofmannsthal. S. 11-14. – Götz Friedrich: Nach-Denken 1992. S. 15-23. – Lothar Wallerstein: Zur Salzburger Erstaufführung von 1992. S. 25-34.

[3.06.] Clark, Andrew: Stimmige Einheit und Inspiration. Horst Stein dirigierte, Andreas Hanoki inszenierte Strauss' *Frau ohne Schatten* in Genf. Premiere 8.11.1992. In: Opern-Welt 34/1. 1993, S. 8f. (= Die Inszenierung des Monats).

[3.07.] Fabian, Imre: Gehobenes Mittelmaß. Die Premieren der Münchner Opernfestspiele. Kabuki als Ausstattungstheater: Strauss' *Frau ohne Schatten*. In: Opern-Welt 34/9. 1993, S. 10f.

[3.07.] Mayer, Mathias: Die Versteinigung der Liebe und der belebende Schatten des Todes. [2.8.2.1.10.], S. 22-32.

[3.08.] Sandner, Wolfgang: Mozart auf der Reise nach Fernost. Japans erstes Opernhaus und Sawallischs Abschied von München. In: FAZ Nr. 270. 20.11.1992, S. 33.

Jedermann / Das Salzburger große Welttheater

[3.09.] Müller, Harald: Theater in der Celler Stadtkirche. In: Kirche in Celle. Beiträge zur Kirchengeschichte. Celle 1992. S. 271-276.

Josephslegende

[3.10.] Programmheft zu einem Ballettabend der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf vom 22.11.1992. Choreographie: Heinz Spoerli. 24 S. mit Beiträgen von: Horst Kögler: Ballettabend *Josephslegende* und »Verklärte Nacht«. – Günther W. Weißenborn: »Denn der Herr war mit Joseph«.

Der Rosenkavalier

[3.11.] *Der Rosenkavalier*-Film von Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss und Robert Wiene. Für den Gebrauch im Fernsehen und Kino wieder hergestellt und musikalisch neu bearbeitet von Armin Brunner. Fernsehen DRS; Wien: Pan-Film (Orig.-Prod.), 1987. 1 Videokassette [VHS] (80 Minuten).

[3.12.] Programm-Almanach aus Siena: *Der Rosenkavalier*. 50ª Settimana Musicale Senese: (27.7.-2.8.1993). *Der Rosenkavalier*. Film di Robert Wiene (Pan-Film Vienna, 1926) Soggetto di H.v.H'. Musica di Richard Strauss. Prima ripresa mondiale dell'edizione originale (29.7.1993). Darsteller des Stummfilms: Michael Bohnen, Huguette Duflos, Jacques Catelain, Paul Hartmann u.a. – Realizzazione tecnica e direzione di Berndt Heller. In collaborazione con il »Bundesfilmarchiv« di Berlino e con il »Richard Strauss Institut« di Monaco di Baviera, S. 114-161 mit zahlr. Abb. und Beiträgen von: Berndt Heller: A proposito della ricostruzione del film e della musica del Cavaliere della Rosa (Traduzione: Carla Bellini), S. 116-123. – Stephan Kohler: »... e qui c'è spazio per la musica«. Tra ideale operistico e realtà cinematografica: Il Cavaliere della Rosa di Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss (Traduzione: Carla Bellini), S. 124-132.

* Versuch einer fachgerechten Museumsfassung des Rosenkavalier-Filmes durch Kompilation der Wiener Fassung mit den neu aufgefundenen Teilen der Filmkopien aus London und Prag.

[3.13.] *Der Rosenkavalier*. Programmheft des Salzburger Landestheaters für das Große Festspielhaus im Rahmen der Salzburger Kulturtage 1993. Redaktion: Ulrich Müller/Oswald Panagl. 64 S. Mit Beiträgen von Joachim Herz, Juliane Vogel, Eduard Beutner, Reinhard R. Heinisch, Dirk O. Hoffmann, Gerhard Heldt, Fritz Schweiger, Stephan Kohler, Ulrich Müller, Siegfried Paul Jäkel, Artur Hartlieb-Wallthor, Albert Gier, Oswald Panagl.

[3.14.] Mahlke, Sybill: Strauss: *Der Rosenkavalier* (Berlin). In der Nähe von Schnitzler. In: Opern-Welt 34/4. 1993, S. 30.

Der Turm

[3.15.] Löffler, Sigrid: Ödipus ante portas. Thomas Langhoff entdeckt Hugo von Hofmannsthals *Der Turm* für die Bühne. Eine Co-Produktion der Wiener Festwochen und des Deutschen Theaters. In: Theater heute 8/1992, S. 10-12 mit 3 Abb. und 13/1992, S. 103.

[3.16.] *Der Turm* (Kinderkönigfassung). Art – Europa. Initiative zur Förderung eines neuen Festspiel-Gedankens: Schauspiel – Sprache – Eurythmie – Musik – Licht. Regie Christopher Marcus. Aufführungen in div. Schauspielhäusern. Programmheft: Verlag Freie Ausbildung, München 1993, o. Seitenang.

Corrigenda zur Bibliographie in HJb 1/93:

- S. 372 [3.2.01] Westphal, **Gert**.
- S. 364 [2.7.1.12] In: NZZ, Nr. 6 (Fernaussg.). 10.1.1992, S. 31f.

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e. V.

Mitteilungen

Die Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft trauert um

Hermann Josef Abs,

der am 5. Februar 1994 in Bad Soden gestorben ist. Hermann J. Abs, der große Bankier und hochverdiente Liebhaber und Förderer der Künste, war seit 1982 Mitglied des Ehrenrates unserer Gesellschaft. Er hat sich in besonderem Maße dem Fortgang und der Sicherung der Kritischen Ausgabe von Hugo von Hofmannsthal's Sämtlichen Werken gewidmet. Die Hofmannsthal-Gesellschaft gedenkt seiner dankbar und in Ehrerbietung.

Die nächste *Tagung* der Gesellschaft findet vom *8. bis 11. September 1994* statt. Tagungsort ist das Deutsche Literaturarchiv *Marbach a.N.* Nachdem durch die Kritische Ausgabe der Werke Hugo von Hofmannsthal's nun auch ein Großteil der Fragment gebliebenen Arbeiten bekannt geworden ist, soll die Tagung unter dem Leitthema »Ästhetik des Fragmentarischen« stehen. – Das vorläufige Programm erhalten alle Mitglieder mit dem Rundschreiben. Interessenten, auch Nichtmitglieder, können sich wegen Auskünften an Frau Dr. Bärbel Schmid, Schatzmeisterin der Gesellschaft, Am Floßgraben 4, 79102 Freiburg i.Br. oder an eines der Vorstandsmitglieder wenden.

