HOfMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

4/1996

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

HOfMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 4/1996

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthard Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

© 1997, Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorin: Dr. Edelgard Spaude
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Herstellung: Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus,
Freiburg im Breisgau
Printed in Germany
ISBN 3-7930-9140-6

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Vorbemerkung
9

Hugo von Hofmannsthal: Das junge Skandinavien
Ein unbekannter Aufsatz Hofmannsthals
Mitgeteilt von Ursula Renner und Hans-Georg Schede,
eingeleitet von Hans-Georg Schede
11

Cynthia Walk
Hugo von Hofmannsthal: Dichter und Individuum
Zu einem Manuskriptblatt aus Hofmannsthals Nachlaß
23

Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben
Briefwechsel
Herausgegeben von Mathias Mayer
31

Hugo von Hofmannsthal – Julius Meier-Graefe
Briefwechsel
Herausgegeben von Ursula Renner
67

Catherine Krahmer
Meier-Graefes Weg zur Kunst
169

Gerhard Neumann
»Kunst des Nicht-lesens«
Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen
227

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bernhard Böschenstein
Das »Buch der Freunde« – eine Sammlung von Fragmenten? Hofmannsthal in der Tradition des Grand Siècle
261

Albrecht Riethmüller
Komödie für Musik nach Wagner: »Der Rosenkavalier«
277

Elsbeth Dangel-Pelloquin
Fuchs und Storch
Zu einem Motiv deutsch-französischer Verständigung bei Madame de Staël, Goethe und Hofmannsthal
297

Gregor Streim
»Die richtige Moderne«
Hermann Bahr und die Formierung der literarischen Moderne in Berlin
323

Tatsuji Iwabuchi
Inflation und Edition
Ein unbekannter Brief Arthur Schnitzlers an zwei Japaner
361

Claudia Öhlschläger
»Sagen können, wie es hier ist, werd ich ja nie«
Bildlektüren des Unbeschreiblichen in Rainer Maria Rilkes Briefen aus Spanien (1912/13)
367

Hofmannsthal-Bibliographie 1.1.1995 bis 31.12.1995
Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid
393

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
Mitteilungen
435

Christoph Perels
Anmut und Gelehrsamkeit. Zum neunzigsten Geburtstag von Rudolf Hirsch
435

Albrecht Goes
Zum Abschied Gottfried Bermann Fischers
440

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
445

Anschriften der Mitarbeiter
451

Register
453

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - [redacted]

Am 22. Dezember 1995 feierte Dr. Rudolf Hirsch seinen 90. Geburtstag. Die Festrede, die zu diesem Anlaß gehalten wurde, hat ihren Platz im vorliegenden Hofmannsthal-Jahrbuch gefunden. Während der Drucklegung dieses Bandes ist Rudolf Hirsch am 19. Juni 1996 in Frankfurt am Main gestorben. Es erfüllt uns mit Trauer, daß die Laudatio nun die Stelle eines Nachrufes einnimmt.

Wir trauern um einen unersetzlichen Freund und Gesprächspartner.

Der Vorstand der Hofmannsthal-Gesellschaft
Die Herausgeber des Hofmannsthal-Jahrbuches

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - [redacted]

Ola Hansson. Das junge Skandinavien. Vier Essays
Ein unbekannter Aufsatz Hugo von Hofmannsthals

Mitgeteilt von Ursula Renner und Hans-Georg Schede,
eingeleitet von Hans-Georg Schede

In der »Allgemeinen Kunst Chronik« (Wien) findet sich in der 24. Nummer (zweites Novemberheft, S. 661f.) des Jahrgangs 1891 eine Buchbesprechung Hugo von Hofmannsthals, die er in der Folge nicht wieder erwähnt hat (etwa brieflich oder in einer der Titellisten für eigene Ausgaben). Dadurch ist sie der Aufmerksamkeit der Forschung bislang entgangen und weder bibliographisch erfaßt noch jemals wieder gedruckt worden.[1] Es handelt sich um eine Besprechung von Ola Hanssons Aufsatzsammlung »Das junge Skandinavien«. Hofmannsthal hatte im Sommer desselben Jahres in der »Kunst Chronik« bereits seinen Bericht über »Die Mozart-Zentenarfeier in Salzburg« veröffentlicht. Alle weiteren Aufsätze aus dem Jahr 1891, soweit wir von ihnen wissen, sind in der »Modernen Rundschau« erschienen.[2]

Hofmannsthal hatte die literarische Produktion des 1860 geborenen Schweden schon seit 1890 aufmerksam verfolgt. In einem Brief an Gustav Schwarzkopf vom 31. August 1890 heißt es: »Aber es ist ein Verhältnis, wie von Paul Bourget oder Ola Hansson geträumt; so feingestimmt, in Schwingungen und Schattierungen, so eigentümlich auf der Schneide zwischen Kopf und Herz, aus tausend Motiven kombiniert, eine Gegenwartsblume wie die Sensitiva amorosa.«[3] 1891

[1] Aufgefunden wurde der Aufsatz im Zuge von Recherchen für den von Ursula Renner herausgegebenen Band »Reden und Aufsätze I« der im S. Fischer Verlag erscheinenden kritischen Ausgabe (SW XXXII). Die Vorarbeiten zur Rekonstruktion der Entstehung und Kommentierung werden im folgenden präsentiert. – Herrn Konrad Heumann von der Redaktion der Hofmannsthal-Ausgabe im Freien Deutschen Hochstift danke ich für seine ergänzenden Auskünfte.

[2] Vgl. GW RA I 7.

[3] B I 11f. Zum »Verhältnis«, von dem Hofmannsthal spricht, vgl. seine Briefe vom 20. und vom 31. August an Schwarzkopf: »Göttliche Gedankendämmerung, ein Durcheinanderwogen halbverklungener Töne, Mitklingen halbverrosteter Saiten, Stimmung! Stimmung!! Stimmung!!!« (B I 10) »Liebe wollen Sie aus meiner Gedankendämmerung herausgelesen haben? *Liebe*? Das Wort ist zu stark, zu alt, zu deutsch.« (B I 11). – Die »Sensitiva amorosa« hatte Hansson 1886 und 1887 geschrieben (vgl. David Raymond Hume, The

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zitiert Hofmannsthal im Aufsatz über Henri-Frédéric Amiel (Erstdruck: 15. Juni 1891) aus den »Parias«[4] und lernt, offenkundig durch Vermittlung von Hermann Bahr,[5] im Herbst die »Alltagsfrauen« kennen. Ferner zeigt er sich, wiederum in einem Brief an Bahr, über Hanssons Veröffentlichungen in der Berliner »Freien Bühne« auf dem Laufenden: »Ja sogar die ›Freie Bühne‹ können Sie dort [bei Schnitzler; HGS] lesen und über Ola Hansson Freudentränen weinen.«[6]

Bahr war Hansson bereits im Frühjahr 1890 in Berlin begegnet, wie aus einer längeren – literarisierenden, aber deutlich autobiographisch grundierten – Notiz im zweiten Skizzenbuch von 1890 hervorgeht.[7] Hansson, seit 1889 mit Laura Mohr (1854–1905) – bekannter unter ihrem Schriftstellernamen Laura Marholm – verheiratet, hielt sich von Februar bis Mai dort auf. Berlin bildete die erste Station einer ganzjährigen Reise des Ehepaars, die weiter nach Paris und in die Schweiz führte. Ihre Rückkehr nach Schweden 1891 war nur von kurzer Dauer, und im Herbst 1892 zogen die Hanssons – mittlerweile zu dritt – für zwei Jahre nach Friedrichshagen bei Berlin.[8] Der dortigen Künstlerkolonie gehörte auch Wilhelm Bölsche an, der Herausgeber der »Freien Bühne«, deren regelmäßiger Beiträger Hansson in den ersten Jahrgängen seit 1890 war.[9] Der intensivste Kontakt wäh-

German Literary Achievements of Ola Hansson 1888-1893, Diss., University of Kentucky 1972, S. 32). Eine deutsche Ausgabe des schmalen Bandes läßt sich für 1892 bei Küchenmeister in Berlin nachweisen.

4 GW RA I 115.

5 Vgl. B I 36 und Bahrs bislang unveröffentlichtes Antwortschreiben: »Also lesen Sie ›Dingsda‹, jedenfalls auch ›Alltagsfrauen‹.« (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Theatersammlung; Mitteilung von Ursula Renner.) – Bei dem ersten Buch handelt es sich wohl um Johannes Schlafs »In Dingsda« (1892).

6 B I 37 (undatiert, Herbst 1891). – Der Kontext der Briefstelle legt, wenn auch nicht zwingend, nahe, daß sich Hofmannsthal hier auf die Aufsätze Hanssons in der »Freien Bühne« bezieht. Vgl. Anm. 9.

7 »Einen Abend in Bellevue zusammen. Der schwedische Ola Hansen, welcher tags darauf nach Paris wollte, versammelte noch einmal seine Freunde. Es war die Quintessenz der Berliner Moderne«. (Hermann Bahr, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 2, 1890–1900, hg. von Moritz Csáky, Wien 1996, S. 33.)

8 Vgl. ausführlicher dazu: Hume, Hansson, S. 33–65.

9 Hanssons Aufsätze in der »Freien Bühne« bis Ende 1891 sind: Jahrgang I, 1890: Georg Brandes und die skandinavische Bewegung (S. 233–36); Zu Georg Brandes' Nekrolog (303); Die Kreuzersonate von Tolstoi (447–49); Die »Gespenster« in Paris (499–501); Das junge Frankreich. Eine Schilderung aus der Vogelperspektive (797–801, 841–45,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rend der Berliner Jahre stellte sich zu Stanislaus Przybyszewski her, der sich noch in seinen vierzig Jahre später geschriebenen Erinnerungen enthusiastisch zu Hansson bekannt hat. 1892 – also nach Hofmannsthals Besprechung des »Jungen Skandinavien« – verfaßte er eine kleine Schrift über »Ola Hansson«, die Richard Dehmel 1894 in einem Brief an Hofmannsthal erwähnt.[10]

Die Hofmannsthal bekannten und in der Besprechung des »Jungen Skandinavien« eingangs aufgeführten Novellensammlungen »Parias« und »Alltagsfrauen« waren 1890 und 1891 in deutscher Sprache in Berlin veröffentlicht worden (»Parias. Fatalistische Geschichten«, bei Zoberbier, und »Alltagsfrauen. Ein Stück moderner Liebesphysiologie« im S. Fischer Verlag). »Parias« war als eine Folge psychologischer, an Poe – den Hansson über seine Lektüre Bourgets kennengelernt hatte – orientierter Kriminalgeschichten im Frühjahr 1888 entstanden.[11] Als Seitenstück zu den »Sensitiva amorosa« konzipiert, hatte

869–72). – Zur Erläuterung des zweiten Titels: Georg Brandes empfand den Aufsatz Hanssons über ihn und die »skandinavische Bewegung« als »interessante[n] Nekrolog, den Herr Ola Hansson im vorigen Heft der ›Freien Bühne‹ über mich geliefert hat« (266) und antwortete mit einem »Der Nekrolog eines Lebendigen« überschriebenen Brief an die Redaktion vom »28. März 1890« (266–69). Auf diese Intervention bezieht sich wiederum Hansson mit seinem Text, der »Berlin, den 2. April 1890« datiert ist. – Jahrgang II, 1891: Neue Bücher: I. Magdalene Doris von Felix Hollaender (1083–86); II. Heinz Tovote: Der Erbe, Georg Eggestorff: Die Sünde (1106–08); III. Hermann Bahr's Russische Reise (1125–26).

[10] »Przybyszewski hat die sonderbare Neigung, seine wirklich genialen Einfälle mit allerhand tiradischen Geberden Leuten um den Hals zu hängen, die er dann nach einiger Zeit als Haubenstöcke zu erkennen pflegt. Nicht immer, aber manchmal; ich empfehle Ihnen in dieser Hinsicht als warnendes Exempel seinen Hymnus auf Ola Hansson (›Zur Psychologie des Individuums, II‹, Berlin bei Fontane & Co.), der im Uebrigen, in Hinsicht auf den allgemeinen Inhalt, ebenfalls ganz wundervolle Stellen enthält. Es hat ihn sehr gefreut, daß Sie ihn zu den Nichtberlinern rechnen.« (Brief vom 25. Februar aus Pankow. HB 21/22 1979 17) – Hofmannsthal war 1892 anläßlich der ersten Folge von »Zur Psychologie des Individuums«, Przybyszewskis Schrift über »Nietzsche und Chopin«, auf den Polen aufmerksam geworden. (Vgl. die Briefe an Marie Herzfeld vom 21. Juli und an Carl August Klein vom 29. Juli, sowie Kleins Antwort vom 10. August; BW Herzfeld 28 und BW George 33f.)

[11] Ein Aufsatz über Poe, den Inger Manesköld-Öberg als »erstes Indiz der in Hanssons späterer Literaturpolitik zum Tragen kommenden Opposition germanisch-gallisch« wertet, ist am 12. und 19. Mai 1889 in der Sonntagsbeilage der »Vossischen Zeitung« veröffentlicht worden. (Inger Manesköld-Öberg, Att spegla tiden – ller former den. Ola Hanssons intruduktion av nordisk litteratur i Tyskland 1889-1895, S. 231, dt. Zusammenfassung.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich Hansson hier zur Aufgabe gesetzt, die irrationalen Kräfte im Individuum, die er dort auf dem Feld der erotischen Begegnungen studiert und dargestellt hatte, auch für andere Lebensbereiche, hier den des Verbrechens, als gültig zu erweisen.[12] Die Übersetzung des Bandes ins Deutsche wurde von Laura Marholm und Marie Herzfeld gemeinsam besorgt. »Alltagsfrauen« wendet sich im Vorwort (datiert vom »18. Mai 1891«) ausdrücklich gegen Paul Bourgets von Hofmannsthal im Februar 1891 besprochenen Roman »Physiologie de l'amour moderne«: »Dieses Buch«, sagt Hansson, »hat nach meiner Ansicht einen einzigen, aber centralen Fehler: seinen Titel nicht zu rechtfertigen. Es ist erlesene, nicht genug zu würdigende Psychologie, aber keine Spur von Physiologie. Gerade in dieser Hinsicht habe ich im vorliegenden Buch versucht, einen Schritt weiter, einen Schritt tiefer in die Physis hinabzuthun, um die Psyche zu erklären.«[13]

Hanssons Position im Widerstreit der ästhetischen Strömungen stellt sich zu Beginn der Neunzigerjahre in etwa so dar: Er hat sich kürzlich von Georg Brandes gelöst,[14] dem er im Sommer 1888 bei Gelegenheit eines Besuchs in Kopenhagen noch die entscheidende Bekanntschaft mit den Schriften Nietzsches verdankt hatte, welchen Brandes damals seinerseits gerade für sich entdeckte.[15] Für Hansson gilt also in besonderer Weise, was Marie Herzfeld im Rückblick für

[12] Vgl. Hanssons Brief an Georg Brandes von August 1888, auszugsweise wiedergegeben bei Hume, Hansson, S. 34.

[13] Zitiert nach der zweiten Auflage im Verlag von Carl Duncker, 1896, dort S. X.

[14] Zu den publizistischen Folgen dieser Abwendung von Brandes vgl. Anmerkung 9.

[15] Der Briefwechsel zwischen Brandes und Nietzsche beginnt mit einem Schreiben von Brandes vom 26. November 1887. Zu dieser Zeit war er schon mit Paul Rée und Lou Salomé bekannt. Die erste öffentliche Äußerung von Brandes über Nietzsche datiert vom Frühjahr 1888, als er in Kopenhagen zwei Vorträge über dessen Philosophie hielt, die zwei Jahre später unter dem Titel »Aristokratischer Radikalismus. Eine Abhandlung über Friedrich Nietzsche« in der Berliner Monatsschrift »Deutsche Rundschau« gedruckt wurden. (Bd. 63, 16. Jg., Heft 7, April 1890, S. 52–89; vgl. Richard Frank Krummel, Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr des Philosophen. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867–1900, Berlin und New York 1974, insbesondere die S. 57, 84f. und 274. Die Vorlesungen von 1888 verlegt Krummel einmal in den April [57] und einmal in den Februar [274].) Die Nietzsche-Abhandlung wurde kurz nach ihrer Veröffentlichung von Marie Herzfeld in der »Modernen Dichtung« besprochen. (Essays von Georg Brandes. Fremde Persönlichkeiten, in: Moderne Dichtung 1, Heft 5, 1. Mai 1890, S. 318–22, dort besonders S. 320–22.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die jüngste Autorengeneration in Skandinavien feststellt: Indem Brandes Nietzsche zu propagieren begann, verhalf er den jungen Dichtern zu der ihnen gemäßen Leitfigur und verlor selbst kontinuierlich an Einfluß.[16] Hansson, dessen literarisches Schaffen sich zuvor wesentlich in den Spaltungserscheinungen eines dezentrierten Ichs, in der von ihm so bezeichneten »Lebensangst«[17] als Ausdruck der desillusionierenden Einsicht in das Schwinden verbindlicher Wahrheiten dokumentiert hatte, richtete sich an Nietzsches Leidenspathos, an den Zukunftsvisionen des »Zarathustra« auf. Er wurde in der Folgezeit vielfach als der entscheidende Propagator Nietzsches in Deutschland apostrophiert,[18] ehe dann für seine eigene Entwicklung die Bekannt-

[16] Herzfeld schreibt in ihrem umfangreichen Aufsatz »Die skandinavische Litteratur und ihre Tendenzen« (1897): »Denn fünfzehn Jahre, nachdem er Mill und Spencer eingeführt und alle politischen und sozialen (nicht auch künstlerischen) Konsequenzen aus ihren radikal-demokratischen Lehren gezogen, – im Jahre 1889 lancirte Brandes in denkwürdigen Vorlesungen, die sich zu einem vielfach umgearbeiteten Essay kristallisierten, mit dem bekannten Feuer und Verkündertum den radikalen Aristokratismus Friedrich Nietzsches, – die *Herrenmoral*, die Lehre vom *grossen Menschen* als Zweck aller Entwickelung und der Unentbehrlichkeit des Leidens, das der wirksamste Erzieher und die Quelle aller menschlichen Erhöhungen ist. In seinem Eifer, stets an der Spitze der Zivilisation zu gehen und alle neuesten und grössten Gedanken sich gleichsam zu assimiliren, vergass Brandes, seine eigene Stellung reinlich abzustecken, – zu sagen, ob er seine alten Überzeugungen als Irrtümer erkannt habe oder wie er so conträre Weltanschauungen in sich versöhnen könne. Denn niemand fasste ihn, den *Lehrer*, nur als Verstehenden und Geniessenden auf. Dies hat die Jugend stutzig und an ihm irre gemacht. Es war gewiss ein Glück für den Norden und daher ein Verdienst von Brandes, dass er ihm nach so vielen Kulturströmen auch den Nietzsche'scher Ideen zugeführt hat; doch Brandes selbst als den führenden Geist Skandinaviens hat der Strom hinweggeschwemmt.« (Marie Herzfeld, Die skandinavische Litteratur und ihre Tendenzen, nebst anderen Essays, Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1898, S. 14f.)

[17] Vgl. Marie Herzfeld, Die skandinavische Litteratur, S. 55; sowie: Marie Herzfeld, Ola Hansson. Studie, in: Die Zeit, Wien, Bd. 4, Nr. 40, 6. Juli 1895, S. 11–12 (nachgedruckt in: Gotthart Wunberg (Hg.), Das Junge Wien, Bd. I, Tübingen 1976, S. 513–18).

[18] Hanssons Aufsätze über Nietzsche sind (nach Manesköld-Öberg, Hansson, S. 224f., und Krummel, Nietzsche, S. 76, 79 und 87f.; dort auch kurze Zusammenfassungen): Friedrich Nietzsche. Die Umrisslinien seines Systems und seiner Persönlichkeit. Kritischer Entwurf (Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart 2, Nr. 11, Februar 1889, S. 400–418; die Abhandlung erschien 1890 als 30 Seiten umfassender Separatabdruck im Verlag E. W. Fritzsch, mit drei neu hinzugefügten Abschnitten: I, II und VIII, S. 3–8 und 29f.); Nietzscheanismus in Skandinavien (Neue Freie Presse, Nr. 9031, 15. Oktober 1889, 3 S.; Hansson würdigt hier die Vorlesungen von Brandes über Nietzsche als dessen »zweite[n] große[n] Einsatz in die Cultur des Nordens«.); Friedrich Nietzsche (Frankfurter Zeitung, 9.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schaft mit Langbehns »Rembrandt als Erzieher« die mit den Schriften Nietzsches an Bedeutung noch übertraf. Um 1890 polemisierte er gegen Ibsen und Björnson und pries Strindberg, mit dem er seit 1888 befreundet war. Der deutschen Gegenwartsliteratur, in der sich gerade der Naturalismus durchsetzte, fühlte er sich um Jahre voraus. Sein Programm war das eines physiologisch fundierten Subjektivismus, das die »terra inculta«[19] des Unbewußten zu bearbeiten anstrebte.[20] Widerhall fanden diese Vorstellungen bei Hermann Bahr, der zur gleichen Zeit den Naturalismus mit Hilfe einer »neuen Psychologie« zu überwinden empfahl.[21] Eduard Michael Kafka nennt Hanssons Namen im Juli 1890 in seinem Aufsatz »Vom modernen Individualismus«: Er spricht dort vom »allerneuesten Individualismus und Aristokratismus, der uns gegenwärtig von allen Seiten in so verführerischen Weisen, mit so viel Geist und funkelnder Originalität als Heilslehre der Zukunft verkündet wird (ich nenne nur Friedrich Nietzsche, Ola Hansson und Hermann Helferich,) [...]«.[22] Ebenfalls in der »Modernen Dichtung« schreibt kurz darauf Hermann Bahr in seinem Essay über »Die neue Psychologie«: »[...] erinnern Sie sich, wie, mit seinem letzten Romane, der treueste der Zolaisten, Guy de Maupassant zu den Bourgetisten desertierte; und warum ist denn alle Welt

und 11. März 1890; bietet die neuen Abschnitte des Separatabdrucks bei Fritzsch als Abschnitte I, II und IV, und als Abschnitt III eine stark geraffte Zusammenfassung der ursprünglichen Abhandlung); Friedrich Nietzsche und der Naturalismus (Die Gegenwart 39, Nr. 18, 2. und 9. Mai 1891, S. 275–78 und 296–99).

[19] Ola Hansson, Alltagsfrauen, S. XII.

[20] Vgl. dazu: Arne Widell, Ola Hansson i Tyskland. En studie i hans liv och diktning aren 1890–1893, Uppsala 1979, S. 180–88 (dt. Zusammenfassung).

[21] Dabei verwarf er, wie Hansson, Bourgets psychologischen Roman als Versuch, das neue Lebensgefühl mit den Mitteln der alten Psychologie (Mitteilung der Resultate von Gefühlen, wie sie im nachhinein dem Bewußtsein erscheinen, anstelle von Aufsuchung der Gefühle »im sensualen Zustande vor jener Prägung«) darzustellen. (Vgl. Bahrs Essaysammlung »Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von ›Zur Kritik der Moderne‹.«, E. Pierson, Dresden und Leipzig 1891; das Zitat aus: »Die neue Psychologie«, S. 108.)

[22] In: Moderne Dichtung 2, Heft 1, Nr. 7, 1. Juli 1890, S. 449–50, das Zitat S. 449 (nachgedruckt in: Gotthart Wunberg, Das Junge Wien, Bd. I, S. 85–87). – Zur Person Hermann Helferichs vgl. die Einleitung zum Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Julius Meier-Graefe von Ursula Renner in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf einmal in Ola Hansson verliebt?«[23] Daß er sich bei dieser Einschätzung vor allem auf sich selber bezieht, zeigt sein drei Wochen zuvor in der Berliner »Freien Bühne« erschienener, überschwenglich formulierter Hinweis auf Hanssons »Parias«:

> *Ola Hansson. »Parias.« Fatalistische Geschichten. (Berlin, Zoberbier.)* Zwei Worte blos einstweilen von diesem herrlichen Buch, über das ich am liebsten ein ganzes Heft vollschreiben möchte. Eines der wenigen, welche man gelesen haben muß. Der Autor ist von jenen seltenen Künstlern, die etwas zu sagen haben, etwas was vor ihnen von keinem gesagt wurde und um sie herum von keinem gesagt wird. Und das ist just eben dasselbe, was die Entwicklung der Moderne heute zu sagen hat: die Stichworte zur Eröffnung der nächsten Scene. Die Discussion der neuesten Phase, in welcher die Litteratur sich über den Naturalismus hinaus entwickelt, wird seinen Namen bald zu einem Schlagwort schleifen.[24]

Und in der »Krisis des Naturalismus« stellt Bahr fest:

> Diejenige Litteratur, welche mit der französischen zusammen heute die Weltkultur leitet, die nordische, hat den nämlichen Prozeß hinter sich. Um Strindberg scharten sich dort zuerst die bereiten Kräfte; der modernistischeste in der skandinavischen Moderne, mit den an Feinhörigkeit empfindsamsten Nerven, welche von allen kommenden Rätseln klingen, Ola Hansson schreibt eben jetzt in seiner »Skandinavischen Litteratur« dieser Revolution ein Manifest der Zukunft, welches dem späten Forscher einmal ein wunderliches und kostbares Dokument jener Vergangenheit sein wird; Arne Garborg hat sie mit dem krummen und unglücklichen Titel »Neu-Idealismus« konstatiert, der nur verwirren kann und den dumpfen Lese-Pöbel erst völlig kopfscheu macht. Es wird wohl nichts helfen: der säumige Troß der nachzügelnden Litteraturen wird auch heran müssen, früher oder später, den nämlichen Weg.[25]

[23] In: Moderne Dichtung 2, Heft 2, Nr. 8, 1. August 1890, S. 507–09, und Heft 3, Nr. 9, 1. September 1890, S. 573–76, das Zitat S. 507f; aufgenommen in: Hermann Bahr, Die Überwindung des Naturalismus, S. 101–17 (nachgedruckt in: Gotthart Wunberg, Das junge Wien, Bd. I, S. 92–101).

[24] In: Freie Bühne für Modernes Leben 1, Heft 23, 9. Juli 1890, S. 618. Vgl. auch Gregor Streims Aufsatz »Die richtige Moderne« in diesem Band (bes. S. 331–333 und S. 358, Anm. 118). Bahrs Notiz über die »Parias« ist bei Streim auszugsweise wiedergegeben. (S. 341)

[25] In: Die Überwindung des Naturalismus, S. 65–72, das Zitat S. 65f. – Erstdruck in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes 59, 1890, Nr. 36 vom 6. September

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

»Skandinavische Litteratur« war eine Aufsatzreihe Ola Hanssons in eben dem »Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes«, in dem Bahr seinen Aufsatz publizierte.[26]

Diese auffallende Präsenz Hanssons in den literarischen Zeitschriften, zu deren Lesern Hofmannsthal gehörte (immerhin war die »Moderne Rundschau«, in der er 1891 regelmäßig veröffentlichte, die direkte Nachfolgerin der »Modernen Dichtung«), wird wohl dafür verantwortlich sein, daß sein Interesse an Hansson geweckt wurde. Der Zeitpunkt der eingangs zitierten brieflichen Erwähnung Hanssons gegenüber Schwarzkopf (31. August 1890) spricht für diesen Zusammenhang.[27] Durch den persönlichen Kontakt mit Bahr ab Ende April 1891[28] ergab sich dann die Möglichkeit, mehr über Hansson zu erfahren.

Bemerkenswert ist der hier mitgeteilte kleine Aufsatz insofern, als er das Spektrum der von Hofmannsthal schon in seinen frühesten Arbeiten mit Aufmerksamkeit bedachten nichtdeutschsprachigen Literaturen um den Bereich der skandinavischen Literaturen erweitert. Es zeigt sich, daß sich sein Blick von Anbeginn seiner kritischen Tätigkeit auf ganz Europa richtet. Bemerkenswert ebenso die nachdrückliche Nennung Nietzsches, wenn sie auch in Hinblick auf Brandes und Hansson nahegelegen haben wird. Noch vor der persönlichen Bekanntschaft mit Marie Herzfeld, der Übersetzerin und Vermittlerin

1890, S. 562–64, u.d.T.: Die Krisis des französischen Naturalismus (nachgedruckt in: Gotthart Wunberg, Das junge Wien, Bd. I., S. 145–48).

[26] Die Beiträge Hanssons erschienen am 17. und 31. Mai, am 28. Juni, am 26. Juli, am 16. August und am 20. September 1890. – Den »unglücklichen Titel ›Neu-Idealismus‹« hatte Garborg in einem Aufsatz lanciert, der im Juli in zwei Folgen in der »Freien Bühne« erschienen war (Heft 24, 16. Juli 1890, S. 633–36, sowie Heft 25, 23. Juli, S. 660–65).

[27] Als unmittelbarer Anlaß für Hofmannsthals Briefstelle kommt ein Essay Hanssons mit dem Titel »Liebe! Liebe!« in Frage (veröffentlicht in Nr. 9342 der »Neuen Freien Presse« [S. 1–3] vom 26. August 1890, also wenige Tage vor seiner frühesten Nennung bei Hofmannsthal), in dem auch von Paul Bourget (wie in Hofmannsthals Brief) die Rede ist. – Ein anderer Aufsatz über Bourget war am 1. August in der »Modernen Dichtung« erschienen. (»Das junge Frankreich. Literarische Silhouetten. I. Paul Bourget«). – 1890 ist das Jahr der intensivsten publizistischen Aktivität Hanssons in deutschsprachigen Zeitschriften und Zeitungen.

[28] Vgl. Hofmannsthals Tagebucheintrag vom »27. IV.«, GW RA III 328.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der zeitgenössischen skandinavischen Literatur,[29] im März 1892, bezeugt Hofmannsthal in seiner Besprechung von Hansson seine Kennerschaft der aktuellen literarischen Landschaft Skandinaviens.[30]

In Hofmannsthals Bibliothek im Freien Deutschen Hochstift befinden sich weder die »Parias« noch die »Alltagsfrauen«, wohl aber »Das junge Skandinavien«, in der im Aufsatz angegebenen Ausgabe.[31] Das

[29] Vgl. BW Herzfeld 11 (Geleitwort von Horst Weber). Im Januar 1892, also kurz nach Hofmannsthals Besprechung von Hanssons Essaysammlung, veröffentlichte Marie Herzfeld in der »Wiener Literatur-Zeitung« einen Aufsatz über »Neue Strömungen in der skandinavischen Literatur« (Jg. 3, Nr. 1, S. 9–11; nachgedruckt in: Gotthart Wunberg, Das junge Wien, Bd. I, S. 298–304).

[30] Kurz nach der Rezension Hofmannsthals ist im vorletzten Heft des zweiten Jahrgangs der »Freien Bühne« (Dezember 1891) eine von Franz Servaes verfaßte Sammelbesprechung von »Ola Hansson's neue[n] Schriften« veröffentlicht worden. (S. 1245–48) Neben der Programmschrift »Der Materialismus in der Litteratur« (dt. Stuttgart 1892) und den »Alltagsfrauen« kommt dort auch »Das junge Skandinavien« zur Sprache. Der entsprechende Abschnitt lautet: »Die Charakteristiken über das junge Skandinavien werden gewiß in Deutschland hochwillkommen sein. Nachdem in den Persönlichkeiten von Georg Brandes die neue Richtung in ihrer reformatorischen Bedeutung gewürdigt worden ist, (kein ganz reines Bild, wie zu erwarten stand), werden die typischen Vertreter der drei nordischen Reiche einer eindringenden Betrachtung unterworfen, der Däne Jacobsen, der Schwede Strindberg und der Norweger Garborg. Auf dem Hintergrunde der allgemeinen Zeitdisposition werden Alle drei gefaßt als das gemeinsame Produkt einer Landschaft und eines Volkstemperamentes. Daraus hebt sich dann ihre scharf individualisierte Persönlichkeit deutlich ab. Jacobsen mit seiner schmerzlichen Sehnsucht, mit seinem leuchtenden Farbenschmelz und seiner feinen und eindringlichen Psychologie; Strindberg mit seiner flackernden Genialität, seinem unruhigen Forscherdrang und seinem individuellen Geschlechtshaß wider das Weib; Garborg mit seiner bedächtigen Sachlichkeit, seiner unerschrockenen Bauernehrlichkeit und seiner naturalistischen Formlosigkeit. Die Beleuchtung ist scharf und mitunter einseitig, die Farben werden stark auf einen Ton gestimmt, und die Figuren gewinnen, trotz mancher frei ausgepinselter Einzelheiten, etwas Freskoartiges und Reckenhaftes. Sie haben den Weg durch eine nordische Phantasie nehmen müssen, und da sind sie naturgemäß von Nebelschleiern umflossen, in denen sie übermenschliche Proportionen gewinnen.« (1247) Servaes geht ferner, wie Hofmannsthal in seiner Besprechung, auf die – auch andernorts im Zusammenhang mit Hansson vieldiskutierte – Frage ein, wie sich der Kritiker zum Dichter verhalte und wie sie wechselseitig aufeinander einwirken. (1246f.)

[31] Freies Deutsches Hochstift / Hofmannsthal-Bibliothek. Eine zweite Auflage erschien noch im selben Jahr im Berliner Verlag Berlin–Wien. Hansson hat das Buch offensichtlich auf deutsch geschrieben. Die vier Kapitel verteilen sich wie folgt: 1. Die neue Richtung (Georg Brandes), S. 5–24; 2. J. P. Jakobsen, S. 27–68; 3. August Strindberg, S. 71–133; 4. Arne Garborg, S. 137–184. – Das erste Kapitel ist weitgehend identisch mit dem 1890 in der »Freien Bühne« veröffentlichten Aufsatz »Georg Brandes und die skandinavische Bewegung« (vgl. Anm. 9). – Das Exemplar weist eine Anstreichung auf S. 65 auf, die aller-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Hofmannsthal angeführte Strindberg-Zitat läßt sich in Hanssons Text nicht nachweisen. Dagegen zieht sich die Gegenüberstellung der alten und der jungen Schriftstellergeneration, die Hofmannsthal in seiner Besprechung aufgreift, als zentraler Topos der Darstellung durch den gesamten Band.

dings im Zusammenhang mit Hofmannsthals Besprechung des Bandes von nur geringem Interesse ist.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ola Hansson. Das junge Skandinavien. Vier Essays. (Dresden, E. Pierson, 1891.) Wenn Ola Hansson, der Verfasser der »Pariahs« und der »Alltagsfrauen«, nichts Anderes ist als ein Kritiker, ein geistvoller, blendender Kritiker, ein psychologischer Kritiker, wenn man will, aber nie ein schaffender, ein plastisch gestaltender Dichter, so ist der Kritiker Hansson dafür ein Dichter zu nennen an bunter Pracht des Stils, an Feinheit der Seelendivination und an dramatischer Kraft im Schaffen eines lebendig bewegten, tiefen und bedeutenden Hintergrundes.

Wie gewaltige und sinnreiche Statuen, symbolische Vertreter der skandinavischen Volkskraft, erstehen vor uns vier Gestalten, uns längst ehrwürdig und bekannt, trotzdem wie neu aus einem Guss erschaffen: Georg *Brandes*, der Pfadfinder von Volk zu Volk, der Führer im Streit und Vermittler der Zivilisationen; J. P. *Jacobsen*, der Däne, der Träumer, der junge Romantiker mit den feinen, ungeahnten Farben und den leisen, niegehörten Tönen, das zarte und traurige Saitenspiel, über das der Hauch unendlicher Sehnsucht hinweht; dann August *Strindberg*, der Schwede, der Thatgewaltige, der mächtige Rufer im Meinungskampf, der erbarmungslose Satiriker, dessen polemische Hiebe dröhnen, der überall Kampf sieht: Kampf zwischen Altem und Neuem, Kampf zwischen Mann und Weib, Kampf zwischen Aria und Paria: schneidige Klarheit ist um ihn und das Sausen des schwedischen Sturmes; endlich Arne *Garborg*, der Heimatlose, den sein Land nicht ernährt, weil er es zu scharf und klar und klug geschaut und geschildert.

Tausend Fäden schlingen sich von dieser Männer bestem Thun und Denken zu unserer besten Männer Thun und Denken: in deutscher Weisheit wurzelnd, einst Hegel's Apostel, ist Georg Brandes nach 30 Jahren heimgekehrt zu einem *deutschen* Quell der Erkenntnis, und heute heißt sein Evangelium: »Also sprach Zarathustra.« Auf deutscher Erde, am Tegernsee, isst Arne Garborg das Brot der Verbannung. Und in August Strindberg's Seele ringt mit Ibsen's Einfluss der Einfluss Nietzsche's. Manches wesentlich Deutsche, das mancher

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von uns unklar empfunden und dämmernd gedacht hat, mag er aus dem Buche Hansson's wieder empfangen, empfangen, durch fremden Geist geklärt und geformelt. Was zwischen Deutschland und Frankreich oft beobachtet wurde, wiederholt sich seit einem Vierteljahrhundert zwischen Deutschland und Skandinavien: wir geben ihnen den Gedanken, sie uns die Form; wir ihnen die Weltanschauung, sie uns das Kunstwerk, darin sie sich wiederspiegelt.

Die Generation der »Jungen«, der dieses Buch gewidmet ist, ist die, welche zwischen Ibsen–Björnson und den Jüngsten, Hansson selbst, Hans Jäger und Christian Krohg, L. Marholm und Amalie Skram, überleitend mitteninne steht. Gehört Garborg mehr zu diesen, Jacobsen mehr zu den Alten, bildet Brandes ein allumfassendes Band: – eines ist den vier geschilderten gemeinsam, dass sie sich selbst als Übergangsgeister empfunden haben, als Doppelwesen mit dem Ringen zweier Weltanschauungen in der Seele. Jeder von ihnen hat das mehr als einmal ausgesprochen; am klarsten vielleicht Strindberg: »Wir ›Jungen‹ wurden von Eltern erzogen aus einem Zeitabschnitt, in welchem ›Glaube‹ und ›Ehre‹ hochgehalten wurde. Dann wurden wir in eine neue Epoche geleitet, welche den Erfolg um jeden Preis anbetete. Wir erlebten eine Zeit der Verfälschungen und lebten in der Epoche des Humbugs.« Dieser ein Ende zu machen, eine Wende der Zeiten zu schaffen, haben sie sich, Brandes wie allezeit an der Spitze, abgewandt von John Stuart Mill und Charles Darwin zu Friedrich Nietzsche.

Loris.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Cynthia Walk

Dichter und Individuum
Zu einem Manuskriptblatt aus Hofmannsthals Nachlaß

Die Beschäftigung mit den bildenden Künsten ist schon für den frühen Hofmannsthal, und nicht nur in seinem Erstlingsdrama, prägend.[1] Es dürfte also nicht überraschen, daß er dann in der späteren Phase, wo er über die Stellung des modernen Dichters prinzipiell nachdenkt, auch dessen Beziehung zur bildenden Kunst miteinbezieht. Neu ist nach der Berührung mit der italienischen Renaissance seit der Jahrhundertwende das Rembrandt-Erlebnis. Davon zeugen mehrere ab 1903 erworbene Monographien in seiner Bibliothek,[2] Anspielungen in zahlreichen Aufsätzen wie »Shakespeares Könige und große Herren« (1905) und nicht zuletzt die Entwürfe zu dem Monolog »Rembrandts schlaflose Nacht«.

In einem bislang unveröffentlichten Manuskriptblatt, das wohl auch aus dieser Zeit stammt, bringt Hofmannsthal einen Vergleich mit der Technik Rembrandts, um den Arbeitsprozeß des Dichters anschaulich zu verdeutlichen:

> Ahnung und Darstellung des Dunstkreises um den Menschen herum: wie die sich kreuzenden (und das Ganze formenden) Lichtcentren bei Rembrandt, wodurch anderes als die Gestalten hervorgerufen wird.

Der Dichter ist in seinem Schaffen bestrebt, den größeren Lebenszusammenhang des Menschen zu eruieren. Auch das Helldunkel, die berühmte Ausdrucksform in Rembrandts Malerei, betont in diesem

[1] Vgl. dazu Carlpeter Braegger: Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst. Bern und München 1979; zuletzt Ursula Renner: »Das Erlebnis des Sehens.« Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst. In: Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 285–305.

[2] Carl Neumann: Rembrandt. 2 Bde. Berlin und Stuttgart [2]1905; Alfred Rosenberg: Rembrandt. Des Meisters Gemälde. Stuttgart und Leipzig 1904; Eugène Fromentin: Die alten Meister. Belgien–Holland. Ins Deutsche übertragen von Eberhard von Bodenhausen. Berlin 1903. In Hofmannsthals Bibliothek befindet sich auch die französische Ausgabe, Les Maîtres d'autrefois. Paris 1902.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Sinne weniger die Figuren im Gemälde als den Raum, der sie umgibt und verbindet. Durch die Behandlung von Licht und Schatten wird eben »anderes als die Gestalten hervorgerufen.« Dabei geht es über den optisch definierten Hintergrund hinaus um eine einheitliche Stimmung und Atmosphäre, die eine Gesamtwirkung entstehen lassen, »das Ganze«.[3]

Nicht nur zeitlich naheliegend ist im Rembrandt-Monolog die Analogie (»Rembrandts ›Licht‹ das gleiche was im Mund des Dichters das *Wort*«).[4] Fast identisch ist die Auffassung von Rembrandt auch in der Shakespeare-Rede, wo mit ähnlichen Formulierungen aus der malerischen Fachsprache die Künste miteinander verglichen werden:

> Ich kann nicht sagen, daß es mir als etwas wesentlich anderes erscheint [...] die Atmosphäre eines Dramas von Shakespeare oder eines Bildes von Rembrandt. Hier wie dort fühle ich ein ungeheures Ensemble. (Lassen Sie mich lieber dieses kühle, aus dem Technischen der Malerei genommene Wort gebrauchen als irgend ein anderes [...])[5]

[3] Hofmannsthal bezieht sich wohl vornehmlich auf das Gruppenbildnis »Die Nachtwache,« das in mehreren kunstgeschichtlichen Büchern in seiner Bibliothek ausführlich behandelt wird. Bei Alfred Rosenberg zum Beispiel gilt das Gemälde »unter allen Werken Rembrandts nicht nur [als] das umfangreichste [...] sondern auch als sein bedeutendstes und für seine Kunst am meisten charakteristisches« (zitiert nach: Rembrandt, wie Anm. 2, S. xxv). Eugène Fromentin erläutert in diesem Zusammenhang die Technik des Helldunkels in einer Sprache, die bei Hofmannsthal nachwirkt. Neben der deutschen Übertragung klingt der französische Originaltext mit, Hofmannsthal hat offensichtlich beide Fassungen im Ohr: »Im gewöhnlichen und allgemein gebräuchlichen Sinne bedeutet das Helldunkel die Art, die Atmosphäre sichtbar werden zu lassen und einen Gegenstand so zu malen, wie das umhüllende Licht ihn erscheinen läßt *(frz.: de peindre un objet enveloppé d'air)*. Ihr Ziel besteht darin [...] der Gesamtwirkung [...] einen größeren Beziehungsreichtum zu verleihen [...] Alles einwickeln, alles umhüllen mit einem Bad von Schatten [...] finstere Schattenkreise um helle Lichtzentren herumlegen, um sie zu nuancieren, ihnen Tiefe geben, um sie zu verdichten (zitiert nach: Die alten Meister, wie Anm. 2, S. 328–331). Vgl. dazu auch eingehend die Analyse von einem »zweiten Lichtzentrum« als Gegengewicht zur Hauptfigur in der »Nachtwache« bei Neumann, Rembrandt, Bd. 1, wie Anm. 2, S. 308–326.