Von den früheren Veröffentlichungen der Gesellschaft können von den »Hofmannsthal-Blättern« die Hefte 7-34 und 37-41/42 zum Preis von DM 5,00 für das Einzel- und DM 7,00 für das Doppelheft noch bezogen werden. – Von den »Hofmannsthal-Forschungen« sind noch die Bände 2, 3, 5 und 7-9 für je DM 9,00 zuzüglich Versandkosten vorrätig.

Ebenso ist der 1989 anlässlich des Berliner Symposiums erschienene Band »Im Geschwätz der elenden Zeitungsschreiber«. Kritiken zu den Uraufführungen Hugo von Hofmannsthal's in Berlin. Hrsg. von Bernd Sösemann, noch beziehbar (DM 10,00 zuzüglich Versandkosten).

Zu den »Hofmannsthal-Blättern« gibt es ein Gesamtregister, das Namen und die erwähnten Werke Hofmannsthal's auführt. Der Preis für dieses Beiheft beträgt DM 25,00. Alle Bände können über Frau Dr. Schmid bezogen werden.

Neue Mitglieder

- Werner Bartens, Freiburg,
- Bernhard Benz, Freiburg
- Frank-Rüdiger Berger, München
- Margit-Gabriele Berger, Marbach
- Kaspar Borchardt, Bergen
- Dr. Erich Bracher
- Dr. Gabriele Brandstetter
- Manfred Dickel
- Stephan Dietrich, Rottenburg
- Bernhard Dotzler, Berlin
- »Elledienne«, Libre dal Mondo
- Prof. Dr. Marion Fleischer, São Paulo
- Shu Ching Ho, Freiburg
- Andreas Hodeige, Freiburg
- Udo Horstkotte, Marburg
- Gudrun Kotheimer, Osthofen
- Margherita Kuhn
- Adrian La Salvia, Marbach
- Burckhardt Lauffer, Recklinghausen
- Mariana-Virginia Lazaruescu, Bukarest
- Prof. Dr. Jürgen Link
- Dr. Cornel Meder, Luxemburg
- Dr. Renate Moering
- Ute Nicolaus, Berlin
- Nino Nodia, z. Zt. München
- Michael Petrow
- Prof. Dr. Elisabetta Potthoff, Milano
- Dr. Irmgard Sarre, Freiburg
- Andrea Schaumburg Lippe, Engendorf
- Hans-Georg Schede, Freiburg
- Bettina Schmidt, Darmstadt
- Angelika Singer
- Hans-Joachim Sojka, Dinslaken
- Swarthmore College Library, Swarthmore USA
- Bibliothèque de L'Université Paris 8
- Viola Waletzko
- Hans-Udo Wittkowski, Weimar

Vorstand

Vorsitzender:

Dr. Werner Volke, Eschenweg 20, D-71672 Marbach a. N.

Stellvertretende Vorsitzende:

Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin, Hardstraße 94, CH-4052 Basel

Dr. Ursula Renner-Henke, Zasiusstraße 42, D-79102 Freiburg i. Br.

Schriftführer:

Dr. Lorenz Jäger, Bethmannstraße 13, D-60311 Frankfurt a. M.

Schatzmeisterin:

Dr. G. Bärbel Schmid, Am Floßgraben 4, D-79102 Freiburg i. Br.

Ehrenrat

Präsident:

Dr. Rudolf Hirsch, Freies Deutsches Hochstift, z. Zt. Junghofstr. 9,
D-60311 Frankfurt

Dr. h. c. mult. Hermann Josef Abs (†), Deutsche Bank AG, Taunusanlage 12,
D-60325 Frankfurt

Dr. Gottfried Bermann Fischer, Casa Fischer,
I-55041 Pieve Di Camaione (Lucca)

Dr. Marcus Bierich, Postfach 106050, D-70049 Stuttgart

Marie Therese Miller-Degenfeld, Weidachweg 22,
D-83131 Nußdorf am Inn

Oswalt von Nostitz, Hirtenstr. 5, D-82347 Bernried

Heinz Saueressig, Weißhauptstr. 29, 1301 Chantover, Box 1661, Ste. Adele,
Quebec JoR 1 LO, Canada

Monika Schoeller, Hedderichstr. 114, D-60596 Frankfurt

Beirat

Prof. Dr. Brian Coghlan, 12 Vansittard Place, Beaumont/Australien

Prof. Dr. Wolfgang Nehring, University of California, Department of
Germanic Languages, 405 Hilgard Ave, Los Angeles, Calif. 90024/USA

Prof. Dr. Viktor Suchy, Schanzstr. 33, A-1140 Wien

Prof. Dr. Jean-Marie Valentin, 22, Rue Notre Dame de Nazareth,
F-75003 Paris

Postanschrift:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, c/o Dr. G. Bärbel Schmid,
Am Floßgraben 4, D-79102 Freiburg i. Br.

Jahresbeitrag:

für ordentliche Mitglieder DM 60,00

für Studierende DM 25,00

zuzüglich DM 5,00 bei Zahlung in fremder Währung

Zahlungen an:

Postscheckamt D-60288 Frankfurt (BLZ 500 100 60), Konto 96068-601;

Schecks an die Postanschrift der Gesellschaft

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

<i>SW I Gedichte 1</i>	Hg. von Eugene Weber. 1984.
<i>SW II Gedichte 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber (†). 1988.
<i>SW III Dramen 1</i>	Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
<i>SW IV Dramen 2</i>	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
<i>SW V Dramen 3</i>	Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe (†). 1992.
<i>SW VIII Dramen 6</i>	Ödipus und die Sphinx/König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
<i>SW IX Dramen 7</i>	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
<i>SW X Dramen 8</i>	Das Salzburger Große Welttheater/Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
<i>SW XI Dramen 9</i>	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
<i>SW XII Dramen 10</i>	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
<i>SW XIII Dramen 11</i>	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
<i>SW XIV Dramen 12</i>	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
<i>SW XV Dramen 13</i>	Das Leben ein Traum/Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.
<i>SW XVI.1 Dramen 14.1</i>	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
<i>SW XVIII Dramen 16</i>	Aus dem Nachlass. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XX Dramen 18</i>	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXIII Operndichtungen 1</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.

- SW XXIV
Operndichtungen 2
SW XXVI
Operndichtungen 4
SW XXVIII *Erzählungen 1*
SW XXIX *Erzählungen 2*
SW XXX *Roman*
- Ariadne auf Naxos/Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
Hg. von Ellen Ritter. 1975.
Aus dem Nachlass. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
- SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*
Hg. von Ellen Ritter. 1991
- 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.
- GW GD I
GW D II
GW D III
GW D IV
GW D V
GW D VI
GW E
GW RA I
GW RA II
GW RA III
- Gedichte. Dramen I: 1891–1898
Dramen II: 1892–1905
Dramen III: 1893–1927
Dramen IV: Lustspiele
Dramen V: Operndichtungen
Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
Reden und Aufsätze I: 1891–1913
Reden und Aufsätze II: 1914–1924
Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929
- Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1945 ff. (bei späterer abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr)
- P I (1950)
P I
P II (1951)
P II
P III
P IV
A
- Prosa I. 1. Aufl. 1950
Prosa I. 1956
Prosa II. 1. Aufl. 1951
Prosa II. 1959
Prosa III. 1952
Prosa IV. 1955
Aufzeichnungen. 1959

<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>D I</i>	Dramen I. 1953
<i>D II</i>	Dramen II. 1954
<i>D III</i>	Dramen III. 1957
<i>D IV</i>	Dramen IV. 1958
<i>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 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 Burckhardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von C. J. B. Frankfurt 1956.
<i>BW Burckhardt (1957)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von C. J. B. Frankfurt 1957 (Erw. Ausgabe).
<i>BW Burckhardt (1991)</i>	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.
- BW Degenfeld (1986)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitw. von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühl. Erw. und verb. Auflage Frankfurt 1986.
- BW George* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. (Hg. von Robert Boehringer). Berlin 1938.
- BW George (1953)* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Auflage. (Hg. von Robert Boehringer). München, Düsseldorf 1953.
- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. (Hg. von Rudolf Italiaander). Berlin 1968.
- BW Herzfeld* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt 1966.
- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt 1968.
- BW Mell* Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
- BW Nostitz* Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt 1965.
- BW Redlich* Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt 1971.
- BW Rilke* Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt 1978.
- BW Schmujlow-Claassen* 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
<i>BW Strauss (1954)</i>	Erw. Aufl. Zürich 1954.
<i>BW Strauss (1964)</i>	Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964.
<i>BW Strauss (1970)</i>	Hg. von Willi Schuh. 4., erg. Aufl. Zürich 1970.
<i>BW Strauss (1978)</i>	5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1978.
<i>BW Wildgans</i>	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Brädisch. Zürich, München, Paris 1935.
<i>BW Wildgans (1971)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und komm. 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>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen
<i>Hjb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

Anschriften der Mitarbeiter

Dr. Alfons Backes-Haase

Institut für Philosophie, Pädagogik und Psychologie,
Universität Stuttgart, Dillmannstr. 15, 70193 Stuttgart

Dr. Klaus E. Bohnenkamp

Gartenstr.35/I, 72074 Tübingen

Dr. Christoph Brecht

Krugstr. 26, 37981 Göttingen

Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin

Hardtstr. 94, CH 4052 Basel

Prof. Dr. Rüdiger Görner

Modern Languages, Aston University, Aston Triangle,
Birmingham B4 7ET, Great Britain

Dr. Lorenz Jäger

Bethmannstr. 13, 60311 Frankfurt a.M.

Dr. Claudia Liebrand

Albertstr. 28, 79104 Freiburg

Prof. Dr. Wolfram Mauser

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg, Werthmannplatz,
79085 Freiburg

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Institut für Deutsche Philologie, Universität München,
Schellingstr. 3, 80799 München

Claudia Öhlschläger

Gudrunstr. 2, 80634 München

Prof. Dr. Ernst Osterkamp

Humboldt-Universität, Fachbereich Germanistik,
Clara-Zetkin-Str. 1, 10117 Berlin

Dr. Ursula Renner-Henke

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg, Werthmannplatz,
79085 Freiburg

Dietmar Schmidt

Markgrafenstr. 127, 44139 Dortmund

PD Dr. Günter Schnitzler

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg, Werthmannplatz,
79085 Freiburg

Dr. G. Bärbel Schmid

Am Floßgraben 4, 79102 Freiburg

Prof. Dr. Peter Sprengel

Germanisches Seminar der Freien Universität,
Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

Prof. Dr. Gotthart Wunberg

Deutsches Seminar, Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50,
72074 Tübingen

Register

- Abrecht, Claudia 361
 Abs, Hermann Josef 383
 Adams, Eleonora 376
 Agrippina die Jüngere 58
 Albrecht, Michael von 150, 378
 Alcibiades 226
 Alewyn, Richard 71, 197
 Alexander der Große 58
 Allemann, Beda 113
 Allen, Thomas W. 142
 Anaximandros v. Milet 149, 151
 Anceschi, Luciano 17
 Anderhub, Annemarie 16
 Andersen, Hans Christian 30, 74
 Anderson, Howard 72
 Anderson, Paul Irving 288, 307
 Andreoli, Annamaria 17
 Andrian, Leopold von 367
 d'Annunzio, Gabriele 7-20, 67
 Antokoletz, Elliott 377
 Anz, Thomas 341, 349, 354
 Apollodoros 142
 Arent, Wilhelm 83, 88
 Aristoteles 149
 Arndt, Ernst Moritz 207
 Arnim, Bettina von 51
 Arnim, Ludwig Achim von 46-51, 66, 70f.
 Arnold, Armin 335
 Arnold, Gottfried 34, 38
 Arntzen, Helmut 313f., 330
 Ascarelli, Roberta 13
 Aspetsberger, Friedbert 14
 Athenaios 142
 Auerbach, Berthold 76
 Austin, Gerhard 181, 373

 Baader, Franz von 206
 Baader, Johannes 355
 Bab, Julius 93
 Bachofen, Johann Jakob 142f., 146, 347
 Backes-Haase, Alfons 333, 355f., 392
 Bänsch, Dieter 79
 Baßler, Ferdinand 68
 Bahr, Hermann 12-17, 367, 377

 Baldensperger, Fernand 39
 Balzac, Honoré de 238
 Banoun, Bernard 360
 Barnouw, Dagmar 290
 Barrès, Maurice 12
 Barth, Carl Friedrich 40
 Barthel, G. Emil 72
 Bartsch, Kurt 290f., 318
 Basedow, Johann Bernhard 33
 Bassenge, Gerda 359
 Baudelaire, Charles 299, 374
 Baur, Uwe 318
 Becker, Heinz 30
 Beckett, Samuel 113
 Beer-Hofmann, Richard 13f., 364f.,
 367f., 376f.
 Beese, Henriette 118, 162
 Beller, Steven 377
 Bellini, Carla 380
 Benjamin, Walter 239, 254, 281-283,
 368f.
 Benz, Ernst 335
 Béranger, Pierre-Jean de 77
 Berg, Leo 335
 Bergmann, Anna 249
 Bergson, Henri 140
 Berlin, Jeffrey B. 369
 Bermbach, Udo 372
 Bernstein, Inna 377
 Bertozzi, Adele 373
 Bettelheim, Anton 69
 Beutner, Eduard 381
 Bianchetti, Egidio 20
 Bianciotti, Hector 360
 Binder, Hartmut 353f.
 Bismarck, Fürstin Herbert von 25
 Bloch, Ernst 164
 Bloch, Iwan 268
 Boccaccio, Giovanni 255
 Böcking, Eduard 70
 Böcklin, Arnold 124
 Böhmer, Franz 150
 Bölsche, Wilhelm 245, 247-249, 282
 Böschenstein, Renate 113, 378