[4] »Eines alten Malers schlaflose Nacht«. In: SW XXIX Erzählungen 2, S. 165.

[5] »Shakespeares Könige und große Herren«. In: GW RA I, S. 44. Vgl. dazu etwa Fromentin, wie Anm. 2, S. 333: »Bei allen holländischen Malern, bei all den großartigen Meistern, deren gemeinsame Sprache das Helldunkel war [...] trägt es dazu bei, eine homogene Gesamtwirkung *(frz.: ensemble)* zu erzielen.«

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der abstrakten Literaturtheorie eher abgeneigt, sucht Hofmannsthal seine Gedanken über die Dichtung mit Vorliebe durch Metapher, Analogie und den arbeitstechnischen Vergleich mit der Malerei zu erklären.

Was dem zugrundeliegt, ist eine Skepsis in bezug auf den begrifflichen Umgang mit Literatur, die hier als Leitvorstellung die Gedanken prägt. Das geht mehrfach aus dem Text hervor. Die Notizen zum Thema »Dichter und Individuum« schildern das Verhältnis in einer bildlichen Sprache, die sich vom Begriff absetzt und distanziert. Die Distanzierung wird auch durch einen laufenden Kommentar ins Bewußtsein gehoben, indem Hofmannsthal gleichsam im Selbstgespräch seine rhetorische Entscheidung bestätigt und erläutert (»Ich muss mich symbolisch ausdrücken um verstanden zu werden«). Der Aufbau in Schilderung und Kommentar läßt einen Schreibprozeß in mehreren Ansätzen und Stufen verfolgen, der – im Facsimile graphisch nachvollziehbar – aus dem Experiment besteht: eine Ausdrucksmöglichkeit im Bildlichen zu finden, die der Kritik am Begriff entgegenkommt. Insofern ist dieser Text wichtig als Selbstreflexion und Vorarbeit für die späteren poetologischen Schriften.

Nach der ersten Stellungnahme kommt Hofmannsthal, vermutlich mit einem gewissen Abstand – aus einem Strich und einer Änderung des Schreibmaterials zu schließen – auf das Thema zurück.[6] Von der anderen Seite her betrachtet er jetzt das Verhältnis des Individuums zu Dichter und Kunstwerk. Es ist eine differenzierte Beziehung, jeweils auf die Aufnahmefähigkeit des Rezipienten abgestimmt. Hofmannsthal entwirft mit der Feder eine Skala von Möglichkeiten um die Stichwörter Welt und Seele und die räumlichen Metaphern von Höhe und Tiefe.[7]

Abschließend verweist er mit großen Klammern am Rand auf das übergreifende Anliegen. Begriffe als ein »gewolltes Verständigungsmittel« werden ausdrücklich abgelehnt. Programmatisch und mit Betonung wird die »Auflösung der *Begriffe*« gefordert. Darin erkennt man eine Verbindung zur Gegenwartsanalyse in den Notizen zu dem Vortrag »Der Dichter und die Leute« (1905). In einer Auseinandersetzung

[6] Der Text über dem Strich ist mit Bleistift, unter dem Strich mit Feder geschrieben.

[7] Zu »Seele« als Schlüsselwort in den frühen Kritiken, vgl. Braegger, wie Anm. 1, S. 49ff.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit Tendenzen des späten 19. Jahrhunderts mündet dort die Kritik am Philistertum und dessen »Kleben am Fachbegriff« in den Ruf nach einer »Auflösung der Dialektik«, die der zeitgenössischen Moderne nicht mehr entsprechen würde:

> [...] vielleicht ist der Kern der geistigen Vorgänge unserer Epoche dies: die Musik an Stelle der Dialektik zu setzen [...] alles durch Relationen von Worten zu sagen: in unerhörter Weise [...] des Individuums Stimmung [...] vom eigenen Aetherkreise umflossen, zu respectieren [...].[8]

Nicht nur die Bildersprache erinnert an »Dichter und Individuum«. Wenn hier die Musik als Alternative zur Dialektik gesetzt wird, so bietet Hofmannsthal in der anderen Kunstform eine Parallele zur Malerei. Das Gemeinsame liegt nicht zuletzt in der Ausrichtung aufs Ganze. Dem zersplitterten Zustand der Gegenwart entgegenzuwirken und einen Zusammenhang zu stiften, eine »Welt der Bezüge«: das ist nach Hofmannsthal in dem späteren Aufsatz, auf den alle diese Notizen hinzielen, auch die Aufgabe des Dichters in dieser Zeit.[9]

Das Projekt über den Dichter, zu dem das Manuskriptblatt möglicherweise den Auftakt bildet, ist mühsam und zieht sich über mehrere Jahre hin, in denen erste Ansätze weiter verarbeitet werden, zum Teil aber auch wieder wegfallen. Anlaß ist der Versuch, sich – und stellvertretend den modernen Dichter – gegen eine Kritik zu verteidigen, welche die Zeit um 1900 an ihn richtet:

> Mir ist manchmal, als ruhte das Auge der Zeit,
> ein strenger, fragender, schwer zu ertragender Blick,
> auf dem Dasein der vielen Dichter.[10]

Das Wissenschaftsdenken des 19. Jahrhunderts hat den Dichter in die Enge getrieben und die Bedeutung des Phänomens Kunst in Frage gestellt. Im Zeitalter der Naturwissenschaft hat der Dichter die Würde

[8] »Der Dichter und die Leute. Notizen zu einem Vortrag«. Mitgeteilt von Leonhard M. Fiedler. In: HJb 3, 1995, S. 14. Vgl. in den Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1906 eine ähnliche Kulturkritik der »Epoche«, die in »Auflösung der Begriffe, Umbildung der Dialektik« gipfelt. GW RA III, S. 485.

[9] »Der Dichter und diese Zeit« (1907), GW RA I, S. 68.

[10] Ebd., S. 75.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Sehers verloren, Autorität und Führerschaft eingebüßt. Er ist auch nicht mehr imstande, herkömmlichen Erwartungen zu genügen, indem er etwa wie Schiller als bewußter Herold seiner Epoche eine Synthese liefert. Daher die Ungeduld und Abneigung, das strenge Urteil der Zeit gegen ihn. Die Auffassung vom Dichter hat sich im Gefolge gesellschaftlicher Entwicklungen seit der Romantik stark verändert. Mangel an Prestige und öffentlicher Anerkennung, sogar Anonymität: damit kann Hofmannsthal noch zurechtkommen. Aber mit dem Vorwurf der Unzulänglichkeit ist er in Gefahr, seine Resonanz zu verlieren. Dagegen muß er sich wehren.

Kernpunkt der Apologie bildet nach wie vor das Verhältnis von Dichter und Individuum, eine Beziehung, die sich im Denken Hofmannsthals auf die Leser konzentriert. In unserem Manuskriptblatt nimmt er für die Dichtung eine breite Resonanz in Anspruch. Die hierarchisch geordnete Darstellung läßt verschiedene Aufnahmemöglichkeiten im Lesepublikum zu: alle profitieren. In der gedruckten Rede ist Hofmannsthal darum bemüht zu zeigen, daß die mögliche Resonanz in der Gegenwart auch aktuell vorhanden ist, selbst dort, wo es nicht den Anschein haben mag:

> Sie, die nach den Büchern der Wissenschaft [...] greifen [...] Sie ersehnen, was nur der Dichter ihnen geben kann [...] Sie aber suchen den Dichter und nennen ihn nicht. [11]

Nicht nur der Dichter ist auf die Leser existentiell angewiesen. In der Argumentation verschiebt sich die Verantwortung auf die Leser, die ihrerseits in ein für sie lebenswichtiges, bisher jedoch nicht genügend gewürdigtes Verhältnis eingebunden sind, das sich als ein gegenseitiges gestaltet: »Denn [...] ohne die Fragenden ist der Antwortende ein Schatten.«[12] An manchen Stellen klingt Hofmannsthals Rede fast wie eine Vorwegnahme der modernen Rezeptionstheorie:

[11] Ebd., S. 65f.
[12] Ebd., S. 79.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> [D]ie Bücher [...] sind in der Hand eines jeden etwas anderes, und sie leben erst, wenn sie mit einer lebendigen Seele zusammen-kommen [...] In den Lesenden [...] will alles zusammenkommen.[13]

Mit diesem Appell an »die Lesenden« versucht Hofmannsthal wohl vergeblich, dem Abstieg des Dichters im 20. Jahrhundert entgegenzuwirken.

Daß sich das Manuskript vorerst auf Rembrandt als Vorbild für den Dichter beruft, hat eine kulturhistorische Bedeutung für das zeitgenössische Publikum, die über die bildende Kunst hinausgeht. Das hängt mit einem Buch zusammen, das in der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Rembrandts um die Jahrhundertwende eine merkwürdige Rolle spielt. Julius Langbehns »Rembrandt als Erzieher« (von dem schon im Erscheinungsjahr 1890 über 60.000 Exemplare verkauft werden) nimmt den holländischen Maler in Anspruch für eine allgemeine kulturelle Erneuerung in Deutschland mit völkisch-nationalem Akzent:

> In den Niederlanden fließt ein Born, aus dem sich mancher Deutsche neues und volles Leben schöpfen kann; dort, wo der deutsche Strom, der Rhein, mündet, entspringt die Quelle der deutschen Kunst [...] Hier kann die Gegenwart lernen [...] indem man nämlich aus der eigenen angeborenen Natur schöpft.[14]

In der Nachfolge von Langbehns großem Erfolg bedeutet der Hinweis auf Rembrandt Anknüpfung an die kulturellen Leistungen der Vergangenheit. Er bedeutet gleichzeitig aber auch Anschluß an eine konservative deutschnationale Ideologie. Vielleicht schöpft Hofmannsthal aus diesem Grunde Bedenken dagegen. Wie auch immer, in der gedruckten Rede erscheint die so reizvolle wie gefährliche Rembrandt-Analogie jedenfalls nicht mehr.

[13] Ebd., S. 77f.

[14] Zitiert nach Neumann, Rembrandt, Bd. 1, wie Anm. 2, S. 26, der sich allerdings vom »apokalyptischen Ton« dieser Kampfschrift deutlich distanziert. –

Für wertvolle Hinweise bei meinen Recherchen danke ich Herrn Prof. Dr. Leonhard M. Fiedler, Herrn Konrad Heumann und Frau Dr. Renate Moering. Rudolf Hirsch hat die Entstehung dieses kleinen Beitrages bis in seine letzten Tage begleitet. Seinem Gedächtnis sei er gewidmet.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dichter und Individuum

Nähmung und Darstellung des Durchkreuzens von den Menschen Lessing, wie die wird Kreuzgewölbe (und ihre junge Formen) Lichtcentren bei Rembrandt, wodurch anderes als die Gestalten hervorgehoben wird.

(Ich muss mich symbolisch ausdrücken um verstanden zu werden.)

Es sehen wir in Dilthey:

Das Kunstwerk [illegible] ist eine Tiefigkeiten der Menschen gewinnende Macht über eine Welt. Es höheres gewinnt eine Verwandlung. Die Seele füllt sich mit einer Seele [illegible] Macht der Tiefe – Welt leiden und füllen sich darinnen nicht einen – Sie ist bei der Tiefe der Welt verbunden.

Dies alles parallel der Auflösung der Begriffe. Begriffe als in [illegible] Kontradizierungsmittel.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dichter und Individuum

Ahnung und Darstellung des Dunstkreises um
den Menschen herum: wie die sich kreuzenden
(und das Ganze formenden)
Lichtcentren bei Rembrandt, wodurch anderes
als die Gestalten hervorgerufen wird.

[Ich muss mich symbolisch ausdrücken um verstanden
zu werden.]

So sehen wir den Dichter:

Das Kunstwerk beschäftigt alle Fähigkeiten: der dumpf geniessende staunt über eine Welt. Der höhere geniesst eine Handlung. Der reifste fühlt sich einer Seele gegenüber staunt ihre Tiefen u Höhen hinan und fühlt sich darum nicht ärmer – ihm ist hier die Tiefe der Welt erschlossen.

dies alles parallel der Auflösung der *Begriffe*. Begriffe
als ein gewolltes Verständigungsmittel.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hugo von Hofmannsthal — Robert und Annie von Lieben
Briefwechsel

Herausgegeben von Mathias Mayer

I Briefwechsel mit Robert von Lieben (1894?—1913) und Briefe an Annie von Lieben (1912—1913)

Hofmannsthal an Robert von Lieben

Montag früh <1894?>

Lieber Herr Robert

wegen eines Zusammentreffens verschiedener Umstände muss ich Sie bitten, Ihren lieben Besuch auf den Samstag zu verschieben und freue mich darauf, Sie an diesem Abend zu sehen. Aufrichtig

Ihr Hofmannsthal

<1894–1895?>

Lieber Herr Robert

ich danke Ihnen herzlich für Ihre große Freundlichkeit, mache mir nur Vorwürfe, dass ich nun eine andere Person um das Vergnügen bringe. Für Samstag habe ich Sie angesagt und komme selbst nach 7^h hin.

Herzlich

Ihr Hofmannsthal

[III Salesianergasse 12] Wien, 25ten April. <1896>

Lieber Herr Robert!

es thut mir sehr leid, dass Sie mich gestern verfehlt haben. Ich kann Ihnen auch schwer in den nächsten Tagen eine Stunde bestimmen, wo

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sie mich sicher treffen würden, denn es hat sich in dieser letzten Zeit sehr vieles zusammengedrängt, wichtiges und kleinliches, aber alles unaufschiebbar. Mittwoch früh reise ich ab, zur Waffenübung.[1] Sollten Sie mich wegen etwas dringendem noch vorher sprechen wollen, so schreiben Sie mir vorher eine pneumatische Karte. Im andern Fall würde ich mich herzlich freuen, wenn sie mir im Lauf des Mai einen Brief über sich und Henriette schreiben würden. Meine Adresse ist:

8tes Uhlanenregiment, Tlumacz bei Stanislau, Galizien.

Ich glaube, ich brauche nicht zu sagen, dass sich ja in meinem Verhältnis zu Henriette nicht das geringste verändert hat. Nur will ich absolut vermeiden, dass sie zu den Menschen in ihrer nächsten Umgebung in ein Verhältnis von Lügen und gegenseitigem Misstrauen kommt. Auch wird sichs ja von selber ergeben, dass ich ihr später leichter ein bischen nützen und helfen kann als jetzt. Ich werde mich sehr freuen, wenn ich von Ihnen höre, daß sie nicht zuviel nachdenkt, beim Modellieren nicht ihre Individualität auszudrücken, sondern etwas Schönes einfach und ehrlich nachzuahmen sucht und auch mit dem Gemeinen und Leeren des täglichen Lebens immer reinlich und heiter fertig wird. Wenn ich nachdenke, so sind von allen Dingen, die mich manchmal bis jetzt traurig und müd gemacht haben, das schlimmste Frauen, die mit dem Leben nichts anzufangen wissen.

Schreiben Sie mir doch auch einiges über Ihre eigenen Angelegenheiten, wenn Sie wollen. Ich bilde mir gar nicht ein, dass ich Ihnen besonders viel rathen oder nützen kann, aber vielleicht kann ich manches an Ihnen ganz natürlich und recht finden, was Sie selbst und die Menschen um Sie als befremdlich auffassen, und das hat immer etwas beruhigendes. Wenn es Ihnen aber widerstrebt, ausführliche Briefe zu schreiben, so zwingen Sie sich ja nicht. Ich begreife das sehr gut, ich habe es selber fast völlig verlernt.

Mit freundlichen Grüßen Ihr Hofmannsthal

[1] Hofmannsthal hielt sich vom 1. bis 28. Mai zur Waffenübung in Tlumacz, Galizien, auf.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Robert von Lieben an Hofmannsthal
<Briefabschrift von Robert von Lieben>

<Mai? 1896>

Lieber Herr v. Hoffmannsthal!

Verzeihen Sie, dass ich mit der vielleicht von Ihnen früher erwarteten Antwort auf Ihren freundlichen Brief, der mir lieb geworden ist, so lange zögerte. Glauben Sie nicht dass es Saumseligkeit oder Indifferenz ist sondern nur meine aufrichtige Empfindung, Sie nicht mit meinen halbaufgeschossenen Albernheiten zu quälen. Es war mir damals sehr leid, Sie nicht mehr vor ihrer Abreise sehen zu können; etwas dringendes, wie Sie schrieben, hätte ich Ihnen zwar nicht mitzutheilen gehabt, aber reden lässt sich ja leichter, und das, was nicht gesprochen wird, wird durch die Gegenwart verstanden. Sie schrieben mir, ich solle Ihnen etwas über Henriette und mich mittheilen. Da gibt es denn noch so manches zu erzählen. Henriette hat, von Fräulein und Yella[2] falsch behandelt und gedrückt, sich schon vor etwa 1 Monat den Anlauf genommen und dem Papa[3] die ganze Geschichte gesagt und ihm auch die Briefe übergeben, die das Fräulein ihr versiegelt hatte, damit sie ja nicht mehr, der verbotenen Frucht sich freuen könne. Papa fasste nun die Sache viel richtiger und weniger gouvernantenhaft auf, sprach ruhig mit Henriette und beruhigte sie eigentlich; da sie nie sah, wie schlecht Andere Dinge sehen, die sie noch nicht gefühlt haben. Was Ihre Beschäftigung betrifft, so geht sie die *schmalspurige* Bahn mit Freude und ruhig vorwärts; sie freut und kränkt sich über Kleinliches noch ganz kindlich, lehnt sich manchmal gegen das Fräulein auf (das ihr immer Vertrauen zu ihr predigt, dem sie aber nicht vertraut, weil es ihr unsympathisch ist) ist aber doch mit ihr, seitdem die Briefe aufgehört haben in ein etwas weniger steifes Verhältnis zu kommen. Ich selbst habe mich ganz mit d. Fräulein zerstritten, weil sie zu jenen halben Menschen gehört, die äußerlich gebildet und gescheidt, innerlich aber falsch, dumm und roh sind. Henriette war in der letzten Zeit nicht ganz wohl. Sie hatte mit den

[2] Yella Oppenheimer, die Schwester der Anna Todesco, der Mutter von Robert und Henriette von Lieben.

[3] Leopold von Lieben (1835–1915).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ohren zu thun und auch mit der Nase; doch geht es ihr jetzt schon wieder ziemlich gut, sie ist lustig und guter Dinge, hat fleißig modelliert: einen reitenden Macyahren und einen Centauren, der in der Ausführung sehr mangelhaft ist, im Schwung und in der Form aber etwas Geschick verräth. Ihrer überaus freundlichen Aufforderung, auch über meine Angelegenheiten etwas zu sagen, würde ich mit größtem Vergnügen nachkommen, wenn ich nicht wüsste, dass Sie mit so vielen bedeutenden Menschen verkehren und mich daher nur als ein schleppendes, verbogenes Anhängsel empfinden können, das man wegwirft wenn man die Uhr verloren hat. Es würde mir wirklich die größte Freude sein, wenn ich Ihnen etwas näher treten dürfte. Sie werden es für unbescheiden, kindlich und läppisch halten, es wird Ihnen schon oftmals vorgekommen sein, aber bitte seien Sie mir darum nicht böse und betrachten Sie mich nicht nur als den verstaubten, aufdringlich glänzenden Rahmen einer momentanen Stimmung, der das weiche Bild schlägt, wenn man ihn abstaubt. Meine Pflicht ist einfach und meine Erlebnisse mache ich vielseitig, und bei beiden fehlt nur noch Einheit und Halt. Ich tappe und suche nach Herzen, wie wahrscheinlich so viele andere in meinem Alter, und kann und werde nicht finden. Von außen noch weich und innen noch Spitzen, die bei jeder freieren Bewegung verwunden, bin ich ein Ausländer bei der Familie, der immer etwas will und nur manchmal kann. Doch wozu schreibe ich Ihnen das wirre Zeug, das Abbild meines jetzigen Ichs; ich hätte Ihnen das alles einfacher sagen können. Wenn es Ihnen irgend möglich ist, bitte, bereiten Sie mir und Henriette die Freude, recht bald mit ein paar Zeilen. Nur wie es Ihnen geht, und ob Sie manchmal an uns denken, die wir, so oft wir allein sind, nur von Ihnen sprechen.

In Treue Ihr Rob. Lieben

Anm. Beiliegend ein Blättchen von Henriette auch viele Grüße von Ihr. Die Briefe hat Papa der Henriette an Ihrem Geburtstage zurückgegeben, und ich habe sie jetzt sicher verwahrt.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal an Robert von Lieben

Dienstag früh. <3. November 1896?>[4]

Lieber Herr Robert!

Bitte machen Sie mir doch die Freude Ihres Besuches lieber Freitag oder an einem Abend der nächsten Woche nach 5. Ich bin zwar heute und morgen auch vermuthlich zu Hause, aber ich erwarte mit großer Ungeduld und Nervosität einen Brief und bin kaum recht im Stand mit jemand zu plaudern.

Seien Sie mir für meine Offenheit nicht böse und kommen Sie, lassen mich aber vielleicht durch 2 Zeilen vorher wissen, an welchem Abend.

Freundlich grüßend Ihr Hofmannsthal

<vor dem 9. November 1896?>

Lieber Herr Robert

Falls wir für heute verabredet haben (ich weiß es nicht mehr genau) so seien Sie bitte *ja* nicht bös, ich kann nichts dafür, erst vor 2 Stunden hab ich erfahren, dass jemand heute abend abreist, den ich unbedingt noch sehen muss. Ich bitte Sie vielmals um Entschuldigung. Ich möchte Sie aber sehr gern bald sehen. Vielleicht ist es Ihnen bequem *nach* Ihrem Essen, um 1/4 9 bei mir oder in einem Café, wo immer. Ich erwarte *sehr* bald darüber eine Zeile von Ihnen. Also bitte, nicht bös sein!

Ihr Hofmannsthal

[4] Zur Datierung vgl. Hofmannsthals »Journal October 1896 – November« (H VB 3.4) mit den Eintragungen für »D<ienstag> 3<.November> mein Brief« und »M<ittwoch> 4<.November> ihr Brief«. Am 24. November 1896 lautet eine Eintragung im Tagebuch von Schnitzler: »Hugo sprach von Minnie B<enedict>, weiß nicht, ob er in sie verliebt ist«. Arthur Schnitzler: Tagebuch 1893–1902. Hg. von Werner Welzig, Wien 1989, S. 226 (Hinweis Ingeborg Beyer-Ahlert).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Robert von Lieben an Hofmannsthal
<Briefabschrift von Robert Lieben>

Wien d. 9. November 1896

Lieber Herr v. Hofmannsthal!

Ihren Brief habe ich erhalten und etwas, <was> man begreift, kann man doch nie übel nehmen. Verzeihen Sie, dass ich Ihnen so spät antworte; aber es ist einem oft nicht früher möglich. Glauben Sie aber darum nicht, dass ich mich weniger freue, Sie wieder zu sehen und mit Ihnen etwas reden zu können. Wenn derlei Gespräche auch nichts fertiges bedeuten, so sind sie doch oft ein guter Anstoß und schmeicheln manchmal der Eitelkeit. Ich will also morgen Dienstag nach 5 h zu Ihnen kommen. Falls Sie etwas gescheiteres vorhaben, bitte schreiben Sie mir pneumatisch, wenn nicht komme ich.

Mit aufrichtigen Grüßen Ihr Robert v. Lieben

<Briefabschrift von Robert von Lieben>

Wien d. 30. November 1896

Lieber Herr v. Hofmannsthal!

Bitte seien Sie mir nicht bös, wenn ich Sie darum bitte, morgen auf einige Minuten zu Ihnen kommen zu dürfen. Ich habe gar nichts wichtiges höchstens ein paar Fragen. Falls Sie um 5 h verhindert sein sollten, so bitte lassen Sie mich es pneumatisch wissen, an welchen Tagen es Ihnen bequem ist.

Ihnen treu ergeben Robert von Lieben

Hofmannsthal an Robert von Lieben

Wien, 7ten I. <1897?>

Lieber Herr Robert!

es ist recht unfreundlich, sich für ein Weihnachtsgeschenk nach 14 Tagen zu bedanken: ich hab auch schon viel früher einen Brief angefangen, ihn aber wieder zerrissen.

Es war der Vers, der mich, ehrlich gestanden, so verwundert und verstört hat.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ich denke jetzt, dass Ihre kleine Schwester damit mehr etwas lustiges als einen ernsthaften Sinn oder Unsinn ausdrücken wollte und ich unrecht gethan hab, gar so unangenehm berührt zu sein. Wenn es aber nicht lustig gemeint war, so wollen wir nicht mehr davon reden. Verändert hat sich doch nichts, als dass ein Zufall mir vorübergehend die äußere Möglichkeit genommen hat, manchmal mit ihr zu reden und mich für ihre Existenz zu interessieren; dass ich es aus der Ferne in ganz der gleichen Weise thue, wie früher und wie bei irgend einem andern jungen Menschen, der mir einmal aufgefallen oder merkwürdig geworden ist, wissen Sie doch selber aus der Art, wie ich nun sie frage. Also genug! und auf Wiedersehen.

Wie immer, Ihr herzlich ergebener Hofmannsthal

<Stempel: 12 I 97>

Lieber Herr von Lieben!

Falls Sie etwas dringendes von mir wünschen sollten, müssten Sie so gut sein, es zu schreiben, denn durch einen Zufall hab ich jetzt zweimal des Tages außer Haus zu thun, gehe meist gleich nach Tisch weg und kann Sie erst Samstag zwischen 5 und 6 mit einiger Sicherheit erwarten.

Mit herzlichen Grüßen Ihr Hofmannsthal

Dienstag früh.

Robert von Lieben an Hofmannsthal
<Briefabschrift von Robert von Lieben>

Wien d. 15. Januar 1897

Lieber Herr von Hofmannsthal!

Schon viel früher hätte ich Ihnen für Ihren ernsten, liebenswürdigen Brief gedankt, wenn ich mir nicht vorgenommen hätte den lieber mündlich zu thun. Ich traf Sie nicht zu Hause. Sie schrieben mir darauf, Sie seien in Anspruch genommen, und wenn ich etwas wolle, so solle ich Ihnen nur schreiben. Da ich aber nichts wollte als Sie sehen,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

so habe ich nicht geschrieben. Jetzt erst thue ich es mit ein paar Zeilen, indem ich Sie bitte, morgen um 5 h zu Ihnen kommen zu dürfen, wenn es irgend möglich ist dass ich mit Ihrer Stimmung <xxxx>[5], ohne daß Sie mich sehen oder stolpern. Falls es Ihnen irgendwie unangenehm ist, bitte schreiben Sie mir ein Wort. Sie wissen ja, wie ich es auffasse, und wiedersehen werde ich Sie doch irgendeinmal.

Mit Gruß Ihr Ihnen ergebener RvLieben

Hofmannsthal an Robert von Lieben

Wien, 25ten <April 1897>

Lieber Herr Robert!

Wenn es Ihnen nicht sehr zuwider ist, so würde ich mich sehr gern nächstens wieder von Ihnen ausführen lassen, entweder in den Prater oder so dass man ein Stück mit der Bahn fährt und dann mit dem Rad[6] oder wie immer Sie wollen; eigentlich sind mir alle Stunden vor 3 und nach 5 recht. Vielleicht einmal in der Früh, ja?

Bitte aber seien nur aufrichtig, wenn Sie andere Dinge lieber thuen, ich finde sehr leicht Menschen zum Radfahren!

Ihr Hofmannsthal

Robert von Lieben an Hofmannsthal
<Briefabschrift von Robert von Lieben>

Wien d. 27. April 1897

L<ieber> H. v. Hofmannsthal!

Vielen Dank für Ihre Zeilen! Ich weiß nicht warum Sie mich fragen, ob mir vielleicht andere Dinge mehr Vergnügen machen. Sie wussten doch, dass ich wirklich gern mit Ihnen bin. Doch genug davon; ich freue mich mit Ihnen zu fahren. Und zwar werde ich gerne aufs Land fahren, etwa in die Brühl; wenn es Ihnen also recht ist, so werde ich Sie *Donnerstag (d. 29. IV.) in der Früh um 3/4 8 h* auf dem Südbahn-Hof

[5] Wort unleserlich.

[6] Im Frühjahr 1897 hält Hofmannsthal im Tagebuch fest: »Ich lerne Bycicle–fahren« (GW RA III, S. 420).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erwarten. Wir können dann mit dem 8.00 h Zug entweder nach Mödling oder nach Baden fahren und droben eine Rad-Partie durchs Helenen-Thal und Singenfeld machen; oder sonst wohin. Falls Sie mir also nicht antworten und es nicht regnet oder stürmt, bin ich um 3/4 8h auf dem ersten Absatz der großen Stiege; bis dahin auf Wiedersehen

Ihr RvLieben

(3/4 8 h darum weil man das Rad 10 M. vorher aufgeben muss)

Hofmannsthal an Robert von Lieben

Mittwoch früh <Stempel: 28 IV 97>

Lieber Herr Robert!

Ihr Vorschlag ist mir sehr lieb, aber bitte geht es nicht Freitag früh statt morgen? Wenn Ihnen das nicht passt, vielleicht Samstag? Wenn Sie mir nicht abschreiben bin ich Freitag 3/4 8 am Südbahnhof.

Ihr Hofmannsthal

Samstag <Frühjahr 1897 oder später>

Lieber Herr Robert

es geht mir recht gut, nur hab ich einmal wirklich recht viel Arbeit und nicht die angenehmste. Wenn dann die Tage länger werden, dass man von 5 – 8^h radfahren kann, freu ich mich darauf, Sie öfter zu sehen.

Sind sie vielleicht zufällig morgen nachmittag frei? Vielleicht holen sie mich dann um 4^h mit dem Rad ab, ich hab mindestens bis 7^h Zeit. Wenn nicht schreiben Sie mir bitte eine Zeile ab. Wenns regnet oder geregnet hat, so dass sehr kothig wäre, lassens wirs sein, auf ein andermal

Ihr Hofmannsthal

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Donnerstag <Stempel: 3 VI 97>

Lieber Herr Robert

Sie werden sich schon sehr über mich gewundert haben; es war natürlich gar kein bestimmter Grund für mein langes Schweigen, sondern jeden Tag etwas anderes, bald mit dem Rad, dem Wetter, bald mit mir. Heute bin ich mit dem Rad um 6 auf der Universität und werde dann bis 1/4 7 vor dem Haupteingang auf Sie warten. Sie müssen aber weder kommen noch absagen. Aufrichtig

Ihr Hofmannsthal

Mittwoch <Stempel: 16. 6. 97>[7]

Lieber Herr Robert

ich habe neulich in der gemeinsamen Zerstreutheit wieder vergessen, dass ich mir für Donnerstag nachmittag jemand herausbestellt habe. Vielleicht kann ich Sie doch noch in Wien sehen, Samstag nach 5 oder Sonntag nach 4 Uhr. Vielleicht schreiben Sie mir eine Zeile in meine Wiener Wohnung.

Aufrichtig

Ihr Hofmannsthal

<Stempel: 19 VI 97>

Lieber Herr Robert

Bitte ärgern Sie sich nicht, dass ich Ihnen für heute wieder abschreiben muss. Es thut mir selber so leid. Ich habe die Stunde jemandem[8] bestimmt, der mir von Berlin empfohlen ist und mich schon 2 mal

[7] Wie aus Hofmannsthals Brief an Schnitzler vom <13. Juni 1897> hervorgeht, wollte er sich wohl am Donnerstag, dem 17. Juni, mit Schnitzler in der Hinterbrühl treffen (BW Schnitzler, S. 87). Vgl. auch Schnitzlers Tagebucheintrag vom 17. Juni.

[8] Möglicherweise handelt es sich um Eberhard von Bodenhausen. Er schreibt am 17. Juni 1897 aus Wien an Harry Graf Kessler über weitere Pläne für die Zeitschrift »Pan«: »Von Dehmel habe ich noch ein sehr gutes Märchen. Hier hoffe ich Hofmannsthal zu kirren, dann können wir uns einmal wieder sehen lassen« (Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler: Ein Briefwechsel 1894–1918. Ausgewählt und hg. von Hans-Ulrich Simon, Marbach 1978, S. 38).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verfehlt hat. Ich möchte Sie aber bestimmt noch sehen. Vielleicht bestimmen Sie mir ein rendez-vous für Montag zwischen 5 und 7; nicht in meiner Wohnung.

Ihr Hofmannsthal

Bad Fusch Salzburg 22ten VII. <1897>

Lieber Herr Robert,

es thut mir leid, dass Sie so gar nichts von sich hören lassen. Aber wieder, wenn es Ihnen lästig zu schreiben ist, zwingen Sie sich bitte nicht. Ich lebe in einer vollkommenen Stille und in den Stunden zu nachmittag und abend, wo ich arbeite, kommen mir die Spiegelbilder vieler Menschen, gehabter Gespräche und andrer Dinge wieder, ein großes Gemenge von Wirklichem und Möglichem.

Je älter ich werde, desto tiefer werde ich eigentlich dessen versichert, dass alles erreichbare Glück in dem Wechsel von Hingabe an das Leben und bewusstem productivem Denken besteht. Ich würde mich herzlich freuen, zu denken, dass Ihnen auch die Welt in dieser doppelten Weise immer reicher und verlockender erscheint.

Ich bleibe hier bis Anfang August. Dann gehe ich mit dem Rad nach Italien, dreier schöner Dinge ziemlich sicher: der Einsamkeit, des Landes und des Anblicks der Menschen. Briefe richten Sie dann am sichersten an meine Wiener Adresse.

Aufrichtig Ihr Hofmannsthal

<1897–1898?>

Lieber Herr Robert

ich möchte Sie schon *sehr* gerne sehen, weiß aber nicht, wann Ihnen der Dienst Zeit lässt. Auch im Prater Radfahren wäre angenehm und gemüthlich. Ich kann Dienstag von $10^h - 12^h$ und $4^h - 8^h$ jede Stunde frei lassen, die Sie wollen. Bitte um eine Zeile, oder anderen Tag bestimmen.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

<1897–1898?>

Lieber Herr Robert

ich denk öfter daran, wie wir uns sehen könnten, aber ich muss jetzt doch viel lernen, sonst gehts nicht aus und die Abendstunden sind so kurz und alle Besuche, Concerte, Freunde und Zufälliges drängt sich da zusammen. Ich denk wir werden uns in der Radfahrzeit öfter sehen und begnüg mich für heute, Sie herzlich zu grüßen.

Ihr Hofmannsthal

Czortkow Galizien 8tes Uhlanenreg <Juli 1898>

Lieber Herr Robert, ich würde mich sehr über einen Brief von Ihnen freuen, außer es ist Ihnen zuwider zu schreiben. Von mir ist wenig zu erzählen, ich hab eine recht unfruchtbare Zeit hinter mir. Ich weiß nicht, wann wir zuletzt im Prater zusammen waren; nachher hab ich kaum etwas anderes gemacht als gelernt, unsre Prüfungen waren ja dann fast gleichzeitig.[9] Sehr gern möcht ich wissen, was Sie den nächsten Winter zu thun beschlossen haben, und noch manches andere, wovon sich freilich leichter reden als schreiben lässt. Hier bin ich bis zum 28ten, dann erreichen mich Briefe am besten durch meine Wiener Adresse. Ich will mich, vom 20ten August an etwa, im oberen und dann später eine Zeitlang im mittleren Italien aufhalten. Vergessen Sie mich nicht ganz.

Aufrichtig Ihr Hofmannsthal

Montag abend <7. November 1898>

Lieber Herr Robert

leider fahre ich in 2 Stunden nach München,[10] bin aber Mitte der nächsten Woche zurück und freue mich – nach dem 18ten – sehr auf unseren gemüthlichen Abend.

Herzlichst Ihr Hofmannsthal

[9] Am 23. Juni 1898 legte Hofmannsthal sein Rigorosum ab.

[10] Hofmannsthal hielt sich zur Uraufführung von »Der Tor und der Tod« vom 8. bis 16. November 1898 in München auf (vgl. SW III Dramen 1, S. 455ff.).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Robert von Lieben. Photo: Vereinigte Portrait Ateliers Gg. Schoenau & E. Matthes, Nürnberg. 1898 (Nachlaß Rudolf Hirsch)

<Stempel: 19 11 98>

Lieber Herr Robert, wir haben uns wirklich sehr lang nicht gesehen, aber einmal war ich diese letzten Wochen noch weniger Herr meiner Zeit als sonst, dann hab ich auch von Dr Dimand gewusst, dass Sie eine Art von Prüfung haben und viel Gedächtnisarbeit. Ich lern jetzt auch ziemlich regelmäßig.[11] Heut abend will ich ins Volkstheater. Viel-

[11] Vgl. den Brief Hofmannsthals an Franziska Schlesinger vom 19. Dezember 1898: »Im Jänner werd ich meine kleine Prüfung machen« (SW V Dramen 3, S. 491).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

leicht setzen wir gleich fest: Mittwoch 8^{h} im Pucher; wenns Ihnen nicht paßt, schlagen Sie einen andern Abend vor.

Aufrichtig Ihr Hofmannsthal

<Stempel: 22. 11. 98>

Lieber Herr Robert

ich möchte Sie sehr gern sehen und hätte Ihnen viel zu erzählen, diese Woche[12] ist es aber absolut unmöglich, weil Brahm hier ist, auch Kainz, mit denen ich viel zu reden habe, und ich überhaupt furchtbar abgehetzt bin. Bitte schreiben Sie mir inzwischen die Hausnummer in der Lerchengasse, sie ist mir entfallen.

Herzlichst Ihr Hofmannsthal

<1898?>

Robert von Lieben an Hofmannsthal [gedruckte Visitenkarte]

Robert von Lieben

gratuliere herzlichst
Auf baldiges Wiedersehen

Hofmannsthal an Robert von Lieben

Freitag <Anfang 1899?>

Lieber Herr Robert

ich bin jetzt aus Baden zurück.[13] Sonntag bin ich von 4 – 3/4 8 zuhaus. Es wäre sehr schön wenn Sie da kommen könnten. Bitte ant-

[12] Am 20. November 1898 schreibt Hofmannsthal an Leopold von Andrian: »Hier habe ich recht ermüdende Besprechungen mit Brahm und Schlenther wegen meiner Theaterstücke, sehe momentan sehr schlecht aus« (BW Andrian, S. 122). Schnitzlers Tagebuch vom 22. und 26. November 1898 weist den Besuch von Theateraufführungen mit Josef Kainz aus. Kainz spielte bei der Uraufführung von »Der Abenteurer und die Sängerin« am 18. März 1899 im Berliner Deutschen Theater die Titelrolle.

[13] Vgl. Hofmannsthal an Brahm, 11. Januar 1899: »Ich bin nun mit der Arbeit fertig, war 14 Tage in Baden unglaublich brav und fleißig« (SW V Dramen 3, S. 493).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

worten Sie mir eine Zeile, ob und ungefähr wann Sie kommen würden.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

<Stempel: 21. 1. 99>

Lieber Herr Robert

ohne Sie irgendwie binden zu wollen sag ich Ihnen, dass ich morgen (Sonntag) jedenfalls zwischen 4 und 7^h zu Hause bin.

Ihr Hofmannsthal

Samstag. <1899>

Lieber Herr Robert!

Bitte schreiben Sie mir doch, falls Sie in Wien sind, wie es der Henriette geht, ob sie starkes Fieber hat und was die Ärzte sagen. Vielleicht aber sind Sie in der Hinterbrühl? Ich bin von *morgen* früh auch wieder für ein paar Tage in der Gießhüblerstraße 2 und vielleicht schreiben Sie mir dorthin eine Zeile. Dann könnten wir auch draußen einmal ein paar Abendstunden zusammen sein, denn nächste Woche reise ich schon ab und möchte Sie doch gern noch vorher sehen.

Aufrichtig Ihr Hofmannsthal

<ca. 1899?>

Lieber Herr Robert

wenn es Ihnen recht ist und Sie mir nicht abschreiben komm ich also Dienstag abend gegen 8^h zu Ihnen, andernfalls vielleicht Donnerstag.

Ihr Hofmannsthal

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Robert von Lieben an Hofmannsthal

Nürnberg d. 23. März 99

Lieber Herr Doctor!

Ich weiß wahrhaftig nicht bei was ich anfangen soll; jedenfalls nicht beim Dr. der Philosophie.[14] Nein dem Dichter schreibe ich, um Ihm zu sagen, wie sehr ich mich mit dem großen, schönen Beifall gefreut habe.[15] Es ist doch ein gutes Zeichen für die Zeit, dass man auch in der Menge zu begreifen anfängt, was schön ist und wie die Sprache kein leeres Gehäuse ist, nicht bloß eine Tragbahre für Gedanken. Ihre Verse sind, wie das Berliner Tageblatt ganz gut gesagt hat, nicht gemachte – nein es sind geborene Verse und die Handlung wird oft von ihnen geleitet. Wie gerne wäre ich doch bei Ihrem öffentlichen Erfolge dabeigewesen; trotzdem habe ich mich in meinem Nürnberg ganz kindisch damit gefreut und habe die Nachrichten und Kritiken kaum erwarten können. Es ist doch ein sonderbares Volk diese Kritiker und wo sie gehässig sind, dort ist es persöhnlich, dort ist es Neid. Ich habe mich zuerst sehr über einiges geärgert, habe aber sehr bald eingesehen, dass das gar nicht der Mühe wert ist sich über solche Niedrigkeit aufzuregen. Es wird dadurch nicht anders, und das Gemeine lässt sich nicht aus der Welt schaffen. Viel Freude wird Ihnen gewiss die Darstellung v. Kainz gemacht haben, die auch nach Beschreibungen großartig gewesen sein muss. Leider scheint der fahrige <?> Hartmann[16] viel, sehr viel verdorben zu haben. Sie haben jetzt wahrscheinlich viel wirres Zeug zu thun und sind von Angenehmem und Unangenehmem überladen, darum will ich Sie nicht viel länger plagen. Ich will Ihnen nur noch sagen, dass alle meine Verwandten entzückt waren und dass meine kleine Schwester auch im Theater war und mich ausdrücklich gebeten hat, Ihnen in ihrem Namen zu danken für all das Schöne u. Wahre, womit sie einen Abend erfüllt haben. Von mir könnte ich Ihnen nicht viel Neues sagen, außer, dass mein Kopf ziem-

[14] Hofmannsthal hatte am 23. Juni 1898 sein Rigorosum in Romanischer Philologie abgelegt.

[15] Am 18. März 1899 hatte die Uraufführung von »Der Abenteurer und die Sängerin« sowie »Die Hochzeit der Sobeide« am Deutschen Theater Berlin und gleichzeitig am Burgtheater in Wien stattgefunden.

[16] Ernst Hartmann spielte in Wien den Abenteurer (SW V Dramen 3, S. 502).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lich wüst u. öd ist. Zu Ostern komme ich nach Wien (am 30ten komme ich an) und Sie würden mir die größte Freude machen, wenn Sie mir eine Stunde u. einen Ort bestimmen wollten, wo ich Sie dann sehen kann. Ich bleibe etwa 1 Woche. Noch herzliche Gratulationen zur Promotion und die besten Grüße von Ihrem

Robert Lieben

Haben Sie schon das Frl. Triesch[17] gesehen?

Sie spielt nicht uninteressant.

Wegen Ihres Mathematikers habe ich noch nachgedacht, es ist mir aber gar nichts Gescheites eingefallen. Übrigens ist der Fall nicht so einfach, und wir können noch mündlich darüber sprechen. In Wien kann ich vielleicht mehr thun.

Göttingen d. 29 VII. <19>00

Lieber Freund,

mit Ihrem lieben Brief haben Sie mir eine große Freude gemacht, dürfen aber nicht bös sein, dass ich erst so spät Ihnen antworte. Ich hatte mich nach meinen schlechten Erfolgen durch eine ganze Reihe von unmuthigen unlustigen u. apathischen Zuständen durchzuarbeiten. Schon gab ich das Ende des Semesters für verloren und glaubte an keine vernünftige Thätigkeit und Arbeit mehr. Da plötzlich kommt ein glücklicher Zufall, der Prof. Nernst ruft mich und trägt mir die Ausarbeitung seiner Ideen an. Die Umstände hatten es zufällig gefügt, dass bei seiner Phonographen-Idee mein leitender Gedanke sich beim Experiment als wahr herausstellte. So dass sich nun seine Idee und Durchführung als eine Composition mit meiner Vorstellung vereint. Dies bewog ihn, gerade mir die weiteren Experimente anzutragen, um im Falle des Gelingens, die Sache gemeinsam mit mir zu publicieren. Das war mir ein neuer Ansporn, und ich arbeitete recht eifrig daran und hatte schon nach 3 Tagen sehr gute Erfolge; nun stagniert die Geschichte etwas, doch hoffe ich die Sache doch zu einem erfreulichen Ende zu bringen. Bis nun ist die *Sache Geheimnis*, doch wird sie vielleicht nächstens schon auf der Zürcher Versammlung d. elektro-

[17] Die Schauspielerin Irene Triesch (1877–1964).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chemischen Gesellschaft vor-demonstriert werden; der neue Phonograph spricht nämlich schon recht gut. – Vielleicht war ich in meiner Erzählung schon zu breit, Sie werden aber wenigstens daraus entnommen haben, wie sehr ich wieder eingesponnen bin und wie mir die Besei<ti>gung von Schwierigkeiten Freude macht. – Wir kämpfen doch so oft im Leben gegen fremde Mächte, und unser Glück besteht doch nur im Siegen. –

Von Ihrem Erlebnis mit Henriette wusste ich, bevor Sie mirs schrieben. Henriette hatte mir es nämlich in einem Briefe gebeichtet, dass sie Sie wieder einmal sprechen wollte und deshalb in der Früh zu Schlesingers geritten ist. Ich habe ihr gleich daraufhin das Unvernünftige und naiv-Kindliche ihres Vorgehens vorgehalten. Ich habe sie nicht getadelt, sondern ihr nur geschrieben, dass es sie vielleicht beruhigt hat und sie sich einmal selbst überzeugt hat, wie sehr ihre Gefühle und Stimmungen sich übertrieben gesteigert haben. So eine junge Mädchen-Seele ist doch eingeschlossen im engen Kreise ähnlich wie Gebete in Klostermauern oder das hohe Gewölbe einer Kirche. Alle Gefühle und Seelenschwingungen kehren immer wieder zurück, steigern und verstärken sich, wie die Worte am Gewölbe, bis sie schließlich geisterhaft und hohl werden. Das nennt man dann krankhaft, nervös überreizt und anderes mehr und doch muss es öfter so kommen, weil für das kleine Mädchen-Hirn die Gefühle noch zu jung und zu stark sind. Sie haben gewiss an dem allen durchaus keine Schuld und ich hoffe nur, dass die Geschichte bei Henriette nun aus ist, u. dass sie alles vergessen wird, wenn sie mehr Verkehr findet und mit jungen Leuten ein bissl zusammenkommen wird. Ich glaube durchaus nicht, dass es bei ihr tragisch wird; denn dazu halte ich sie für zu gesund und vernünftig. Zu machen ist jetzt gar nichts besonderes, und die Zeit wird hoffentlich bei ihr Alles heilen. – Sehr leid thut es mir, dass Sie diesen Sommer an keiner Automobilreise theilnehmen können; ich hatte mich so darauf gefreut. Vielleicht kann ich Sie aber Ende September irgendwo ein paar Tage sehen. Vielleicht schreiben Sie mir darüber einmal. Von hier gehe ich etwa in 1 Woche weg u. in die Brühl. Später vielleicht nach Paris, Aussee etc.

Herzlichst Ihr Robert

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal an Robert von Lieben

<nach 1901>

[Hugo von Hofmannsthal] dankt Ihnen, lieber Robert, herzlich für Ihre lieben Worte. [Rodaun bei Wien]

15 IX <1907> Alt Aussee Puchen 111

Lieber Robert

es steht mit mir nun so dass ich Ihnen und auch mir selbst (und das Letztere fällt mir viel schwerer) sagen muss dass ich auf das große selten so lange gewünschte Vergnügen das Sie mir freundschaftlich bereiten wollten, definitiv *verzichten* muss,[18] will ich nicht diese Arbeit[19] und mich selbst, d.h. meine Gemütsverfassung für die nächsten Wochen oder Monate ernstlich gefährden. Es ist alles unerwartet gekommen: diese productiven Krisen verlaufen, auch im gleichen Subiect, jedesmal anders. Gleich nach Ihrer Abreise vom Semmering konnte ich arbeiten und den größten Theil des ersten Aufzuges mit Leichtigkeit fixieren ja sogar den aus Berlin gekommenen Dramaturgen am 1ten September vorlesen.[20] Gleich nachher schnappte der Contact ab, ich konnte keine Gestalten sehen oder hören, hatte Kopfweh – der gleiche Zustand erhielt sich auch hier, jetzt scheint er langsam zu weichen, ich habe dafür meine gleichsam barometrischen Anzeichen, da muss ich aber hier sitzen bleiben und an nichts wie Concentration meine Kraft wenden. Es thut mir so leid. Ich hatte mich so ungewöhnlich gefreut. Ich danke Ihnen nochmals sehr herzlich. Auf Wiedersehen in Rodaun von der 2ten Octoberwoche an.

Ihr Hugo

[18] Vgl. die Erläuterung zum folgenden Brief.
[19] »Silvia im ›Stern‹«.
[20] Felix Holländer (vgl. SW XX Dramen 18, S. 228f.).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Alt Aussee, Puchen 111 <September 1907>

Lieber Robert unsere Briefe haben sich wohl gekreuzt – der Ihre aber zeigt mir eine neue Möglichkeit doch einige letzte Tage dieses Naturschauspiels[21] in Ihrer Gesellschaft zu genießen. Ich möchte *sehr* gern von hier aus über Graz Steinamanger nun doch nach Vaszony kommen und etwa 3 Tage mit Ihnen sei es mit Ihnen allein oder auch mit den anderen das ist mir ganz gleich verbringen.

Bitte schreiben oder telegrafieren Sie mir nun, angenommen dass es Ihnen passt in welcher Station der Wagen mich erwarten würde wenn ich via Graz – Steinamanger – Czell-dömölk (so heißt die Station von Kis-czell) – Papa[22] ankomme. Ich würde Ihnen dann telegrafieren ob ich den 25ten oder 26ten komme und ob vormittag oder nachmittag.

Herzlich Ihr Hugo.

8 IX. <1908> Aussee, Ramgut.

Mein lieber Robert

ich danke Ihnen herzlich für Ihre lieben freundschaftlichen Zeilen, und dafür dass Sie mir aufs neue eine Freude machen wollen... Aber ich kann in diesem Jahr nicht. Die Comödie[23] ist nicht fertig – aber es fehlt nur der letzte Aufzug[24] und dieser *muss* in absehbarer Zeit fertig werden. Die Luft im Engadin hat mir schlecht gethan und ich habe davon eine nervöse Depression mitgetragen, der ich mich hier langsam entwinde. Dann muss ich mich aber zusammenhalten, sonst kommt der Sommer wieder um sein Resultat – und es fehlt so wenig. Ich hoffe ich sehe Sie bald im Herbst in Wien.

Herzlich und dankbar Ihr Hugo.

[21] Zum etwa selben Zeitpunkt heißt es in einem Brief an Alfred Walter Heymel: »Ich geh von hier 4 Tage zur Hirschbrunft nach Ungarn« (BW Heymel I, S. 57).

[22] Der ungarische Ort Pápa liegt zwischen Györ und dem Plattensee.

[23] »Florindos Werk«, die erste Fassung von »Cristinas Heimreise«.

[24] Vgl. dazu die Zeugnisse im Band SW XI Dramen 9, S. 750ff.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[Hotel Adlon Berlin] 5 II. <1911>

Mein lieber Robert

ich danke Ihnen aufs herzlichste für Ihren lieben Brief. Die Nachricht darin über das von Nernst[25] mir zugedachte Ehrendoctorat hat mir große Freude gemacht. Es ist fast die einzige Auszeichnung die mir in der heutigen socialen Welt noch als eine *Auszeichnung* erscheint und ich freue mich dass es nur ein zufälliger formaler Grund war der sie mir vorenthielt.

Die Novelle hab ich fast durchgelesen, in der nächsten freien Viertelstunde werde ich die letzten 6 Seiten noch lesen und mich dann bei Geheimrath Nernst zu einem Besuch anmelden, auf den ich mich sehr freue. – Ich führe hier das Leben, nicht so sehr des »berühmten Mannes« vielleicht, um ihr Wort zu gebrauchen, als des Menschen der zu viele Bekannte hat, und denke dies Leben, das etwas anspannend ist, kaum über die Mitte dieses Monates hinauszuziehen. So sehe ich Sie also bald und bin für heute mit vielen freundschaftlichen Grüßen

Ihr Hofmannsthal

<Neubeuern> 11. X. 1911

Lieber Robert, wir genießen hier die schönen späten Herbsttage, ich insbesondere auch die stillen, zur Sammlung so wertvollen Abendstunden. In 8 Tagen sind wir in Rodaun u. sehen Sie hoffentlich bald. Ihr Hugo

2 XI. <1911>

Mein lieber Robert

ich wollte eine ruhige Stunde abwarten, um Ihnen für die Nachricht zu danken, durch die Sie und Annie uns erfreut haben. Mir wird, je

[25] Walther Nernst (1864–1941), Physiker und Physikochemiker, Professor in Göttingen und Berlin. Mitbegründer der physikalischen Chemie, 1920 Nobelpreis für Chemie. Zeitweise Lehrer von Robert von Lieben.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

älter ich werde, der Wert der Ehe um so höher. Dass sie nicht Inhalt, sondern eine Form des Lebens ist und sein soll, braucht ja nicht ausgesprochen zu werden. Auch für die Frau sehe ich sie als Form an, in der sie sich zu entwickeln, von wo aus sie zu leben und in ihrer Art zu wirken die Möglichkeit hat, und meine, man tut den Frauen das bitterste Unrecht wenn man dies verkennt, und ihnen die Ehe als den Inhalt ihres Daseins schlichtweg aufdrängen will. Wie man in der Ehe für einander existieren und doch sozusagen absehend von dem andern existieren kann, dies ist ein individuelles Geheimnis: doch ergibt sich, scheint mir, hiedurch die unerwartete Möglichkeit, Defecten der eigenen Natur beizukommen (die im Einzelnleben mächtiger und mächtiger werden) – nicht so sehr, dem andren Teil zulieb, als indem durch die stete und nahe Gegenwart des andern eine Operationsbasis neuer Art gegenüber sich selbst gegeben ist. Auch kann man sich der Augen seiner Frau in angenehmer Weise zur Correctur des eigenen Blickes, vor allem zum stereoskopischen Sehen bedienen.

Ich drücke hier sozusagen technisch aus, was gewöhnlich sentimental ausgedrückt ist. Sie werden dabei die herzlich gute Gesinnung nicht verkennen, in der ich Ihre und Annies so verschiedene Wesenheiten nach wie vor aufzufassen mich mit Freude bestreben werde. – Gerty schickt Annie und Ihnen viele gute Gedanken.

Herzlich Ihr Hugo.

Rodaun, Sonntag abends. <1911 oder 1912>[26]

Mein lieber Robert

ich gehe übermorgen auf den Semmering, für eine kurze Zeit. Möchte versuchen, dort in der Einsamkeit mir über die Möglichkeiten einer modernen Gesellschaftscomödie (Figuren und Scenarium: diese beiden scheinen zweierlei, sind aber im Grund eins) klar zu werden. Sobald ich zurück bin, komm ich zu Ihnen, frage aber vorher an, nach einer ruhigen Ihnen passenden Stunde.

[26] Hofmannsthal bezeichnete besonders den »Schwierigen« in Briefen von 1910 und 1911 als »Gesellschaftscomödie«, 1911 dann auch die Fragment gebliebene Komödie »Der Mann von fünfzig Jahren« (SW XXI Dramen 19, S. 230f.).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Denk ich an Sie, was häufig ist, so bedrückt mich nicht der Gedanke an die Krankheit selbst – (die ich als eine geschwundene vorfühlen kann, von der man spricht als von etwas gewesenem) – sondern mich bedrückt das sozusagen Moralische daran, die Unruhe, das Daran-denken-müssen, lauter Dinge von denen Sie als ein Angehöriger unserer Generation gequält sind; die zu andren Zeiten kaum in Erscheinung getreten wären. Wir sind auf vielen Gebieten unserer Erkenntnis des Details seelisch nicht gewachsen.

Sie haben mir neulich in sehr freundlicher lieber Art Ihre Hilfe angeboten für gewisse Menschen, denen ich selber zu helfen versuche. Im Augenblick lehnte ich es ab, so dankbar ich war; ich sah keine momentane Notwendigkeit. Nun hat sich richtig ein Schicksal, das mir in früheren Jahren Teilna<h>me auferlegte und das ich für gesichert hielt, sehr plötzlich und schlimm compliciert. Wenn Sie mir da gelegentlich in den nächsten Wochen mit einer Geldsumme aufhelfen wollen tun sie mir viel Liebes und ersparen mir einen dieser grauenhaften Briefe an einen ›reichen Mann‹.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

Hofmannsthal an Annie von Lieben

[Rodaun bei Wien.] 14 II. <1912>

Liebe Anni

so lange hab ich mir eine Nachricht von Euch gewünscht, war ja die ganze Zeit hier – wie gut und gern hätte ich Robert besuchen können – nun kommt Ihr kleines Brieferl und jetzt gerade bin ich im Abreisen, fahre morgen mittag nach Prag,[27] dann nach Dresden – Berlin, aber gar nicht für lange, bin in 10–12 Tagen zurück, dann komm ich sogleich zu Robert, den ich vielmals und herzlich grüße, wie auch Sie. Gerty wird in den allernächsten Tagen versuchen, Sie zu sehn.

In Freundschaft Ihr Hugo.

[27] Am 16. Februar veranstaltete die Herder-Vereinigung eine Vorlesung, an der auch Grete Wiesenthal beteiligt war (BW Haas, S. 15 und 91).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[Carlton-Hotel Frankfurt a.M.] Sonntag <Stempel: 15. 12. 12>

Liebe Anni

ist es irgend eine innere Beunruhigung das mich so oft und lang an Sie denken macht? oder vielleicht nur Sehnsucht, einmal wieder eine ruhige Stunde mit Ihnen zu verbringen. Mir kommt vor als wären Jahre, Jahre seit unserer früheren Zeit vergangen. Ich bin morgen früh zugleich mit diesem Brief in Wien, in der Elisabethstraße (Telefon 229). Vielleicht telefonieren Sie ein Wort dass man sich nachmittags irgendwo sehen kann – bei meiner Schwiegermutter, die nachmittags meist nicht zuhaus ist – bei Ihrer Mutter oder wo immer.

Ihr Hofmannsthal

Rodaun Donnerstag abend <20. 2. 1913>

Liebe Annie

wir sind mit unseren Gedanken unaufhörlich bei Ihnen, aber was hilfts Ihnen? – Sie vermögen es kaum zu spüren!

Ich will mich an Robert immer *schön* erinnern – und ich kanns, denn in mir sind viele Momente, in denen er mir wirklich entgegengetreten ist, wie er war – eine Seite von ihm, die die Welt so wenig kannte. Ich glaube, wir beide sind fast die einzigen Menschen auf der Welt, die ihn wirklich gekannt haben – und nur solche sind in wahrem Sinn die Hinterbliebenen eines Todten.

Er war sechzehn, als er in mein Zimmer trat, in der Salesianergasse, an einem Nachmittag im Frühling. Mir ist als wär es gestern gewesen – die erste von so vielen Begegnungen, von denen kaum eine ohne einen höheren und bedeutenden Moment war. Er sechzehn, ich kaum zwanzig, und doch, als wär es gestern gewesen. – Eigentlich war dieses erste Gespräch ein Vorbild für alle späteren. Die große Schüchternheit zuerst – eine unglaubliche Schwere, die stückweise von ihm abfallen musste. Das Seelenhafte musste sich lösen, vieles musste dahintenbleiben, bevor er frei werden konnte, dann aber eine Lebhaftigkeit, fast eine Trunkenheit – darin war wiederum ganz *er*, wie früher in der Schwere, – eine Kühnheit im Eindringen, ein freies, fast waghalsiges Denken – ein Warum-nicht?, schrankenlos, ein wahrhaft

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schöpferischer Schwung des Blutes in seinem Hirn – und dieser schöne Moment doch nur erst die Abspiegelung wahrhaft großer Augenblicke die er in der Einsamkeit gehabt hatte. – Er war ein Freund der Natur in kühnem Sinn, wie einer der Freund einer Frau ist. Sein Eindringen war kühn und prachtvoll selbstsüchtig, das subtilste geistige Erlebnis gab ihm das volle Glück eines Liebesabenteuers. So war er dem Künstler sehr nahe – das Innerste am Kunstwerk verstand er aus Verwandtschaft. Wenn er in einem Buch las, das man gemacht hatte, so gab dieses Lesen dem Gedichteten mehr Leben als tausend anderer miteinander, die mit matten Augen die Zeilen abweiden. Er war eine Natur, wo die meisten recht schattenhaft sind. – In Yella ist etwas seinem Wesen verwandtes, das tritt manchmal hervor, deutlich, über die große Verschiedenheit des Charakters und der Schicksale, in beiden zusammen das geheimnisvolle Leben eines Familiengenius.

Dass Sie diesem Mann, bevor er fortgehen musste, zu begegnen hatten, um mit ihm das Schwerste, aber Menschlichste zu leiden, ist für mich eine mütterliche, angstvoll behütende Geberde des Geschikkes, Ihres wie seines Geschickes, deren Reinheit und tiefsinnige Weisheit mich erschüttert.

Gerty hat Sie sehr lieb und ich bin immer für Sie da, in einem weiteren Sinn vielleicht als Sie es früher erfassen und brauchen konnten. Wir wollen zu Ihnen kommen, so oft und so viel Sie es allenfalls wünschen. Doch liegt Ihnen jedes Wünschen vielleicht sehr fern. Immerhin ist Ihnen auferlegt, weiter zu leben und man muss leben, wie man kann. – Vielleicht gibt uns Ihre Mutter ein Zeichen.

Ihr Freund Hofmannsthal.

R<odaun> 27 III. <1913>

Liebe Annie

Ihr langes Schweigen war mir etwas drückend und sehr lieb, als der Brief dann ankam. Sie sprachen einmal etwas von Rom, ich bin in Rom (Hôtel de Russie) den 3ten – 7ten April, seh ich Sie vielleicht? Diesen Samstag nachmittags bis Sonntag früh bin ich in Verona, Hôtel Cavour.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vielleicht find ich in Rom eine kleine Zeile von Ihnen, ja? Den 20ten April bin ich wieder in Rodaun zurück.

Ihr Hugo.

[Brufani's Grand Hotel Perugia] 2. IV. <1913>

Liebe Anny

ich kam in Verona an, halbtraurig wie man oft an ersten Reisetagen ist, da wurde mir Ihr Telegramm gegeben, es war als ob Sie für einen Augenblick da wären, ich freute mich so sehr.

Sie sind 8 – 15ten in Florenz, ich bin genau dieselben Tage in Lucca, das nicht weit davon ist, bei Freunden[28] in einer Villa. Ich fahre von Rom über Pisa hin (nach dem 7ten, oder auch dem 8ten) ich dachte einen Augenblick – wenn Sie von Mailand über Pisa nach Florenz führen und man wäre dort einen halben Tag zusammen? Aber vielleicht gehen da keine guten Züge und es strengt Sie an! – Sie werden sich viel frischer fühlen, Anny, wenn Sie von Lugano weg sind, Lugano hat eine so erschlaffende Luft. – Ich freu mich auf das versprochene Brieferl, kann nicht mehr schreiben, die Feder ist zu elend, denke oft an Sie.

Ihr Hugo

[Grand Hotel de Russie Rome] <Stempel: 6. April 1913>[29]

Annie, das ist aber so lieb und herzig, dass sie nach dem alten Pisa kommen wollen, und dass es gerade der eine Tag ist, wo ich kann – der 8te – denn ich könnte nicht nach Florenz <etwa 10 Worte durch Übermalung getilgt> – also Annie, jetzt lassen sie mich aber nicht in Pisa sitzen, nichtwahr? sondern Sie kommen wirklich hin – oder Sie telegraphieren mir (das will ich aber gar nicht gern haben) gleich nach Empfang dieser Zeilen hierher, dass Sie nicht kommen. Bekomme ich bis Montag abends kein Telegramm, so fahre ich Dienstag früh neun Uhr von hier nach Pisa, wo ich 2h45 eintreffe. Wollen Sie auf der

[28] Rudolf Borchardt.

[29] Vgl. BW Borchardt (1995), S. 147.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bahn auf mich warten? das ist nicht angenehem, glaub ich. Also besser Sie fahren ins Victorian Hôtel wo ich dann auch hinkomme und wo ich übernachte, um am nächsten Tag nach Lucca weiterzufahren. Also ja? Anni? aber wirklich? bitte nicht mich sitzen lassen, das thät mich so nervös machen.

Bitte Annie schicken sie mir doch auf jeden Fall ein Telegramm hierher das mir auch sagt ob Sie an der Bahn oder im Hôtel sein werden.
Ich freu mich so auf Sie,

Ihr Hugo

[Villa Mansi Monsagrati Lucca] den 10ten April <1913>

Liebe Anny, hier ist's schön und still, ein stilles Tal, ganz abseits das Haus, zwei Menschen mit ihren Gedanken, ihren Blumensamen, ihrem Gemüsgarten. Ich schreibe Ihnen zwei schöne Spaziergänge auf, Anny: der eine ist so: Sie fahren mit der Tram, die vom Dom weggeht, bis Ponte a Mamola. Von dort geht ein Weg von 1 1/2 Stunden über die »Vincigliata« nach Fiesole (per la Vincigliata a Fiesole.) von Fiesole führt wieder ein tram zurück. Der andere ist auch mit einem Wagen zu machen: über die Certosa hinaus, ein wunderschön gelegenes Karthäuserkloster, nach Villa *Bompicci.* Die Villa ist bewohnt, man kann sie nicht betreten, aber sie lassen einen gern den Gang uralter Cypressen hindurch bis an die Villa gehen (man lässt den Wagen irgendwo warten) und um die Villa herum. (Der Plan zu der Villa und Anlage soll von Michelangelo sein.) Schön ists auch in Vallombrosa (mit der Bahn, ein Tagesausflug) da ist man tausend Meter hoch, große Tannenwälder, eine wundervolle Luft und großer Blick. Adieu, Anny, haben Sie gute Tage, – und ich seh Sie bald, nicht wahr?

Ihr Freund Hugo.

Wir sind ganz nah von einander, aber der Brief braucht mindestens 24 Stunden, weil dieses Haus ganz abgelegen ist, zwei Stunden von der Stadt Lucca.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

<Stempel: 18. 04. 1905>

Mein liebes Fräulein,

bitte nehmen Sie es ja nicht schwer. Ich habe noch Samstag abends lange mit den 2 Dramaturgen Reinhardts über Sie gesprochen. Im Grund glaub ich, es steckt das dahinter, dass sie schon ein bissl zu viele junge Mädchen haben. Jetzt müssen Sie halt noch ein Jahr da bleiben, indessen werden wir schon verschiedenes versuchen. Leider kann ich Sie in den nächsten Tagen nicht herausbitten, weil unser Kinderfräulein beurlaubt ist und dazu die Kleine unwohl, das lähmt meine Frau ganz, und was mich betrifft, hab ich einen sehr unruhigen, nicht arbeitsfähigen Kopf und muss mich mit Gewalt wieder in Ordnung bringen. Nach ein paar Tagen, wenn das in Ordnung ist, schreib ich Ihnen.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

Rodaun, Montag.

Paris, 14. Mai <1905>

Liebes Fräulein, bitte verzeihen Sie die offene Karte. Bitte schreiben Sie mir *gleich* hier her, Hotel Mirabeau (rue de la Paix) ob Sie für Heidelberg abgeschlossen haben oder nicht. Ich komme bald nach Wien, jedenfalls noch solange Reinhardt dort ist. In Weimar war nichts zu machen: auch ist dort 4mal die Woche Oper.
Ihr ergebener Hofmannsthal

Montag <Stempel: 5. 4. 06>

Liebes Fräulein

wenn es Ihnen recht ist, Charfreitag herauszukommen, freut es uns sehr. Sie haben einen directen Zug bis Rodaun (mit Umsteigen in Lie-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sing) der vom Südbahnhof 10^{h}50 weggeht. Auf Wiedersehen.

Ihr ergebener Hofmannsthal

[Frankfurt am Main, Englischer Hof] Montag. <Stempel: 4. 12. 06>

Gratuliere herzlich. Freue mich *sehr*.

Ihr Hofmannsthal

<Stempel: 10. V. 07>

Liebes Fräulein Annie

jetzt gehts wieder Samstag aus 104 Gründen nicht. Es thut mir so leid. Bitte kommen Sie doch *ganz gewiss* Montag gegen Abend, ja? Gehts da? Es ist so unbeschreiblich schön heraußen und bis Montag wird auch Mond sein. Also Montag?

Herzlich Ihr H.

Ich bitte auch den jungen Herrn der Clavier spielen kann.

[Perugia] 2. VI. <1907>

Sehr herzlich gedenken wir Ihrer in Umbrien (aber wo ist das moussierende Wasser?)

Ihr Hofmannsthal
Gusti Mayer
Hanoknes
Robert Michel <?>

Rodaun 18 XI. <1907?>[30]

Liebe, dies ist kein Brief, da ich Sie bald zu sehen hoffe, sondern nur eine Frage. Sie wohnen wo anders höre ich. Wo ist das? und wie ist

[30] Zur Datierung vgl. BW Kessler, S. 163.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

es? und wäre es allenfalls auch etwas für mich? da ich Anfang December nach Berlin zu kommen denke und auch nicht sehr gerne zu Rinkels zurückgehen möchte. Bitte schreiben Sie mir darüber ein kleines Wort, *bitte*, und *recht bald.* Oder werden Sie an dem Tag wo ich ankomme einen kleinen Ausflug nach Wien antreten? Wie lang hab ich Sie wieder nicht gesehen, Annie.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

Wahrscheinlich *muss* man dort essen? Dann ist es wohl eher nichts für mich.

<ca. 20. März 1909>

Liebe Annie, freute mich von Herzen, dass die Nora so gelungen, das ist ein schönes Stück nach vorwärts. Sieht man Sie zu Ostern? Doch ja?

Ihr H.

Max Martersteig an Hofmannsthal

[Der Direktor der Vereinigten Stadttheater Cöln] 17. März 1909

Sehr geehrter Herr von Hofmannsthal!

Ich komme Sonntag nach Berlin und will Frl. Schindler gleich einmal zu mir bitten. Ab 1910 könnte ich sie voll anstellen und gastieren könnte sie so bald als möglich. Sie machte mir damals in Wien einen sehr guten Eindruck. Also danke ich Ihnen nur herzlich für diesen Hinweis! –

Und die Komödie??

Ihr verehrungsvoll ergebener Max Martersteig

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nachwort

Das Gewicht, das der Begegnung zwischen dem »Naturforscher und Erfinder« Robert von Lieben und Hofmannsthal zukommt, ist ihrer hier vorgelegten Korrespondenz nicht zur Gänze zu entnehmen. Zu wenig ist über ihr persönliches Verhältnis aus Zeugnissen Dritter bekannt, zu viele Briefe – vor allem nach der Jahrhundertwende – müssen wohl verlorengegangen sein. Was aber den Rang dieser Berührung der Sphären unmißverständlich dokumentiert, ist die Rolle, die die Figur Robert von Liebens im Werk Hofmannsthals eingenommen hat. Dreimal, so scheint es, hat sich Hofmannsthal daran gemacht, Züge des Freundes entweder in einen fiktiven Kontext hinüberzuspiegeln oder – im ergreifenden Nachruf auf den Frühverstorbenen – sein »geistiges Antlitz« für die Nachwelt festzuhalten. Die Werke, in denen Liebens Physiognomie verwandelt aufscheint, sind durch mehr als dreißig Jahre getrennt und zeigen die anhaltende Faszination durch einen Mann, der nicht zu den engsten Freunden des Dichters zählte. Es sind die Figur des Wahnsinnigen im »Kleinen Welttheater« von 1897 und die Gestalt des Erfinders im »Schauspiel mit drei Figuren« von 1928/29. In der Mitte zwischen beiden – 1913 – liegt der Nachruf, in dem es heißt:

> Er glich öfter einem, der kaum mehr hier ist, oder einem nur zu vorübergehendem Aufenthalt Zurückgekehrten. Sein Auge hatte dann etwas Fliehendes; andere Horizonte als die, auf welche hier sein kindhaft-neugieriger, fast belustigter Blick fiel, schienen sich nach innen zu spiegeln.[31]

Diese Vision ruft jene Notiz zum Wahnsinnigen von 1897 herauf, in der die Beziehung explizit hergestellt wird:

> R<obert> L<ieben>
>
> Er trug von seiner Mutter her den Blick
> von trunknem Feuer und dazu die schönen

[31] GW RA I, S. 456.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Zu sehr geschweiften Lippen, und vom Vater
den Nacken und den Gang – –
Sein innres Erbtheil war, dass er begehrte,
..
trieb alles jenem einen Abend zu
<...>
R<obert> L<ieben> als diese Episode: Narr von einem Arzt geführt.[32]

Den Hintergrund dieser hochpoetischen Gestalt, die »schon kaum mehr hier« ist,[33] führt Hofmannsthal in der Aufzeichnung weiter aus:

Gestalt.
solche Gestalten in einer stilisierten Zeitlosigkeit zu halten!

ein frevelhaftes Ausnützen einer vom Leben herkommenden Trunkenheit zum überfallen und Überwältigen der Naturgeheimnisse, an einer Gestalt wie der Robert Lieben, damals wie er von dem Eindringen in die Natur gsprochen hat. Er müsste in einem solchen Attentat für sein ganzes Leben lang die Kraft verlieren, weil jedes künftige Nachdenken von dem wiederfindenwollen dieses einzigen Augenblicks verstört wird.[34]

Ende 1928 entwirft Hofmannsthal »ein modernes Stück mit nur drei Personen«, in dem er »das *Moderne*, Heutige nicht in die Sprechweise und allerlei Äußerlichkeiten« legen wollte, sondern »in die ›Chemie‹ – in das Wirkliche, Geheime des heute, und wie es heute zwischen Menschen vorgeht«.[35] Die Gestalt des autodidaktischen Erfinders – ihm steht ein weltläufiger Bankier als Konkurrent seiner Frau entgegen – sollte sich »oft am Rand ungeheurer Erkenntnisse« finden, »war Freund R. Liebens«.[36] Vor allem seine der Karriere als Wissenschaftler im Weg stehende künstlerische Ader rückt diesen Erfinder neben Robert von Lieben, wie ihn Hofmannsthal im »Wahnsinnigen« wie im Nachruf charakterisiert hat, wenn es über die Dramenfigur heißt:

32 SW III Dramen 1, S. 601.
33 Ebd., S. 147.
34 Ebd., S. 601f.
35 SW XXII Dramen 20, S. 267.
36 Ebd., S. 121.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Seine großartig resignierte Anschauung in gewissen Momenten, so auch in III wo er ruhig die Summe ⌈seiner Existenz⌉ ziehend (nach einem Moment von fieberhafter Euphorie) ⌈solche Menschen wie⌉ sich als eine Art Abfallsproduct bei der Herstellung von Genies charakterisiert – die an zu vieles rühren – das verfluchte künstlerische haben – aber, wenn man die Dinge ernst nimmt, Nieten sind – und nur acceptabel wären auf einer philistrosen Ebene. Seine Stärke sind solche Momente wie das Zerspringen der Maschine, das Abgeworfenwerden von dem chinesischen Pony <...>[37]

Auch Robert von Liebens Militärlaufbahn fand übrigens durch einen Sturz vom Pferd ihr vorzeitiges Ende.

Robert von Lieben wurde am 5. September 1878 in Wien als Sohn Leopolds von Lieben und dessen Frau Anna geboren, die die Tochter von Sophie und Eduard Todesco war. Robert von Lieben entstammte damit einer Familie, deren Bedeutung für den frühen Hofmannsthal gar nicht zu überblicken ist, deren Geschick ihn aber im »Roman des inneren Lebens« über Jahre beschäftigte. Sophie Todesco, geborene Gomperz, war die Schwester von Hofmannsthals mütterlicher Freundin Josefine von Wertheimstein sowie von Max und Theodor Gomperz. Aus ihrer Ehe gingen neben Anna auch Fanny Worms und Yella Oppenheimer hervor. Von Anna von Lieben heißt es in Hofmannsthals Fragment einmal: »thierisch, sinnlich, halbverrückt«. Der Vater, Leopold von Lieben, war lange Zeit Präsident der Börsenkammer, zwei seiner Brüder wandten sich der Wissenschaft, der Chemie und Finanzwissenschaft, zu. »In dem mit erlesensten Kunstwerken aller Zeiten und Zonen geschmückten Elternhause, I. <Wiener Gemeindebezirk>, Oppolzergasse 6, wuchs der Knabe in jener Atmosphäre hoher Kultiviertheit auf, die das liberale Bürgertum damals auszeichnete«.[38] In der Schule wenig erfolgreich – auch das Abitur legte er nicht ab – richtete er in der väterlichen Villa in der Brühl bei Mödling, der Villa Todesco, die elektrische Beleuchtung ein. Nach beendigtem Mittelschulstudium rückte er zu einem Freiwilligenjahr bei einem Uhlanenregiment ein, doch ein Sturz vom Pferd führte zur Entlassung. Lieben war als Volontär in Nürnberg tätig, hörte dann

[37] Ebd., S. 133.

[38] Karl Przibram: Robert von Lieben. In: Neue Österreichische Biographie 1815-1918, 1. Abteilung: Biographien, 6. Bd., Wien 1929, S. 175–179, S. 177.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vorlesungen in Wien; im Frühjahr 1899 ging er zu W. Nernst nach Göttingen, dem er freundschaftlich verbunden blieb, auch als er im Jahr darauf nach Wien zurückkehrte und sich dort ein Labor einrichtete.

> Als Automobilisten beschäftigt ihn das Problem einer elektromagnetischen Kuppelung. Die ersten erfolgreichen Flugversuche wecken seine Begeisterung; an einem in Paris gekauften Wrightschen Aeroplan bringt er Verbesserungen an und überläßt ihn dann dem österreichischen Militärärar. Neben diesen technischen Bestrebungen fesseln ihn aber theoretische Fragen der Physik und Chemie, insbesondere die Atomistik. Selbst so abstruse Angaben wie die Reichenbachs über das ›Od-Licht‹ prüft er nach.
> Bei aller Vielseitigkeit ist aber doch zu bemerken, wie Liebens wichtigste Arbeiten zielstrebig auf seine Hauptleistung hingerichtet zu sein scheinen: die Konstruktion seines mehr wissenschaftlich als praktisch interessanten ›elektrolytischen Phonographen‹, der auf Anregungen im Nernstschen Institut zurückgeht, führt ihn zur Beschäftigung mit der Sprachwiedergabe, seine in der Phys<ikalischen> Z<eitschrift> 1903 veröffentlichten Versuche zur Polarisation der Röntgenstrahlen verschaffen ihm reiche Erfahrungen über elektrische Entladungen in Gasen im allgemeinen und über Kathodenstrahlen im besonderen, die ihm später sehr zustatten kommen; aus der Verbindung beider Arbeitsrichtungen sollte die große Leistung seines Lebens hervorgehen.
> Sein Interesse am Telephonwesen veranlaßte Robert Lieben im Jahre 1904 zum Ankauf und zur Ausgestaltung einer Telephonfabrik in Olmütz, die er jedoch später wieder aufgab. <...> Im Jahre 1906 waren die Arbeiten am Telephonrelais so weit gediehen, daß das erste Patent auf die Anwendung der Kathodenstrahlen zu Verstärkerzwecken angemeldet werden konnte, dem im Jahre 1910 ein zweites auf die endgültige Form der elektrisch gesteuerten Gitterröhre folgte, als dessen Anmelder R. Lieben, E. Reiß und S. Strauß zeichneten.[39]

Robert von Lieben heiratete im Jahre 1911 die Schauspielerin Annie Schindler (*1886), die Enkelin des Dichters Julius von der Traun, die Hofmannsthal seit spätestens 1905 kannte und protegiert hatte. Nach schwerer Krankheit starb Lieben am 20. Februar 1913 in Wien. Hofmannsthal schrieb ihm einen seiner bedeutendsten Nachrufe. Am 21. Februar 1915 notierte sich Hofmannsthal zwei Zitate aus Lessing:

[39] Karl Przibram, Robert von Lieben, S. 178f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Welt
Wie viel Kräfte mag es geben, deren Existenz wir nicht einmal ahnen, weil es keine Beziehung zwischen den Ideen gibt, die wir durch unsere fünf Sinne erlangen, und denen, welche wir durch andere Sinne erlangen könnten. Lessing.

Welt
Wenn man wissen könnte wie viele homogene Massen (zu diesen rechnet er zB. die elektrische, die magnetische Materie) die materielle Welt enthielte, so könnte man auch wissen, wie viele Sinne möglich wären. Lessing.

Und Hofmannsthal fügt hinzu: »Gleichheit dieser Gedankengänge mit dem Inhalt meiner Gespräch<e> mit dem zwanzigjährigen Robert Lieben, um 1899–1900«.[40]

Hofmannsthal pflegte, soweit ersichtlich, die Korrespondenz mit Annie von Lieben weiter, doch kann nach 1913 nur noch ein Briefzeugnis hypothetisch der Korrespondenz zugezählt werden.[41] Annie von Lieben heiratete später Philipp Schey(?), lebte in London und starb 1946.

Hofmannsthal lernte Robert von Lieben kennen, als dieser sechzehn, Hofmannsthal zwanzig Jahre alt war – 1894 also –, das wissen wir aus seinem Kondolenzbrief an die Witwe von 1913. Im Tagebuch hält Hofmannsthal am 25. Februar 1894 eine Lesung der »Alkestis« »bei Lieben« fest.[42] Die Korrespondenz ist sicher erst ab April 1896 datierbar. Schon zu diesem Zeitpunkt muß Hofmannsthal eine Beziehung zu Henriette, der Schwester Robert von Liebens, unterhalten haben. Welcher Vorfall im einzelnen stattgefunden haben mag, entzieht sich bislang der Kenntnis, doch muß zwischen beiden Briefpartnern trotz Irritationen im Verhältnis zu Henriette eine Verständigung bestanden haben, die Einblicke, so darf man wohl sagen, in die Pathogenese des jungen Wien und besonders seiner höheren Töchter öffnet (besonders in den Briefen Robert von Liebens von 1899/1900). Es scheint fast kein Zweifel möglich, daß Hofmannsthal gerade diese

[40] Hofmannsthal-Nachlaß, H VII 10, S. 65.