- Bohnen, Michael 380
 Bohnenkamp, Klaus E. 21, 392
 Boie, Heinrich Christian 32
 Bollacher, Martin 290, 296
 Bollack, Jean 113
 Bomers, Jost 375
 Bondy, François 220
 Bonsels, Waldemar 276, 282
 Borchardt, Rudolf 204
 Borchmeyer, Dieter 374
 Born, Jürgen 353
 Bossinade, Johanna 314-316, 322, 325, 329f.
 Brandstetter, Gabriele 133
 Braun, Christina von 163
 Braunwarth, Peter Michael 370
 Brecht, Christoph 309, 392
 Brecht, Walther 362
 Brentano, Clemens 47f., 51, 70f., 163
 Breuer, Josef 285
 Brion, Friederike 33
 Brod, Max 199, 353f.
 Brokoph-Mauch, Gudrun 372
 Bronfen, Elisabeth 239, 285
 Bruckmann, Hugo 214
 Bruckmann-Cantacuzène, Elsa 13, 214
 Bruder, Klaus-Jürgen 342
 Brug, Manuel 379
 Brunner, Armin 380
 Brust, Alfred 361, 364, 368, 370
 Bücher, Rudolf 113
 Büchner, Georg 196
 Burckhardt, Carl Jakob 201, 211, 214, 368
 Burdach, Konrad 70
 Burgkmair, Hans 146
 Busch, Wilhelm 79, 81

 Caesar, Gaius Julius 19
 Caigniez, Louis Charles 30, 75
 Calderón de la Barca, Pedro 216
 Canetti, Elias 287f., 290-302, 304-307
 Canetti, Georges 291
 Canetti, Jacques 295, 299
 Canetti, Veza 291
 Capelle, Wilhelm 139, 149
 Carmen Sylva (d.i. Elisabeth, Königin von Rumänien) 30, 76

 Casanova, Giacomo 18f.
 Castle, Eduard 53f.
 Catelain, Jacques 380
 Celan, Paul 113
 Chabod, Federico 204
 Chamisso, Adelbert von 77
 Cialdini, P.D. Biasio 48
 Cixous, Hélène 157
 Clair, Jean 338
 Clark, Andrew 379
 Claudel, Camille 198
 Claudon, Francis, 367
 Clemens von Alexandria, Titus Flavius 151
 Clément, Catherine 177
 Colin, Amy D. 113
 Colli, Giorgio 152, 332
 Columbus, Christoph 268
 Conway, Moncure Daniel 69
 Corbineau-Hoffmann, Anglika 374
 Correggio, Antonio 144-146, 152
 Coudenhove-Kalergie, Richard von 208
 Cousin, Victor 55f., 73, 76
 Croly, George 78

 Dahmer, Helmut 346
 Dale, Renée 181
 Dambacher, Eva 224
 Dangel, Elsbeth 157, 392
 Daniel, Friedrich 80
 Dante Alighieri 7, 26, 39, 56f., 63f., 294
 Darwin, Charles 335
 Daudet, Alphonse 46, 71
 Daviau, Donald G. 376
 Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin von 361
 Dehmel, Ida 93
 Dehmel, Richard 16, 89-94
 De Kock, Paul 374
 Delhaes, Wilhelm 289
 De Quincey, Thomas 186
 Derré, Françoise 370
 Dietze, Walter 53f.
 Disney, Walt 237, 280
 Disraeli, Benjamin 196
 Dobell, Bertram 71f.
 Döblin, Alfred 224, 376, 378
 Dowden, Edward 72

- Drude, Otto 288
 Düntzer, Heinrich 69
 Duflos, Huguette 380
 Dufresne, David 269
 Dumas (père), Alexandre 30, 59f., 74, 76
 Durzak, Manfred 292
 Duse, Eleonora 15, 19
 Dürer, Albrecht 39f.
 Dutli, Ralph 218
- Ebener, Dietrich 141
 Eberhardt, Sören 367, 373
 Ebert, Friedrich 227
 Eichendorff, Joseph von 237, 377
 Eigler, Friederike 290
 Eisner, Kurt 223
 Eissler, Marianne 22
 Eke, Norbert Otto 367f.
 Eliot, Thomas Stearns 220
 Elisabeth, Kaiserin von Österreich 16f., 19
 Emerson, Ralph Waldo 56f., 153f., 156, 368
 Empedokles 151
 Emrich, Wilhelm 82, 94
 Engel, Karl Dietrich Leonhard 70, 75
 Eörsi, István 221f.
 Erhoff, Michael 355
 Ernst, Paul 90
 Euripides 141, 143
- Fabian, Imre 379
 Fabre, Ferdinand 282
 Fähnders, Walter 333
 Fahrman, Johannes 148
 Faguet, Émile 369
 Farin, Michael 237
 Fechner, Gustav Theodor 341
 Fiechtner, Helmut A. 181
 Fiedler, Leonhard M. 366
 Fischer, Hans W. 89
 Fischer, Samuel 17
 Flaubert, Gustave 60
 Fleig, Horst 302
 Fliedl, Konstanze 365, 368
 Flinker, Martin 22
 Flint, Robert 55, 73
 Förster, Friedrich 75
- Fontane, Elise 305
 Fontane, Friedrich 288
 Fontane, Louis Henri 303-305
 Fontane, Theodor 176, 287-291, 302-307
 Forel, August 244f., 278
 Forman, Harry Buxton 71
 Foucault, Michel 283
 Fouqué, Friedrich Heinrich Karl Baron de la Motte 75
 Franckenstein, Georg Freiherr zu 362
 Frank, Leonhard 339
 Frank, Peter 210
 Franz, Franziska 289
 Franz Joseph I., Kaiser von Österreich 17
 Freud, Anna 343
 Freud, Sigmund 159, 166f., 231, 246, 258, 264, 283-285, 298, 303, 338, 342-348, 350-352
 Friedrich, Götz 379
 Frisch, Max 291
 Fritz, Gottlieb (s. Tetzl)
 Fritz, Horst 93
 Fromm, Erich 346
 Frye, Lawrence O. 375
 Fülleborn, Ulrich 373
 Fuhrich, Edda 369
- Gamper, Herbert 111, 318-320, 325
 Gaudy, Franz Freiherr von 77
 Gazzetti, Maria 10, 17
 Geiger, Benno 362
 Geiger, Ludwig 38f.
 Gentz, Friedrich von 207
 George, Stefan 11, 13, 17, 347, 352, 374
 Géraldy, Paul 362, 364, 373
 Gervinus, Georg Gottfried 67, 76
 Geyer, Siegfried 362
 Gide, André 368
 Gier, Albert 381
 Gilman, Sander L. 284
 Godwin, William 29, 72
 Goethe, Johann Caspar 34
 Goethe, Johann Wolfgang von 21, 26-29, 31-37, 40f., 45, 49, 51f., 56, 65, 67, 69, 75, 114, 136, 146, 160, 182, 212, 255, 298, 300
 Görner, Rüdiger 223, 392