[41] Ein Brief vom 3. Februar 1928 ist mit »Liebe Anny« überschrieben, der Hofmannsthal für Geburtstagsgrüße dankt. Es ist nicht sicher, ob es sich dabei um Annie von Lieben handelt (in: Stargardt-Katalog 642, 30. November 1988, S. 60, Nr. 193).

[42] GW RA III, S. 379.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Züge des leicht Hysterischen – wie schon bei Marie Gomperz[43] – besonders faszinierten. Sie gingen wohl, in direkter Orientierung an Liebens Brief vom 29. Juli 1900, in die Henriette-Gestalt von »Florindos Werk« (1908) ein: Sie ist die Schwester des schwermütigen Carlo, der in »Cristinas Heimreise« durch den Kapitän ersetzt ist. Von Henriette heißt es einmal: »Unbestimmte Ängstigungen halb Phantasie halb Hall der Klostermauern«.[44]

Aus den Jahren nach 1900 gibt es nur wenige, aber herzliche Briefe Hofmannsthals an Robert von Lieben, die Gegenbriefe fehlen hier vollständig.

An Henriette von Lieben schrieb Hofmannsthal einen Kondolenzbrief zum Tod ihrer Mutter, Anna von Lieben, in dem der Satz aufhorchen läßt: »Vieles von dem, was in Ihrer guten und schönbegabten, merkwürdigen Mutter gelebt und gewebt hat, lebt auch in Ihnen und Sie müssen es sich erhalten und müssen es zum Blühen bringen.«[45]

Henriette von Lieben war später mit Eduard von Motesiczky verheiratet (gestorben 1909) und starb 1978.

Zur vorliegenden Edition

Alle Briefe sind ungekürzt und orginalgetreu wiedergegeben. Zusätze oder Ergänzungen des Herausgebers stehen in spitzen Klammern. Für die Erlaubnis zum Abdruck der Korrespondenz danke ich Herrn Dr. Rudolf Hirsch, dem Deutschen Literaturarchiv Marbach sowie dem Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt. Besonderer Dank gilt Herrn Dr. Hirsch und Frau Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt am Main, für sorgfältige Durchsicht des Manuskriptes und wichtige Hinweise zum Kommentar.

[43] Vgl. SW XXI Dramen 19, S. 176f.

[44] SW XI Dramen 9, S. 175. Herr Dr. Hirsch machte darauf aufmerksam, daß 1907/08 bei Hofmannsthal auch von einer Henriette als der Geliebten M. Fortunys die Rede ist. Eine weitere Henriette verzeichnet Hofmannsthal im Rahmen seiner Casanova-Lektüre: »Sensibilität: wie Henriette (Bd III S. 97) Cello spielt, stirbt er fast vor Herzklopfen und nach ihrem Erfolg muss er in den Garten gehen um zu weinen« (Nachlaß: H IV B 40.4).

[45] B II, S. 40.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hugo von Hofmannsthal und Julius Meier-Graefe
Briefwechsel

Herausgegeben von Ursula Renner

Dem Andenken von Rudolf Hirsch

> Was Meier-Graefes geistige Figur und Wirksamkeit so schwer definierbar macht, ist das gleiche, wodurch seine Gegenwart unter uns so erwärmend wirkt: daß bei ihm alles unmittelbare Funktion des Lebens ist, nichts abgeleitet und zusammengesetzt. Moderne Bilder wirkten auf ihn als Totalität, und er antwortete als Totalität; das war der Ausgang.
> Von hier aus entwickelte sich alles weiter, bis er zu den subtilsten und höchsten Dingen gelangte: die Abhängigkeit eines Künstlers von seinen Lehrern, von der Epoche, von der Gesamtheit der Tradition wirklich zu *verstehen* – eine Höhe der intuitiven Analyse, die dem bloßen Kunsthistoriker nie erreichbar ist. Darum bedeuten seine großen Darstellungen – der Delacroix, das Marées-Buch – wirklich Epoche.[1]

Hofmannsthals Grußworte zu Julius Meier-Graefes 60. Geburtstag sind die hommage an einen langjährigen Brief- und Gesprächspartner, wie sie zugleich eine Reflexion über die Möglichkeiten einer Kunst- und Kulturkritik sind, die er in Meier-Graefe richtungsweisend repräsentiert fand. Anders als in der Wissenschaft stelle Meier-Graefe sein kulturelles Engagement in den Dienst des Lebens. Seine Texte erscheinen Hofmannsthal nicht analytisch-zersetzend, sondern als Vermittlungsorgan von lebendiger Erfahrung. Im Paradoxon des Begriffs von der »intuitiven Analyse« versucht Hofmannsthal eine solche »schwer definierbare« Tätigkeit zu fassen. »Analyse« bezeichnet das weitgefächerte Interesse des Kunstkritikers Meier-Graefe (1867–1935) an überhistorischen Zusammenhängen, an ›Familienähnlichkeiten‹ von Künstlern über Epochen und nationale Grenzen hinweg, welches

[1] Hugo von Hofmannsthal: [Julius Meier-Graefe]. In: Julius Meier-Graefe. Widmungen zu seinem sechzigsten Geburtstage. München/Berlin/Wien 1927, S.11 (wieder in: GW RA III 193). – Die zitierten Bücher: Julius Meier-Graefe: Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse. Mit hundertfünfundvierzig Abbildungen, zwei Facsimiles und einer Anzahl unveröffentlichter Briefe. Piper: München 1913; und ders.: Hans von Marées. 3 Bde. Piper: München 1910.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

ihn einen so entfernten Maler wie El Greco beispielsweise mit dem Expressionismus verbinden ließ oder einen Poussin mit der französischen Moderne. Das »Intuitive« charakterisiert zugleich Meier-Graefes Vertrauen in ein intuitives Sehen, das im gestalteten Werk die wirklichkeitsverwandelnde kreative Potenz vorreflexiv erfassen kann.

Was Hofmannsthal an Meier-Graefe hervorhebt, ist eine spezifische ästhetische Haltung, die er schon in den frühen neunziger Jahren im Hinblick auf die englischen Kunstkritiker John Ruskin und Walter Pater wie eine Offenbarung schilderte. In seinem frühen Aufsatz über Walter Pater, 1894, lobte Hofmannsthal an diesem bedeutenden Kritiker, daß er »der sehr seltene geborene Versteher des Künstlers« sei (RA I 194). Er besitze die Fähigkeit, »durch die große Anspannung der Phantasie« von einem künstlerischen Detail auf das Ganze des Kunstwerks zu schließen und »für einen Augenblick« eine Vision der fremden Welt des Künstlers hervorzurufen. Etwas abstrakter formuliert: er vermöchte aus einem konkreten Minimum ein Maximum an Welt zu gewinnen: »Wer das kann und dieser großen Anspannung und Verdichtung der reproduzierenden Phantasie fähig ist, wird ein großer Kritiker sein« (195).

Julius Meier-Graefe verkörpert für Hofmannsthal diesen seltenen Typus des einfühlsamen Kunstkritikers, der fähig ist, sich dem künstlerischen Schaffen anzunähern, der seine Seherfahrungen in Texten ›lebendig‹ vermittelt und somit dank seiner »reproduzierenden Phantasie« Rezeptions- und Produktionsprozeß kreativ verbindet.

Julius Meier-Graefe wiederum hatte im Vorwort seines dreibändigen Hauptwerkes der »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« von 1904 programmatisch die Aufgabe der Kunst und folglich die ihrer Vermittlung formuliert:

> [...] heute, wo dem Materialismus immer neue Segel schwellen, scheint die Kunst von einem ähnlichen Geschick bedroht, wie Religion und Metaphysik: als unnütz verworfen zu werden [...]. Religion und Metaphysik verschwinden in neuen Werten und Wissenschaften. Die Kunst ist unersetzlich, weil kein Wissen und keine Werte daneben sind, die sie aufzunehmen vermögen. Wir brauchen die Kunst als höchste Freude, um ein Maximum unserer Begierden zu haben, höchste Leidenschaft, die einzige, deren Befriedigung den Sinn nicht abstumpft, sondern bessert [...]. Wir brauchen eine Stelle, der wir uns hingeben können ohne Opfer, wo alles, was an Be-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geisterung in uns bleibt, dahinfliessen kann, weil es stets mächtiger zu uns zurückkehrt.[2]

Nicht zuletzt der suggestive Ton, der eine leidenschaftliche Hingabe an die Gegenstände erkennen läßt, hat Hofmannsthal an Meier-Graefes Texten angezogen. Sie haben erkennbare Spuren in seinem Werk hinterlassen, am augenfälligsten in seinen »Briefen des Zurückgekehrten«,[3] aber auch in Aufzeichnungen und Notizen zur bildenden Kunst.

Als Mitbegründer der exklusiven Zeitschrift »Pan«, in der Hofmannsthal selbst publiziert hatte, war Meier-Graefe ihm bereits ein Begriff, bevor er ihn durch die Vermittlung der »Insel«-Herausgeber Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder auf seiner Paris-Reise im Frühjahr 1900 persönlich kennenlernte.[4] Meier-Graefe hatte dort die Kunsthandlung ›La Maison Moderne‹ gegründet und war darüber hinaus unermüdlich im Dienste der modernen Kunst publizistisch tätig. Rudolf Alexander Schröder hat die kulturelle Aufbruchsstimmung dieser jungen, kosmopolitisch orientierten Intellektuellen in seinen Erinnerungen festgehalten:

> Die ersten Hefte der ›Insel‹ waren erschienen und unsre respektvolle Aufforderung zur Mitarbeit [an Hofmannsthal. U. R.] schon einer zusagenden Antwort gewürdigt [...].
> Er war auf der Durchreise nach Paris, wo er unter anderm den damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Maurice Maeterlinck besuchen wollte und wohin ich ihm die Adresse Meier-Graefes und seiner dort vor kurzem eröffneten *maison moderne* mitgeben konnte, die hernach die Pariser durch ein paar Jahre mit französischen Abwandlungen des frühen Van-de-Velde-

[2] Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik. 3 Bde. Stuttgart 1904; hier Bd. 1, S. VI.

[3] Vgl. Carlpeter Braegger: »...ihre Bierhäuser... ihre Hermannsdenkmäler...«. Hugo von Hofmannsthals »Briefe des Zurückgekehrten« und »Der junge Menzel« von Julius Meier-Graefe. In: NZZ 15./16.3.1980; Ursula Renner: »Das Erlebnis des Sehens« – Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 285–305; und dies.: »...aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren«. Hugo von Hofmannsthal über Vincent van Gogh. In: NZZ 27.7.1990, S. 28.

[4] Die von Otto Julius Bierbaum, Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder herausgegebene Zeitschrift »Die Insel« erschien seit Oktober 1899.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stils versorgte. Es war ja damals die Zeit, in der der von England ausgegangene Anstoß kunstgewerblicher Erneuerung sich des Festlandes zu bemächtigen begann. In Deutschland stand die Darmstädter Kolonie, in Wien der Kreis der Wiener Werkstätten kurz vor dem Zusammenschluß. Die Heymelsche ›Inselwohnung‹ in der Leopoldstraße, in deren gewollt schmucklosen Räumen ein an englischen und klassizistischen Mustern herangebildeter Gegensatz zu den ordinären Wursteleien des sogenannten Jugendstils sich aussprach, hatte die Aufmerksamkeit der beteiligten Kreise auf sich gezogen; und so waren es auch zunächst Gegenstände dieses naheliegenden Gebietes, die uns bei unserm ersten Zusammensein unter vier Augen beschäftigten. Ich erinnere mich, daß wir schon damals uns darüber einig waren, alle Bemühungen um eine neue, der lebendigen Gegenwart gemäße Schmückung unsrer Innenräume müßten letzten Endes nichtig sein und bleiben, solange diese sich nicht auf eine entsprechende, die gesamte Formensprache der Zeit erneuernde Architektur zu beziehen vermöge, und daß im Verfolg dieses Gespräches wir der Architektur als dem vielleicht bedeutsamsten, sogar, wenn man wolle, allgemeingültigsten Ausdruck des künstlerischen, ja des sittlichen Weltbildes und Weltbekenntnisses [...] einen sehr hohen, vielleicht den höchsten Rang innerhalb der Künste glaubten zuerkennen zu müssen.[5]

Meier-Graefes Ambiente in Paris schildern Schröders Erinnerungen an seinen ersten Besuch dort im Jahre 1898:

Ich fand ihn, der eben damals den Versuch unternahm, nach Art der freilich von ihm nicht sonderlich verehrten Engländer seine Kunsttheorien in kunstgewerbliche Praxis umzusetzen, in seiner kleinen, von van de Velde eingerichteten Wohnung nahe dem Arc de Triomphe, umgeben von seltsam verschnörkelten Gebrauchsgegenständen, Teppichen und Beleuchtungskörpern und Bildern von Seurat und van Gogh, die mir vorläufig nichts zu sagen hatten. [...]
In dem Besitzer dieser Wohnung, deren täglicher Gast ich zwei Jahre später werden sollte und dem diese ganze mich zunächst mit fassungsloser Verblüffung schlagende Kunstwelt ein längst Vertrautes war, fand ich einen Menschen, der über viele wichtige Fragen völlig andrer Meinung sein mochte als ich, zu dem ich aber in dem wichtigsten Punkte, dem ritterlicher Mannhaftigkeit und unbedingten Lebensernstes, von vornherein ein wesentlich festeres Vertrauen fassen konnte als zu unserm in Deutschland zu-

[5] Rudolf Alexander Schröder: Erster und letzter Besuch in Rodaun (1929). In: Ders.: Die Aufsätze und Reden. Bd. 1: Vorbilder und Weggenossen. Berlin 1939, S. 291–313, 291f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rückgelassenen Mitarbeiter.[6] Im Gärtchen eines sehr bescheidenen Landhäuschens zu Ville d'Avray [...] bekannten wir uns dann gegenseitig unsre damals noch leisen Zweifel an der Unfehlbarkeit einiger damaliger Kunstpäpste und schlossen eine Freundschaft, der ich Unendliches verdanke und die dann später trotz aller Verschiedenheit unsrer Bestrebungen und Temperamente in Berlin zu Jahren gemeinsamen Haushaltens und Arbeitens geführt hat. –
Damals gingen unsre Besprechungen in der Hauptsache um die ›Inselmappe‹, von der ›wegen Mangel an Beteiligung‹ leider nur ein Jahrgang erschienen ist. Meier-Graefes Hilfe war hier, wie in manchem andern Punkt, unschätzbar, er hat uns zu den schönsten Blättern, dem herrlichen Rodin, der Reproduktion nach der damals in seinem, später in Heymels Besitz befindlichen Skizze von Manet, der schönen Radierung von James Ensor und anderem verholfen [...].[7]

Hofmannsthal hatte sich schon in seinen frühen Ausstellungsbesprechungen mit der zeitgenössischen Kunst auseinandergesetzt und für eine übernationale ›moderne‹ Kultur plädiert. Bei seinem Aufenthalt in Paris im Frühjahr 1900 konnte er nun die avantgardistische französische Kunst vor Ort besichtigen, welche in der Person Meier-Graefes einen engagierten und einflußreichen Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich gefunden hatte. »Den gestrigen abend hab ich mit einem sehr intelligenten Deutschen verbracht, Herrn Meyer Gräfe, der hier ein schönes Geschäft von new style-Möbeln und Kunstgegenständen besitzt«, schreibt er den Eltern am 23. März 1900.[8] Die Begeisterung des Fünfundzwanzigjährigen artikuliert sich noch deutlicher in einem ausführlichen Brief an Hermann Bahr vom nächsten

[6] Otto Julius Bierbaum.

[7] Rudolf Alexander Schröder: Aus den Anfängen des Inselverlages. In: Ders.: Die Aufsätze und Reden. Bd. 2: Werke und Wirkungen. Berlin 1939, S. 433–461, 438f. – Auguste Rodin: o.T. (Reiter), Farblithographie (1. Lieferung der Insel-Mappe); James Ensor: o.T. (Le Verger), 1886; Radierung (4. Lieferung, Ende September 1900). Vgl. Gerhart Söhn: Handbuch der Original-Graphik. Bd. III. Düsseldorf 1991, S. 54 und 62. Söhn kann das Bild von Manet lediglich als »Faksimile eines Aquarells« angeben (S. 55). Der Katalog der Sammlung Heymel (Alfred Walter Heymel 1878–1914. Geschichte einer Sammlung. Hg. von Wolfgang Werner und Sabine Helms. Bremen/München o. J.) nennt bei seiner Rekonstruktion der »Leihausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken aus bremischen Privatbesitz« unter Nr. 192 Manets Gouache »Frau auf dem Sofa« (Maitresse de Baudelaire, Jeanne Duval) von 1862 (16,7 x 23,8 cm), die in Betracht kommen könnte.

[8] Zitiert nach dem Original; vgl. auch B II 21.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tag – ein beredtes Zeugnis für die vielfältigen Impulse, die von der französischen Metropole auf den jungen Österreicher ausgingen:

> ich möchte Ihnen gern ein nicht gar zu unvollständiges Bild meines hiesigen Lebens geben; das geht aber nach so vielen Seiten ins Breitere, dass ich mich schon bemühen muss, nicht die Übersicht zu verlieren. Mir kommt vor, ich habe hier in 6 Wochen mehr erfahren, gelernt und gedacht, als sonst in einem Jahr vielleicht. In München, wo ich 2 Tage war, hatte ich die Gelegenheit, die beiden jungen Eigenthümer der ›Insel‹ kennenzulernen, sowie zu einem längeren Gespräch mit Peter Behrens von der Darmstädter Künstlerkolonie. Die beiden Gruppen sind nicht ohne Beziehung zueinander: die ›Insel‹ soll den ›Pan‹ übernehmen und das Centralorgan für die Bestrebungen werden, deren Centralstelle Darmstadt werden will. Andererseits soll mit einer ganz neuartigen, eine Epoche bezeichnenden Ausstellung in Darmstadt 1901 auch ein ganz neuartiges Theater verknüpft werden, wo Bierbaum an der Leitung theilnehmen und wofür ich auch eine ausschliessliche Arbeit liefern soll.
> Hier war durch Hans und den jüngeren Franckenstein[9] sehr schnell die Verbindung einerseits mit der sogenannten grossen Welt, anderseits mit einem gewissen Künstlerkreis hergestellt, der aus den nächsten persönlichen und geistigen Angehörigen gewisser sehr grosser jüngstverstorbener Meister hauptsächlich besteht: die nahen Freunde von Manet, die Nächsten von Mallarmé. Das ist eine sehr hochgestimmte Atmosphäre, die das Grösste und Ernsthafteste an Produktion kennt und mit keinem cénacle zu tun hat. Jüngere französische Dichter in der Art Henri Régniers zu sehen, fühlte ich kein Bedürfnis. Anatole France kommt man als Fremder nicht recht nahe; in seinem Empfangszimmer wird hauptsächlich politisiert, und es ist recht interessant, dieses Element einmal nicht aus Zeitungen sondern direkt kennen zu lernen.
> Zu Rodin stellt sich schnell eine angenehme, wenn auch einseitige Beziehung her: man freut sich, ihn unter den ungeheueren Gebilden und Halbgebilden herumgehen zu sehen; er spricht mit grosser Freundlichkeit, einem allgemeinen etwas unaufmerksamen Wohlwollen und berührt dabei unaufhörlich mit fühlenden Händen die Statuen. Den morgigen Nachmittag bringe ich bei ihm in Meudon zu. Dabei begleitet mich Herr Hermann Helferich, ein Mensch der bei häufigerem Verkehr nach verschiedenen Seiten immer problematischer wird, aber nicht ohne Anziehendes.[10]

[9] Der Maler und spätere Schwager Hofmannsthals, Hans Schlesinger, und der Jugendfreund Georg von Franckenstein, der die diplomatische Laufbahn eingeschlagen hatte.

[10] Hermann Helferich, Pseudonym von Emil Heilbut (1861–1921), war sowohl als Maler wie als Kunstschriftsteller tätig, von 1902 bis 1906 Redakteur der Zeitschrift »Kunst

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Das erfreulichste, freieste Verhältnis fand ich unglaublich schnell zu Maeterlinck. [...]
Das Interesse an den bildenden Künsten geht dabei nicht verloren.[11]
Im Louvre bin ich, Sie können denken wie oft. Im Hôtel Drouot lerne ich die Preise eines Degas und die Preise eines Tiffany-glases neben denen eines übertragenen Ballkleides kennen.
Bei den Kunsthändlern und den Privaten werden mir die noch nicht sehr bekannten Maler geläufig; *Cézanne*, Gauguin, Toulouse-Lautrec, van Gogh.
Den Stand des Kunstgewerbes zu übersehen, ist hier gar nicht leicht. Immerhin habe ich da auch einiges Conkretes gefunden, woran ich mich zur Orientierung halten kann.
26ten weitergeschrieben
Die Arbeiten des sog. ›neuen Stils‹ haben hier eine sehr starke Concurrenz in dem ausgezeichneten, ganz completen Ameublement der früheren Stile: Louis XIV, XV, XVI, Empire, deren Producte massenhaft erhalten sind und massenhaft copiert werden. Von einem solchen vorstürzenden Eindringen der neuen Producte wie bei uns in einen eigentlich leeren Raum ist hier keine Rede. Van de Velde z. B. wird so ziemlich allgemein abgelehnt, anderes erobert sich terrain besonders als ›englischer Stil‹, für Landhäuser zunächst. Das grosse Haus ›Art nouveau‹ von Bing scheint mehr in routinemässiger, nicht sehr liebevoller Weise zu arbeiten. Viel besser gefällt mit ein neueres Unternehmen ›Maison moderne‹, dessen Leiter Herr Meier Gräfe ist. Dieser Herr Meier Gräfe, dessen Name uns – ohne uns sehr zu interessieren – seit langem geläufig ist, gefällt mir von Mal zu Mal besser. Er ist ein sehr persönlicher, sehr elastischer, sehr freundlicher Mensch und scheint eine glückliche Mischung von Amateur und Kaufmann. Er redet über ein Waschgeschirr ebenso vernünftig wie über einen Gobelin. Er ist gar nicht blind für die Schwächen, die manchmal fühlbaren Rohheiten und Leerheiten in den Versuchen von unseren deutschen Leuten. Er schätzt das Französische und Belgische, ohne das manierierte Englische – Morris etc.

und Künstler«. Er hatte sich in den frühen neunziger Jahren mit seinen Feuilletons in der »Freien Bühne/Neuen Deutschen Rundschau« für die moderne Kunst eingesetzt und eine vielbeachtete »Studie über den Naturalismus und Max Liebermann« verfaßt (in: Die Kunst für Alle 2, 1887, S. 209–14; 225–229 und Die Kunst für Alle 12, 1896/97, S. 225–229). Den Eltern schreibt Hofmannsthal aus Paris Ende Februar 1900: »Gestern abend hat mich der hier lebende sehr geistreiche deutsche Schriftsteller (er schreibt aber fast gar nichts) Hermann Helferich [...] zum Essen eingeladen.« (B II 15)

[11] An die Eltern heißt es am 4.3.1900: »ich war [gestern. U. R.] in der Früh mit Hans die Privatsammlung von Durand-Ruel anschauen, die sehr schöne Manet und Degas enthält [...], dann ziemlich lange, fast 2 Stunden bei Maeterlinck, der in unserer Nachbarschaft wohnt und sehr nett ist, auch lebhaft daran denkt, die ›Frau im Fenster‹ zu übersetzen.« (B II 16)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– zu überschätzen. Er verwendet viele Leute und jeden geschickt: er lässt einen schönen Teppich durch Brangwyn machen, einen schönen Seidenvorhang durch Rysselberghe.[12] Er montiert eine kleine Fayence-Fabrik in Holland, eine kleine Fabrik farbiger Spitzen in der Normandie. Er giebt ein Album farbiger Lithographien heraus, 20 Blätter ganz moderner, die allenfalls die Wände eines kleinen Hauses ganz möblieren würden. Er ist der Vertreter der Darmstädter natürlich und einiger anderer guter Künstler ausschliesslich. – Ich interessiere mich für eine solche Thätigkeit und suche sie einigermassen mit Wien in Verbindung zu bringen. Ich habe ihm von der Gründung einer Wiener Filiale gesprochen, und er ist mir sehr lebhaft, sehr energisch entgegengekommen. Ich sehe da grosse mögliche Vortheile. Eine solche Warenniederlage in ihrer Vollständigkeit würde das Wiener Publicum und die Wiener Geschäftsleute gleich stark frappieren. Man fände nicht, wie bei Förster oder sonst, zufällig etwas modernes, man fände alles: ein schönes Trinkglas, eine schöne Thürklinke, eine schöne Kachel fürs Badezimmer.[13]

Die Wiener Filiale würde sich durch Wiener Erzeugnisse, mit Zurückhaltung aufgenommen, individualisieren. Das Pariser Haus würde gewisse Wiener Waren, besonders in Leder, in Massen erwerben, würde in Paris Leuten wie Gurschner, Zelegny einen Markt allmählich schaffen. Herr Meier Gräfe ist auf ganz Konkretes eingegangen: es müsste ein junger Mann gefunden werden, womöglich ohne Vorbildung und womöglich ein »jemand«, womöglich glaub ich auch ein Christ, der sich entschlösse das Geschäft, etwa 3 Zimmer in einem ersten Stock, aufzuschlagen. Meier-Gräfe nimmt jeden jungen Mann, den ich und Sie ihm empfehlen könnten. Dieser müsste in die Lage gebracht werden, etwa um 30 000 Francs Waren baar anzukaufen, um eine gleiche Summe würde ihm M. G. Waren in Kommission geben. Natürlich ist der betreffende alleiniger Vertreter aller monopolisierter Artikel für Oesterreich. Irre ich mich oder könnte man nicht da einem Menschen zu einer Existenz und unserem Kunstgewerbe zu einem Unterricht, zugleich dem Publicum zu einer ungeahnten Bereicherung ihrer äusseren Existenz verhelfen?

[12] Frank Brangwyn und Theo van Rysselberghe steuerten auch Lithographien zur »Germinal«-Mappe mit 20 Originalgraphiken bei, die Meier-Graefe zur Eröffnung der Maison Moderne 1899 herausbrachte. Vgl. Kenworth Moffett: Meier-Graefe as art critic. München 1973 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 19), S. 161. In der Inselmappe vom Mai 1900 war Brangwyn mit der Lithographie »Frauenbildnis in arkadischer Landschaft« vertreten (vgl. Söhn: Handbuch, S. 56).

[13] Eine Filiale der »Maison Moderne« kam in Budapest, nicht aber in Wien zustande.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Denn ich sehe jetzt erst, wie arm und unraffiniert alles ist, was man sich in Wien überhaupt verschaffen kann. [14]

Hofmannsthals Brief zeigt, wie aufgeschlossen er für jene kulturellen Reformbewegungen war, die, angestoßen durch das englische Arts-and-Craft-Movement aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die gesamte Lebenswelt künstlerisch zu verändern suchten.

In dieser Tendenz berührten sich die kulturellen Interessen Meier-Graefes mit denen Hofmannsthals. Der gemeinsame Freundes- und Bekanntenkreis bot dem Dichter darüber hinaus ein offenes, anregendes Sozialmilieu, das, gerade auch in seiner immer eine gewisse Distanz wahrenden Form, seine eigene Kreativität förderte. Schon in Paris sprach er von jener Atmosphäre der »Sammlung und innere[n] Freiheit«, die ihn »sehr glücklich« mache: »Diese große Stadt mit ihren vielfachen Existenzen, die man mehr ahnt als kennen lernt, wirkt gleichzeitig sehr anregend und gar nicht zerstreuend.« (B II 20) So erlebt ihn auch Alfred Walter Heymel: »Gestern abend war ich mit v. Hoffmansthal zusammen. 25 Jahr. Ganz Dichter. lebhaft voll von Plänen. Ein Ballet. Ferner eine Dichtung für den Vortrag bestimmt. Leda mit dem Schwan u.a.m. Ich denke ihn ganz an die Insel zu fesseln, was er sehr wünscht. etwa als Vertreter für Östereich wie Meiergraefe für Paris. Wir bekämen alleiniges Recht der Veröffentlichung seiner herrlichen Verse.«[15]

Welche Rolle für Hofmannsthal die moderne französische Kunst spielte, die ihm nicht zuletzt durch Meier-Graefe nahegebracht wurde, zeigt ein Brief an Maximilian Harden, geschrieben noch unter dem Eindruck der zweiten Paris-Reise von 1905: »Die gegenwärtige Malerei, ich meine damit die französische Malerei von Manet bis Maurice Denis und van Gogh, ist für mich eines der Dinge, die mir das Leben überhaupt verschönen. Diese Leidenschaft ist es, die mich mit Harry Kessler so sehr verbindet, aber auch mit anderen mir persönlich weniger nahestehenden Menschen, wie mit Heilbut, mit Meier-Gräfe.«[16]

[14] Zitiert nach dem Original des Briefes in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Theatersammlung A 25841 BaM, s.a. B I 299–303.

[15] 30.3.1900; BW Heymel I 23; die eigenwillige Orthographie und Interpunktion im Original.

[16] 1.6.1905; Bundesarchiv Koblenz.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Der Brief signalisiert neben Übereinstimmung auch jenes Moment der Distanzierung, das zu dieser Freundschaftsgeschichte – wie zu vielen anderen Hofmannsthals – mit dazugehört. Jedenfalls sah sich Rudolf Alexander Schröder im September 1913, als Hofmannsthal sich von Meier-Graefe zurückgezogen zu haben schien, aufgerufen, dieser schweren Freundschaftskrise eine tröstende metaphysische Perspektive abzugewinnen: »Sympathie und Antipathie zwischen Menschen ist etwas sehr Schönes; aber es gibt ein ›Pathos‹, eine ›Sympathie‹ durch die sich Götter & Dämonen in uns miteinander verständigen.«[17] (Er wußte, wovon er sprach.)[18]

Insgesamt dominieren Bewunderung und Anerkennung, was, um nur ein Beispiel aus den Notizen zu nennen, etwa an Hofmannsthals Vorhaben ablesbar ist, Meier-Graefe eine Rolle in seiner Vorrede für Ludwig von Hofmanns »Tänze«-Mappe von 1905 zu geben (RA I 575f.). Das ursprünglich dafür vorgesehene ›imaginäre Gespräch‹ über Hofmanns Lithographien sollte zwischen einer Schauspielerin oder Tänzerin, einem Dichter und »M.G.«, einem Kunstkenner, geführt werden, der unschwer als Meier-Graefe zu entschlüsseln ist (vgl. SW XXXI 92 und 358). Später wurde Hofmannsthal eines der zehn Aufsichtsratsmitglieder des »Vereins der Freunde der Marées-Gesellschaft«, die Meier-Graefe gegründet hatte.

Die hier erstmals publizierte Korrespondenz,[19] von der Hofmannsthals Anteil lange als weitgehend verloren galt, gibt, trotz ihrer Lükken, einen lebendigen Eindruck davon, was die Briefpartner bei allen

[17] Abschrift, Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a.M. Zit. nach Richard Exner: »Dieses ganze Netz von Freundschaften«: Das große Beispiel Rudolf Alexander Schröder. In: Hugo von Hofmannsthal (Anm. 3), S. 78.

[18] Vgl. Anm. 4 im folgenden Briefwechsel.

[19] Die Originale befinden sich im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M. (Schenkung der Stiftung Volkswagenwerk), im Deutschen Literaturarchiv in Marbach/N. und in Privatbesitz. Die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Briefe Hofmannsthals gab Dr. Rudolf Hirsch als Vertreter der Erben. Ihm, der noch bis wenige Tage vor seinem Tode auch diese Edition mit seinem Rat begleitet hat, sei dankbar gedacht für Jahre unschätzbarer Hilfe und Zugewandtheit. Danken möchte ich auch dem Deutschen Literaturarchiv, den Erben Rudolf Borchardts sowie den privaten Besitzern für ihre Druckerlaubnis. Dr. Jochen Meyer hat sich in ungewöhnlicher Weise um das Aufspüren verschollener Briefe bemüht, Dr. Renate Moering, Frankfurt, Dr. Catherine Krahmer, Paris, und Gerhard Schuster, Weimar, haben freundlicherweise die Transkriptionen der Briefe gegengelesen und zahlreiche Hinweise beigesteuert, wofür ich allen herzlich verbunden bin.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erkennbaren individuellen Unterschieden miteinander verband: ihr vitales Interesse an bildender Kunst und Literatur, an bibliophilen Drucken, an der kulturpolitischen Aufgabe einer ästhetischen Sensibilisierung und nicht zuletzt ihr wechselseitiger Respekt vor den Arbeiten des anderen. Während Meier-Graefe in Hofmannsthal den Dichter bewunderte, was Einwände nicht ausschloß, waren es für Hofmannsthal Meier-Graefes unphiliströser Sachverstand, die Ausdruckskraft und Anschaulichkeit seiner Texte, seine Strukturen freilegende ›Kultur des Auges‹, die ihm Impulse gaben. So schreibt er im August 1923 an Ottonie von Degenfeld: »Auf dem Tisch liegt einiges weiße und einiges beschriebene Papier. Das beschriebene enthält den fünften Act vom ›Turm‹, aber um Gotteswillen nicht wirklich den Text, sondern wieder so eine ›Schicht‹ (siehe Beschreibung von Delacroix' Malweise bei Meier-Graefe) – aber hoffentlich doch schon so ziemlich die vorletzte, die man schon beinahe den ›Text‹ nennen könnte.« (BW Degenfeld 459) Hofmannsthal bezieht sich hier auf jene Sequenz bei Meier-Graefe, in der Delacroix' moderne künstlerische Technik als eine Art umgekehrtes Palimpsest beschrieben wird, ein Verfahren, in dem Hofmannsthal seinen eigenen Schreibprozeß wiedererkennt:

> Die Struktur der Bilder wird mit den Jahren immer reicher. Er sagte einmal zu Baudelaire, als sie über Technik sprachen: ›Ein gutes Bild, das dem Traum, der es geboren hat, treu ist und ihm gleichkommt, muß wie eine Welt geschaffen sein. Wie die Schöpfung, die wir vor Augen haben, das Resultat vieler Schöpfungen ist [...], so besteht ein harmonisch vollendetes Bild aus einer Reihe von übereinandergelegten Bildern, und jede neue Lage gibt dem Traum größere Realität [...].‹ Es ist das Bekenntnis eines alten Meisters. Delacroix hat in der Tat meistens mit Tempera untermalt und dann mit mehreren Ölschichten gedeckt. Sein Ideal war, die Tempera mit der Öltechnik zu kombinieren. [...] Der feine Haarpinsel, mit dem er seine Bilder vollendete, wurde ihm zur Feder. Er schrieb damit. Aber noch energischer wies er das isolierte Ausführen des Bildes zurück, das in der Davidschule üblich war. Jede Bildschicht ging über das Ganze und stellte einen in sich abgeschlossenen Zustand dar, der sich wiederum nur im Ganzen verändern ließ. [...] Ich glaube nicht, daß Delacroix jede Wirkung seiner Farbenschichten wie ein alter Meister vorausbestimmte [...], er rechnete instinktmäßig damit und gewöhnte sich immer mehr daran, so dünn wie möglich zu malen. Daher die wunderbare Durchsichtigkeit [...] und gleich-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeitig die Dichtigkeit des Gewebes. ›La peinture de Delacroix est comme la nature‹, schrieb Baudelaire [...] ›elle a horreur du vide‹.[20]

Meier-Graefes Schilderung der Arbeitsweise Delacroix', sein Interesse am ›work in progress‹ als einer sich unter ihren diversen Schichtungen immer wieder verändernden Gestalt – hier erkannte Hofmannsthal Eigenes. Meier-Graefes Aufmerksamkeit für den künstlerischen Schaffenprozeß, in auffälligem Kontrast zur damals üblichen kunstgeschichtlichen Beschreibungsliteratur, ist unverkennbar durch die Autorität des Gründungsvaters der ästhetischen Moderne, Charles Baudelaire, geprägt. Auch in Hofmannsthals »Briefen des Zurückgekehrten« ist der Bezug zu Baudelaire unübersehbar. Wir haben es auch dort mit einer Form der (intertextuellen) ›Schichtung‹ zu tun, die ihm zur selben Zeit, anregend wie bestätigend, in Meier-Graefes »Entwicklungsgeschichte« und seinem Impressionismus-Band begegnete, ein Verfahren, für das die avantgardistische bildende Kunst des 19. Jahrhunderts die Augen geöffnet hatte.

Öffentlich bezog Hofmannsthal Position für Meier-Graefe, als er seine »Delacroix« -Monographie einer breiten Leserschaft empfahl:

> Es ist in jedem Betracht eine außerordentliche Darstellung: sie bleibt durchaus bei ihrem Thema und umfaßt doch eigentlich das ganze Gebiet der Malerei, ja implicite das der Künste überhaupt, und was sie berührt, berührt sie im Lebenspunkt. Aus einer wahrhaft produktiven Natur, ja aus produktiver Leidenschaft hervorgegangen, wirkt sie auf das Innerste des Lesers, mit einer wunderbaren Doppelkraft zugleich befeuernd und zügelnd. Daß die ästhetische Belehrung ein Ingrediens der höchsten Bildung für die Elite einer Nation sein kann, und gerade der kraftvollsten Nation, ist bewiesen durch die Bedeutung, die ein Individuum wie Ruskin für die Engländer hatte. In Deutschland wüßte ich nicht, wer mehr dafür getan hätte als Meier-Graefe, aus dem Ästhetischen ein wahres neues Schwungrad für das gesamte geistige Leben zu schaffen. Innerhalb einer Welt, wo sehr vieles politisch Gemeinte eben nur ›geschrieben‹ oder ›geredet‹ ist, sind seine Bücher als wahrhaft politische zu erkennen und in einem sehr hohen Sinn: als solche, die in ihrer Wirksamkeit das Leben der Nation allmählich durchdringen und in gewissen Punkten es verändern werden. (RA II 508)

[20] Julius Meier-Graefe: Eugène Delacroix. München 1989, S. 110f. Vgl. dazu auch SW XVI,1 166.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beiden Briefpartnern, Meier-Graefe starb 1935, sechs Jahre nach Hofmannsthal, blieb es erspart, durch die politische Realität in ihrem ästhetisch-aufklärerischen Ethos/Eros desillusioniert zu werden und statt ihrer elitären Vorstellung von einer »unantastbaren Aristokratie des Geistes«[21] eine unangetastete Diktatur der Banalität um sich greifen zu sehen.

[21] Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte. Bd. 1, S. VI.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[gedr. Briefkopf]
Berlin W. Neue Winterfeldstr. 49. 23. VIII. 05

Lieber Herr v. Hofmannsthal

Ich komme heute von einer vierzehntägigen Fahrt zurück und finde Ihre Shakespeare-Rede[1] – neben sehr viel weniger erquicklichen Dingen. Es ist mir gerade wie ein feierlicher Glockenton in meiner klappernden Werkstatt. Ich habe mich gleich in dem angenehmen Ankunftszustand nach 12 Stunden in einem miserablen deutschen Schlafwagen – selbst das ist schlecht bei uns – hingesetzt und habe das Ganze nochmal gelesen. Die schönste II. Hälfte kannte ich schon aus der Zukunft.[2] Und nun ist es mir sehr merkwürdig gegangen. Die fremde Feierlichkeit wurde mir auf einmal sehr vertraut. Ich finde in der Rede nur Anschauung, der ich mich gern verwandt nennen möchte, wenn das dem Handwerker erlaubt ist. So möchte ich wohl auch über Shakespeare schreiben, wenn ich es könnte, und schriebe jeder so – wenn auch weniger klangvoll – über jede Sache, so ganz auf den Zusammenklang hin, auf Atmosphäre, und das sollte eigentlich jeder können, so kämen wir weiter.

Mögen die alten Herren Gesichter geschnitten haben! Ich sprach Erich Schmidt vorher, er war fast rührend in seiner objektiven, burschikosen Freude auf das zu Hörende.[3]

Also vielen Dank! bitte wenn Sie mal herkommen, gehen Sie nicht an unserem Hause vorüber. Vom ersten Oktober an wohnen wir mit

[1] Shakespeares Könige und große Herren. Festvortrag, gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 29. April 1905 in Weimar. Erstdruck in: Jb. der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 41, Berlin 1905, S. 10–27 (GW RA I 33-53).

[2] Teildrucke der Shakespeare-Rede erschienen in der Wiener »Zeit«, Morgenblatt, am 29.4.1905, S. 1–3, und in der »Zukunft«, Berlin, am 29.4.1905, S. 161–169. Die unter dem Titel »Skizze zu einem Shakespearevortrag« abgedruckte zweite Hälfte beginnt mit dem Satz »Da ich ankündigen ließ...«. (GW RA I 42).

[3] Der Literaturhistoriker Erich Schmidt (1853–1913) lebte und lehrte, nach Stationen in Straßburg, Wien und, als Direktor des Goethe-Archivs, in Weimar, seit 1887 in Berlin, wohin er als Nachfolger seines Lehrers Wilhelm Scherer berufen worden war. Seltenes Forscherglück hatte er mit seiner Entdeckung des »Urfaust« im Januar 1887.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schröder zusammen Genthinerstr 13 in dem Hause der Frau Begas, die Sie ja kennen.[4] Wir müssen noch ein Jahr hierbleiben.

Meine Frau ist in Finnland, sonst würde sie sich Ihrer Gattin empfehlen lassen. Richten Sie ihr bitte meine ergebensten Versicherungen aus

Herzlichen Gruß Ihr Meier-Graefe

Ich schicke den Brief durch S. Fischer. Er erreicht Sie hoffentlich.

[4] Julius Meier-Graefe und seine Frau Anna, genannt Rieke, führten mit Rudolf Alexander Schröder ab Oktober 1905 drei Jahre lang in Berlin einen gemeinsamen Haushalt in der Genthinerstraße 13. Die Wohngemeinschaft löste sich nach einem Disput über Gedichte Dehmels, der in einem ›fürchterlichen Krach‹ endete, auf. Vgl. Hofmannsthals Brief an Harry Graf Kessler: »Gleiche Post mit deinem schönen Brief kam ein Brief von Rudi [Schröder]. So viele Sätze soviele Dynamitbomben. [...] Er schreibt nur an mich, um zu explodieren. Mit dir ist er *fast* fertig. (fürs Leben fertig!!) Mit – Meyer Graefe und Reinhardt ist er für immer fertig. [...] Meyer Graefe hat ihn ›angepöbelt‹ und du hast ihm in der Homersache etwas *Furchtbares* angethan [...] Ein wunderliches Geschöpf! und ist nun bald 30 Jahre alt! und bemalt die Nachttischchen alter Senatorsfrauen mit Rosen!« (4. 2. 1908; BW Kessler 174). Der Konflikt wurde allerdings alsbald bereinigt (vgl. dazu Schröders ausführliche Schilderung in seinem Vortrag vom 26. September 1953 »Berlin einst und jetzt«, sowie Rudolf Borchardt – Alfred Walter Heymel – Rudolf Alexander Schröder. Ausst.kat. Marbach. Bearb. von Reinhardt Tgahrt und Werner Volke. Marbach 1978 [Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums. Bd. 29], S. 230). Schröders Beitrag zu Meier-Graefes 60. Geburtstag erinnert nur die guten Zeiten: »Ich kann noch heute nicht an dem Torbogen in der Genthinerstrasse vorbeigehen, hinter dem sich der niedliche Rundplatz mit seinen kleinstädtischen Villen und Vorgärten öffnet, ohne daß ich mich versucht fühle, hineinzugehen und nachzuschauen, ob Du nicht doch in Zigarettendampf gehüllt [...] noch vor den Korrekturen des Maréesbuches sitzest, und ob nicht nebenan auf meinem Schreibtisch das noch immer nicht beendete Manuskript der Homerübersetzung zu Weiterarbeit einlade. Gern nähme ich wieder die musikalischen Orgien in Kauf, die unsere gute Hauswirtin, die selige [Luise von] Begas[-Parmentier], von Zeit zu Zeit über unseren Häuptern veranstaltete, gern würde ich in ihren Prunkgemächern droben wieder die dicke Ossip Schubin oder Isadora Duncans blaustrümpfige, damals noch soi-disant jungfräuliche Reize oder Alfred Kerrs noch ungeminderte Lockenpracht im Kreise der übrigen Notabilitäten bestaunen, gern auch mich mit Rieke je nach Gelegenheit über die Wochenrechnung oder die Bedeutung Hofmannsthals auseinandersetzen, nicht zu gedenken unserer beider endloser Dispute über Flaubert und Dostojewski [...]«. Rudolf Alexander Schröder. In: Julius Meier-Graefe. Widmungen zu seinem sechzigsten Geburtstage. 1927, S. 96–105, 102.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Hotel Marienbad München 27/XI [1906]

Lieber Herr v. Hofmannsthal

Eben lese ich, welcher schönen Ehre Sie mein Menzelbuch für würdig erachtet haben.[5] Vielen Dank, ich freue mich sehr darüber. Dazu kommt die angenehme Nachricht, Sie hier hören zu können.[6]

Ich bleibe noch so lange hier selbstverständlich. – Falls Sie auch hier im alten gemütlichen Marienbad absteigen wollen, was ich sehr rate, werde ich Ihnen Zimmer besorgen

Bitte legen Sie mich Ihrer Gattin zu Füßen. Sie kommt hoffentlich mit

Ihr herzlich ergebener J. Meier-Graefe

[5] Hofmannsthal hatte in seiner Antwort auf die Rundfrage nach empfehlenswerten Neuerscheinungen, die die »Neuen Blätter für Literatur und Kunst« (1. Heft, Wien, Dezember 1906, erschienen Ende November) veranstalteten, Meier-Graefes Buch »Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands«, Leipzig 1906, mit folgenden Worten präsentiert: »Schulde ich diesem Verfasser, der immer einer unserer stärksten Köpfe bleibt, anderwärts viel, so verdanke ich ihm hier noch das besondere Vergnügen, mich seiner steten Selbsterziehung zu freuen, ihn reifer, vorsichtiger und staatsmännischer zu finden als in seinen früheren immer bedeutenden und imponierenden Unternehmungen. Das höchst prekäre Problem der deutschen bildenden Kunst ist allmählich ein zentrales, ein allgemein sittliches, ein politisches Problem geworden. Hier ist es an einem Individuum aufgezeigt, und man muß eine etwas bedenkliche Politik treiben, wenn man in diesem Werk eines Verfassers, dem man immer nur Schwungkraft und Scharfsinn zugestehen, manches andere aber absprechen wollte, nicht auch ein höchst maßvolles Bestreben, eine geistvolle Gerechtigkeit anerkennen will.« Brief an den Buchhändler Hugo Heller, in: RA I 374f. – Zur Wirkung des Menzel-Buches auf Hofmannsthal s. Carlpeter Braegger: »...ihre Bierhäuser«. – Menzel wurde durch Hugo von Tschudis große Retrospektive im Todesjahr des Künstlers 1905 in der Nationalgalerie (mit nahezu 7000 Katalognummern) erstmals umfassend einer breiten Öffentlichkeit präsentiert. Dies war wohl auch ein Anlaß für das im Sommer 1905 entstandene Menzel-Buch Meier-Graefes. Vgl. dazu auch den Beitrag von Catherine Krahmer in diesem Band.

[6] Mit dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« (RA I 54–81), den Hofmannsthal im Dezember 1906 in München, Frankfurt, Göttingen und Berlin, im Januar 1907 in Wien hielt. Zum Entstehungsprozeß s. Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und die Leute. Notizen zu einem Vortrag. Mitgeteilt und kommentiert von Leonhard M. Fiedler. In: HJb 3, 1995, S. 7–18. An den Vater schreibt Hofmannsthal am 3.12.1906 aus Frankfurt: »Abends ist mein Vortrag. Der in München war sehr hübsch und wirkte sehr stark [...] ein kleiner überfüllter Saal mit sehr vielen hübschen und eleganten Frauen, Wredes, Gleichen-Russwurms, d'Almeida's, die Baronin Sterneck, Harry Kessler, Wendelstadt, Meier-Graefe, viele Maler, natürlich Schmujlows u.s.f.« (Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a.M.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hotel Marienbad München 5/XII [1906]

Lieber Herr v. Hofmannsthal

That mir auch recht leid, ich versuchte im Hotel Ihnen meine Krankenwärterdienste anzubieten. Vergeblich. Was machen Sie für Geschichten, Schlafmittel!? Was über Tisane von Lindenblüten hinausgeht, ist von Übel. Das hilft mir.[7]

Was Sie über Tschudi gehört haben, ist Unsinn.[8] Seine Stellung ist nie so sicher gewesen, soviel ich weiß wenigstens und ich stehe in ziemlich regem Kontakt mit ihm. Er hat mir soeben noch geschrieben, daß er sehr zufrieden ist. Ich sehe ihn übrigens morgen, komme mit diesem Brief auf 2 Tage – leider nicht bis zum 9. – nach Berlin. Sollte

[7] Zu Hofmannsthals Anspannung vor seinem Vortrag vgl. B II 242–244.

[8] Hugo von Tschudi, von 1900 bis 1909 Direktor der Nationalgalerie in Berlin, befand sich mit seinem Engagement für die moderne französische Kunst in anhaltendem Konflikt mit der offiziellen Kunstpolitik Kaiser Wilhelms II. Schließlich wurde er im Zuge der sogenannten Tschudi-Affäre, die sich am Ankauf von Gemälden der Barbizon-Schule entzündete, seines Amtes enthoben (vgl. Heymels Tagebuchnotiz »Tschudi nimmt ein Jahr Urlaub« in: HJb 1, 1993, S. 68). Tschudi konnte 1909 zwar zurückkehren, nahm aber wenig später die Berufung als Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an. Vgl. dazu ausführlich Barbara Paul: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich. Mainz 1993 (Berliner Schriften zur Kunst. 4), bes. S. 181–276 und jetzt: Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Hg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster. Ausst.kat. München/New York 1996. – Tschudi bewies ein sicheres Gespür für die französische Avantgardekunst, die er, u.a. in Begleitung von Harry Graf Kessler und Max Liebermann, häufig direkt in den Pariser Galerien und aus den Künstler-Ateliers erwarb. Er veranstaltete aber auch bedeutende Ausstellungen, wie etwa die erste umfassende Menzel-Ausstellung von 1905 und die »Ausstellung Deutscher Kunst« aus der Zeit von 1775–1875 (»Jahrhundertausstellung«) in der Königlichen Nationalgalerie in Berlin 1906, die zu einer Neubewertung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts führte. (Der zweibändige Katalog wurde von Tschudi eingeleitet und enthielt eine »farbenanalytische Beschreibung der Bilder von Julius Meier-Gräfe«). – Hofmannsthal lernte Tschudi, wie aus einem Brief an Christiane Gräfin Thun Salm hervorgeht, im Januar oder Februar 1905 in Berlin kennen, wo er sich anläßlich der Uraufführung seines »Geretteten Venedig« aufhielt (Brief vom 8. Februar 1905; Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a.M.). – Zu Tschudi vgl. auch den Nachruf von Julius Meier-Graefe in: In Memoriam Hugo von Tschudi. Die Reden bei der Bestattung in Stuttgart am 27. November 1911. Leipzig, Insel Verlag 1912; und ders.: Deutsches Museum. Dem Andenken Tschudis. In: Neue Rundschau 24, 1913, S. 29–49; sowie Hermann Uhde-Bernays: Hugo von Tschudi (im zehnten Jahr nach seinem Tode). In: Ganymed 3, 1921, S. 170–173. Zur »Jahrhundertausstellung« und zur Rolle Meier-Graefes dabei s. Moffett: Meier-Graefe, S. 82–86.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ich etwas hören, das Sie interessieren könnte, so gebe ich Ihnen Nachricht, aber es ist ausgeschlossen. Tschudi wird sich mit S.[einer] M.[ajestät] nie gut stehen cela va sans dire. Aber er ist intim befreundet mit Schmidt, dem Referenten, der p. gratissima ist.[9] Versäumen Sie übrigens ja nicht, sich die Galerie anzusehen, die deutschen Säle sind bereits zugänglich, die französischen für Sie natürlich auch.[10] Sie werden Augen machen.

Ich bin morgen um 12 bei Tschudi, habe etwa eine Stunde mit ihm zu reden. Wenn Sie um 1 kommen, treffen Sie uns sicher beide und wir zeigen Ihnen dann alles. Nicht später als 1.

Ich denke noch recht an Ihren sehr schönen Vortrag,[11] diese Pausen und was sie ausfüllten, war doch mehr als Kunstpolitik, mein Lieber. Ich habe selten etwas so Distinguiertes in der Geste gesehen und selten – wenn ich ganz ehrlich sein soll – bei Ihnen die Geste so ganz intim im Einklang mit Wort und Handlung gefunden. Ich habe überhaupt nicht für möglich gehalten, sich so auszusprechen, ohne sich à la Dehmel hinzulegen. Und dabei die himmlisch langen Perioden![12]

Wenn ich nicht so dumm gehetzt wäre – ich muß nach Dresden und Wien und Dienstag wieder hier sein – bliebe ich bis zum neunten

Herzlich Ihr Meier-Graefe

[9] Der preußische Kunstreferent Friedrich Schmidt(-Ott) spielte als Regierungskommissar in der Museums- und Ausstellungspolitik Berlins eine wichtige Rolle. Er sorgte dafür, daß Meier-Graefe, obwohl er maßgeblichen Anteil an der Vorbereitung der großen Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 hatte, kein offizieller Mitarbeiter wurde. Vgl. Barbara Paul: Tschudi, S. 240f., und Schmidt-Otts (freilich gefärbte) Memoiren »Erlebtes und Erstrebtes. 1860–1950«. Wiesbaden 1952, S. 66. – Zu Hofmannsthals Engagement in der Tschudi-Affäre s. Karl Scheffler: Die mageren und die fetten Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht. 2. durchges. Aufl. München/Leipzig 1948, S. 239f.

[10] Bezieht sich auf die Neuhängung der Nationalgalerie durch Tschudi, der vor allem mit seiner vorbildlichen Präsentation der französischen Impressionisten in Deutschland museumspolitisch Neuland betrat.

[11] In der ersten Dezemberhälfte 1906 war Hofmannsthal auf Vortragsreise (München, Frankfurt, Göttingen, Berlin) mit »Der Dichter und diese Zeit«.

[12] Vgl. das berühmte geflügelte Wort über die »himmlischen Längen« in Schuberts 9. Symphonie in C-Dur (D 944).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[Widmungsexemplar]
Julius Meier-Graefe: Impressionisten. Guys – Manet – van Gogh – Pissaro – Cézanne. Mit einer Einleitung über den Wert der französischen Kunst und sechzig Abbildungen. 2. Aufl. Piper: München/Leipzig 1907

Hugo v. Hofmannsthal
mit herzlichem Dank für das schöne Buch – die Prosaschriften[13] –
J. Meier-Graefe
Berlin 5.VI.1907

[Hofmannsthal an Helene von Nostitz; 22.10.1907; BW Nostitz 45]

Meier-Gräfe hab ich immer sehr gern. Er weiß wo die Kunst und das Gefühl hingehört im Leben [...] sein neues Buch: die Impressionisten hab ich am Lido gelesen, mit viel Freude.

[gedr. Briefkopf]
Julius Meier-Graefe Berlin W. Genthiner-Strasse 13 Villa J 31. XII 07

Verehrter Herr v. Hofmannsthal

Sie machen mir mit Ihrem liebenswürdigen Vertrauen große Freude. Und auf Ihre Verantwortung, daß ich schreiben darf, wie mir der Schnabel gewachsen ist, will ichs gern thun. Nur nicht sofort und nicht gern in einer Zeitung. Das zweite ist eine Grille, das erste blutiger Zwang. Ich stecke über die Ohren in komplizierten Arbeiten,[14] die mir, selbst wenn ich wollte, nicht die Leichtigkeit der Aussprache erlauben würden. Ich habe auf unsere Weihnachtsfahrt nach Blankenese und Bremen Ihren zweiten Band mitgenommen,[15] bin aber nicht über die beiden ersten schönen Aufsätze[16] hinaus gekommen, weil ich

[13] Der erste und der zweite Band von Hofmannsthals Prosaschriften erschienen 1907.
[14] Meier-Graefe arbeitete an seinem großen Marées-Werk, das 1909 und 1910 in drei Bänden im Piper-Verlag erschien.
[15] Hugo von Hofmannsthal: Die prosaischen Schriften. Bd. 2. Berlin: S. Fischer 1907.
[16] »Tausend und eine Nacht« und »Die Briefe des jungen Goethe«.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

nicht 5 Minuten Ruhe hatte. Aber im April, so Gott will, gehen wir auf lange Zeit nach Spanien.[17] Dort werde ich Muße und Gelegenheit finden, und es wird mir eine wirkliche Freude sein, was es ja doch sein muß, wenn irgend etwas dabei herauskommen soll. Marx hat mir übrigens noch nicht geschrieben.[18] Liegt Ihnen sehr viel am Tag und erlaubt es Fischer, dem ich für Spanien verkauft bin, so lasse ich die Grille natürlich fahren.

Im Februar sind wir bestimmt hier[19] und es wäre sehr nett, wenn Sie bei uns einen behaglichen Abend zubringen wollten. Melden Sie sich einfach an. Wir gehen fast nie aus.

Ihre freundliche Nachsicht mit meinen Arbeiten bedrückt mich fast. Ich hoffe, mit der Zeit meine Sachen lesbar zu machen. Das »Fach« ist höllisch im Wege. Jedenfalls machen mir solche Anerkennungen viel Mut. Ach, wieviel mehr gilt, was Sie von der zweifelhaften Existenz schreiben, von unsereinem. Es ist eine viel tollere Fiktion, meine Wirkung, als die Ihre. Sie haben doch wohl hundert oder mehr ernsthafte Leser. Das Neue Jahr bessere es! es bringe Ihnen und Ihrer verehrten Gattin, die wir gern wiedersehen möchten, vieles Gute!

Sehr viel Geld verpufft der Herr Wärndorfer[20] in Wien mit seinem

[17] Vgl. Meier-Graefes Buch »Spanische Reise« (1910). Meier-Graefe reiste mit seiner Frau Anna und in Begleitung von Leo von König und dessen französischer Frau Mathilde vom Frühjahr bis Ende September 1908 durch Spanien und Portugal. Mit Samuel Fischer hatte er Vereinbarungen getroffen, die Reiseerlebnisse in Form eines literarischen Tagebuchs zu publizieren. Vorabdrucke erschienen seit Januar 1909 in der »Neuen Rundschau« unter dem Titel »Aus einem spanischen Tagebuch«.

[18] Paul Marx war Feuilleton-Redakteur des Berliner »Tag«. Hofmannsthal, der selbst verschiedentlich im »Tag« publizierte, so etwa seinen berühmten Chandos-Brief von 1902, Teile aus »Ödipus und die Sphinx« (»Die beiden Königinnen«) oder seinen Aufsatz zu Oscar Wilde »Sebastian Melmoth« (9.3.1905), hatte offenbar auch Meier-Graefe als Beiträger gewinnen wollen. Unter dem Titel »Der Gefangene« erschien Hofmannsthals »Fragment einer freien Bearbeitung von Calderons ›Das Leben ein Traum‹« am 25.12.1907 im »Tag«.

[19] Hofmannsthal war vom 20.–31. März 1908 in Berlin, wo Max Reinhardt den »Tor und den Tod« inszenierte.

[20] Fritz Wärndorfer, ein junger kunstbegeisterter Fabrikant, hatte die kommerzielle Leitung der »Wiener Werkstätten« inne, die nach Plänen von Josef Hoffmann am 20. Oktober 1907 das Theater und Kabarett »Fledermaus« eröffnet hatten. Wärndorfer, auch Übersetzer der 1908 erschienenen Briefe Beardsleys an seinen Freund und Verleger Smithers, wanderte 1914, finanziell ruiniert, in die Vereinigten Staaten aus (vgl. Bernhard Kleinschmidt: Die »gemeinsame Sendung«. Kunstpublizistik der Wiener Jahrhundertwende. Frankfurt/Bern/New York/Paris 1989 [Münchener Studien zur literarischen

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sehr reizenden Theater. Lohnte es sich nicht, ihm bessere Kanäle zu öffnen?

Schönen Gruß Ihr Meier-Graefe

Ich habe vor einigen Tagen die kleinen Dramen vom Insel-Verlag bekommen.[21] Wenn dies das verheißene Exemplar ist, vielen Dank! ist es ein Doppeltes, so habe ich gute Verwendung für das andere, und danke doppelt. Wir (denn auch meine Frau liebt Ihre kleinen Dramen sehr) werden sie uns mit Wonnen vorlesen.

[Alfred Walter Heymel: Tagebuch-Eintrag Berlin, 7.3.1908; BW Heymel I 68]

Um 7 mit Kessler ins Palasthotel, traf dort Dehmels, Meiergraefes, Raoul Richters, um 8 ½ Hotel Adlon Hofmannsthals und L. von Hofmann. Dann alle zur Japanischen Schauspielerin ins Passagetheater [...]

[Julius Meier-Graefe: Spanische Reise. Berlin 1910][22]

Sagunt, den 18. Juni (1908)

Lieber Loris! Sie werden nicht erstaunter sein, diesen Brief von mir aus Sagunt zu erhalten, als ich es war, als man mir Ihre Karte aus Delphi gab.[23] Die Ansichtskarte ist doch eine segensreiche Erfindung.

Kultur in Deutschland. Bd. 8], S. 231–37; vgl. auch Jugend in Wien. Literatur um 1900. 2. Aufl. Marbach 1987 [Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums. Bd. 24], S. 389–391).

[21] Kleine Dramen. 2 Bde. Leipzig: Insel 1907.

[22] Meier-Graefes Reisetagebuch »Spanische Reise« von 1910 enthält verschiedene fiktive Briefe, darunter diesen an Hofmannsthal/»Loris« (hier zitiert nach der 2. Aufl. Berlin 1923, S. 206–212).

[23] Hofmannsthal, Harry Graf Kessler und der französische Bildhauer Aristide Maillol hatten sich am 1. Mai 1908 in Athen getroffen, um gemeinsam Griechenland zu bereisen. Hofmannsthal fühlte sich in Griechenland, ganz anders als es seine Griechenland-Aufsätze vermuten lassen, und auch in der Gesellschaft seiner beiden Reisegefährten so unwohl, daß er die Reise vorzeitig – nach nur zehn Tagen – abbrach. Auf dem noch gemeinsam unternommenen Ausflug nach Delphi (6.–8. Mai) kam es unter den Freunden zu einem irritierenden Zwischenfall, über den Kesslers Tagebücher Auskunft geben. Vgl. Unterwegs

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Das Bildchen mit dem Theater Delphis erinnert ein wenig an die Stelle, wo wir gerade hausen. Auch ich sitze auf fast klassischem Boden, wenn auch fern von dem kastilischen Quell Ihres Parnasses. Ich kritzele diese Zeilen im Schatten römischer Mauern, nicht weit von dem Amphitheater Sagunts, das mit dem Ihren mindestens die Zerfallenheit gemein hat. Das ist ein gutes Postament, um mit Ihnen zu plaudern. Der Ort ist würdig, ich möchte mich Ihnen näher fühlen, so nahe das barbarische Sagunt der Stelle kommen kann, wo Oedipus das Orakel befragte. Der Blick auf die antike Bühne gibt mir Mut, Berlin ist weit, der Ort verlangt die Geste. Loris, ich habe Ihnen viel abzubitten. Ich habe Ihnen oft nicht die Wahrheit gesagt. Ich habe mich vielleicht auch nur selbst belogen, wenn ich Ihnen etwas Angenehmes sagte. Vielleicht war es Ihnen gar nicht angenehm. Vielleicht hörten sie aus meiner Zustimmung viel mehr das Gegenteil heraus, als ich verschwiegen hatte. Loris, ich habe Sie zuweilen gehaßt, gerade dann, wenn Sie fröhlich zu mir hereinkamen und über den krummen Rücken lachten, der da am Schreibtisch ächzte, gerade wenn ich Ihnen sagte, wie wohl mir Ihre Unterbrechung tat. Sie störten mich. Ich saß in meinen Geschichten und quälte mich mit Lust und Wonne und meinte, das müsse so sein und jedesmal, wenn Sie bei mir gewesen waren, konnte ich nicht mehr gut weiter. Ich habe Ihnen oft zugehört mit herzlich lächelnder Miene, während mir zumute war wie den Jakobinern, die im Tempel die vornehmen Gefangenen bewachten und zuhörten, wie die sich am Vorabend ihrer Hinrichtung von feinen Dingen unterhielten. Eine Mischung von allen möglichen unlieblichen Instinkten. Einmal sprachen Sie über den Dichter, Sie, der Dichter über sich selbst. Es schien mir wie das freche Manifest einer längst abgesetzten Kaste. Was mich am meisten daran empörte, war mein Gefallen an Ihrem Wort. Im Getümmel der Straße, in den hundert banalen Gesprächen mit den anderen und bei der Arbeit hatte ich Ihre Worte in den Ohren. Nicht Ihre Gedanken. Mit denen wurde ich schon fertig, so gut wie die Jakobiner mit den Köpfen ihrer Gefangenen. Aber Ihre Worte. Es war mir manchmal, als hätten Sie alle die Worte, die ich im Schweiße meines Angesichts suchte, für sich ge-

mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals. Mitgeteilt von Werner Volke. In: HB 35/36, 1987, S. 50–104, 73–80.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nommen, für sich und Ihresgleichen. Ich beneidete Sie darum, wie die Schergen ihre Gefangenen um die schönen Kleider und um noch etwas, um die Fähigkeit, sie zu tragen. Ich beneidete Sie, daß Sie von hier bis dort reden können, ohne zu straucheln, während ich mir auf demselben Wege hundert blaue Flecke hole und, was das schlimme ist, trotz alledem viel weniger sage, als ich sagen möchte. Waren die Leute in den schönen Kleidern, die in dem groben Karren zur Maschine gefahren wurden, komisch oder waren es die anderen, die um den Karren tanzten? Ich tröstete mich damit, daß Sie eben ein Dichter sind, während ich doch nicht gut meine Sachen anders als in Prosa schreiben kann. Soll ich vielleicht mein Buch über die Vorgänger der Impressionisten in freie Rhythmen fassen? Jemand hat gesagt, wenn Goethe heute wiederkäme, würde er einen lenkbaren Luftballon oder ein Serum statt Gedichten erfinden. Ich glaube es war Herr Dubois-Reymond oder ein anderer dieser modernen Heiligen. In den nächsten hundert Jahren würde Goethe vielleicht eine Art Bankdirektor werden im Genre unseres gemeinsamen Freundes Benz, der schon ganz geschwollen ist von überwundenen Atavismen. Man könnte auch einmal die Geschichte umdrehen und fragen, was wohl so ein Benz im Zeitalter Goethes gewesen sein mag.

Es ist manchmal ganz gut, Ferien zu haben und in barbarische Länder zu reisen, wo die Ruinen, die bei uns von modernen Postgebäuden verdrängt sind, noch als Gerümpel daliegen. Ich kann mir denken, daß Sie gern in solchen Ländern sind. Nun also, heute brachte mich ein ganz primitiver Gedanke zu Ihnen. Er wäre mir gekommen, auch wenn ich nicht Ihre Karte aus Delphi erhalten hätte. Wir hatten einen wunderschönen Tag. Unter der Maske gleichgültiger Reiselaune gingen uns tausend angenehme Dinge durch den Kopf, die alle einen gewissen oder vielmehr ganz ungewissen Zusammenhang unter sich und mit Sagunt hatten. Es war so schön, daß ich den naiven Wunsch hatte, den Tag festzuhalten, um mich später in Berlin zu erinnern. Nicht dieses oder jenes Objekt. Dafür gibt es ja die Photographie und tausend andere moderne Dinge. Aber das Gewisse oder Ungewisse zwischen den Objekten. Ich fiel natürlich auf die Schreiberei. Schließlich, warum sollte ich nicht mal zu meinem Pläsir schreiben! Einen Satz wollte ich, einen einfachen Satz, der klipp und klar das gab, was ich hier tagelang, monatelang, jahrelang emp-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

finden würde. Sehen Sie, Loris, das konnte ich nicht. Ich setzte mich richtig hin, zwischen die Ruinen des Theaters, an einen ungemein behaglichen Platz. Es ging nicht. Es wurde gleich zu spezifisch, zu sehr gegen oder für die Antike, die gar nichts mit der Sache zu tun hatte. Dann stieg ich hinauf auf das Plateau, wo früher die Burg stand und es heute noch viel schöner ist als früher. Da war es mir zu luftig. Es kam nur ein lächerliches Gekrächz heraus, Gedankenstriche zwischen Worten, dermaßen common place, daß man es hätte drucken lassen können, oder unleserlich. Ein Satz, ein einziger vollkommener Satz! Schließlich nicht die Welt. Man kann weniger bescheiden sein. Die Griechen sollen ganze Dramen geschrieben haben. Aber, sehen Sie, Loris, jetzt kommt wieder die Geschichte: taten sie es wirklich? Drückten sie ihre Gedanken so vollkommen aus, wie wir es möchten? Kommen wir wirklich von ihren Dramen zu ihnen, zu den Menschen, die eines Tages am Berge saßen und etwas dachten, das sie gern für sich festhalten wollten? Oder dekorierten sie etwa nur ihre Szene, die heut in Ruinen liegt? Kommen wir etwa von ihren Dramen nur zu einer ›Kunst‹? Sind ihre Dramen nicht auch schon Ruinen? Lockt Sie zum Beispiel nicht etwa gerade dieser Zustand, neue Gedichte damit zu versuchen?

Loris, das ist der Punkt. Ich sitze hier auf einer Ruine, und Sie sitzen auf einer anderen. Ich werde in der Literatur nie die Empfindung los, daß wir, jeder in seiner Art, nur dafür da sind, den Besten unserer Zeit genug zu tun. Und ich denke nicht mal daran, daß das in einer Epoche der Benz nichts Unüberwindliches darstellt. Ich habe einen teuflischen Argwohn. Möglicherweise kommt er nur von dem anmutigen Ruinengefühl dieses Nachmittags her. Aber ich habe ihn auch schon mal in Weimar gespürt. Ist Ihnen nie aufgefallen, daß die Werke der bildenden Kunst dauerhafter sind? Es ist mir ganz unmöglich, an die Grenze eines Phidias zu gelangen. Ich bedarf, um ihm, wie man es nennt, gerecht zu werden, nicht einer der Abstraktionen, zu denen mich stets jedes Dichterwerk gleichen Datums nötigt. Ich brauche ihm überhaupt nicht gerecht zu werden. Er schafft sich selbst Gerechtigkeit. Man kann nicht um ihn herum. Kein Teilchen ist an ihm veraltet, kein Teilchen wird jemals veralten. Wir akzeptieren seine Absicht als die unsere, und die Erfüllung segnet uns jeden Tag aufs neue. Bei allen großen Meistern ist das so, und sogar bei manchen kleine-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ren. Wir machen der Verwegensten Absicht zur unseren [!], sehen mit ihren Augen Dinge, die längst entschwunden sind, sehen sie wie Ereignisse von heute. Wenn uns ein Ziel von der Zeit abhängig erscheint und wir uns darüber hinwegzusetzen vermögen, wenn es nicht so realisiert ist, daß wir es heute nicht besser zu realisieren vermöchten, haben wir es nicht mit den absolut Regierenden zu tun. Die, die wir historisch nennen müssen, gehören dazu. Gerade in den Großen aber ist die Entwicklungsgeschichte lebendig.

Kann man von großen Dichtern das gleiche sagen? Sie wissen, wie ich über Flaubert denke, und halten es nicht wie Rudi[24] für ein Verbrechen gegen Goethe, ihn den größten Prosaisten unserer Zeit zu nennen. Ich glaube, es gab keinen vollendeteren Künstler des Wortes, es hat niemand differenzierter von der mit Wörtern zu gebenden Kunst gedacht. Der alte Duret erzählte mir vorigen Sommer eine amüsante Geschichte. Er trifft einmal Turgenjew bei Flaubert. Turgenjew hat gerade einen Brief an einen Verleger zu schreiben, tut das, während die anderen dabei sind, und sucht bei einer Stelle nach einem Wort für ›freudig‹ oder dergleichen. ›Kann man wohl joyeux sagen?‹ fragt er Flaubert. – ›Das kommt darauf an‹, meint der Gefragte. ›Gib mal her.‹ – Turgenjew reicht ihm die Epistel und zeigt ihm die Stelle. Flaubert liest sie durch und nach einer Weile nimmt er den Brief und geht damit ins Arbeitszimmer. Die beiden bleiben allein und erzählen sich Geschichten. Es vergehen zwei Stunden. Schließlich sehen sie nach Flaubert. Der sitzt an seinem Schreibtisch. ›Hör mal‹, sagt er, ›joyeux geht nicht, ich werde das richtige Wort finden, aber du mußt mir das Ding bis morgen hier lassen.‹

Mit einem unerhörten Aufwand erreicht Flaubert die Einordnung des sinnfälligsten Ausdrucks in den Rhythmus des Satzes. Der Empfindlichkeit seines Künstlertums sind alle Zufälle, alle Gegebenheiten des Augenblicks verdächtig. Die Natur ist ihm nicht natürlich genug, und er macht hundert Umwege zu ihr. Seine Prosa läuft wie klares Wasser über geschliffene Kristalle. Aber manchmal scheint es mir, als sei das Wasser künstlich getrieben, ja, als komme es Flaubert darauf an, das Artifizielle des Antriebs sehen zu lassen, wie um zu erweisen, daß menschliche Energie eine Wüste zum blühenden Garten zu ver-

[24] Rudolf Alexander Schröder

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

wandeln vermag. Ist die Tentation de St. Antoine nicht von einem Antonius der Wüste geschaffen?

Gewiß, ich brauche nur eine Seite, wo es auch sei, in der Madame Bovary aufzuschlagen, um der Illusion des Lebens zu verfallen. Oder verfalle ich nur dem unwiderstehlichen Amateurgelüst an der Aufbietung des Künstlers, der das Unmögliche tut, um den rechten Ton zu halten, um das verwirrend komplizierte Uhrwerk der Handlung in der den tausend Rädern und Rädchen gemäßen Bewegung zu halten, ohne die Kunst merken zu lassen? Denke ich an den Zweck der Aufbietung oder berauscht mich die Aufbietung selbst? Werde ich selbst Teil des Mechanismus oder bleibe ich wirklich darüber? Nein, wenn ich ihn lese, fühle ich die Kunst, ich weiß ja, wie alles zusammenhängt, ich habe es schon zu oft gelesen, um nicht genau zu wissen, daß das, was hier geschieht, dort zum weiteren Geschehnis treiben muß. Aber wenn man mal, wie ich hier in diesem Augenblick zwischen kühlen Ruinen, nicht die Möglichkeit hat, zu dem Apparat, ich meine zu dem Buch, zu greifen und nachzusehen, da können einem Zweifel kommen.

Eins steht fest, Flaubert ist seines Stoffes so sehr Herr geworden, daß ihm nie die Zeit das kleinste Stück davon entreißen wird. Er wird nie altmodisch werden. Empfindungen, Gewohnheiten, Trachten werden altmodisch, nicht das dunkle, unpersönliche Wesen, das sie entstehen läßt, Flauberts Held. Es gibt keinen Zweiten, von dem man das mit gleichem Recht, in gleichem Umfang sagen kann. Doch hat er über seine Kunst die Achseln gezuckt. Man fühlt es in allem, was er darüber schrieb, und fühlt es in seinen Werken selbst. Es gehört zu seiner Kunst, daß wir es nachfühlen. Er haßte seine Kunst und fürchtete sich vor ihr. Die Salambo ist nichts anderes als die Flucht vor der Dichtung. Deshalb plagte er sich mit den tausend Details historischer Forschung mit dem Fleiß des Sitzgelehrten, er, Flaubert. Hier draußen kommen mir solche Dinge ganz phänomenal vor. Schließlich hat er sein Leben lang nichts anderes gemacht, als seine Kunst zu verbergen. In die Bewunderung dieser Selbstzucht ohnegleichen mischt sich die Einsicht, daß es ihm nicht nur gelang, seine Kunst zu verbergen, sondern daß sich der Mensch verbarg, um nicht zu sagen, kleiner machte. Seine Dichtung hat nur ganz oberflächliche Teile des Künstlers erschöpft, war unfähig, ihn auszulösen. Mir scheint, er hat die ad-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

äquate Form nur da gefunden, wo er sie nicht suchte, in seinen Briefen. Da ahnt man, was der Mensch ohne seine Kunst, fast hätte ich gesagt ohne seinen spleen, vermochte. Sie haben mich mal gefragt, was ich von zeitgenössischer Literatur am höchsten stelle. Daß ich Ihnen diese Briefe nennen konnte, scheint mir heute ein wahres Rätsel. Das Drollige ist, daß ich sie Ihnen heute wieder nennen würde. Man kann nun doch wohl nicht gut konstruieren, daß Flaubert als Briefschreiber unbewußt größerer Künstler war als in seinen Romanen. Die Briefe sind ja keine Kunst, sie sind der ungesuchte Ausdruck von Empfindung, und Empfindungen vergehen, werden altmodisch, wenn sie nicht in künstlerischen Formen stecken. Oder wäre es anders? Könnte etwa die Empfindung eines bedeutenden Menschen wichtiger sein als die Form der Übertragung? Aber dann, Loris, dann – ach, ich hätte Sie jetzt gern hier. Diese Ruinen geben allerlei dumme Gedanken. Es ist nicht nur das Äußere, was sie zerstört. Auch im Innern werden sie morsch. Ihre Mauern sinken in gleichem Maße in sich zusammen, als sie das fruchtbare Unkraut überschwemmt. Eigentlich ein melancholischer Anblick. Diese Flucht vor der Kunst gleicht aufs Haar der modernen Flucht vor der Liebe und ist vielleicht dasselbe. Man findet beide nirgends so unverhohlen als bei den Franzosen, der künstlerischsten und der liebereichsten Nation. Auch an ihrer Malerei nagt der Wurm Flaubertscher Selbstenttäuschung. Wer malt noch in Frankreich? oder, was dasselbe ist, wer malt nicht? Wer schreibt noch oder wer schreibt nicht? Flaubert war der beste Franzose. Sein Schicksal ist das Memento mori einer Kultur, von der wir leben. Zu dem barbarischen Strom, der von außen her immer größere Massen fruchtbaren Interesses von ihr wegschwemmt, gesellt sich der Wurm im Innern, der die Widerstände durchbohrt.

Darum schreckt mich's, daß auch Sie jetzt in Delphi auf Ruinen sitzen. Was tun Sie dort, Sie, der Glückliche, der es noch wagt, glücklicher als wir, die nur noch gewesene Freuden suchen! Sie sind einer der letzten Starken, Sie dichten, die Worte strömen Ihnen zu, noch nagt an Ihnen nicht der Wurm. Und wenn ich Sie deshalb zuweilen neidvoll zu hassen meine wie der wüste Jakobiner seinen vornehmen Gefangenen, glauben Sie mir, es gehört im Grunde nur Ihr Glück dazu, um meinen Haß in Anbetung zu verwandeln.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[gedr. Adresse]
Berlin W. Genthiner-Strasse 13 Villa J 11/III [1910]

Lieber Hofmannsthal

Dr Robert, der Direktor a.D. des Hebbel Theaters, hofft in Wien ein Theater machen zu können.[25] Das Geschäftliche ist noch vage, aber Aussichten sind da. Robert möchte mit Maaß ein litterarisches Theater machen, das bisher wohl nur wenig vollkommen in W. existiert, Sie, Bahr, Schnitzler u.s.w. spielen und zwar gut spielen. Halten Sie die Sache im Prinzip für möglich?

Über Robert ist sehr viel mit Unrecht gesprochen worden. Ich habe ihn als Autor bei der Arbeit gesehen, fand ihn sehr tüchtig, klug und ideellen Zielen so weit zugänglich wie es ohne Dilettantismus möglich ist. Würden Sie, wenn ein realisierbares Projekt vorliegt, ihm mit Rat u That helfen? Er hat mich gebeten, Sie zu fragen. Wie, glauben Sie, würde Bahr dazu stehen?

Mir ist es recht leid, daß der Mann von hier weggeht als Opfer blödsinniger Cabale und einer dummen Kritik, und ich möchte ihm mehr Glück in Wien wünschen. Er verdient es.

Schönen Gruß von Haus zu Haus und schreiben Sie mir bitte eine Zeile

Ihr Meier-Graefe

[Rudolf Alexander Schröder an Rudolf Borchardt; Februar 1911][26]

Daß Deiner Frau der ›Marées‹ gefällt freut mich von Herzen – daß Du dem schönen & innigen Buch so wenig abgewinnen willst,[27] thut

[25] Im Berliner Hebbel-Theater wurde im Winter 1909 Meier-Graefes Stück »Adam und Eva« aufgeführt. – Eugen Robert (1877–1944) war seit der Gründung 1906 bis 1910 Direktor des Hebbel-Theaters, vom 10.1.1911 bis 1913 Leiter der Münchner Kammerspiele.

[26] Dieser wie der folgende Briefausschnitt aus dem Borchardt-Nachlaß; Deutsches Literaturarchiv Marbach.

[27] Vgl. dazu Borchardts Brief an den Piper-Verlag vom 19.10.1909, in dem er »bedauert das [...] eingegangene Rec.[ensions]-Ex.[emplar] von JMeierGraefes Marées zurückgeben zu müssen. / Auch wenn ich in anderen als wichtigen Ausnahmsfällen Bücher öffentlich beurteilte, so würde ich mich zur Beurteilung so spezieller und technischer Dar-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mir leid (denn vom ›nicht-Können‹ kann hier ein für allemal nicht die Rede sein). Man sollte eben doch gewisse Bücher lesen, wie die *gemeint* nicht wie sie geschrieben sind. Immerhin ich begreife Deinen Standpunkt M. G. gegenüber völlig, wäre ich des Mannes & seiner inneren Stabilität nicht so persönlich sicher, würde es mir ebenso gehen. Auf solchen Quarkbergen stehen denn doch andre Patrone als der ehrliche Kunstwart J. M. G. – z. Bsp. ›Roller‹. [...] Also noch einmal, Deine Frau ist sehr lieb & gut, daß sie dem armen Mann Gerechtigkeit widerfahren läßt. Wenn Du hörtest, was jetzt hier die Allerweisesten über den toten Marees sagen (Leute im Genre Harry Kesslers), so würdest Du verstehen, warum mich Deine liebe Frau so besonders erfreut. [...]

[Rudolf Alexander Schröder an Rudolf Borchardt; Bremen, 16.10.1911]

[...] Meier-Graefes haben mich im August besucht & Hofmannsthals sind rührender Weise auch von Berlin herüber gekommen & Bremen durfte sich eine Weile im Glanze eines Klassikers sonnen. Allerdings war besagter Klassiker etwas nervios, zumal der im Vorigen behandelte Herr von Heymel, nach dem er kaum erfahren, daß hier Litteratur im Gange sei per Eilzug heranbrauste und Hugos seelisches Gleichgewicht in bedenkliche Erschütterung brachte. Nota bene Hofmannsthal hat etwas unerhört schönes teils geschrieben, teils übersetzt, eine Erweiterung des englischen Mysterienspiels Everyman. Wenn ich mich nicht täusche, so ist dieses Werk der Höhepunkt seines Schaffens. Ganz einfach, durchgehends Knittelverse & ohne jedes der bewußten Mätzchen. Es hat mich tief erschüttert. Auch eine kleine Oper – od. eigentlich mehr ein Divertissement – hat er geschrie-ben ›Ariadne‹, auch dies durchaus erfreulicher als manches frühere. [...]

stellungen eines modernen malerischen Lebenswerkes durch nichts für qualifiziert ansehen. Und ich pflege nur zu drucken, was ich kraft sehr ernsthafter Competenzen nützlicher Wirkungen für sicher halten darf. / Eine blosse Anzeige zu schreiben sind dagegen Berufsschriftsteller fähiger als ich, der ich in diesem Genre mich zu üben keine Gelegenheit gehabt habe. / Ew Wolgeboren wollen mich demnach als entschuldigt ansehen und begreifen dass ich ein wertvolles Buch ohne schickliche Gegenleistung nicht annehmen dürfte.« (Typoskript. Orig. Verlagsarchiv Piper)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

[Eberhard von Bodenhausen an Harry Graf Kessler, 1. Dezember 1914]

[...] Famos betätigt sich wieder die große Organisation von *Meier-Graefe*. Er hat, ich weiß nicht wie, große Summen aufgetrieben, wofuer er Automobile beschafft, die ununterbrochen zwischen der Ostfront und Berlin mit Liebesgaben hin- und herfahren. [...]