- Görres, Joseph 69f.
 Götz, Bärbel 375, 377
 Goltschnigg, Dietmar 318, 373
 Gomperz, Theodor 151
 Goth, Maja 223
 Gould, Robert 290
 Grabe, Waltraut 366
 Gräf, Hans Gerhard 31
 Graefe, Johann Georg Theodor 68
 Graf, Oskar Maria 339
 Green, Martin 339f., 347-349
 Grenier, Edouard 77
 Grieser, Dietmar 274
 Grillparzer, Franz 27, 64, 209f.
 Grimm, Herman 71
 Grimm, Jakob 64
 Grimm, Wilhelm 51
 Grimm (Gebrüder), Jakob und Wilhelm
 35, 45, 52, 60, 174, 294
 Grisebach, Eduard 30, 66f., 78
 Groff, Claudio 360
 Gross, Adele 338
 Gross, Hans 338, 354
 Gross, Otto 333, 335-358
 Gross, Stefan 154
 Groß, Thomas 269
 Gruenter, Rainer 71
 Gryphius, Andreas 47f., 71
 Gutjahr, Ortrud 377
- Habermas, Jürgen 346
 Halévy, Jacques Fromental 30, 75
 Hamburger, Michael 142
 Hamerling, Robert 29, 61-66, 73-75
 Handke, Peter 111-114, 117, 377
 Hanoki, Andreas 379
 Härter, Andreas 375
 Harden, Maximilian 18
 Harrison, Richard Pogue 274, 276
 Harsdörffer, Georg Philipp 48
 Hartlieb-Wallthor, Artur 381
 Hartmann, Franz 148
 Hartmann, Heinz 168
 Hartmann, Paul 380
 Hart Nibbrig, Christiana 114f.
 Hasenclever, Walter 339
 Hatfield, James Taft 77
 Hauff, Gustav 41f., 62, 69f.
- Hauff, Wilhelm 30, 75
 Haupt, Theodor von 75
 Haushofer, Max 29, 73
 Hausmann, Raoul, 339, 355-357
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 26, 55,
 73
 Heidegger, Martin 334, 347
 Heinisch, Reinhard R. 381
 Heinle, Friedrich 369
 Heinrich, Hans-Jürgen 347
 Heinrich, Prinz von Preußen 233
 Heinzel, Richard 24
 Helbig, Friedrich 68
 Heldt, Gerhard 381
 Heller, Berndt 380
 Heller, Seligmann 30, 57-60, 62, 73
 Helmer, Günter 368
 Helmholtz, Hermann von 341
 Hempel, Gustav 31-39, 41, 67, 69
 Hennighaus, Lothar 297
 Heraklit 150f.
 Herder, Johann Gottfried 31, 33, 39, 55,
 212
 Hertel, Johann Jacob 207
 Herz, Joachim 381
 Herzfeld, Marie 13
 Hesse, Hermann 224
 Hettner, Hermann 51
 Heydecke, Frank 366
 Heymel, Alfred Walter 361f., 364
 Hieber, Jochen 300
 Hildebrandt, Dieter 323, 332
 Hillebrand, Karl 206
 Hilmes, Carola 159
 Himburg, Christian Friedrich 42
 Hinck, Walter 313
 Hirsch, Rudolf 11, 146, 150f., 153, 361
 Hirschfeld, Magnus 244, 282
 Hitler, Adolf 205, 220, 368
 Hoffmann, Paul 35, 38f., 69
 Hoffmann, Paul 155
 Hofmannsthal, Anna Maria Josefa von
 18
 Hofmannsthal, Christiane von 365, 370
 Hofmannsthal, Gertrud von, geb. Schle-
 singer 156, 362, 364
 Hofmannsthal, Hugo August Peter von
 16, 18

- Hofmannsthal, Hugo von 7f., 10-20, 111, 113-118, 120-126, 128f., 131-136, 139-144, 146-149, 151-157, 160-164, 168, 172-175, 177, 179-183, 185-188, 191f., 195-199, 201-204, 206, 208-222, 359-362, 364-381, 383
- Hohoff, Curt 333
- Hölderlin, Friedrich 113, 224, 226
- Hoffmann, Dirk O. 381
- Holbein, Hans 40
- Holz, Anita 82
- Holz, Arno, 79-110
- Holtzendorff, Franz von 68
- Homer 26, 56, 142
- Hoppe, Manfred 19
- Horn, Franz 30, 75
- Horváth, Ödön von 248, 309-332
- Humboldt, Wilhelm von 146
- Hurwitz, Emanuel 338-342, 346, 348, 353
- Hyginus 141f.
- Hytier, Jean 222
- Ibsen, Henrik 18
- Immermann, Karl 48
- Ingemann, Bernhard Severin 77
- Ingold, Felix Philipp 218
- Jacob, Günther 269
- Jacobi, Hansres 365, 370
- Jacobs, Heinrich Eduard 362, 369
- Jäger, Lorenz 181, 361, 364, 366, 368-370, 392
- Jäkel, Siegfried Paul 381
- Janz, Marlies 163, 171
- Jean Paul 95
- Jemand, Wilhelm (d.i. Wilhelm Lange-wiesche) 30, 75
- Jenny, Urs 323
- Jesenská, Milena 353
- Jolles, Charlotte 302
- Jüttemann, Gerd 342
- Julian (Flavius Claudius Julianus), röm. Kaiser 58
- Jung, Carl Gustav 338, 342, 351
- Jung, Franz 338-339, 355-356
- Käser-Leisibach, Ursula 372
- Kafka, Franz 199, 340f., 353-355, 369
- Kahane, Arthur 361f.
- Kambas, Chryssoula 368
- Kampel, Beatrix 290
- Kant, Immanuel 207, 342, 349
- Kappeler, Susanne 239
- Karasek, Helmut 253
- Karl I., König von England 182
- Karl der Große 206
- Kassner, Rudolf 21-34, 36-39, 41-44, 46, 49-53, 55f., 59, 61-69, 71-75, 181, 210
- Kaufmann, Walter 334
- Kaulbach, Wilhelm von 43
- Kayser, Wolfgang 80
- Keats, John 196
- Keck, Annette 237
- Keitel, Walter 287, 289
- Keller, Gottfried 287, 292
- Kemper, Hans-Georg 333
- Kerényi, Karl 142
- Kensik, Alphons Clemens 22, 24-26
- Kessler, Harry Graf 209, 361, 364, 372
- Kesting, Marianne 173
- Key, Ellen 336f.
- Kindermann, Heinz 70
- Kippenberg, Katharina 227
- Kiss, Gábor 342
- Kittler, Wolf, 341, 348, 353, 355
- Klages, Ludwig 347
- Klapper, M. Roxana 71
- Klettenberg, Susanne Katharina von 33, 36
- Klingemann, Ernst August Friedrich 30, 75
- Klinger, Kurt 371
- Kluckhohn, Paul 70
- Kluge, Alexander 285
- Knackfuß, Hermann 43
- Knapp, Fritz 40
- Koch, Hans-Albrecht 114, 204, 215
- Koegler, Horst 380
- Köhler, Ludwig 76
- Köhler, Peter 80
- Köhler-Zülch, Ines 39
- Köhn, Lothar 334
- König, Eckard 336
- König, Hans-Dieter 290