[Eberhard von Bodenhausen an seine Schwägerin, Ottonie Gräfin Degenfeld, Berlin 18.2.1916][28]

[...] Sonntag mittag essen Hugo [von Hofmannsthal] und Borchardt bei mir; nachmittags um 3 Uhr gehen wir zu Cassirer,[29] um die Sammlung Stern mit Meier-Graefe zusammen eingehend zu geniessen.

[Hofmannsthal an seine Frau Gerty; Berlin, Februar 1916]

[...] Ich frühstücke aber gottlob mit Eberhard und Ottonie bei Meyer-Graefe [...].

[gedr. Adresse]
Nikolassee bei Berlin (Telegrammadresse) Meiergraefe Nikolassee (Fernruf) Wannsee 164 6. X. 16[30]

Lieber Herr v. Hofmannsthal

Ich komme mit einer feierlichen Einladung und einer herzlichen Bitte. Unterstützen Sie mit Ihrer Mitarbeit das von mir gegründete Unternehmen,[31] das Ihnen der inliegende Korrekturabzug expliziert. Ich

[28] Eberhard von Bodenhausen: Ein Leben für Kunst und Wirtschaft. Hg. von Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener. Düsseldorf/Köln 1955, S. 338.

[29] Der Berliner Kunsthändler Paul Cassirer (1871–1926) stellte im Frühjahr 1916 die bedeutende Kunstsammlung des Berliner Bankiers Julius Stern aus.

[30] Teilabdruck des Briefes in: SW XXXI 489.

[31] Unter der Überschrift »Die Drucke der Marées-Gesellschaft« faßt der Jubiläums-Almanach des Piper-Verlages das Anliegen der Marées-Gesellschaft zusammen: »Der Wunsch, einen Kreis gebildeter Menschen in Europa zu sammeln, dem es um die Kunst

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kann mir kaum denken, daß es Ihnen nicht sympathisch sein wird und verspreche Ihnen, es wird so gut, als man es machen kann. Ich möchte sehr gern, daß Sie mittun und mir eine der zahlreichen noch offenen Vorreden bezw. Texte in Ihrer wundervollen Prosa schreiben; am liebsten wäre mir die für den *fünften* Druck.[32] Menzel hat in früher Jugend schöne sehr freie landschaftliche Studien gemacht, die seine später vertrocknete Lyrik in erstaunlicher Frische sehen lassen, daneben denke ich mir Marées, Feuerbach, gewisse Nazarener (auch deutsch-österreichische Nazarener) die zweifelhafte Maler und sehr versprechende Zeichner waren, will dazu Gedichte suchen in älterer, neuer und neuster Zeit, die sehr frei dazu passen, natürlich ohne spielerische Illustration. Die Vorrede brauchte natürlich nicht im mindesten auf dieses Experiment hinzuweisen – so dankbar ich Ihnen wäre, wenn Sie mir redaktionell mal einen Wink gäben, wenn Ihnen etwas einfällt. Ich denke vielmehr an eine ganz unabhängige Darstellung eines der Dichter-Psychologie zuneigenden Problems, dessen Bestimmung Ihnen vollkommen überlassen bleibt. Würde sich's treffen, daß Sie etwas im näheren oder weiteren über Beziehungen zwischen

und Gesittung Ernst ist, hat vor dem Krieg den Plan, die Marées-Gesellschaft zu gründen, entstehen lassen. Jene Epoche verband mit der Bereitwilligkeit, allen nur erdenklichen Anregungen, die etwas Neues versprachen, zu folgen, die mangelhafte Einsicht in die unbedingt notwendigen universellen Werte, auf denen das geistige Europa beruht. Wir glaubten, in dem kausalen Zusammenhang jener Nachgiebigkeit mit dieser mangelhaften Wertung einen greifbaren Teil der Mißstände zu erkennen, die in allen Ländern den erschrekkenden Verfall der zeitgenössischen Kunst bewirkt haben.
Der Ausbruch des Krieges schob den Plan der Gründung beiseite, nicht den Anlaß, ja, er fügte dem Zweifel an der zuverlässigen Gesittung der Epoche Argumente von furchtbarer Überzeugungskraft hinzu. Wenn man nicht auf jeden Versuch einer Heilung verzichten wollte, ergab sich angesichts dieser Katastrophe mit verhundertfachter Gewalt die Notwendigkeit, die kulturtreuen Reste Europas zusammenzuschließen. Man wartete nicht das Ende des Brandes ab, um in unserem Kreise mit dem Wiederaufbau zu beginnen. 1916, bald nach der Rückkehr Meier-Graefes aus russischer Kriegsgefangenschaft, wurde die Marées-Gesellschaft von ihm in Gemeinschaft mit unserm [!] Verlag gegründet als ein Mittel, die geistigen Beziehungen zwischen den Völkern zu pflegen. Man verband mit der Gesellschaft den Namen des großen, lange verkannten deutschen Künstlers Hans von Marées als Symbol für die künstlerische Gesittung des neuen Unternehmens.« Almanach des Verlags R. Piper & Co. 1904–1924. München 1923, S. 96–114, S. 96f. (text- und seitenidentisch auch in: Aus der Werkstatt des Verlags R. Piper & Co 1904–1926, München o. J. [1925]) – Vgl. das Verzeichnis der »Drucke« im Anhang zu diesem Briefwechsel.

[32] Eine Menzel-Mappe kam nicht zur Ausführung; s. Anhang.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunst und Literatur zu sagen haben – und was wäre nicht alles z.B. über das Bildhafte zu sagen! – so bin ich doppelt froh.

Es käme auch noch eine Vorrede für den ersten Druck in Betracht, für den Seckendorff fabelhaft geistvolle Zeichnungen gemacht hat, die das latent Komödienhafte des Stücks ungemein witzig und mit großer Grazie betonen.[33] Doch müßte ich dieses Manuskript schon bald etwa in 6 Wochen haben, während ich Ihnen für V ein ganzes Jahr Zeit geben kann. Ebenso stehen Ihnen die Texte für 2, 6, 7, 12 zur Wahl.[34] Nehmen Sie V, so gebe ich I vielleicht Gundolf. Ich nehme was übrig bleibt.

Umfang zwei, zwanzig, zweihundert Seiten, ganz in Ihrem Belieben. Mit dem Honorar bin ich sehr knapp, 200 Mk und ein Exemplar. Die Drucke sind sehr kostspielig. Es sind dieselben Bedingungen, die Hauptmann und Dehmel angenommen haben,[35] Hauptmann will sogar übertriebenerweise gar nichts.

Darf ich Sie bitten, mir recht bald zu antworten, da ich solange Ihnen die Wahl lasse und mich an keinen anderen wende.

Haben Sie schon heute tausend Dank! Schönen Gruß Ihrer Frau von uns

Ihr J. Meier-Graefe

Liegt Ihnen etwa sehr an XI (Poussin)[36] so würde ich Rudi dahin bringen, zu tauschen.[37] Die Texte für solche Sachen denke ich mir natürlich nichts weniger als »kunsthistorisch« in dem bekannten Sinne.

[33] Der 1. Druck, Goethes »Clavigo«, erschien 1918 ohne Vorrede; er hat sich in Hofmannsthals Bibliothek erhalten (Freies Deutsches Hochstift). Für Meier-Graefe war der Tod des 1914 gefallenen Seckendorff (1889–1914) einer der größten persönlichen Verluste des 1. Weltkrieges. Vgl. Götz von Seckendorff. Nachrichten. Hg. von Karl Wolff. Hannover 1989, und das Gedicht von Rudolf Alexander Schröder: Seckendorff (1940). In: Ders.: Die weltlichen Gedichte. Berlin 1940, S. 257f.

[34] Ausgeführt wurden als 2. Druck die Cézanne-Mappe, als 6. Druck Ovids »Amores«, als 7. Druck Flauberts »St. Julian« und schließlich als 12. Druck Arnims »Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott«.

[35] 3. Druck: Shakespeare-Visionen, und 18. Druck: Rembrandt-Mappe.

[36] Als 11. Druck erschien Schlegels »Lucinde«, eine Poussin-Mappe kam nicht zustande. Später brachten die »Piper-Drucke« (Nr. 19) Nicolas Poussins »Reich der Flora« aus der Dresdener Galerie. S. u. den Brief vom 9.12.1923.

[37] Rudolf Alexander Schröder

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

München 15/X [1916][38]

Lieber Herr v. Hofmannsthal

Besten Dank für Ihr Telegramm, das mir leider erst auf Umwegen in die Hände gelangte. Selbstverständlich bekommen Sie den Poussin. Rudi kriegt etwas anderes. Ich danke Ihnen sehr für Ihre freundliche Zusage und werde Ihnen zu gegebener Zeit die Reproduktionen zugehen lassen, nicht etwa, weil ich Sie anregen möchte, etwas über diese Zeichnungen zu sagen. *Nichts liegt mir ferner.* Nur der Ordnung halber und um Ihnen den Entschluß, sich an den Schreibtisch zu setzen, leichter zu machen. Ich gestehe Ihnen, daß es mich herzlich freut, bei dieser Gelegenheit einen »Kameraden in Poussin« zu finden.[39] Poussin

[38] Brief abgedruckt in SW XXXI 490 (leicht abweichende Lesart).

[39] Meier-Graefe trug wesentlich zur Poussin-Rezeption am Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland bei. Vgl. ders.: Von Poussin zu Maurice Denis. In: Die Zeit 435, 1903, S. 57–59; ders.: Die Entdeckung Poussins. In: Kunst und Künstler 14, 1916, S. 569f. Auf seiner spanischen Reise 1910, vor den Bildern Poussins im »Prado«, findet Meier-Graefe seine Einschätzung Poussins bestätigt: »Unter den großen, die Tizian folgten, ging Poussin den Weg des Einsamen. [...]. Vielleicht gibt es keine Zeit, die mehr Grund hat, sich ihm zu nähern als unsere zur Persönlichkeit entbrannte Epoche, die in ihrer Begeisterung gern vergißt, nach dem Wert persönlicher Leistungen zu fragen. Je mehr Menschen auf die Welt kommen, desto gleichförmiger wird die Menschheit [...]. Während alle anderen Nachfolger Tizians stürmisch vorwärtsschritten, wandte Poussin die Augen zurück zu dem ehrwürdigen Heiligtum, aus dessen Ruinen das Neue entstanden war. Keine Spekulation trieb ihn, keine Theorie. Er liebte die Antike. Er fand in ihr, was Michelangelo entgangen war und was der beschaulichen Seele des Lyrikers die Flügel löste: die Idylle. Oder vielmehr, er trug die Idylle, und zwar seine eigene, in die Antike hinein. Die Nuance ist wichtig. [...] Seine Lyrik war [...] stark genug, sich die Illusion einer Antike zu bilden, der die wirkliche nur als Anreger diente. Er ersetzte nicht wie die unklassischen Klassizisten die fehlenden Glieder der Fragmente, sondern erfand eine Welt, die antiken Geistes voll war. Und diese Welt ist nicht griechisch oder römisch, sondern gehört zu uns, in die Ära, die mit Tizian und den anderen großen Geistern beginnt. Sie ist zu reich, um sich mit Bildhauerformen zu begnügen, zu weit, um die Illusion des Raums entbehren zu können, zu voll von Geheimnissen, als daß sie des gestaltenreichen Unterschieds zwischen Schatten und Licht zu entraten vermöchte. Sie ist so modern, daß ein Corot im Schatten ihrer Bäume geboren wurde.« (Julius Meier Graefe: Spanische Reise [1910]. 2. Aufl. Berlin 1923, S. 263–266). Hier wird Poussin zu einer singulären Figur der Neuzeit stilisiert, die die Moderne vorbereitet, als ein Klassiker, der die Antike nicht illusionistisch nachahmte oder ›ergänzte‹, sondern produktiv umwertete, als ein Künstler, der die traditionellen Aufgaben der Kunst aufgriff und imaginativ gestaltete. Schon in seiner »Entwicklungsgeschichte« reklamiert Meier-Graefe für Poussin eine Rolle als Wegbereiter der modernen Kunst. – Zu Hofmannsthals »Entdeckung« Poussins vgl. seinen Brief an Ottonie von Degenfeld vom 21.8.17: »Das

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

wird mir, je mehr ich an Alter zunehme, immer lieber. Ich war neulich in Dresden wieder einmal hingerissen von der himmlischen Flora,[40] paßt so recht zu der internationalen Sauce, in der wir schwimmen.

Viele herzliche Grüße an Ihre Gattin

Ihr Meier-Graefe

ich bin nächster Tage wieder in Nikolassee

[Hofmannsthal an Ottonie von Degenfeld, 21.8.1917, BW Degenfeld (1986) 353]

Ich hab an den Inselverlag geschrieben Ihnen gleich den Band von Meier-Graefe zu schicken der Corot und Courbet behandelt. Der wundervolle Courbet!

[Bodenhausen an Hofmannsthal, 9.11.1917][41]

Die Adresse von Meier-Graefe lautet: Dresden, Sedanstr. 39 (Marées-Gesellschaft)

macht mich äußerst froh, daß Sie verstehen gelernt haben, daß man, um zu dem zu kommen was das *einzige Wirkliche* ist, nicht immer auf die Realität zu warten braucht eines Davor-stehens vor den Bildern – sondern daß es andere Hilfsmittel gibt, sich das herbeizuziehen. Ich lebe mit dem Poussin beständig schon den zweiten Sommer, d.h. mit einem Band Text über ihn und einem Band Photographien klein und dunkel u. doch den Himmel in sich bergend.« (BW Degenfeld [1986] 353). Der Band, der Hofmannsthal so faszinierte, war Otto Grautoffs Monographie »Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben« (2 Bde. Leipzig 1914), den er im Sommer 1916 las und der ihn den Plan fassen ließ, einen »imaginären Brief« von »Nicolas Poussin an M. de Chantelou (über seine Malweise im späteren Alter)« zu schreiben (vgl. SW XXXI 486ff.). An Pannwitz schreibt Hofmannsthal: »Bezaubernd für mich daß Sie den Poussin, der mich die letzten Jahre fast unablässig beschäftigt, nicht übergehen – freilich von ihm ist Unendliches zu sagen.« (August 1917; BW Pannwitz 49)

[40] Nicolas Poussins »Im Reich der Flora« (1630/31).

[41] Nachlaß Bodenhausen, Deutsches Literaturarchiv Marbach. – Meier-Graefe war 1917, nach der Trennung von seiner ersten Frau, von Berlin nach Dresden gezogen, wo er die Marées-Gesellschaft gründete.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[Rudolf Alexander Schröder an Rudolf Pannwitz][42]

Brüssel Lambermontstraat 2
Politische Abteilung. [Poststempel 28.12.1917]

Sehr verehrter Herr Pannwitz!

Ihre freundlichen Zeilen möchte ich gleich erwiedern,[43] obwohl ich im allgemeinen der unzuverlässigste Briefschreiber bin, den es geben kann. Sie treffen mich heut hier nach der Rückkehr von Berlin, wo ich mit Hofmannsthal, Borchardt & meinem dritten Freunde Meier-Graefe zusammen sein konnte – allerdings auf einer Dienstreise wenig erfreulichen Inhalts. Wir (d.h. Borchardt, Hofmannsthal & ich) haben, wie Ihnen nicht erstaunlich sein wird, viel von Ihnen gesprochen & bei den vagen Plänen, die für etwaige gemeinschaftliche Zukunftsarbeit auftauchten auch Ihrer als eines erwünschten Mitgliedes unserer geistig-sittlichen Verbundenheit gedacht.

Von Ihren Schriften, die mir – ohne jedes Geleitwort oder Zeichen von irgend einer Seite – auf den Schreibtisch gelegt wurden, habe ich das Eine & das Andere gelesen, erst mit dem tiefsten Mißtrauen, das ich gegen alles mir dergestalt von Aussen her Aufgedrungene mir – wohl mit Unrecht! – angewöhnt habe, dann mit steigendem Interesse.

[42] Abschrift im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt a.M.; korrigiert nach dem Original im Deutschen Literaturarchiv Marbach. – Schröder war seit Februar 1915 auf Vermittlung Eberhard von Bodenhausens als Zensor in der Pressezentrale der Politischen Abteilung beim Generalgouverneur in Belgien tätig.

[43] Hofmannsthal hatte den Insel-Verlag gebeten, Schröders Gedichtsammlung »Elysium« (Leipzig 1912) und seine Übersetzung der »Odyssee« (1911) an Pannwitz zu schicken (vgl. BW Pannwitz 136). Er erhielt sie am 29.11.1917: »Heute Schroeders Odyssee erhalten. ich schreibe an ihn nächster tage. kam noch nicht dazu. mit meiner tochter Ilse habe ich angefangen sie durchzunehmen.« (BW Pannwitz 167). – Der vorliegende Brief ist Schröders Antwort auf den angekündigten Brief, welche Pannwitz wiederum begeistert: »In letzter zeit ein reihe so schöne briefe [...] dann sehr lang (6 quartseiten eng) von Schröder mit wundervollstem über Odyssee und deutschen hexameter.« (Zwischen dem 13. und 20.1.1918; BW Pannwitz 184f.) – Die Verbindung zwischen Schröder und Pannwitz stellte Hofmannsthal im August 1917 her, als er Pannwitz empfahl, diesem seine »Krisis der europäischen Kultur« (1917) zu schicken: »Da wäre Rudolf Alexander Schroeder, mir einer der wertvollsten Menschen auf der Welt; der Übersetzer der Odyssee; der Dichter der ›Deutschen Oden‹ u. des Elysium; einer der reinsten u. zartesten Menschen dieser Zeit. Er ist derzeit in Brüssel, beim Generalgouvernement, Politische Abteilung III.« (BW Pannwitz 35)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Dem Einzelnen konnte ich sehr vielfach ohne Weiteres zustimmen, Zusammenhänge, die mir jetzt schon entgegenzutreten scheinen, lassen mich von einem weiteren Eindringen in ruhiger Zeit höchst Erfreuliches erhoffen – mehr kann & darf ich Ihnen nicht schreiben in einem Augenblick und während einer Lebensfrist, die mich mehr als je dem speculativen Denken und der auf ihm beruhenden Verstandesschulung entfremdet haben. Der Krieg hat mir eine ganze Menge Arbeit und menschliches Hin und Her in den Weg geworfen. Das muß schlecht und recht bewältigt werden; darüber hinaus muß ich mich in den Müssiggang retten – oder wenn Sie so wollen in die Betäubung. Ein wenig Klavierspiel, das Bauen von Luftschlössern oder eine Flasche Wein & ein Spiel Karten – Sie sehen, der Mensch, der solcher Requisiten für die Ausfüllung seiner Abendstunden bedarf, ist kaum der richtige Leser für Schriften, wie die Ihre.

Doch mag es sein, daß meine gegenwärtige Benommenheit, früher als ich es jetzt selber zu hoffen wage, einem aufnahmefähigeren Zustande weicht, & daß ich Ihnen schon bald etwas von dem erwidern kann, was Sie mir so freundlich entgegentragen. Denn ich will es Ihnen nicht verhehlen: Ihre ernsthafte und aufrichtige Anteilnahme an meinem dichterischen Werk trifft mich gerade an einem Zeitpunkt, an dem ich, durch allerhand äußere und innere Widrigkeiten heimgesucht, auch mein bislang Hervorgebrachtes mit scheelen Augen an zu sehen begann.

Sie werden daher begreifen, wenn ich Ihnen sage, daß das, was in Ihren Äußerungen als Verneinendes aufzufassen wäre, mir nicht fremd ist. Im Gegenteil, Sie haben mit ebensogroßer Zartheit wie Sicherheit den Finger auf die Stelle gelegt, auf die es ankommt, so zu sagen mitten hinein in das Gelenk, mit dem mein Gedicht sich jedesmal von der lebendigen Materie, aus der es seine Nahrung gesogen hat, wieder zurückbiegt und mit unverkennbarer Fatalität auch zurückbiegen muß. Ob ein solcher Zustand des Inneren sich mit fortschreitenden Jahren noch verändern wird oder kann, darüber möchte ich weder Befürchtung noch Hoffnung laut werden lassen. Jedenfalls dürfte es die Ursache sein, daß mein Hervorgebrachtes auf Würdigung nur bei ganz Wenigen rechnen kann – abgesehen von den braven Seelen, die eine einigermaßen biedere Gesinnung und die entsprechende »Klassische« Form a priori gutheißen, gleichgültig, ob sie

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie bei Göthe oder bei Geibel zu finden vermeinen. Eine ganze dazwischenliegende, lebens- und anteilfreudige Welt wird sich von dem, das ich allenfalls zu geben hätte, nur wenig angezogen fühlen.

Nehmen Sie es mir in diesem Gedankenzusammenhang nicht übel, wenn ich Ihrem Wunsch nach Andeutungen über meine künftigen dichterischen Absichten nur ungenügend entsprechen kann. Ich habe mich als Lyriker, der ich bin, nie mit eigentlichen Plänen getragen, auch eine Arbeit wie die Odyssee ist mir mehr vom Zufall als durch eigenes Bedürfnis zugewiesen worden.[44] Wenn ich jetzt vom Kriegsende die Wiederaufnahme der Beschäftigung mit der Ilias erhoffe, so ist das eigentlich alles, was ich von Zukünftigem bestimmter anzudeuten vermag. In ihr werden Sie auch den herrischen Ton wesentlich stärker und durchgehaltener finden als in der Odyssee, die ihn, so weit ich zu urteilen vermag auch im Original nur stellenweise hat, gegenüber dem Vorwalten des Märchens, der Idylle, ja des Romantisch-Romanhaften zu welch Letzterem auch der überaus durchdachte und abgewogene Aufbau des Ganzen und die durchtriebene Seelenkunde im Einzelnen gehören würden. Meines Erachtens gibt es in der Weltliteratur kaum ein zweites Werk, das in so hohem Masse in allen seinen ins schönste Verhältnis gesetzten Teilen ein verglichenes [!] und daher ausgleichendes Spiel der Gegensätze zeigte, das so in jeder Einzelheit die kundigste zurichtende Hand verriete – und dies alles auf einer sehr hohen Fläche, auf der höchsten vielleicht, auf der das Menschentum sein Ererbtes und sein Erstrebtes noch in leiblicher Greifbarkeit zu versinnbildlichen vermag. Freilich wohnt ungeheuerstes Altertum dem Werk noch immer so gewaltsam lebendig ein, daß man überall fürchten muß, es könne die zarten Gelenke des Gedichtes sprengen und den gefügten Bau in cyklopische Wildnis zurücktrümmern. Aber grade diese bedrohliche Nähe urältester Zauberkräfte gibt dem Gebild seine unnachahmliche Jugend, den kindlichen Augenaufschlag, der aus der Völkerdämmerung in den Völkermorgen blickt. Dagegen erscheint mir die Ilias recht eigentlich von der Erhabenheit eines Gewitters, voll von Wetterleuchten und Getümmel, in dem ganze See-

[44] Vgl. auch Hofmannsthals Besprechung der Schröderschen »Odyssee«-Übersetzung im Insel-Almanach auf das Jahr 1913. Leipzig 1912, S. 65–83 (GW RA I 412-424).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lenzeiten der Menschheit und fremdgeborenes Trachten und Wähnen unvermittelt aufeinanderprallen.

Was nun mich bei der fortzusetzenden Arbeit an der Ilias besonders reizt, ist nicht eigentlich die geistige Durchdringung des Gedichtes. Diese muß, soweit es sich überhaupt um förderliches Wirken handeln soll, ohne weiteres vorausgesetzt werden, natürlich nach dem Maße der einzelnen menschlichen Fassungskraft. Mich lockt es vielmehr die deutsche Nachahmung des versus herous – und auf diese ist seit Klopstock, Göthe und Voss nicht mehr zu verzichten – so zu klären und zu schmieden, daß sie wirklich in der deutschen Sprache heimisch wird und diese in ihr, daß der deutsche Hexameter nicht eine verwinkelte Röhre bleibt, durch die ein stockender & gepreßter Atem kümmerlich pfeift, sondern daß er geräumig und behend wird, gleich bereit zum Lachen wie zum Schluchzen, da er Wind und Woge beherbergt, Wetterschlag und Verstummen, wie sein mittelländisches Urbild. Er muß zu uns herüberkommen wie der Ölbaum und die Zitrone nach Italien kamen; denn wir haben nichts, das ihn uns ersetzen könnte. Daß hier mit prosodischen Mätzchen nichts getan ist, sondern daß etwas geschafft werden muß, wozu eigentümliche Dichterkraft mit ihrer ganzen Beredsamkeit erfordert wird, liegt auf der Hand. An dem Maße aber, in dem mir dies (völlig nie zu Erreichende!) gelingt, ist auch der Erfolg meiner Arbeit zu bemessen; denn in ihm liegt naturgemäß auch das beschlossen, was sie etwa vermögen wird an geistig Fruchtbarem zu bieten.

Lassen Sie mich hier schließen und Ihnen nur noch sagen, daß ich bei Borchardt mit großem Interesse in Ihren hyperboräischen Schnitzeln geblättert habe & er selber mir einiges höchst Bedeutende daraus vorlas.[45] Ich ersehne den Tag, an dem es mir möglich sein wird Sie näher kennen zu lernen, & an dem ein Brief wie dieser nicht einen Raub an meiner Zeit sondern ihre erwünschte Ausfüllung bedeuten wird. Im neuesten Inselalmanach werden Sie unter der Aufschrift »Audax omnia perpeti« zwei kleine Gedichte finden, die Ihnen ungefähr den Punkt zeigen werden, an dem ich gegenwärtig mit meiner ei-

[45] An dem großangelegten, in Hexametern verfaßten unabgeschlossenen Dichtungsentwurf der »Heiligen Gesänge der Hyperboräer« arbeitete Pannwitz seit 1914; vgl. dazu BW Pannwitz 689–691, 750 und passim.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

genen Produktion angelangt bin.[46] Die gleichfalls dort abgedruckte Ode »Nord und Süd« ist aus der Zeit vor dem Kriege.[47]

Mit allen freundlichen Grüßen & Wünschen bin ich

Ihr aufrichtig ergebener Schröder

[Hofmannsthal an seine Frau; Berlin, Samstag 23.3.1918]

[...] Vorgestern abend [...] Borchardt, Meyer-Graefe, nun sehr nett, Pauli (Director der Kunsthalle in Hamburg)[48] und ein hiesiger Custos Dr. Valentiner. Conversation meist über Pannwitz u. Nadler, mit welchen 2 Begriffen ich alle Leute agaciere,[49] daß sie's kaum mehr aushalten können.

[Hofmannsthal an seine Frau; Berlin, Ostersonntag, 31.3.1918]

[...] heute früh [kam.....] ein sehr lieber Brief von Poldy Andrian, nebst einem von Meyer Graefe [...]

[gedr. Briefkopf]
Julius Meier-Graefe Dresden, den 9. VI. [1918]
Fernsprecher 10184 Sedanstrasse 39[50]

Lieber Hofmannsthal

Schönen Dank für Ihre ungemein wohltuenden Zeilen. Über Bodenhausen sprechen wir einmal. Mich hat die Sache – ich erfuhr sie rein

[46] Insel-Almanach auf das Jahr 1918. Leipzig 1917, S. 59f. Den Vers »Audax omnia perpeti« von Horaz (3. Ode, 1. Buch) übersetzt Schröder selbst mit »Furchtlos, allem Geschick zum Trotz«; er zeigt den nach tiefer Krise und Melancholie neu gewonnenen Halt an, der sich in seiner geistlichen Lyrik artikuliert.

[47] Nord und Süd. Alcäische Ode von Rudolf Alexander Schröder, ebd. S. 161f.

[48] Gustav Pauli (1866–1938), ehemals Leiter der Kunsthalle Bremen, gehörte zum Freundeskreis von Rudolf Alexander Schröder und Alfred Walter Heymel. Er trat im April 1914 die Nachfolge Alfred Lichtwarks an.

[49] von frz. agacer, ärgern.

[50] Teilweise abgedruckt in SW XXXI 490.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zufällig 14 Tage hinterher, Frau v. Bodenhausen hatte in der Aufregung die Mitteilung vergessen – arg gepackt.[51] Ich hatte ihn sehr gerne, er war ein sehr rührender Mensch in seiner ewig falschen Assiette. Ich dachte, jetzt würde er endlich ins rechte Fahrwasser kommen. – Aber wie viel sympathischer als die Leute, die ewig in ihrem ruhigen Wasser herumpaddeln. Ich habe viel mit Bodenhausen erlebt. Für unsere Zeit war er ein unendlich rührendes Sinnbild, namentlich in seinen Irrtümern.[52]

Herzlich freut mich, daß Ihnen mein Tscheinik etwas giebt[53] und Ihnen Cézanne gefällt.[54] Ich denke noch manches schöne Werk mit der Marées-Gesellschaft zu machen, möchte Sie gern viel enger dabei haben. Bis der Poussin möglich ist, können wir schwarz werden. Wenn Sie je mal eine Idee haben, die in den Rahmen paßt, sagen Sie es mir bitte. Wir haben jetzt auch genügend Mittel, und ich kann das Unternehmen schön ausbauen. Ich habe jetzt auch eine Einrichtung getroffen, durch die die Werke nicht ausschließlich reichen Leuten zugute kommen. Wir geben den Kunstschulen Probedrucke ab, sodaß die jungen Künstler etwas davon haben können.[55]

[51] Eberhard von Bodenhausen war am 6. Mai 1918 gestorben. Vgl. Julius Meier-Graefe: Eberhard von Bodenhausen. In: Neue Rundschau 29, 1918, S. 927.

[52] Meier-Graefes Zusammenarbeit mit Bodenhausen beim »Pan«, 1894/95, endete im September 1895 durch Streit mit dem Freund; später verkehrten sie wieder freundschaftlich-höflich miteinander (vgl. dazu Catherine Krahmers Beitrag in diesem Band sowie Thomas Föhl: Henry van de Velde und Eberhard von Bodenhausen. In: Van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Hg. von Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte. Köln 1992, S. 169–205). Zu Bodenhausens Biographie insgesamt und zu Hofmannsthals späterem Versuch einer Charakteristik des von ihm hochgeschätzten Freundes vgl. Eberhard von Bodenhausen: Ein Leben.

[53] Meier-Graefes Buch über seine russische Gefangenschaft, »Der Tscheinik«, Berlin: S. Fischer 1918.

[54] Wahrscheinlich der 2. Druck der Marées-Gesellschaft, »Cézannes Aquarelle«. Im selben Jahr erschien auch Meier-Graefes Buch »Cézanne und sein Kreis«.

[55] Vgl. Aus der Werkstatt des Verlags R. Piper & Co. 1904–1926. München 1926, S. 104: »Um jungen Künstlern, für deren Börse unsere Werke zu teuer sind, die Zugänglichkeit auch außerhalb der Galerien zu erleichtern, haben wir unsere Leihgaben eingerichtet. Alle Akademien sowie die öffentlichen und privaten Kunst- und Kunstgewerbeschulen erhalten auf Wunsch unentgeltlich und für geraume Zeit Probedrucke oder Fehldrucke, die wegen ganz geringfügiger Fehler aus der Auflage ausgeschieden wurden.«

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Krisis der europ. Kultur[56] habe ich schon gelesen und vieles Ausgezeichnete darin gefunden, habe Pannwitz auch schon vor 8 Tagen geschrieben, da mir sein Nürnberger Verleger seine Adresse gab.[57] (Nichtsdestoweniger Dank für Ihren Hinweis). Ich möchte gern ihn für einen Marées-Druck haben[58] –, um so lieber nach Ihren Mitteilungen, die mir auch den Nutzen, den ich ihm vielleicht bringen könnte, nahelegen. Ich denke, ich werde bald Antwort von ihm haben. Schauerlich, kaum hört man von einem neuen Menschen, ist er krank.

Adieu, mein Lieber, immer wenn ich einen Brief von Ihnen erhalte, bedaure ich, Sie so selten zu sehen. Bitte vergessen Sie ja nicht, daß Ihnen die M[arées]-G[esellschaft] im weitesten Umfang zur Verfügung steht. Ich möchte so gerne etwas recht Ordentliches daraus machen.

Ihr JMeier Graefe

ab nächster Woche: Aussee, Steiermark, Obertressen 14.[59]

[56] Rudolf Pannwitz: Die Krisis der europäischen Kultur. Nürnberg 1917. Hofmannsthal engagierte sich in seinem Freundeskreis nachdrücklich für den von ihm ›entdeckten‹ Pannwitz (1881–1969), dessen »Krisis« er begeistert aufnahm. Vgl. dazu BW Pannwitz S. 12–15, 18f., 21–24, 34f. und passim, sowie zahlreiche entsprechende Briefe Hofmannsthals an andere aus dieser Zeit.

[57] Die Briefe von Meier-Graefe an Pannwitz befinden sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach, Pannwitz-Nachlaß. Vgl. Hofmannsthals Brief an Pannwitz: »Meine Aufgabe Ihnen gegenüber sehe ich zum Teil im Herbeischaffen der materiellen Hilfe, so lange es geht, dann darin daß ich die Leute durch Briefe und Reden zu Ihren Büchern hinführe, dadurch wieder dem Verleger [d.i. Hans Carl, Nürnberg. U.R.] die Situation erleichtere, dann auch wieder solche Beziehungen knüpfe, wie die mit Meier Graefe, die nicht ohne geistigen und nicht ohne materiellen Nutzen ist.« (13.8.1918; BW Pannwitz 272)

[58] Der 10. Druck (1919) enthält von Rudolf Pannwitz die Abhandlung »Die Seele des Werkes von Marées« (S. 23–33); Manuskript im Pannwitz-Nachlaß, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Vgl. dazu BW Pannwitz 809 und den Brief von Pannwitz an Hofmannsthal: »Dr. Carl hat [...] bedingungslos gestattet [...] dass in den Marées-drucken etwas von mir erscheint.« (BW Pannwitz 251). In Hofmannsthals Bibliothek hat sich der Band mit Anstreichungen erhalten. Pannwitz' Aufsatz wurde wieder abgedruckt in: Ganymed 2, 1920. – Über Meier-Graefe schrieb Pannwitz zweimal: »Meier-Graefes ›Vincent‹«. In: Die neue Rundschau 34, 1923, S. 1052–54, und »Die Zeitbedeutung von Meier-Graefe«. In: Julius Meier-Graefe. Widmungen zu seinem sechzigsten Geburtstage, S. 132–34.

[59] Teilabdruck in SW XII 484.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

R.[odaun] 24 VI 18.

mein lieber Meyer Graefe

wenn Sie sagen, dass ein Brief von mir gelegentlich Ihnen woltuend ist, so kann ich dies vollkommen erwidern. Ich wünsche mir nichts Besseres als Ihre freundschaftliche Aufmerksamkeit oder wenn ich diese schon habe, eine tiefere Schicht derselben zu erringen. Dass ich nicht zu vielen Individuen mich in diesem Verhältnis fühle, werden Sie annehmen.

Ich glaube, dass meine Person nicht leicht zu kennen ist und dass auch mein Oeuvre, soweit man bisher von einem solchen sprechen kann (ich fühle weit mehr vor als hinter mir liegen) ganz ungewöhnlich unübersichtlich ist. Ich habe mir nie Mühe gegeben, das was ich gemacht habe, in Evidenz zu bringen, und habe immer zu viel Selbstgefühl gehabt und andererseits zu viel Mühe mit meiner Entwicklung, um mein relief zu soignieren. Es gehört sehr viel guter Wille dazu, um das Eigentliche hier herauszufinden, und Sie sind geübter, Bilder und Skizzen in dieser grossen toleranten und productiven Art als ensemble zu sehen als wir poetische Werke.

Davon aber genug. Aufmerksamkeit ist schon beinahe Liebe[60] und ich habe die Hoffnung und das Vorgefühl dass uns künftige Jahre noch mehr zueinander führen werden. Es gehört vielleicht nicht unbedingt dazu, dass man einander viel sieht. Ich existiere eigentlich beständig mit Abwesenden.

Dass Sie mir anbieten, in den Publikationen der Marées-gesellschaft etwas von mir zu bringen, ist mir eine Freude und wie die Dinge im Augenblick für mich liegen, auch materiell eine ressource. Aber was?

[60] Vgl. Hofmannsthals Notiz im »Buch der Freunde« »Aufmerksamkeit und Liebe bedingen einander wechselseitig« (RA III 249) und die Notiz zum »Andreas«-Roman: »Sein Element kennen: man lebt wirklich nur unterm Auge der uns Liebenden. / Sacramozo: Aufmerksamkeit ist so viel wie Liebe. (Jenes Wort: ich habe nichts vernachlässigt.) / Ich bitte Sie daß Sie meine Seele mit Aufmerksamkeit behandeln. Wer ist aufmerksam? der Diplomat der Beamte der Arzt der Priester – keiner genug. Jenes Wort: ich habe nichts vernachlässigt wer darf es von sich mit gutem Gewissen sagen.« (SW XXX 108) – »Jenes Wort« wiederum ist ein Zitat Poussins, das nicht nur Otto Grautoff, sondern auch Max Friedländer in seinem Poussin-Buch (München 1914) zitiert, der seine Einleitung damit beschließt (S. 23). Vgl. auch Hugo von Hofmannsthal: Das Buch der Freunde. Hg. von Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1965, S. 153f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es gab verschiedenes von mir das der Mühe Wert gewesen wäre, etwa so gebracht zu werden, nun aber ist alles verhandelt. Die Insel bringt demnächst eine seltsame ältere Prosa von mir, eine andre Prosa, eine kurze Novelle, die Ihnen vielleicht gefallen hätte, der Verlag Erich Reiss mit farbigen Illustrationen von Walser, den Ariadnetext, den ich sehr liebe, derselbe Verlag mit Bildchen von Klossowski.[61] So kann ich Ihnen nur etwas Zukünftiges anbieten – etwa einen Aufzug einer Semiramis-Tragödie in Prosa, die diesen Sommer meine Hauptarbeit sein soll – oder etwa einen Teil, der geschlossen wäre, eines Romans, des einzigen wohl, den ich je im Leben schreiben werde, und an dem ich seit 1912 arbeite.[62]

Dann liegt freilich eine oesterreichische Gesellschaftscomödie in Prosa fertig oder fast fertig da – was sollen Sie aber mit dieser anfangen?[63] wer könnte die illustrieren? Oder schwebte Ihnen etwas Bestimmtes oder Unbestimmtes vor? Bitte sagen Sie mirs.

[61] Das Märchen der 672. Nacht. Leipzig: Insel-Verlag 1918 (3. Veröffentlichung der Janus-Presse), und Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie. Mit Originalradierungen von Karl Walser. Berlin: Erich Reiss 1919 (Prospero-Drucke. 5) – Erich Klossowski (1875–1949), Maler und Illustrator, Bühnenbildner und Kunstschriftsteller, verheiratet mit der Malerin Baladine Klossowska und Vater des Malers Balthus sowie des Schriftstellers Pierre Klossowski, hatte im Piper-Verlag mit Meier-Graefe den Band über die bedeutende Sammlung Chéramy (München 1908) und einen Band über Daumier (München 1907) publiziert. Für die Drucke der Marées-Gesellschaft steuerte er zu dem Band »Shakespeares Visionen« (Bd. 3, 1918) Originalgraphiken bei. Zunächst sollte er auch Hofmannsthals »Ariadne« illustrieren, was sich aber zerschlug (s. u.).

[62] Der Andreas-Roman (SW XXX).

[63] Zu Hofmannsthals Projekten in dieser Zeit s. seinen Brief an Hermann Bahr: »Nie in meinem ganzen Leben hat das productive Element diesen Raum eingenommen [...] wie in diesen Jahren seit 1916. Das was nach oben will, sind Massen, die ich natürlich seit weit längerer Zeit in mir trage. Ich kann in Kürze sagen: mich beschäftigen fast pausenlos [...] folgende Arbeiten: eine märchenartige Prosaerzählung (aus dem gleichen Complex wie die seit 1914 fertige Oper), diese seit 1912: Hauptarbeit, in beständigem Verwerfen und Verändern langsam gefördert, jetzt dem Abschluß nahe; ein Roman, nicht breiten Umfanges, Jugend und Lebenskrise eines jungen Österreichers, auf seiner Reise über Venedig nach Toskana, im Sterbejahr der Kaiserin Maria Theresia, diese Arbeit seit 1911; wird noch drei bis vier Jahre zur Vollendung brauchen. / Comödienstoffe, vier vor allem: der Schwierige, ein österreichiches Gesellschaftslustspiel; seit 1908; im vorigen Sommer vollendet, bis auf Kleinigkeiten im letzten Act. – / Silvia im Stern, seit 1907. Immer wieder vorgenommen. – / Herr von Heintl als der Emporkömmling, ein österreichischer bourgeois-gentilhomme, dreiactig; ein genaues Scenar fertig seit 1916. – / Lucidor, eine zarte fast romantische Komödie; in Erzählungsform publiciert schon seit 1910; neuerdings wieder aufgenommen,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ihr Interesse an Pannwitz ist mir eine grosse Genugtuung. Er ist fraglos einer der merkwürdigsten Menschen, denen ich je begegnet bin, für mich vielleicht *der* merkwürdigste. Aus dem, was Sie kennen tritt Ihnen der ästhetische und politische Denker entgegen, auch dieser nur sehr teilweise. Mir aus Fragmenten des ungeheuren Materials, das ungedruckt da liegt, noch viel mehr der Dichter. Doch geht die ganze Person über diese beiden Kategorien hinaus. Auch was ich davon überblicken kann, sind nur die Küsten, und Teile der Küsten, eines Kontinents.

Ich möchte noch Manches darüber sagen, muss aber zusammenhalten, sonst wird dieser Brief endlos, ohnedies möchte ich Sie dann noch etwas Persönliches bitten.

Pannwitz Situation im Leben ist die denkbar prekärste. Als ich ihn im Herbst fand – in eben jenem kleinen Ort im Salzburgischen wo er faute de mieux noch sitzt, war er buchstäblich am Verhungern, er mit einer Frau, vielmehr mehreren Frauen, drei Kindern, einem Lungenkranken höchst merkwürdigen Freund, alles schicksalhaft unlöslich verknotet, acht Menschen im Ganzen, halb todt gehungert.[64] Ich nahm diese ganze Sache auf mich, es war gar nicht anders zu tun, wäre es wieder an dem, ich täte es wieder. Ich gebe ihnen, nachdem ich die ärgsten Schulden gezahlt hatte, 1000 Kronen monatlich, Freunde helfen mir, allein könnte ich es nicht. Diese Summe bedeutet heute in Österreich für 8 Menschen: Gerade-nicht-direct-verhungern. Bodenhausen schenkte mir ungebeten je 10000 Mark für 1919–1920. So konnte ich mich P. gegenüber verpflichten, ihn bis Ende 1920 zu

vielleicht für Musik zu behandeln. / Eine Semiramis-Ninyas-Tragödie, geplant 1905, neuerdings durch den Krieg erst in ihrer großen Symbolik begriffen und frisch aufgenommen, mit Reinhardt und Poldy durchgesprochen, von beiden durch eingehendes Verstehen sehr gefördert; meine nächste Arbeit, nach dem Märchen; vermutlich in Prosa. / Eine freie Transcription, in Trochäen, von Calderons ›Leben ein Traum‹. Teilweise niedergeschrieben 1902.« (15.6.1918; Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr. Hg. von Joseph Gregor. Wien 1947, S. 176; Original Österr. Nationalbibliothek Wien).

[64] Pannwitz lebte in ärmlichen Verhältnissen mit seiner Frau Helene Otto (1887–1945) und Tochter Ilse (1907–1962), dem Maler Friedrich Mauracher (1888–1937) und Meta Pohl (1887–1970), ursprünglich Freundin von Mauracher, und ihrer mit Pannwitz gemeinsamen Tochter Sonja (1917–1989; 1919 kam die zweite Tochter Walpurgis dazu) in einer Art Großfamilie. Zunächst unter demselben Dach, dann in unmittelbarer Nähe wohnten außerdem Elisabeth Toussaint (1877–1945) und ihr mit Pannwitz gemeinsamer Sohn Erwin, geboren 1912. Vgl. dazu BW Pannwitz, S. 615, 718 und passim.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

subventionieren. Bodenhausen ist todt und die Testamentsvollstrecker teilen mir mit dass sie diese (noch nicht vollzogene) Schenkung zu vollziehen nicht in der Lage sind. Somit fällt die ganze Last auf mich zurück. Dies so ausführlich u. so aufrichtig, damit Sie mir helfen, so weit Sie wollen u. können, lieber Meier Graefe, natürlich nicht Sie persönlich, sondern in andrer Weise: indem Sie den einen oder andren wohlhabenden und Verstehens fähigen Menschen nicht etwa mit der Bitte um materielle Hilfe angehen, sondern auf die Werke und Person hinweisen – mir und sich die Möglichkeit anbahnen, dass man an einen oder andren der so Vorbereiteten vielleicht einmal innerhalb nächster Jahre mit der Bitte um Beihilfe herantritt. Ich denke nicht an Riesensummen, ich denke an die Verteilung der Last, so dass mir ein paar Tausend Mark, die von irgendwo zuflössen, von grosser woltuender Hilfe wären. Dies wie gesagt, Bitte und Anregung, nicht für den Moment, aber später – können Sie dazu helfen, so bin ich überaus dankbar.

Noch eine kleine Sache: ich komme nicht zu Ende, doch weiss ich, Sie nehmen dies wie das Frühere gut auf.

Ich gebe demnächst bei einem Wien-Schweizer Verlag, der noch über gutes Papier verfügt, drei Bände ›Rodauner Nachträge‹ heraus,[65] Gedichte, Dramatisches u. Prosa, Unveröffentlichtes oder unzugänglich Gewordenes, das ganze in einem anständigen Druck von Drugulin, in nur 150 Exemplaren, das dreibändige Exemplar zum Preise von etwa 180–200 Mark. Der Verlag ist ganz unerfahren, ich muss alles selber tun u. anordnen, und tue es Geldverdienens halber. Nun wäre ich Ihnen unendlich dankbar wenn Sie so gut sein wollten, natürlich nur durch Ihre Secretärin, nicht etwa handschriftlich, mir die Liste der Leute zu geben, die Ihres Erachtens als directe Subscribenten für eine solche Sache aus Interesse für mich oder aus Bibliophilie

[65] Die dreibändigen, bibliophil aufgemachten »Rodauner Nachträge« erschienen 1918 im Amalthea Verlag, Zürich/Leipzig/Wien, in einer einmaligen Auflage von nur einhundertsiebzig numerierten Exemplaren, davon 150 für den Handel. Sie enthalten: 1. Teil. Unveröffentlichte Gedichte. Das Bergwerk zu Falun. Das Leben ein Traum. – 2. Teil. Die Lästigen. Der Sohn des Geisterkönigs. Florindo und die Unbekannte. – 3. Teil. Deutsche Erzähler. Blick auf Jean Paul. Shakespeare und wir. Goethes West-östlicher Divan. Österreichische Bibliothek. Österreich im Spiegel seiner Dichtung. Der Österreicher und der Preusse. Reinhardtsches Theater. Über die Pantomime. Ariadne. Vgl. dazu auch Hofmannsthals Brief an Schröder in B II 238f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in Frage kommen könnten, natürlich *nicht Ihre Person*, die ich genau so ausschliesse wie die Schröders oder Borchardts, aber die paar wohlhabenden Bremer oder Hamburger oder Berliner deren Adressen mir alle fehlen (ich weiss nicht einmal die von Simolin)[66] – und dann die paar Buchhandlungen die für solches in Frage kämen in *Dresden*, *Bremen* u. *Hamburg*. Ist das sehr unbescheiden?! Quält Sies, so tun Sies nicht, ich schreibe dann an Wolde[67] die gleiche Bitte.

Herzlich der Ihre Hofmannsthal

[gedr. Briefkopf]
Marées-Gesellschaft Leiter: J. Meier-Graefe, Dresden
Geschäftsstelle: R. Piper & Co., Römerstr. 1, München. Tel. 31445
Dresden, Sedanstr. 39, Den 4. Juli [1918]
Tel. 10184

Lieber Hofmannsthal![68]

Sie werden wohl jetzt in Steiermark eingetroffen sein. Ihr Brief hat mich recht gefreut. Manchmal habe ich Ihnen gegenüber ein schlechtes Gewissen, weil es mir früher nicht immer leicht war, zu Ihrem Werk die rechte Stellung zu finden, aus Gründen, die Sie selbst andeuten. Ich bin literarisch einseitig wie ein Mops, komme aber darüber immer mehr hinaus, und mein Wunsch, etwas von Ihnen recht schön herauszugeben, ist Ihnen Beweis. Schade, so eine Novelle wäre

[66] Rudolf Freiherr von Simolin, ein vermögender Kunstliebhaber, war mit Meier-Graefes zweiter Frau, Helene, befreundet, mit der Meier-Graefe seit 1917 zusammenlebte. Er gehörte, wie Hofmannsthal, zum zehnköpfigen »Ausschuß« des »Vereins der Freunde der Marées-Gesellschaft«.

[67] Ludwig Wolde (1884–1949), der Sohn eines wohlhabenden Bremer Bankiers, gründete mit Willy Wiegand die »Bremer Presse« und gehörte zum Freundeskreis um Rudolf Alexander Schröder (vgl. dazu Borchardt/Heymel/Schröder. Kat. Marbach, S. 326–330). Als Altphilologe übersetzte er Pindar, Aischylos und Euripides. Seine Wohnung in Berlin, Hohenzollernstraße 15, war ein gesellschaftlicher Treffpunkt der zwanziger Jahre. Meier-Graefe teilte mit Wolde seit Ende der zwanziger Jahre dessen Wohnung, als er aus gesundheitlichen Gründen zumeist in Südfrankreich lebte. Hofmannsthals Tochter Christiane fand 1922 dort vorübergehend eine Unterkunft (vgl. TB Christiane [2]1991, S. 267, und Hofmannsthals Brief an Meier-Graefe vom 23.11.1922).

[68] Teilabdruck des Briefes in SW XXX 370f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Papier-Chose wegen am leichtesten realisabel gewesen; aber es geht auch mit dem Roman. Das würde mich persönlich aus X Gründen sehr interessieren und für die M-G wäre es auch sehr schön. Frißt sicher viel Papier, aber für solchen Zweck wäre es da. Wie wir ihn ausstatten, ob nur sehr klein gedruckt oder geschmückt oder illustriert, kann ich erst »nach Einsicht« vorschlagen. Ein heikler Punkt: unsere Drucke sind unsäglich langwierig. Wir können sie nicht, trotzdem ich mit Dampf dahinter bin, nicht überhetzen. Andererseits können wir von lebenden Autoren nur unedierte Sachen bringen. Sie sehen das Problem. Bekommen wir z.B. im Herbst das Manuskript, so ist bei bestem Willen die Veröffentlichung erst im Winter 1919 möglich. 6 Monate müßte alsdann der Roman für uns reserviert bleiben, sagen wir bis April 1920. Unsere Publikation von Hauptmanns hübscher Novelle, die ich gern gebracht hätte,[69] ist daran gescheitert (törichterweise notabene, denn es ist ganz wurst, ob so etwas ein Jahr früher oder später herauskommt). Frage also, ob solche Zeitdispositionen im Prinzip möglich sind. Beim Theater geht es nicht. Das Datum der Aufführung läßt sich nicht kommandieren. Bei dem Roman ginge es vielleicht. Wir würden 200 Exemplare drucken. Überlegen Sie, es hat keine Eile. Ein Akt eines Stückes ginge nicht gut. Es müßte schon das ganze sein.

Von Pannwitz hätte ich gern ein Stück oder so etwas,[70] habe ihm geschrieben, mir doch wenn möglich etwas von dem unveröffentlichten Material zum Lesen zu geben. Wenn Sie ihm bei der Auswahl raten können, bitte ich darum. Daß der Tod Bodenhausens für Ihr schönes Verhalten zu Pannwitz diese Konsequenzen gehabt hat, ist, ganz allgemein gedacht, pietätlos. Gerade solche Erbschaften sollten respektiert werden, wenn nicht die Not sie verbietet. Enfin! Ersatz? Seit Robby Mendelssohn und mein guter Stern[71] nicht mehr da sind, schwer. Die neuen Mäzene stinken. Immerhin will ich versuchen und

[69] Vermutlich Gerhart Hauptmanns »Der Ketzer von Soana«; Erstdruck in der Neuen Rundschau 29, Heft 1, 1918; erste Buchausgabe bei S. Fischer in Berlin 1918.

[70] Vgl. das Verzeichnis der Werke von Pannwitz in BW Pannwitz 899–907.

[71] Der Berliner Bankier Robert von Mendelssohn (1858–1917), schwedischer Generalkonsul und Mitglied des Zentralausschusses der Reichsbank, engagierte sich als Kunstmäzen für den Kulturbetrieb. Dasselbe galt für Julius Stern (1858–1914), Direktor der Nationalbank für Deutschland. Der Sammler bedeutender französischer und deutscher Impressionisten und Freund Meier-Graefes nahm sich 1914 das Leben.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zunächst mal an Lotte Mendelssohn[72] herangehen, wenn Sie nicht etwa abwinken. Es würde auf die von Ihnen angedeutete Art geschehen. Vielleicht wird im Laufe der Sache ein Brief von Ihnen nötig sein. Erst will ich – immer Ihre Zustimmung vorausgesetzt – ihr mal ein Buch vom ihm schicken, lasse mir aber erst noch seine Dramen kommen.[73]

Hier das Adressen-Material. Ich gebe es Ihnen gern, nur bitte ich Sie, Pipers wegen diskret insofern zu verfahren, daß Sie verschweigen, von wem Sie es haben. (Ich habe nämlich Piper die Verwendung untersagt). Die Buchhandlungen stehen darunter, mehr ist kaum nötig. Ich bin ganz zu Ihrer Verfügung, wenn Sie mir den *Prospekt* zur Durchsicht einsenden wollen.[74]

Zu Pannwitz fällt mir ein: es giebt einen *sehr* reichen Sammler, Herrn *M.* Pannwitz[75] in Berlin (Ekel!). Ist er mit P. verwandt? Piper schätzt übrigens Pannwitz auch sehr. Ihm habe P. gesagt, er sei »saniert«. Das war natürlich vor Bodenhausens Tod. Dumme Geschichte! Mich ärgert der Fall mit den Testamentsvollstreckern.

Herzlich Ihr Meier Graefe

6 VII. 18. Bad Aussee, Steiermark Obertressen 14.

Lieber Meyer Graefe

alles was Sie mir anbieten, ist so freundlich und sympathisch, ich nehme es gerne an. Über die B'schen Testamentsexecutoren darf man

[72] Giulietta von Mendelssohn, die Ehefrau von Robert von Mendelssohn, war eine Enkelin des Komponisten und Gesangspädagogen Giovanni Battista Gordigiani (1795–1871); als Sängerin und Pianistin sowie als Freundin der Duse wird sie verschiedentlich in Briefen erwähnt. Im Nachlaß Hofmannsthals haben sich zwei Briefe von ihr erhalten.

[73] Rudolf Pannwitz: Dionysische Tragödien. Hans Carl: Nürnberg 1913.

[74] Vermutlich der von Hofmannsthal verfaßte »Aufruf zur Pannwitz-Spende« von 1919, unterzeichnet von Hermann Bahr, Wilhelm von Hebra, Hugo von Hofmannsthal, Julius Meier-Graefe, Reinhard Piper, Josef Redlich, Alexander Freiherr von Spitzmüller, Hugo Vinzenz Fürst zu Windisch-Graetz (Alewyn-Nachlaß, Deutsches Literaturarchiv Marbach); Abdruck in BW Pannwitz Abb. 17 und Erläuterung S. 829f.

[75] Möglicherweise Max Pannwitz, welcher als Übersetzer von Guiglielmo Ferreros sechsbändigem Werk »Größe und Niedergang Roms« (Stuttgart 1908–10) auch Hofmannsthal bekannt war (s. TB Christiane [2]1991, S. 125).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht ungeduldig urteilen, B. verfügte über ein sehr großes, fürstliches Einkommen und war ein großsinniger Mensch, die Familie hat ein mittleres Vermögen, die Leute müssen nun alles ins Enge bringen, das ist natürlich, für mich ists eine Last, und nicht die einzige solche, ich bin wirklich unendlich dankbar wenn man mir hilft.

Der Vorname von Mendelssohn ist das einzige Wort Ihres Briefes das ich gar nicht lesen konnte, ist es Jiuliette oder nicht – auf jeden Fall bin ich für alles dankbar u. mit allem einverstanden, was Sie in diesem Sinn anbahnen. Wie stehts mit Piper? Sein Interesse für P.[annwitz] kenne ich. Ist er in grossen oder in beschränkten Verhältnissen? wäre zu denken, dass er mir helfen könnte? Wenn mir im Laufe 1919 von da und dort nur je 1000 oder 2000 Mark zufliessen, so summiert sichs doch und enthebt mich der Sorge. Aber quälen Sie sich nicht damit, es ist mir schon viel, wenn ich weiß, Sie wissen darum und behaltens im Auge!

Ihr erneutes Anbieten, etwas von mir in den Schriften der M.G. zu drucken ist gleichfalls reine Freude. Eine Sorge um Papier besteht nicht: wenn ich Ihnen das erste Buch des Romans das sich einigermaßen novellenhaft rundet, zusammenstelle, so ist das, dem Umfange nach, weniger als die Hauptmann'sche Novelle, also keine zehn Bogen, eher nur neun oder acht.

Und ich würde gerne darauf eingehen, daß die ganze Arbeit dann keinesfalls vor, sagen wir December 1920, erscheinen darf. Aber ich kanns frühestens zum Spätherbst oder Frühwinter adjustieren, es ist manches daran zu überschreiben.

Für die Adressen auch vielen Dank. Ich werde den discretesten Gebrauch davon machen, die Listen selber gar nicht aus der Hand geben.

Also nochmal vielen Dank. Die Freude, die Sie vielen Menschen mit den Publicationen der M.G. machen ist sehr groß.

Ich höre nichts anderes.

Ihr Hofmannsthal

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Dresden Sedanstr. 39 22. VII. [1918][76]

Lieber Hofmannsthal

Nein, nicht Julietta, an die Sie vielleicht herangehen können, sondern Lotte, Frau v. Paul v. M.-B.[77] Ich habe ihr heute vorbereitend geschrieben, werde ihr dann etwas von Pannwitz schicken u. dann hingehen. Piper kommt nicht in Betracht in diesem Sinne, wohl als Verleger. Ich hatte das Pannwitz geschrieben, auch die Marées-Ges. zur Verfügung gestellt, aber er schreibt, daß er an dem Verleger in Nürnberg hängt, der wohl auch freundschaftlich für ihn sorgt.[78] Kessler

[76] Teilabdruck in SW XXX 371.

[77] Das Berliner Ehepaar Lotte und Paul von Mendelssohn-Bartholdy besaß eine bedeutende Kunstsammlung und betätigte sich mäzenatisch, indem es u.a. Hugo von Tschudis Museumspolitik durch Leihgaben und Schenkungen unterstützte. Paul von Mendelssohn-Bartholdy war seit 1919 auch Mitglied im Konsortium des »Vereins der Freunde der Marées-Gesellschaft«, dessen Statut explizit die »Unterstützung notleidender begabter Künstler« vorsah (Ganymed 1, 1919, S. 152).

[78] Vgl. dazu den Brief von Pannwitz an Hofmannsthal vom 1./2.9.1917: »Nun noch wie ich zu meinem verleger gekommen bin weil es die typische form meiner schicksale ist und Ihnen doch vielleicht ein bild gibt. seit ich mich von den pädagogischen bestrebungen zurückgezogen hatte bekam ich nichts mehr gedruckt weder bücher noch aufsätze. schliesslich konnte ich auch nichts drucken weil ich all die zeit nach der form rang für so neue komplexe dass ich immer wieder in den wirbel geriet. dennoch wollte ich drucken [...] zu erreichen dass ich gedruckt würde gelang noch jahre lang nicht. [...] Prof. [Arthur] Seidl klagte sein jahrlanges leid über mein schicksal einem musikschüler von sich der druckereibesitzer durch erbschaft geworden war – mein jetziger drucker – und gab ihm einen aufsatz von mir zu lesen den einzigen in den all mein elend hineingeraten war (ich muss einschieben dass halben glaubens Prof Simmel • Prof Breysig • die Förster-Nietzsche u. mehrere noch sich ohne erfolg für mich jahre lang bemühten!) der gab ihn seinem vetter Dr. Carl der etwa gleichzeitig die Allgemeine Brauerei- u. Hopfenzeitung in Nürnberg geerbt hatte. zuerst wollten nun die beiden mit bekannten verlegern unterhandeln aber das alles wurde nichts. schliesslich blieb Dr. Carl allein übrig und schrieb mir [...] dass er meine werke drucken wolle. [...] er war mit allem einverstanden. ich warnte ihn noch um allem befürchteten unheil zwischen uns vorzubeugen dattelkerne zu pflanzen aber er wollte durchaus und wir machten festen vertrag für 10 bände. dabei fiel mir ein dass er nur drei aufsätze und ein dutzend gedichte von mir kannte. aber er legte darauf kein gewicht sondern sagte dass es gedruckt werden müsse sehe er daraus ebenso wie wenn er alles kennte. bemerkenswert ist dass Dr. Carl nicht ein wilder idealist sondern ein Nürnberger geschäftsmann ist. aber er hat zwei getrennte sfären. für mich hat er ja auch einen besonderen verlag gegründet.« (BW Pannwitz 65–67) Hans Carl unterstützte Pannwitz auch durch Vorschüsse.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

muß Leute an der Hand haben.[79] Statt des lächerlichen Becher könnte er Erfolg haben.[80] Kommt, wie ich hoffe, Lotte Mendelssohn meiner Bitte freundlich nach, läßt sich durch sie wohl auch noch dieser und jener finden. Lotte Mendelssohn-B. ist leider recht oberflächlich.

Auf Ihren Roman oder das erste Buch des Romans freue ich mich sehr. Also, wenn es so weit ist, bitte ich darum. Ich mache Ihnen dann Vorschläge.

Mit Pannwitz stehe ich in regem Briefwechsel. Er wird etwas für die Mappe mit dreißig Zeichnungen von Hans von Marées schreiben. Manches von ihm ist, scheint mir, ein bischen verdickt und verquollen, er gehört wahrscheinlich zu den Leuten, die einen bei persönlicher Berührung zuerst leicht abstossen, weil er die Abhängigkeit seiner äußerlichen Lage mit möglichst schroffer Unabhängigkeit quittiert. Schriftlich fällt das alles fort. Er hat mir sehr rührend geschrieben, fängt an, Marées kennen zu lernen.

Wenn Sie etwas für unsere M-G gelegentlich tun können, bin ich sehr dankbar. Ich möchte, es ginge mit der II. Reihe der Drucke, die im Herbst erscheint, wie mit der ersten. Für Adressen persönl. Art immer sehr dankbar. Der Prospekt kommt im Oktober heraus, himm-

[79] Auch Harry Graf Kessler gehörte zum Konsortium des »Vereins der Freunde der Marées-Gesellschaft«. Er und Hofmannsthal hatten sich zuletzt Ende März 1917 gesehen und korrespondierten nach langer Pause erst ab 1921 wieder (vgl. BW Kessler 397). Pannwitz wird in ihrem Briefwechsel nicht erwähnt. Kessler protokolliert aber ein Gespräch mit Alfred von Nostiz in der Deutschen Gesellschaft in Berlin am 31.1.1919, in dem er Nostizens Meinung wiedergibt, hinsichtlich des deutsch-österreichischen Verhältnisses hätten »Hofmannsthals und Pannwitzens Ideen [...] nicht bloß literarischen Reiz gehabt.« (Harry Graf Kessler: Tagebücher 1918 bis 1937. Hg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli. Frankfurt a.M. 1982, S. 116.) Nostitz konnte sich dabei auf »Die Krisis der europäischen Kultur« (Nürnberg 1917) von Pannwitz und auf die als »Grundriß einer deutsch-europäischen Politik« konzipierte Denkschrift »Deutschland und Europa« (Nürnberg 1918) berufen. Er schickte Pannwitz im Juni 1918 das Buch von Hugo Preuss: Das Deutsche Volk und die Politik. Düsseldorf 1915; vgl. BW Pannwitz 251.

[80] Johannes Robert Becher (1891–1958) wurde auf Empfehlung Kesslers von 1916 bis 1924 vom Insel-Verlag unterstützt. Hofmannsthal kritisierte Kesslers Einsatz für junge Autoren wie Becher, Däubler und Werfel (vgl. Brief vom 28.4.1916 in BW Bodenhausen 214; s. dazu auch: Becher und die Insel. Briefe und Dichtungen 1916–1954. Hg. von Rolf Harder und Ilse Siebert. Leipzig 1981, bes. S. 8–10 und 37f., und BW Insel 641).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lisches Programm: Ovid, Dostojewski, Flaubert, Marées, Daumier und ein glänzender moderner Künstler: Rudolf Grossmann.[81]

Schönen Gruß, mein Lieber! Vom 1. August an wohne ich Kaitzerstr. 4. Sie malen mich immer mit y; i genügt.

Ihr alter J. Meier-Graefe

Aussee Obertressen 14. 30 VII. 18.

mein lieber Meier Graefe

fast niemand von all den Menschen die ich zu interessieren suchte, ist auf meine Bitten in der Pannwitz-Sache so lebendig und menschlich eingegangen, schon dadurch haben Sie mir wolgetan – tun Sie nun alles nur wie und bei wem Sie wollen, es wird schließlich schon irgend etwas an Hilfe sich ergeben, ich dank Ihnen schon heute von ganzem Herzen.

Der Mann ist nicht so wie Sie annehmen, sondern in jedem Bezug durchaus außerordentlich und unerwartet: also bei der Begegnung nichts weniger als »verdickt und verquollen« nichts weniger freilich auch als homme du monde oder homme de lettres – ganz das Gegenteil von dem allen –: höchst interessirt, höchst aufmerksam, grenzenlos verstehend, eingehend, das andere Individuum mit namenloser Kraft in sich aufnehmend, fast in sich hinein fressend – rührend und fast demütig und doch zugleich von einem rasenden angespannten Selbstgefühl, einer dämonischen aber ganz transscendenten Überhebung – völlig asocial, also gar nicht verletzend, kurz in jedem Betracht eigentlich der merkwürdigste Mensch der mir je begegnet ist.

Halten Sie die drei zugänglichen Sachen: Krisis d. europ. Cultur, Formenkunde der Kirche und die Tragödien – von denen ich die beiden letzten, besonders Iphigenie mit dem Gott, höchst außerordentlich finde, zusammen. So haben Sie doch nur eine teilweise Ahnung von dem Menschen – der dabei so unheimlich und gefahrvoll

[81] Die Marées-Drucke wurden zu Reihen zusammengefaßt und zweimal jährlich durch künstlerisch gestaltete Prospekte angekündigt; es erschienen insgesamt 12 Prospekte (vgl. dazu Söhn: Handbuch. Bd. 3, S. 118). Zum Verzeichnis der Drucke s. Anhang.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»deutsch« ist als nur irgend etwas was aus diesem ewig problematischen Volk hervorsteigt.

Auf dem Zettel ein paar Adressen. Auf die neue Serie kann man sich kaum mehr freuen als ich es tu. Welche Woltat um ein Stück Geld etwas Schönes ins Haus zu bekommen statt des qualvollen Gekämpfes um einen Topf Schmalz oder ein Stück Schinken.

Der Ihre, herzlich H H.

5 VIII. 18. Bad Aussee Obertressen 14.

mein lieber Meier Graefe

als Sie vor ein paar Wochen mir anboten, etwas von mir zu drucken, war ich traurig alles vergeben zu haben an S. Reiss, Insel, Fischer. Ich machte den Vorschlag mit dem Romanfragment, doch bleibt das immer sehr problematisch, immer zusammengestoppeltes Zeug.

Nun ergibt sich dies: Herr Erich Reiß, sonst ein feiner sympathischer Mensch hat mich recht gequält und herumgezogen mit dem Project, meine ›Ariadne‹, die mir – ganz abgesehen von Strauss' Musik – eines der liebsten meiner Gedichte ist, und sicher eines der persönlichsten – völlig anschließend an jene ›kleinen Dramen‹ meiner 1ten Periode – also er liebt die ›Ariadne‹ sehr, wollte sie herausbringen, *farbig* illustriert von Klossowski. Der Vertragsabschluß verzögerte sich von Ende April bis jetzt, ich wurde ungeduldig, endlich löst sich die Sache durch eine lange sehr freundliche Depesche des Herrn Reiß: er sei nicht imstande sich das Material zu sichern; somit gebe er mir die ›Ariadne‹ frei und gebe mir auch Klossowski als Mitarbeiter frei (der Gedanke war von ihm gewesen.) Ich hatte ihm offen geschrieben, dass Sie mir so freundlich entgegengekommen wären und er mich nun um so weniger herumziehen dürfe. Ich bin sehr froh daß sich die Sache à l'amiable gelöst hat. Ich habe nun sein Exemplar der ›Ariadne‹ durch Fürstner direct an Sie schicken lassen – ich wäre sehr glücklich, lieber Meier Graefe, wenn Sie Lust hätten mir dies Ding nun zu machen! Sehr dankbar!

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Klossowski steht nun frei. Durchaus kanns auch ein anderer sein, wenn Ihnen ein anderer stärker einleuchtet. Es handelt sich um die Verbindung des Kostümierten mit dem Seelenhaften!

An *farbigen* Schmuck hatte ich allerdings stark gedacht – aber ich füge mich Ihnen gern in allem.

Freundschaftlich Hofmannsthal.

PS. Klossowski hat bereits principiell zugestimmt, doch bindet das Sie natürlich nicht!

Aussee 13 VIII. 18.

mein lieber Meier Graefe

vielen Dank für Ihren Brief vom 9ten VIII. *Klossowski hat für eben diese Arbeit* schon *zugesagt* und E. Reiss gibt mir ihn ausdrücklich für diese Arbeit frei.

Nun leider das Materielle. Ich war mein Leben lang large, habe nicht gehandelt, leicht verschenkt und eben weil ich dem Geld nicht nachgelaufen bin, auch leicht verdient. Nun steht es so daß ich mich um Geld umtun muß. – Ganz aufrichtig also und trocken: ich habe von E. Reiss 6000 Mark verlangt, *die er concedirt hatte*. Ich will, damit Sie sehen, wie ich dies ansehe, von vorne herein mich bei Ihnen mit 4000 abfinden. Vergeben Sie wenn ich sage, daß mir das Nicht-absetzen von 200 Exemplaren ganz undenkbar erschiene, und hiebei, bei einer bibliophilen Sache, *absolut irrelevant* ob der Text unveröffentlicht oder veröffentlicht, wofern er von einem namhaften Autor. Dass die Kosten hoch sind bin ich überzeugt, doch hat der Text relativ möglichst wenig Volumen – und ich glaube kaum daß man nach oben sehr streng limitiert ist im Preis: also muß es wohl möglich sein, etwa von 200 x 200 = 40.000 nach Abzug der Kosten diese beiden Honorare herauszuwirtschaften. Bitte antworten Sie mir ganz aufrichtig. Geht es nicht, so bin ich freilich um eine kleine Enttäuschung reicher.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

PS. Die Arbeit von Pannwitz über Marées ist ohne Ihr Buch nicht

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

denkbar; dies vorausgeschickt scheint sie mir aber höchst außerordentlich.
PS. Bitte dictieren Sie doch immer!

[Postkarte] Aussee 15 VIII 18.

Lieber Meier Graefe,

vom 3 M. [Drei Masken] Verlag hörte ich öfter Nicht-gutes, über Oesterheld nie Ungünstiges. Fischers Theateragentur nimmt von mir 7% Aller der Summen die sie mir vom Theater eintreibt, allerhöchstens wäre 10 % zu concedieren, nach Abrechnung der Ausgaben für Bühnenexemplare etc.

Herzlichen Gruß Hofmannsthal

[gedr. Briefkopf]
J. Meier-Graefe Dresden, Kaitzerstr. 4. 11. IX. 18

Lieber Hofmannsthal

Ich freue mich Ihnen mitteilen zu können, daß meine Intervention bei Lotte Mendelssohn-Bartholdy von Erfolg begleitet gewesen ist. Sie stellt mir 5000 Mk für Pannwitz zur Verfügung. Soll das Geld an Sie gehen? Vielleicht schreiben Sie mir ein Wort. Ich bin aber wahrscheinlich vom 15. – 27. Sept. verreist und, da in der Schweiz, nicht erreichbar. Eventuell schreiben Sie der Spenderin direkt

Frau L. v. Mendelssohn-Bartholdy
Börnicke Kreis Niederbarnim
via Berlin

Das Geld wird von ihr und ihrem sehr netten Mann gestiftet.

Ich habe Sonnabend nach Genf zu fahren, um mit Klossowski über Ariadne zu verhandeln; schreibe Ihnen dann.[82]

Von Pannwitz habe ich inzwischen viel Verschiedenes gelesen. Manchmal unternimmt er zu viel. Die Sache über die Tschechen giebt

[82] Statt Erich Klossowski illustrierte dann Willi Nowak die »Ariadne« (39. Druck).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unendlich wenig,[83] und in Kunstdingen versagt er auch zuweilen, wie ich mich neulich überzeugte.

Nicht der Apparat versagt. Ich bewundere immer die Funktion bei ihm, wie er aus jedem Stoff die Verallgemeinerung gewinnt. Aber ich habe zuweilen Angst, er könnte ins Flächige geraten. Der Aufsatz über Marées hat glänzende Dinge, nur nicht einfach genug.[84] Ich komme immer mehr dahin, die Reihe in einer Form zu sehen, die leserlich wie ein Kochbuch ist.

Er ist, Gott sei Dank, nicht unzugänglich und sicher ein prachtvoller Mensch. Schade, daß man seiner nicht habhaft werden kann, solange der Krieg dauert.[85]

Herzlich Ihr J. Meier Graefe

Bad Aussee 25 IX. [1918]

mein lieber Meier Graefe

Ihr Brief vom 11. IX kam vorgestern 23 IX. Ich danke Ihnen von ganzem Herzen für die Hilfe in der Pannwitz-Sache. Ich habe Herrn von Mendelssohn-Bartholdy direct sehr warm gedankt, auch den bequemsten Weg für ihn angedeutet, mir das Geld zukommen zu lassen: durch Überweisung an mein Berliner Conto. Ich schrieb an ihn für ihn und sie. Hätte ich vielleicht an die Frau schreiben sollen? Ihre Schrift ist, wie die meine, manchmal im entscheidenden Wort schwer leserlich.

Ihre Anteilname [!] an P. ist mir äusserst intressant [!]. Das negative Urteil über die Tschechenaufsätze hat mich allerdings sehr überrascht, denn aus verschiedenen Stellen Ihres ausserordentlichen russi-

[83] Rudolf Pannwitz: Der Geist der Tschechen (Wien: Verlag ›Der Friede‹ 1919). Der Band beruht auf Aufsätzen, die z.T. bereits in der im Januar 1918 gegründeten Wiener Zeitschrift »Der Friede« (hg. von Benno Karpeles) erschienen waren und in ein geplantes umfängliches Europawerk eingehen sollten. Vgl. BW Pannwitz 682 und 808f.

[84] »Die Seele des Werkes von Marées« für den 10. Druck der Marées-Gesellschaft.

[85] Pannwitz lebte in Österreich (Fürberg, St. Gilgen, Steiermark); kriegsbedingt herrschte Reiseverbot.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Tagebuchs[86] hatte ich so sehr das Gefühl das[s] Sie unsern (oesterreichischen) Zustand mit merkwürdiger Intuition verstünden.

Nun haben diese Aufsätze von denen Sie sagen, sie gaben Ihnen ›unendlich wenig‹ – für uns hier eine enorme Bedeutung. Sie sind genau das was wir brauchten, ein höheres Gefäss, nicht zu hohes, unendlich tactvoll die *erste* öffentliche Äußerung die Gewicht, Menschlichkeit u. Offenheit hat in dieser für uns – und für Deutschland – so unendlich brennenden u. so verfahrenen Sache. Ich bin nun doppelt froh, daß ich ihn im vorigen December nach Prag schickte. – Das was Sie so ausdrücken ›leserlich wie ein Kochbuch‹ strebe ich auch an – wir werden es immer nur sehr cum grano salis erreichen, völlig erreichbar ist es dort wo die Sprache ein ›sociales‹ Vehikel (die französische) was bei uns nicht der Fall. Hierüber müsste man sich mit großer Überlegung gegenseitig aufklären. Ich hoffe auf eine Nachricht wegen Ariadne – denke wahrlich nicht Ihnen mit dem kleinen Ding Last zu machen! Ich bin hier bis 15 X. Briefe bitte lieber express.

Der Ihre herzlichst H H.

[gedr. Briefkopf]
J. Meier-Graefe Dresden, Kaitzerstr. 4. 29. IX [1918]

Lieber Hofmannsthal

Ich bin heute früh zurück, habe in Genf mit Klossowski hin und hergeredet und bin zu der Überzeugung gelangt, daß er nicht geeignet ist. Er brächte wohl die Idylle, nicht die groteske Nuance heraus und ist so *langsam*, daß man ewig warten müßte. In München sprach ich mit Piper. Er ist mit der finanziellen Seite einverstanden. Ich suche nun einen anderen Illustrator, hoffe ihn vielleicht in dem Prager *Nowak* zu finden, dem ich heute gleich telegraphiert habe, damit er herkommt. Er sitzt in Leitmeritz. Ich verfolge ihn seit Jahren. Vielleicht trifft er den Ton. Ist er es nicht, so habe ich noch einen anderen Künstler im Auge. Sie hören von mir, sobald sich etwas kristallisiert.

[86] Gemeint ist wohl »Der Tscheinik« (s.o. den Brief vom 9.6.1918), der in veränderter Form unter dem Titel »Die weiße Straße« (Berlin/Leipzig 1929) wieder erschien.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In der Schweiz habe ich sonderbare Dinge erlebt; wunderbare Dinge gesehen; die Ereignisse an der Front und im Innern gaben die Begleitung. Hoffentlich sehen wir uns bald. Es mag gut sein, daß Pannwitz mit seinem Aufsatz über die Tschechen eine wirksame Gebärde formte, die sich in Österreich von selbst mit Inhalten ausstattet. Unsereins möchte mehr Spezifisches wissen, wir wissen so wenig. Vielleicht ist aber das ganze Problem viel weniger spezifisch als ein Außenstehender glaubt. Man sieht sich zu wenig – das alte Klagelied, das mir auch soeben in einem Brief an Pannwitz in die Feder kam. Und jetzt müßten wir uns vor allen Dingen sehen. Halten Sie mich ja auf dem Laufenden, wenn Sie nach Deutschland kommen.

Herzlich Ihr J. Meier-Graefe

Aussee 3. X. [1918] (ab 15. X Rodaun)

mein lieber Meier-Graefe

ich bin Ihnen herzlich dankbar daß Sie von der Ariadne-Sache nicht ablassen. Daß Sie mir einen Landsmann, entweder Deutschböhmen oder Tschechen aussuchen wollen ist mir besonders lieb. Hoffentlich kommt's nun zustande. Ich bin ja überrascht daß Klossowski nicht vor Ihnen besteht,[87] aber ich habe durchaus die größte Lust zu allem was Sie für gut finden. Nur eines: Sie sagen: das groteske Element – nun ja buffo-element, aber doch ziemlich zahm u. graciös gemeint. Der Kern ist heroisch, nicht idyllisch übrigens. Ich könnte mir das Heroische stark betont denken, als das Stilisierte, sozusagen Sociale, beides könnte reizend sein.

Ein andres: zwei sehr bescheidene Subscribenten der Marées-Drucke, aber zwei sehr dankbare, J. Wassermann u. ich, sind ängstlich weil ihnen beiden für die neue Serie keine Subscriptionsaufforderung zugekommen. Ist vielleicht alles schon im vorhinein vergriffen?

[87] Klossowski bestand durchaus vor Meier-Graefe, er fand ihn lediglich für die Illustration der »Ariadne« nicht geeignet. Klossowski und Meier-Graefe arbeiteten zusammen an dem Puppenspiel »Orlando und Angelica« (Berlin: Paul Cassirer 1912); sie blieben lebenslang enge Freunde.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Noch dies wegen Pannwitz: den Mendelssohn hab ich, wie gesagt, direct gedankt. Ihm selbst möchte ich nur Mitteilung machen, daß Sie meine Action durch reichsdeutsche Freunde beträchtlich gefördert haben, ohne detail, insbesondere ihm nicht die Namen der Spender nennen. Das darum: er ist ein grandioser Mensch, hat aber seine sehr schwer erträglichen Seiten. Wohlhabende Menschen, die ich herangelootst habe, die ihm sehr ausgiebig, sehr freundlich halfen, durch beträchtliche Geldsummen (seit Ende 1917 circa 25000 Kronen) durch Kleider, Nahrungsmittel etc. insultiert er gelegentlich brieflich sehr scharf, wegen leerer [?] Hilfe, unzureichender Activität u.s.f. Dies geht durch sein ganzes Leben. Er hat ein ungeheures (und nicht unberechtigtes) Gefühl von sich selbst, aber ich habe dabei mehrmals einen sehr schweren Stand gehabt. Ich lasse mich durchaus von der Linie nicht abbringen, ihn wirklich frei von Not zu halten, hoffe durch die jetzige Action dazu zu kommen, daß ich ihm für 1919–20 monatlich mindestens 2000 Kronen, vielleicht 2500 gebe, tue daneben pausenlos was ich kann für ihn, bin aber in gewissen eigentlich nebensächlichen Punkten etwas vorsichtig geworden, nenne ihm z.B. nicht die Namen reicher Leute, denn es kam nun schon dreimal zu solchen Dingen, und die Leute springen mir dann ab.

Dies nur zur Erklärung. Sie tun natürlich ihm gegenüber was Sie wollen, nur bitte ich die vorstehenden 20 Zeilen vertraulich zu behandeln. Ich glaube daß ich Anfang Jänner in Berlin sein kann, melde es Ihnen Wochen vorher. Der Moment, der politische, ist ja recht interessant.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

P.S. Ich bat Mendelssohn mir das Geld womöglich nicht nach Wien, sondern auf mein Berliner Conto zu überweisen. Das hat momentan einen technischen Vorteil für mich, übrigens ganz wie Sie's wollen!

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[gedr. Briefkopf]
J. Meier-Graefe Dresden, Kaitzerstr. 4. 9. X. 18

Lieber Hofmannsthal!

Besten Dank für Ihren Brief vom 3.[88] Ich habe Pannwitz natürlich nichts von meiner Aktion gesagt. Er braucht weder von Mendelssohn noch von mir etwas zu wissen. Als ich Ihren Brief las – Sie rührender Mensch! – huschte eine Lustspiel-Idee an mir vorüber. Das soll nichts gegen Pannwitz sagen, Sie verstehen schon. Man könnte aus unseren drolligen sozialen Verhältnissen, die ins Künstler-Dasein hineinragen, einmal etwas himmlisch Lustiges machen.

Gegen Klossowski sprach vor allem der unabsehbare Liefertermin und die Unmöglichkeit, bei der weiten Entfernung ihn im Auge zu behalten. Ich glaube, Nowak wird es gut machen. Er war Sonntag hier. Es wird ganz so wie Sie meinen, hoffe ich.[89]

Sehr freue ich mich auf Ihr Kommen im Januar.[90] Wenn Sie nicht zu eilig sind, bleiben Sie doch hier in unserem bescheidenen Fremdenzimmerchen. Es gäbe hier allerlei zu sehen, was Sie sicher noch nicht kennen.