- Kohler, Stephan 380f.
 Kommerell, Max 364f., 371
 Konráds, György 222
 Korngiebel, Wilfried 237
 Kraepelin, Emil 345, 351
 Kraus, Karl 158, 163, 269
 Kreiler, Kurt 338, 342
 Kreuth, Herbert 350
 Kreuzer, Helmut 339f.
 Krishcke, Traugott 311, 315, 323, 332
 Kuchenbach, Thomas 367
 Kühlmann, Richard von 224
 Kümmerling-Meibauer, Bettina 376
 Kuffner, Christoph Johann Anton 30, 59f., 62, 74
 Kunisch, Hermann 288
 Kußmaul, Ingrid 224
- La Roche, Sophie von 47f.
 Lacan, Jacques 264f., 273
 Lamott, Franziska 338
 Landauer, Gustav 197
 Landolfi, Andrea 361
 Landsteiner, Carl 65
 Lange, Wolfgang 379
 Langhoff, Thomas 381
 Lasker-Schüler, Else 369
 Laurana, Luciano 19
 Lavater, Johann Kaspar 32f.
 Lawrence, Frieda 339, 345
 Ledebur, Dorothea von 228
 Lee, Vernon 12
 Lemaître, Jules 77
 Lenau, Nikolaus 52-54, 65, 72
 Lesch, Walter 372
 Lessing, Gotthold Ephraim 62, 65
 Lévi-Strauss, Claude 264
 Lewis, Matthew Gregory 29, 72
 Lhote, Marie-Josèphe 360, 371
 Lichtenberger, F. 68
 Liebknecht, Sophie 227
 Liebrand, Claudia 287f., 302, 392
 Lindberger, Örjan 72
 Liptzin, Sol 377
 Li-tai-pe 95
 Löffler, Sigrid 381
 Loeper, Gustav von 69
 Lorenz, Otto 113
- Lorenzini, Niva 17
 Louis-Ferdinand, Prinz 233
 Ludwig I., König von Bayern 32
 Ludwig XVI., König von Frankreich 76
 Lüdde, Heinz 290, 297
 Luhmann, Niklas 336, 342f., 345
 Lukács, Georg 222, 276
 Lukrez 150
 Lunzer, Heinz 203, 209, 212
 Lützel, Paul Michael 206
- Maeterlinck, Maurice 152, 156-158, 161, 172-175
 Mähl, Hans-Joachim 149
 Magill, C. P. 288
 Magnin, Charles 55, 73
 Magris, Claudio 290, 301
 Mahler, Gustav 157
 Mahler-Werfel, Alma 157f., 363
 Mahlke, Sybill 381
 Makart, Hans 26, 64f.
 Macaulay, Thomas 59
 Mandelstam, Ossip 218f.
 Mann, Heinrich 224f.
 Mann, Nicolaus 52
 Mann, Thomas 378
 Mannack, Eberhard 71
 Marahrens, Gerwin 375
 Marc Aurel 27, 58, 73
 Marc, Franz 282
 Marcus, Christopher 381
 Marcuse, Herbert 346
 Marx, Karl 312
 Masson, Jean-Yves 360, 367
 Matt, Peter von 360
 Maupassant, Guy de 18
 Mauser, Wolfram 181, 201, 206, 392
 Mauss, Marcel 263f.
 Max, Gabriel 52
 Max, Prinz von Baden 224
 Maxentius, Marcus Aurelius Valerius, röm. Kaiser 60
 Mayer, Gerhart 375
 Mayer, Hans 379
 Mayer, Mathias 359, 367, 370-372, 379
 McGuire, William 342
 Mell, Max 365, 371
 Melzer, Gerhard 290f., 293, 299

- Mercier, Louis-Sébastien 374
 Merck, Johann Heinrich 33
 MÉRIMÉE, Prosper 163
 Meuli, Karl 142
 Meumann, Ernst 337
 Mayer, Conrad Ferdinand 59
 Meyer, Richard Moritz 38, 69
 Meyer, Russ 280
 Meyer-Wendt, Jürgen 368
 Michael, Wolfgang 207
 Michaelis, Dora 363
 Michaels, Jennifer E. 339, 341, 352f.
 Michelangelo 7, 19, 26, 40, 56
 Michelet, Jules 73, 163
 Michelsen, Peter 161
 Michetti, Francesco Paolo 8
 Miller, Ignaz 368
 Miller, Norbert 95
 Miller-Degenfeld, Marie-Therese 361, 367
 Milton, John 80
 Minor, Jakob 21f., 22, 24, 31f., 35-39
 Mistral, Frédéric 46f.
 Mitscherlich, Alexander 159, 231f.
 Mitscherlich, Margarete 232
 Mitzmann, Arthur 339, 352
 Moering, Renate 365f.
 Molière, Jean Baptiste 369f.
 Moll, Albert 257
 Montaigne, Michel 56
 Montesquieu, Charles-Louis 62
 Montinari, Mazzino 152, 334
 Morin, Edgar 204, 218
 Morpurgo, M.S. 69
 Mosen, Julius 29, 61, 72
 Moser, Tilmann 232
 Mozart, Wolfgang Amadeus 213, 380
 Müller, Friedrich (gen. Maler Müller) 51
 Müller, Harald 380
 Müller, Hermann 115
 Müller, Michael 353
 Müller, Wilhelm 77
 Müller, Ulrich 381
 Müller-Funk, Wolfgang 315
 Müller-Seidel, Walter 340f., 348, 353f.
 Munro, Douglas 59
 Musil, Robert 373, 376
 Musset, Alfred de 50
 Muther, Richard 8, 52, 65
 Nabbe, Hildegard 372
 Nadler, Josef 202, 214
 Napoleon I., Kaiser der Franzosen 205f.
 Necker, Moritz 73
 Negt, Oskar 285
 Nehring, Wolfgang 372
 Nero, röm. Kaiser 27, 58, 63
 Nerval, Gérard de 374
 Neubauer, Karl 35, 48
 Neubaur, Leonhard 43, 66, 68, 74
 Neumann, Gerhard 341, 366, 371, 392
 Niefanger, Dirk 378
 Nietzsche, Friedrich 27, 49, 63, 152, 159, 202, 312, 334f., 345, 347f.
 Niggel, Günter 288
 Nohl, Herman 333
 Nolting, Winfried 313f., 316, 320, 331
 Norlind, Ernst 226
 Novak, Helga M. 291
 Novalis 64, 149, 196, 206, 377
 Nürnberger, Helmuth 289
 Ochring, Richard 355
 Öhlschlager, Claudia 237
 Oelkers, Jürgen 333f., 336f., 348
 Österling, Andres 363
 Oppenheimer, Yella 363
 Orlando, Vincenzo 20
 Osterkamp, Ernst 111, 392
 Ostini, Fritz von 43
 Otten, Karl 339
 Overlack, Anne 369
 Ovid 15, 141, 143, 149-151
 Panagl, Oswald 381
 Pannwitz, Rudolf 209
 Paracelsus, d.i. Theophrast von Hohenheim 148f., 153, 155
 Paris, Gaston 68f., 74
 Parmenides 139
 Pater, Walter 12
 Pawlowa, Nina 376
 Pelagius 34
 Perels, Christoph 359, 364, 370, 374
 Pérez de Montalván, Juan 48
 Pertlik, Susanne 370

- Pestalozzi, Karl 161
 Peters, Michael 280
 Peters, Ulrike 377
 Petsch, Robert 66
 Pfemfert, Franz 339
 Pfeiffer-Belli, Erich 25
 Pfoser, Alfred 370
 Pfoser-Schewig, Kristina 370
 Piatelli, Marco 360
 Pichler, Adolf 41f.
 Pichler, Cathrin 338
 Pickerodt, Gerhart 162, 171
 Piel, Edgar 291
 Pinthus, Kurt 345
 Pircher, Wolfgang 338
 Pitner, Marie Therese 377
 Placci, Carlo 13
 Plett, Bettina 304
 Plotin 149
 Pörnbacher, Karl 210
 Pöschl, Viktor 377
 Potthoff, Elisabetha 360, 378
 Povinelli, Adolf Heinrich 76
 Powell, Hugh 71.
 Preitz, Max 82
 Prodolliet, Ernes 378
 Prohl, Jürgen 204
 Prokesch von Osten, Anton Graf 63f.
 Prossnitz, Gisela 369
 Proust, Marcel 374
 Psichari, Henriette 74
 Pythagoras 150-152

 Quincey, Thomas De (s. De Quincey, Thomas)
 Quinet, Edgar 29, 55f., 72f., 76

 Radisch, Iris 280
 Raffael 40
 Ramakrishna 155
 Rauch, Maya 364f., 370f.
 Rauschen, Birgit 375
 Rector, Martin 333
 Redlich, Josef 196, 203
 Regehly, Thomas 368f.
 Rehm, Willi 337
 Reich, Wilhelm 346
 Reichert, Stefan 113

 Reich-Ranicki, Marcel 301
 Reimann, Bruno W. 344
 Reinbeck, Emilie von 53, 72
 Reinbeck, Georg von 72
 Reinhardt, Max 369f.
 Reiss, Hans 367
 Renan, Joseph Ernest 26f., 56, 58f., 73f.
 Renner, Gerhard 370
 Renner, Ursula 10, 133, 146, 154, 197, 366, 392
 Resch, Margit 375
 Reventlow, Franziska von 339
 Richards, Angela 159
 Richter, Emil 79, 81-83, 85, 89, 99f., 110
 Richthofen, Else von 339f., 347-349
 Richthofen, Frieda von 339f., 347-349
 Ricklefs, Ulfert 52
 Rieckmann, Jens 367, 377
 Riedel, Walter 334f.
 Riezler-Liebermann, Käte 363
 Rilke, Clara 225
 Rilke, Rainer Maria 32, 40, 113, 203, 223-235, 370
 Ritter-Santini, Lea 11
 Robinson, Alan R. 288
 Rodin, Auguste 139
 Roebbing, Irmgard 159, 377
 Roelleke, Heinz 366
 Rogers, Neville 71
 Rohde, Erwin 151
 Rolland, Romain 211
 Roloff, Volker 123
 Roscher, Wilhelm Heinrich 142
 Rosenhagen, Hans 40
 Rothe, Wolfgang 333
 Rousseau, Jean-Jacques 207
 Ruberg, Uwe 123
 Rubiner, Ludwig 345, 351
 Rupp, Gerhard 374
 Ruskin, John 11
 Rydberg, Abraham Viktor 29, 72

 Sade, Donatien-Alphonse-François Marquis de 278
 Saint-Georges, J.H. Vernoy de 75
 Saint-Pierre, Castel de 206f.
 Saint-Simon, Claude Henri de 207
 Salaquarda, Jörg 334

- Salis, Jean Rudolf von 228
 Salten, Felix 11, 237, 241, 250, 260f.,
 270, 274, 276
 Salus, Hugo 363
 Salzmann, Madeleine 291, 301
 Sandner, Wolfgang 380
 Sandrock, Adele 270
 Sappho 142
 Sartre, Jean-Paul 166
 Sattler, Rolf Joachim 204
 Sauerländer, Wolfgang 342
 Sawallisch, Wolfgang 380
 Scheible, Hartmut 168
 Scheichl, Sigurd Paul 291
 Scherer, Stefan 368, 376
 Scherer, Wilhelm 46f., 66, 70f.
 Scheuer, Helmut 82, 84, 90
 Schiller, Friedrich 36, 60, 77, 86, 304
 Schirrmacher, Frank 377
 Schlaf, Johannes 79-82, 84-88, 97, 99-
 110
 Schlaffer, Hannelore 376
 Schlegel, August Wilhelm 29, 70
 Schlegel, Friedrich 206
 Schlegel (Brüder) 64
 Schlesier, Renate 159
 Schlesinger, Franziska 363
 Schlesinger, Hans 363
 Schlossar, Anton 64, 72
 Schmid, Gisela Bärbel 133, 139, 154,
 359, 366, 383, 392
 Schmidt, Dietmar 237, 392
 Schmidt, Erich 47, 70f.
 Schmidt, Jochen 224, 226
 Schmidt, Julian 55, 67, 76
 Schmujlow-Claassen, Ria 139, 361
 Schneider, Manfred 240
 Schnitzler, Arthur 11f., 148, 153, 158,
 163, 168, 172, 270, 364f., 367, 370,
 372, 378, 381
 Schnitzler, Günter 366, 392
 Schoebel, Charles 68
 Schöнемann, Lili 32
 Schönke, Adolf 248
 Schopenhauer, Arthur 27f., 61-64, 152,
 247
 Schorr, Karl-Eberhard 336
 Schreber, Daniel Gottlieb Moritz 198
 Schreiber, Daniel Paul 198
 Schreiber, Aloys 78
 Schreinert, Annemarie 176
 Schreinert, Kurt 176
 Schrey, Dieter 374
 Schrimpf, Georg 355
 Schröder, Horst 248
 Schröder, Jürgen 315f., 330
 Schröder, Rudolf Alexander 364, 370
 Schubart, Christian Friedrich Daniel
 28f., 31, 41-46, 53, 69f.
 Schubart, Ludwig 41f., 69f.
 Schubert, Werner 378
 Schücking, Levin 78
 Schultz, Marie 361, 364
 Schulz, Walter 334
 Schulze, Hagen 204
 Schurz, Anton X. 53
 Schuster, Gerhard 215
 Schutte, Jürgen 88
 Schwab, Gustav 75
 Schwarz, Egon 220
 Schweiger, Fritz 381
 Scribe, Eugène, 30, 75f.
 Seeber, Joseph 76
 Selvani, Gianni 20
 Serner, Walter 278
 Seuffert, Bernhard 51, 69
 Sex Pistols 263, 280
 Shakespeare, William 26, 36, 56, 182,
 294
 Shelley, Percy Bysshe 27, 29, 32, 66, 71f.
 Sichertmann, Barbara 248
 Siebenmorgen, Harald 52
 Sieber-Rilke, Ruth 223
 Siefken, Hinrich 288
 Simplicius 149
 Simrock, Karl 66
 Sizzo-Noris, Margot Gräfin 233, 235
 Soergel, Albert 75, 333
 Sösemann, Bernd 383
 Sokrates 226
 Solon 58
 Sombart, Nicolaus 339, 342
 Sommerhage, Claus 377
 Sonntag, Michael 342
 Sophokles 151, 153
 Smets, Wilhelm 29, 70

- Spinoza, Baruch de 41, 76
 Spitz, Brigitte 279
 Spoerli, Heinz 380
 Sprengel, Peter 79, 82, 392
 Stabell, Birgit 378
 Staiger, Emil 160
 Stalin, Jossif 218, 221
 Stauffacher, Werner 376
 Stauffer, Paul 368
 Steig, Reinhold 47f., 51, 71
 Stein, Horst 379
 Steiner, Herbert 365
 Stendhal 292
 Stephan, Inge 160f.
 Stephens, Anthony 370
 Stern, Martin 17, 201, 362-364, 372f.
 Stern, Maurice Reinhold von 76
 Sternheim, Carl 369f.
 Stieg, Gerald 291f.
 Stifter, Adalbert 329
 Stolte, Ferdinand 30, 65f., 77
 Storch, Ludwig 78
 Storck, Joachim W. 224
 Stoupy, Joëlle 376, 378
 Strachey, James 159
 Strauß, Botho 114
 Strauß, David Friedrich 42, 70
 Strauss, Richard 135, 360, 367, 372, 379f.
 Strehlke, Friedrich 31, 69
 Strelka, Joseph P. 367f., 370-377
 Strindberg, August 158, 299
 Sturges, Dugald S. 369f.
 Sue, Eugène 30, 76
 Szeemann, Harald 348
 Szondi, Peter 118, 162, 171
 Szyrocki, Marian 71

 Taine, Hippolyte 55f., 73
 Tarot, Rolf 71
 Tassinari, Maria Paola 372
 Tenorth, Heinz-Elmar 336f.
 Terramare, Georg 162
 Tetzel (d.i. Gottlieb Fritz) 21, 24, 50, 56, 67
 Theleweit, Klaus 172
 Themistokles 58
 Theremin, Franz 76

 Thierry, Augustin-Jacques-Nicolas 207
 Thu-fu 95
 Thuncke, Jörg 302
 Thurn und Taxis, Marie Fürstin von 363
 Tiberius 60
 Tieck, Ludwig 47
 Tiedemann, Dietrich 149
 Tolstoi, Leo 26, 40, 211
 Treitschke, Heinrich von 27, 59
 Treu, Max 142
 Troeltsch, Ernst 334

 Uhde, Fritz von 26, 40
 Urbach, Reinhard 370
 Urban, Bernd 377
 Uzielli, Mario 17

 Valéry, Paul 222f., 231
 Veronese, Paolo 40
 Vietta, Silvio 97, 333
 Vigny, Alfred de 39, 76
 Virchow, Rudolf 68
 Vögele, Meinrad 323-325, 327
 Vogel, Juliane 371, 381
 Volke, Werner 214, 361, 370
 Vollmoeller, Karl 17
 Voltaire 38
 Von der Mühl, Hans 363
 Voss, Lieselotte 304
 Vossler, Karl 215

 Wagner, Max 82
 Wagner, Nike 158f., 269
 Wagner, Renate 270
 Wagner, Richard 83
 Wallerstein, Lothar 379
 Walter-Schneider, Margret 288, 305f.
 Walzel, Oskar F. 77
 Warburg, Karl 72
 Warneken, Bernd Jürgen 198
 Weber, Marianne 342, 349f.
 Weber, Max 197, 342, 349f.
 Weekly, Frieda 344f.
 Weeks, Charles Andrew 373
 Weidenfeld, Werner 204, 220f.
 Weigel, Sigrid 161
 Weininger, Otto 157f.
 Weinzierl, Ulrich 374

- Weissenberger, Klaus 374f.
 Weißenborn, Günther W. 380
 Welzig, Werner 370
 Wende-Hohenberger, Waltraud 373
 Wendelstadt, Julia Freifrau von 361
 Werfel, Franz 339, 341, 363
 Werneburg, Brigitte 281
 Werner, Zacharias 77
 Westphal, Gert 381
 Whayoung, Yo-Oh 369
 Wiene, Robert 380
 Wiesenthal, Grete 364
 Wiethölter, Waltraud 291, 294, 300f.
 Wilde, Oscar 12
 Wilhelm II. 227
 Winckelmann, Johannes 197
 Windfuhr, Manfred 375
 Witte, Bernd 291, 293, 299
 Wittenberg, Emilie 81, 83-87, 99-110
 Wittgenstein, Ludwig 288
 Wittwer, Konrad 360
 Wizisla, Erdmut 369
 Wolfskehl, Karl 365, 371
 Wolgast, Karin 371
 Wulf, Christoph 342
 Wulffen, Isa von 25f., 36, 64
 Wunberg, Gotthart 366, 374, 376-378, 392
 Wunderly-Volkart, Nanny 233
 Wundt, Wilhelm 341
 Yates, William Edgar 367, 372
 Zedler, Peter 336
 Zedlitz, Joseph Christian Freiherr von 30, 74
 Zellers, Eduard 151
 Zelter, Karl Friedrich 32
 Zimmer, Heinrich 365, 370f.
 Zinn, Ernst 21, 25f., 68, 223
 Zirus, Werner 71, 78
 Zmegač, Viktor 374
 Zola, Emile 10
 Zoller, August 74
 Zweig, Stefan 163, 177

Nachbemerkung

Bedauerlicherweise mußte der zweite Teil des Briefwechsels zwischen Hugo von Hofmannsthal und Alfred Walter Heymel wegen der Erkrankung von Werner Volke auf das Hofmannsthal-Jahrbuch 3, 1995, verschoben werden.

Die Herausgeber