Der Prospekt der II. Reihe unserer Drucke erscheint übermorgen und geht Ihnen sofort zu. Schöne Dinge! Hoffentlich bleibt uns der Erfolg treu. Bei diesen schlimmen Zeiten ist es einigermaßen zweifel-

[88] verbessert aus 9.

[89] Vgl. dazu auch Hofmannsthals Brief an Otto Fürstner vom 7. Juni 1921 in SW XXIV 230f. – Der Ariadne-Druck wurde schließlich 1922 realisiert. Das Impressum lautet: »Dieses neununddreißigste Werk der Marées-Gesellschaft wurde im Sommer neunzehnhundertzweiundzwanzig vollendet. Die Steindrucke wurden unter Aufsicht des Künstlers von Alfred Ruckenbrod, Berlin, gedruckt, der Text von Jakob Hegner in Hellerau. Es wurden achtzig Stücke, numeriert I bis LXXX, auf handgeschöpftes Bütten mit der Unterschrift des Künstlers im Druckvermerk abgezogen. Diese Stücke erhalten außerdem alle großen Steindrucke in Separatabzügen auf Japan, die vom Künstler handschriftlich signiert und in einer besonderen Mappe geliefert werden. Die Stücke I bis XXV erhalten in der gleichen Mappe je ein Original-Aquarell des Künstlers, das für den Steindruck benutzt wurde. Außerdem wurden zweihundertzwanzig Stücke, numeriert 1 bis 220, auf das gleiche handgeschöpfte Büttenpapier abgezogen, die ebenfalls vom Künstler im Druckvermerk signiert wurden. Die erste Ausgabe wurde in Ganzpergament von der Handbinderei der Marées-Gesellschaft gebunden.« – Ausgeliefert wurden die Exemplare erst ab März 1923 (vgl. TB Christiane [^{2}1991] 143f.).

[90] Es blieb bei dem Plan.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

haft. Sie schreiben von einem zweiten Subskribenten. Soviel ich lese: J. Wassermann. Den haben wir aber nicht. Vielleicht hat er durch eine Buchhandlung bestellt. Bitte um Postkarte mit der Adresse.

Besten Gruß! Nie höre ich von Ihrer Gattin. Hoffentlich geht es ihr gut. Eine schöne Empfehlung

Ihr J Meier Graefe

Rodaun 27 X 18.

mein lieber Meier Graefe

das über Pannwitz Gesagte nahmen Sie, fühle ich, ganz wie ich es meinte: Materie für ein Lustspiel, ja, einerseits ganz Gewicht – andererseits fürchterlich und in tragischer Weise symbolisch – (für heutiges deutsches Wesen) – endlich aber: practisch ganz nebensächlich, er bleibt für mich derselbe enorme Mensch der er ist. Das für mich Erreichbare (Marées u. Daumier leider in der bescheidensten Ausgabe) bestellte ich heute in München in der vorgeschriebenen Form; hoffentlich komme ich nicht zu spät.

Den Namen lasen Sie richtig: Jacob Wassermann. Er ist ohne Mittel, wenigstens ohne jedes Vermögen, lebt vom Ertrag seiner Arbeiten, mit 4 Kindern, heute, in Oesterreich – Sie ahnen vielleicht was das heißt.

Er kaufte im Sommer beim Buchhändler die Cézanne-mappe, war glückselig.

Ich werde ihn jetzt verständigen, vielleicht möchte er rasend gern die Marées-mappe subscribieren; ich werd ihm sagen, er solle direct an Sie schreiben.

Der Ihre herzlich Hofmannsthal

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rodaun 25 XII 18.

lieber Meier Graefe

von der Schicksalsgunst die Ihnen mitten in den dunkelsten Tagen widerfahren, habe ich zu meiner innigen Mitfreude durch Moll erfahren.[91] Möge sich nie erkaltende Lebenswärme, Ihr Schönstes, einem jungen Wesen übertragen, Ihnen selber wieder Wärme zurückzugeben.

Von Ihnen und von Ihren Unternehmungen wieder zu hören, bin ich immer verlangend. Wann ich nunmehr nach Berlin komme, kann ich nicht absehen. Möchte das Neue, hart und beschwerlich, endlich da sein, wenn wir nur dies Stockende endlich überwinden.

Herzlich der Ihre Hofmannsthal

[Anfang 1919]

mein lieber Meyer Graefe

daß Sie meinen Namen auf die Liste gesetzt haben, ist mir nur lieb. Ich will trachten, der Sache hier zu helfen, sobald möglich – d.h. irgend wie übersehbare Verhältnisse da sind – vor allem ein als stabil anzusehendes Verhältnis zwischen Mark u. Kronen (da ich an die formale Durchführung des sogenannten Anschlusses fürs nächste nicht glaube.)

Daß Sie die Ariadne–sache nicht fallen lassen, oder wieder aufgenommen haben, ist mir vor allem als Freundlichkeit von Ihnen sehr woltuend.

Von Nowak sah ich nur einmal hier etwas, es war aber sehr unfrei, sah aus wie ein Renoir.

Wäre das denkbar daß ich einmal ein Probeblatt sähe?

Ich sage dies darum: der Verleger Reiß druckte eine kleine Prosa von mir, die ich recht lieb habe – mit Radierungen von K. Walser.

[91] Carl Moll hatte Hofmannsthal offensichtlich mitgeteilt, daß Meier-Graefe im November Vater eines Sohnes, Tyll, geworden war.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Von diesen sind einige Blätter so abscheulich, daß es mir eine Qual ist, ich das Ganze lieber ungeschehen haben möchte.[92]

Adieu, lieber Meyer Graefe. Hoffentlich geht es dem Kind gut, und hoffentlich haben Sie erträgliche Tage. – Nun wird die paradoxe Situation dass wir statt wie die Franzosen alle, für welche Krise immer, in einer Stadt an der Krise zu communicieren, so zerstreut herumsitzen, doppelt fühlbar.

Ihr Hofmannsthal

Rodaun 15 I 19

mein lieber Meier Graefe

der Bahnwagen, der die Marées-mappen für Wien enthält, ist beraubt worden und meine beiden Mappen (Daumier u Marées) fehlen.

Ich lasse den Betrag den ich Piper dafür schulde, gleichzeitig anweisen, 900 M. denn ich bin ja jedenfalls diesen zu bezahlen schuldig u. vermutlich werd ich ihn auch von der Bahnverwaltung zurückbekommen.

Doch wäre ich immerhin traurig, die Mappen selbst dadurch verloren zu haben. Wäre es denkbar, daß sie mir noch je ein Exemplar reservierten – so daß ich, wenn ich erst sicher bin, daß mir der Geldverlust ersetzt wird, als abermaliger Subscribent auftreten könnte? Das würde mir große Freude machen – doch nur wenn dies Ihnen keine Umstände macht.

In Freundschaft Ihr Hofmannsthal

PS. An Pannwitz führe ich demnächst circa 25000 Kronen als Resultat meiner Action ab, möcht mich aber dann aus dieser Sache zurückziehen, meine Nerven sind der Form seiner Forderungen und dem Ausmaß dieser, die sich immer ausdehnen, je schwieriger die Zeit für jeden Einzelnen wird, nicht gewachsen. Er bleibt mir einer der merkwürdigsten Menschen unserer Zeit aber zu nahe einer unheimlichen Grenze.

[92] »Lucidor«; vgl. Anm. 61.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[nach Mitte 1919]

mein lieber Meier Graefe

den Ganymed habe ich mit rechter Freude empfangen u. freue mich Ihre nunmehr reiferen Gedanken aufzunehmen.[93]

Ich mußte mich auf der mitfolgenden Karte mit dem bescheidensten Beitrag einschätzen, weiß ja gar nicht, woran ich bin puncto Subsistenzmittel, für den Moment sieht es kläglich aus und für die Zukunft zweifelhaft, sehe ich später eine klare Situation, so will ich mich gerne gleich höher einschätzen. Ich gebe zugleich an Fischer den Auftrag für mich zu bezahlen.

Ziemlich krämerhaft knüpfe ich daran die Frage, ob Sie denn dortseits gar nichts vom Geldersatz für die geraubten Mappen im November gehört haben? Hier fragte meine Frau einmal bei dem Spediteur Bindtner, hörte – es sei noch in der Schwebe. Das kommt mir seltsam vor nach so vielen Monaten.

Ich verlor damals – ungesehen! – die Daumier u. Marées-mappe, traure noch immer darum.

Hoffentlich seh ich Sie im Herbst wieder Aug in Aug. Hoffentlich gedeiht das Kleine! und hoffentlich fühlen Sie wieder Boden unter den Füßen. Außer Alfred Nostitz sah ich keinen Deutschen, bin ganz abgeschnitten von der Welt, zu der ich eigentlich gehöre.

Möge Alles besser werden – wir werden es zu schätzen wissen und wollen aus der neuen Situation das Beste machen!

Ihr Hofmannsthal.

[93] »Ganymed. Blätter der Marées-Gesellschaft. Jahrbuch für die Kunst«. Hg. von Julius Meier-Graefe (später mit dem Zusatz: geleitet von Wilhelm Hausenstein) erschien von 1919 bis 1923; in Hofmannsthals Bibliothek befindet sich noch Band 1 (Exemplar Nr. 105 – von 300 Exemplaren für die Subskribenten der Marées-Gesellschaft) und Band 3 (Nr. 66). Der 1. Band des »Ganymed« wurde, unter der Rubrik »Kunst und Leben«, mit zwei Beiträgen von Meier-Graefe, »Politisches Geständnis des Künstlers« und »Die doppelte Kurve«, eröffnet.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rodaun 20. 10. [1919][94]

Mein lieber Meier-Graefe

es ist so gut und freundlich als möglich von Ihnen, mir die Mappen nun doch zukommen lassen zu wollen – ich nehme sie mit herzlichem Dank als ein wahres Geschenk entgegen, habe aber zum Entgelt meinen sehr tüchtigen und energischen Rechtsanwalt beauftragt, nun hinter der ganzen Sache her zu sein u. zu diesem Zweck mit Bindtners Vertreter sich ins Einvernehmen zu setzen – hoffe also die Mappen dann mit dem mir ersetzten Gelde abermals zu bezahlen.

Dank auch, sehr herzlichen, daß Sie die Ariadne-Sache nicht aus dem Auge lassen.

Meinen Sie bitte nicht, daß ich meinerseits es verschlafe, der Marées-Gesellschaft in unserm armen zerstückelten Österreich Agent zu sein. Aber hier muß sich ja endlich eine andere Situation herstellen – sei es auf katastrophalem oder auf consultativem Wege – damit ein Nachlassen der Valuta-Spannung, die heute 1: 3.75 beträgt – u. erst dann kann meine Tätigkeit einsetzen – dies ist der eine Grund – der andere ist: daß eine normale Correspondenz nach Böhmen wieder möglich wurde, wo man ja die wohlhabenden u. einer [...]-sache[95] geneigteren Bekannten u. Freunde noch da und dort sitzen hat – aber solange weder das eine noch das andre eingetreten, sitze ich hier mit gebundenen Händen.

Hoffentlich sieht man sich im Winter.

Herzlich, wie immer der Ihre Hofmannsthal

Rodaun, am 8. XII. 1919.

Mein lieber Meier-Graefe,

Unlängst sah ich bei Nebehay eine kleine Ausstellung von W. Nowak.

[94] In der maschinenschriftlichen Abschrift im Deutschen Literaturarchiv Marbach, nach der hier zitiert wird, ist der Brief fälschlich auf 1909 datiert; möglicherweise enthält er noch andere Verlesungen.

[95] Textlücke in der Abschrift.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Die Sachen gefielen mir gut, trotz der fühlbaren Abhängigkeit von Renoir und Bonnard. Ich glaube er würde ein Ding wie Ariadne, schwebend zwischen dem Mythischen und dem Gesellschaftlichen ganz reizend illustrieren, aber wie stehts denn damit, verzeihen Sie mir die Ungeduld. Soll er's machen? Kommt's zu Stande? Bitte lassen Sie mich das wissen. Ferner: Sie überraschten mich vor ein paar Monaten durch den gütigen Antrag, mir die beiden verlorenen gegangenen Mappen, Marées und Daumier nun doch zu schicken, damit nicht gerade ich den Verlust zu tragen hätte. Ich war tief gerührt. Indes teilt mir mein Rechtsanwalt mit, nach Rücksprache mit Bindtner, die Sache mit der Rückerstattung stehe nicht aussichtslos, doch dauere bei den Bahnen alles immer lange. Nun möchte ich Ihnen folgenden Vorschlag machen. Wenn Sie mir beide Mappen nochmals schicken lassen, was mir ja die allergrösste Freude wäre, so würde ich die Hälfte des Preises auf jeden Fall sofort an Pieper [!] wieder überweisen lassen. Die andere aber sogleich wenn ich von der Bahnverwaltung das Geld zurückbekomme. Bitte geben Sie mir durch Ihre Sekretärin einen kurzen Bescheid, denn in meiner österreichischen Abgeschnittenheit, freue ich mich seit Sie damals schrieben nun beständig auf die Mappen, aber es kommt nichts.

Von einer märchenartigen Erzählung, an der ich die ganzen Kriegsjahre gearbeitet habe und die Ihnen hoffentlich durch die gewisse Reife der Form (Pannwitz meinte, Verwandtschaft im Streben mit Marées) Vergnügen machen wird, geht sogleich ein Exemplar an Sie sobald das Paket von Fischer mir zukommt.

Anhänglich der Ihre Hofmannsthal

[gedr. Briefkopf]
J. Meier-Graefe Dresden, Kaitzerstr. 4. 27. XII [1919]

Lieber Hofmannsthal

Heute früh kam Ihr Buch[96] und heute Abend habe ichs schon gelesen – aufgegessen. Wirklich, man ißt diese himmlisch süßen Zaubereien und möchte Ihre Worte haben, um Ihnen für diesen großen Genuß zu

[96] Die Erzählung »Die Frau ohne Schatten« (Berlin 1919).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

danken. Vom Metier zu reden: das Buch eines Lebenden, das Flaubert am nächsten kommt, in einer vollkommen eigenen neuen Atmosphäre. Auch so ein Vitrail wie der Julian.[97] Herrlich übrigens die fast flandrische Passage mit dem Dinner bei dem Färber – Schlag ab, du Schlachter, ab vom Kalbe etc.[98] Kleinod der Sprache und der Vision. Ich gratuliere Ihnen herzlich. Das ist ein ganz großer Schlag. Ich will nun nochmal langsam lesen, habe den Eindruck: Ihr Meisterwerk bis dato!

Ich war zur Premiere der Oper nicht hier, traf Strauss auf der Bahn, der mir viel Gutes von der Wiener Aufführung erzählte.[99] Kann mir eigentlich nicht recht denken, was Strauss Ihrer Musik hinzufügen konnte. Man hört viel Zweifelhaftes darüber von den nicht eingeschworenen Straussverehrern.

Morgen kommt Lutz Wolde zu uns und demnächst Rudi Schröder. Er hat gräßliche Geschichten mit Borchardt durchgemacht.[100] Borchardt ist ein armer Teufel. Freue mich über Ihr Buch mit Lutz zu reden. Über Ariadne hören Sie Mitte Januar. Nowak scheint die Sache zu treffen. Er war bis vor kurzem nicht erreichbar und sitzt jetzt in Berlin.

Ich stelle gerade eine schöne Renoir-Mappe zusammen.[101] Wenn Sie bei Wiener Bekannten eine schöne Zeichnung oder Pastell wissen, bitte um einen Wink. Überhaupt steckt in Wien allerlei, was ich gern für die Marées-Ges. brauchte z.B. die schönen Zeichnungen von Rubens,[102] aber es scheint schwierig, ihrer habhaft zu werden. Ich müßte mal hinfahren und das ist bei aller Freude, Bekannte wiederzusehen,

[97] Anspielung auf den Schluß von Gustave Flauberts »Die Legende von Sankt Julianus, dem Gastfreien« (7. Marées-Druck), der im Original lautet: »Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays.«

[98] Hugo von Hofmannsthal: Die Frau ohne Schatten. Berlin 1919, S. 64.

[99] »Die Frau ohne Schatten« hatte in der Wiener Hofoper am 10. Oktober 1919 unter der musikalischen Leitung von Franz Schalk Premiere; die deutsche Erstaufführung fand am 22.10.1919 in Dresden statt.

[100] Bezieht sich auf die persönlichen Schwierigkeiten, die durch Borchardts Scheidung von seiner Frau Karoline im Herbst 1919 und seine Beziehung zu Schröders Nichte Marie Luise Voigt, die er 1917 kennengelernt hatte und deren Heirat bis 1920 aufgeschoben werden mußte, entstanden. Vgl. dazu auch BW Degenfeld (1986) 419–423.

[101] 24. Druck.

[102] Für den 28. Druck der Marées-Gesellschaft.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

keine einfache Sache. Wie ich höre bessern sich jetzt ein wenig die Wiener Miseren.[103] Ich will es dem armen Wien wünschen

Herzlich Ihr J Meier Graefe

Rodaun 19 II 20.

mein lieber Meier Graefe

was Sie mir über meine Erzählung geschrieben, hat mir im Tiefsten wolgetan. Es schiebt sich ja, wie man älter wird, die Welt eigentümlich zusammen, und sie wird dabei steiler, nicht flacher. Sehr wenige Menschen bleiben, deren Urteil einem etwas bedeutet, dieser wenigen Urteil aber wird immer gewichtiger, der Begriff der ›Leute im Allgemeinen‹ aber löst sich auf wie Nebel. – Ich hab es Ihnen schon einmal ausgesprochen, daß ich successive in den letzten 10 Jahren Ihren Wert immer deutlicher zu erkennen gelernt habe. Dies bestätigt sich mir immer wieder. Unlängst, am Krankenbett meiner Frau, innerlich unruhig u. durch kein Buch leicht zu fixieren, habe [ich] Ihren Delacroix, Text u. Bilder, mit gleich tiefem Genuß wieder in mich aufgenommen und bin mir im Reinen darüber, daß diese ganze Reihe Ihrer Publicationen zu dem Wenigen gehört, wodurch der Nation – ich weiß kein anderes Wort: bezeichnen will ich die unglückliche problematische Gemeinschaft der redenden u. denkenden Menschen – wirklich etwas *gegeben* ist. Ihre Bedeutung für die junge Generation – oder die zwei jetzt hinter uns schon heranwachsenden Generationen – muß, ob Sie selber dessen deutlich gewahr werden oder nicht – eine sehr große sein. Tatsächlich wirkt Ihre Person als der Punct, um den sich eine Schwenkung des Aufmarsches im Geistig-eruptiven vollzieht, und Sie mögen, wenn man es später im Großen sehen wird, als ein ähnlicher Machtfactor angesehen werden, als wir heute die Brüder Grimm etwa anzusehen gewohnt sind. Sie werden viele Nachfolger haben u. Epi-

[103] Die kriegsbedingten Versorgungsschwierigkeiten in Wien.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gonen aller Art; einer davon, u. recht geistreich, ist mir schon in W. Hausenstein entgegengetreten.[104] –

Daß Sie den Wert meiner Erzählung erkennen, ist mir schon eine große Stärkung; noch besonders, dass Sie sie mit Flaubert zusammenstellen, von dem ich weiß was er Ihnen bedeutet.

Vielleicht darf ich gerade Ihnen sagen, daß es – fern von jeder Vergleichung – das Schaffen von Delacroix ist, an dem ich mich in vereinzelten intuitiven Augenblicken, über meinen eigenen Weg orientiere – der so eigentümlich, folgerichtig u. zugleich für jeden oberflächlichen Zuschauer bis zum Widerwillen desorientierend ist. Tatsächlich steht alles, was ich hervorgebracht habe, in dunklem organischen Zusammenhang. Aber man muss den Schlüssel für das eigentlich Kunstmäßige im Dichterischen haben, um auf diese Zusammenhänge zu kommen – und wer hätte den unter den Deutschen, die nur für das Stoffliche u. seine Nachgeburt, das Sentimentale, einen Sinn aufbringen. Tatsächlich fühle ich mich unter dieser Nation, in deren Sprache ich dichte, manchmal isoliert bis zum Grausigen, und wenn man mich lobt, noch gespenstischer unverstanden als wenn man mich anzugreifen glaubt.

Pannwitz, in einem seiner schönen Briefe, brachte mein Geschick einmal mit dem von Mareés zusammen – und auch daran mag viel Wahres sein. –[105]

Im Augenblick bringt die Post einen Laufzettel, woraus ich ersehe, daß die Mappen, 31. XII. von Dresden an mich gütig abgesandt, u.

[104] Wilhelm Hausenstein, der sich als Schüler Meier-Graefes betrachtete, betreute mit ihm gemeinsam die Bände 3 und 4 (1921/22) des »Ganymed. Jahrbuch für die Kunst« (vgl. Wilhelm Hausenstein: Die bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart/Berlin 1914, S. 309).

[105] Vgl. BW Pannwitz 257 und 297: »das ist Ihr eigentlichstes und auszeichnendstes. und auch dasjenige worin wir so nah zusammentreffen. jenes zarte was solche die Sie nicht verstehn für *nur* schwäche nehmen und was ursprünglich gewiss *auch* schwäche ist haben Sie zu einer äussersten elastizität angespannt und so ist es Ihre gröszte kraft geworden womit Sie bewältigen was die ›starken‹ nie auch nur versuchen würden. ich möchte hier etwas über die geschlechter einschalten. man hört so oft Sie wären ›weiblich‹ und das ist so grundfalsch. es steckt dahinter das ganz abgebrauchte ideal des ungeistigen mannes. Sie – ebenso Marées mit dem Sie manche verwandtschaft haben (nur ist er ursprünglich mehr norden Sie mehr süden) sind gerade typische männer. Sie (wie marées nicht so) mit einbegriffnem weiblichen pol aber von einem wie auch gehemmten (die hemmung zeitkrankheit) intensiven geistigen *wollen* und *machen*. Sie haben ein bild nach dem Sie umbilden. und Ihre bewusstheit und stärke wird glaube ich dauernd wachsen.« (6. 7. 1918; ebd. 257).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von mir mit solcher Vorfreude erwartet, anscheinend abermals verloren gegangen sind! –

Ich wollte so gern Ende Februar nach Leipzig fahren, dort Verlagssachen ordnen u. dann für ein paar Tage zu Ihnen kommen, auch die Bilder u. das chines. Porzellan in Dresden wiedersehen u. so. Nun ist aber meine Frau seit 5 Wochen zu Bett, u. ich selbst habe eine schwere rheumatische Grippe durchgemacht u. bin heute den ersten Tag außer Bett – so wird, da man bis Salzburg vielleicht stehend u. in eiskaltem Wagen reisen müsste, daraus wohl wieder nichts werden.

Gedenken Sie meiner manchmal so gut wie ich Ihrer.

Ihr Hofmannsthal

[gedr. Adresse]
Dresden, Kaitzerstr. 4 26/II [1920]

Mein lieber Hofmannsthal

Ihr rührender, lieber Brief – haben Sie vielen Dank. Ich kann mir schon denken, daß Sie sich so isoliert fühlen in der Nation, zumal die politische Misere dazu allerlei beiträgt, aber es kommt ja nur darauf an, daß man sich als Künstler in dem Zusammenhang, für den man wirkt, nicht allein fühlt, daß man den Organismus seiner Sache spürt – und das fühlen Sie, haben Recht es zu fühlen, und es geht auch – das übersehen Sie – vielen anderen ein, die Ihre Werke kennen. Ich hätte ja viel eher Anlaß, skeptisch zu denken, denn meine Wirksamkeit hat nicht im mindesten den unendlichen Unsinn gehindert, der jetzt allenthalben in der Kunst getrieben wird. Aber auch ich sage mir, alles das ist Fiktion. Es ist das Schlimme bei Pannwitz, daß er diese Fiktion nicht sieht und sich einbildet, mit seinen Büchern an das Chaos heranzukommen, helfen, aufbauen zu können. Man kann sich immer nur selbst aufbauen und hoffen, daß, wenn man damit halbwegs fertig wird, der Bau als Ganzes anderen Bauern helfen kann, nicht etwa der blödsinnigen Masse. Bei Ihnen wird das ein wundervolles Chateau, in dem man schon heute wohnt. Bei mir – mein Lieber, – ich bin tief durchdrungen von meiner belanglosen Improvisa-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tion. Ich habe allerlei Organisches in der Empfindung, aber es fehlt an Zusammenhängen mit größeren Komplexen, ich bin auch zu ungebildet, kann nur nachholen, was eine liederliche Selbsterziehung in der Jugend versäumt hat. Enfin, vielleicht bringe ich nochmal den anständigen Roman zusammen,[106] die Verallgemeinerung, die bisher meiner Sache fehlt. Nur alt werden, Hofmannsthal! Unsere Umwege verlangen hundert Jahre.

Doch, es trifft wohl etwas von Delacroix auf Sie zu, und der Vergleich giebt manche Perspektiven. Man spürt bei Ihnen auch etwas von dem subjektivierten Barock, das Delacroix zu dem schönen Conventionalismus verhalf, den ich fast am höchsten bei ihm schätze. Auch Sie bekommen fertig, mit ganz abgelegenen Dingen so zu verfahren, als seien Sie noch im normalen Fluß gegenwärtiger Entwicklung. Die Frau ohne Schatten erinnerte mich sehr stark an die himmlische Verstiegenheit Flauberts – Sie wissen, wie ich's meine. Wie unendlich billig ist die heute gewohnte lächelnde Kritik, die mit dem Artistentum dieses Helden des Geistes – vielleicht tragischen Helden – kurzen Prozeß macht.

Lieber Hofmannsthal, Sie schreiben, Sie hätten vorgehabt, nach Leipzig zu fahren. Fassen Sie sich ein Herz und kommen Sie auf ein paar Wochen zu uns. Wir haben ein einfaches Fremdenzimmerchen. Dresden im Frühjahr ist bezaubernd. Wir haben ein nettes Haus, genug zu essen, meine Frau No II wird Ihnen gefallen.[107] Sie müßten sich etwas zu arbeiten mitbringen, denn ich führe ein arg arbeitsames Dasein, aber es bleibt Zeit zum Plaudern genug. Ich schreibe Ihnen das nicht »so«, sondern von einem herzlichen Wunsch getrieben. Wir sollten mal ein bischen zusammen sein. Man sollte solche Sachen machen. Früher war das selbstverständlich, heute hat man nie Zeit. Ich kann wegen der wahnsinnigen Belastung mit der Marées-Ges. nicht frei weg, habe keine genügende Hilfe, muß tausend Bagatellen selbst

[106] Meier-Graefe quälte sich jahrelang mit einem Roman seiner Generation, dem »Vater« (Berlin: S. Fischer 1932; vgl. dazu die Rezension von Joseph Roth in: Ders.: Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939. Hg. von Klaus Westermann. Köln 1989, S. 469–472). – Es ist aber auch möglich, daß er hier allgemein auf sein Fernziel eines großen Romans anspielt, der ihm der Kunstschriftstellerei überlegen erschien.

[107] Helene Lienhardt, geschiedene Schott, war eine enge Freundin von Annette Kolb. Meier-Graefe trennte sich 1925 von ihr, um Annemarie Epstein zu heiraten, die sich nach Meier-Graefes Tod mit Hermann Broch vermählte.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

machen, weil wegen der albernen Wohnungsnot das Bureau außerhalb des Hauses fehlt, wo man sich einen ordentlichen Stab von Mitarbeitern hinsetzt, und verbringe mein gegenwärtiges Leben in dem Kampf des Schriftstellers mit dem Verleger, Drucker, Redakteur, die ich alle in einer Person zu vereinen habe. Ihr Kommen wäre eine rechte moralische Hilfe und große Freude.

Pannwitz

Ich bin manchmal recht ärgerlich auf ihn. Er schreibt mir Briefe eines entthronten Fürsten an seinen Vasallen und überschwemmt mich mit Literatur. Nachgerade wächst er sich zu einem Nietzsche aus, auch das Christus-Motiv des letzten Nietzsche fehlt nicht. Mir ist diese Seite N.s schon gräßlich genug. Bei ihm hilft einem immer wieder der wundervolle Esprit des Menschen. Bei Pannwitz muß ich mir mit einer abstrakten Anerkennung der geistigen Potenz helfen, die mir unendlich wenig zu geben vermag. Vor ein paar Monaten kam der sehr dringende Wunsch, ihm eine Million zu verschaffen. Ich antwortete mit einem leisen Witz, der ihn vorsichtig mahnte, diesen Stil aufzugeben. Gestern kam nachgerade ein Befehl. Ich kann nicht betteln gehen. Die Menschen, bei denen man nicht eine Million aber ein paar tausend Mark kriegen könnte, sind mir ziemlich gräßlich. Andererseits fühle ich mich aus fast dekorativen Gründen getrieben, keine Butter zu essen, wenn ein im Umfang so bedeutsamer Mensch darbt, und will ihm einfach 5–10000 Mk von meinem Honorar schicken, habe Piper geschrieben, ob der auch was tun will, möchte meine Schenkung als Schneeball benutzen und gebe Ihnen anheim, ob Sie damit eine größere Aktion zu seinen Gunsten anfangen wollen. Sie werden aber auch wohl genug haben. Jedenfalls, diese Summe soll er haben.

Ich kann seine Sachen nicht lesen, einfach weil ich keine Zeit habe, zu ungeduldig und zu ungebildet bin, mit solcher Fresken-Malerei etwas anfangen zu können. Zu helfen ist ihm nicht. Dies ist üble Verstiegenheit im Gegensatz zu Flaubert; deutsches Problem. Es schmerzt einen, wenn man immer wieder einen wundervollen Satz findet, der das glänzende Material beweist. Ich vergehe dann in Bewunderung und Wut.

Vorigen Sonntag war die Trauerfeier für meinen alten Dehmel in Berlin. Schauerlich! Man hatte mich gebeten und ich habe abgelehnt,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weil ich Dehmel zu gern habe, um ihm mit Kompromissen zu kommen, zu denen mich nun mal seine Dichtung nötigen würde, und fand es nicht genügend, ihn, den geraden tüchtigen Kerl, mit Redensarten abzuspeisen. Dafür hatte Schleich den speech übernommen. Es war kaum anzuhören und ich hörte mit tiefer Scham zu – Pastoren-Gewäsch, das in die Hymne auf die trauernde Witwe ausklang, die dem Dichter alles gegeben habe.[108] Isi saß sphinxhaft da, genau so wie damals in München bei Bierbaum, als Dehmel uns seine Zwei Menschen vorlas, dieses hübsche Zeugnis der Wirksamkeit der entsetzlichen Isi.[109] Wir versaufen in Banalität, sobald man nur einen Schritt auf die Straße tut.

[108] Richard Dehmel war am 8. Februar 1920 in Blankenese gestorben. Der bekannte Berliner Chirurg und Erfinder der Lokalanästhesie Carl Ludwig Schleich (1859–1922), der neben fachwissenschaftlichen Abhandlungen auch weltanschaulich-populärwissenschaftliche Schriften, schließlich den Memoirenbestseller »Besonnte Vergangenheit« schrieb, war ein enger Freund Dehmels. Seine Grabrede wurde unter dem Titel »Erinnerungen an Richard Dehmel. Mit dem letzten Gedicht Dehmels« im Tage-Buch 1, 1920, S. 292–302 gedruckt. Der Schlußpassus der Rede lautet: »Mit großem Schmerze gedenke ich an dieser Stelle seiner getreuen Frau Isi, die auf ihn einen ungeheuren, nie versagenden, sein Feuer besänftigenden Einfluß gehabt hat. Sein edelstes Werk ›Die zwei Menschen‹ sind sein Bekenntnis einer unzerreißlichen höchsten Bindung des wilden Mannesherzens an die Schönheit einer erhabenen Frauenseele! / Sein letztes Gedicht war eine Hymne an diese Außerordentliche.« Abschließend folgt die zitierte »Hymne«, Dehmels Gedicht »Standbild« (ebd. S. 302).

[109] Einer von Dehmels bekanntesten lyrischen Texten, der »Roman in Romanzen« »Zwei Menschen« (1895 konzipiert, ab 1900 in Teilen veröffentlicht, 1903 erschienen), welcher die Macht des Eros feiert. Meier-Graefe hatte sich schon 1901 in einem Brief an Dehmel kritisch darüber geäußert: »Ich war neulich in München & las dort Korrekturen Deines Romans in Romanzen mit der gewissen Stelle, wo Du mit Konsonanten arbeitest ›WrWlt‹. / Ich gestehe Dir, ich begreife die Inselleute u namentlich Bierbaum, der Dir nahe steht, ebenso wenig wie Dich, dass so etwas gedruckt wird. Du wirst mich wohl für den Philister halten, der nicht begreift, dass man in gewissen Höhepunkten über die Stränge schlägt. Aber man thut es nicht in so einem Werk. [...] Herrgott, denk doch mal an Goethe, glaubst Du denn dass so etwas überhaupt noch im entferntesten mit Poesie zu thun hat, in der nächsten Fortsetzung wirst Du an der betreffenden Stelle vielleicht ein paar Noten drucken lassen [...].« (Dehmel-Archiv, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg; frdl. Mitteilung von Catherine Krahmer.) Dehmel und Meier-Graefe kannten sich schon aus der »Pan«-Zeit, an dessen Gründung sie beide aktiv beteiligt waren, und aus dem Berliner Künstlerlokal »Zum schwarzen Ferkel«, in dem u.a. Munch, Przybyszewski und Strindberg verkehrten. Vgl. dazu Peter-Klaus Schuster: Leben wie ein Dichter – Richard Dehmel und die bildenden Künste. In: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Hg. von Ekkehard Mai u.a. Berlin 1983, S. 181–222. – Über

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das wäre denn doch toll, wenn wieder unsere Drucke zum Teufel wären. Ich lasse auch von hier einen Laufzettel los.

Ich versuche für eine für den Herbst geplante Rubens-Mappe die Zeichnungen der Albertina loszueisen. Mell und Glück sind dafür tätig.[110]

Ich wünsche Ihrer Gattin mit vielen Grüßen baldigste Genesung. Na, bis mein Brief zu Ihnen kommt, ist sie längst wieder auf und Sie kommen dann wohl ohne Sorge hierher. Man stellt sich übrigens die Reiserei immer schlimmer vor, als sie ist. Übrigens giebt es Schlafwagen!

Adieu, mein lieber Hofmannsthal, ich würde mich freuen, wenn Sie kämen!

Ihr herzlich ergebener J. Meier-Graefe

Rodaun [Montag] 14 VI 1920.

mein lieber Meier Graefe

sehr betrübt war ich, Mittwoch von meiner italienisch-schweizerischen Reise zurückkehrend, zu vernehmen Sie wären hier gewesen u. gerade den Tag vor meiner Ankunft abgereist.[111] Wie herzlich hätte ich mich gefreut, Sie zu sehen. Gerade drei Tage vor-her [!] sprach ich es in Neubeuern zu der Witwe u. der Schwägerin Eberhard Bodenhausens aus: dass Sie mir u. das von Ihnen Geleistete zu dem Wenigen gehör-

Ida Auerbach, geb. Coblenz, deretwegen Dehmel seine erste Frau und seine Kinder verließ, schreibt Dehmel 1915 an Marie Puppel: »An meine zweite Frau binden mich beiderlei Eigenschaften, vernünftige *und* leidenschaftliche, Weisheit *und* Dollheit, Sanftmut *und* Kampflust. Sie ist Löwin und Gazelle zugleich, die vollkommene Debora der Bibel; erst mit ihr zusammen hat sich mein Innenleben in sicheres Gleichgewicht gesetzt und erst Recht mein Wirken nach außen hin. [...] Du könntest mir nie wieder näher treten, wenn Du nicht auch meiner Lebensgefährtin irgendwelche Neigung entgegenbrächtest (von Achtung gar nicht zu reden).« Richard Dehmel: Ausgewählte Briefe 1902–1920. Berlin 1923, S. 360.

[110] Für die Rubens-Mappe (28. Druck) schrieb nur Gustav Glück, nicht Max Mell.

[111] Hofmannsthal war Anfang Mai nach Oberitalien gereist und kehrte am 9. Juni über Fribourg, Basel (Besuche bei Nadler und Burckhardt; Zusammentreffen mit Rilke) und Neubeuern (Ottonie von Degenfeld) nach Rodaun zurück.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten, was einen erfreuend aufrecht bleibt, womit man lebt, rechnet u. woran man seine Fäden anknüpft.

Ich bin in der Gesundheit völlig wieder hergestellt durch drei italienische Wochen beständiger Sonne, und will Vieles in den nächsten Monaten schaffen. Es ist mir selber kaum glaublich wie viel an sehr weit vorwärtsgebrachten Entwürfen da ist. Meine Arbeitsperiode währt, wenn es gut geht, bis in den Spätherbst hinein. Vielleicht darf ich nachher im November etwa, für 8 oder 10 Tage zu Ihnen kommen, als unbeschwerender Gast – das wäre ein freundlicher Gedanke im Voraus.

Ihr Hofmannsthal

PS. In der etwas problematischen Kunstschau sind mir die geschmackvollen Arbeiten von Nowak fast das Liebste. Kommt es dazu dass er die Ariadne macht?

[gedr.Briefkopf]
J. Meier-Graefe Dresden, Kaitzerstr. 4. 21. VI [1920]

Lieber Hofmannsthal

Gleichzeitig mit meiner Rückkehr – ich war noch in Budapest, um die schönen Broncen bei Meller im Museum wiederzusehen[112] – Ihr Brief, der uns die freundliche Nachricht Ihres Kommens bringt. Herzlich willkommen. Wir sind vom 1. Oktober bis Anfang November in Italien. Vom 10. Nov. an mit Sicherheit hier und dann wäre es reizend, Sie führten Ihr Versprechen aus. Ich denke, daß dann Nowak mit den Arbeiten für die Ariadne so weit fertig sein wird, daß Sie etwas sehen können. Wir haben Schwierigkeiten mit der Technik. Ich möchte natürlich die Illustrationen farbig. Ich hatte dafür eine nette Technik gefunden. Sie erwies sich leider als undurchführbar und wir müssen etwas anderes suchen. Ich hoffe aber die Lösung zu finden.

[112] Vgl. Julius Meier-Graefe: Kunstpflege in Budapest. In: Ganymed 2, 1920, S. 162–167: »Das Glück der Budapester Museumsleute ist schon fast sprichwörtlich. Dr. Meller hat seine Funde, namentlich die Sammlung von italienischer Kleinplastik aufgestellt [...].« (Ebd., S. 162)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nowaks Bilder, die Sie in Wien gesehen haben, sind sicher dort die besten; seine Illustrationen können aber, glaube ich, überall bestehen.

Schade, daß Sie nicht in Wien waren. Ich fand die Stadt trotzalledem wieder himmlisch. Auch dachte ich viel an Sie. Nun vielleicht kann ich im Winter einmal hin. Ich habe die himmlischen Rubens der Albertina dort in Auftrag gegeben.[113]

Freue mich Ihrer Arbeitslust. Hoffentlich sieht man etwas davon im November

Herzlich Ihr J Meier-Graefe

[gedr. Briefkopf]
Marées-Gesellschaft Leiter: J. Meier-Graefe, Dresden
Geschäftsstelle: R. Piper & Co., Römerstr., München Tel. 20696
Dresden, Kaitzerstr. 4. den 7.7.1920

Lieber Hofmannsthal!

Ich erhielt Ihr Telegramm in der inliegenden Form und rate, was Sie haben wollen. Fest steht der Guys, von dem ich Ihnen noch ein Beleg-Exemplar zum Subskriptionspreis geben lassen kann, und ich freue mich, daß Sie dieses wundervolle Werk noch bekommen. Das andere ist vermutlich der Prometheus, aber der Teufel soll wissen. Jedenfalls lasse ich Ihnen [...][114]

[Hofmannsthal an Anton Kippenberg; 25. XII. 1920] [115]

[...] ich absolviere von hier aus [Degenershausen bei Ermsleben im Harz. U.R.] Berlin u. dann einen seit langem verabredeten kurzen Besuch bei MeierGraefe, treffe bei diesem den 3ten ein, treffe dort Schroeder und am 5ten möchten wir beide gemeinsam zu Ihnen fahren.

[113] Für den 28. Druck.

[114] Es handelt sich um den 19. und den 21. Druck. Der Brief ist Fragment; auf der Rückseite Notizen Hofmannsthals (H III 112.28a–28b; Kopie Freies Deutsches Hochstift).

[115] BW Insel 794.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[Widmungsexemplar]
Julius Meier-Graefe: Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte. Mit 127 Tonätzungen und fünfzehn Heliogravüren. 2. Aufl. München: Piper 1920 [116]

Hugo v Hofmannsthal zur freundlichen Erinnerung an den 3. Januar 1921 J. Meier-Graefe

[Hofmannsthal an seine Frau; Berlin 7. 1. 1921]

[...] Meier-Graefe ist charmant, so lebendig u. woltuend, in einem reizenden kleinen Haus voll hübscher Sachen [...]

Rodaun 20 I. 21.

mein lieber Meier Graefe

ich sitze bei der Lampe, lese im Ganymed, blättere u. lese, – den Aufsatz über Cézanne's Aquarelle[117] in dem Zarteres u. Richtigeres gesagt ist, als irgend jemand außer Ihnen über solche Gegenstände zu sagen vermag – in Deutschland, in Frankreich haben mir Aufsätze von Jacques Rivière manchmal,[118] die besten, eben so viel gegeben – den einleitenden Aufsatz – Sie finden manchmal eine so kühne rasche zusammenfassende Art, so im Schluss dieses Aufsatzes, aber da sind ein

[116] Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a.M.

[117] Julius Meier-Graefe: Cézanne's Aquarelle. In: Ganymed 2, 1920, S. 80–88 (zugleich das Vorwort für den 2. Marées-Druck); eingeleitet wurde der Band mit Meier-Graefes Beitrag »Venedig, das Dix-huitième und die Gegenwart. Betrachtungen zur fünften Reihe der Marées-Drucke« (S. 9–14).

[118] Vgl. Hofmannsthals »Hommage« an Jacques Rivière in der Nouvelle Revue Française 12, 1925, S. 672f. (wieder abgedruckt in: GW RA III 209f.; gekürzte Fassung in: Die neue Rundschau 36, 1925, S. 444f.) und Jacques Rivière: Studien. Übertragen von Hans Jacob. Potsdam 1921. – Rivière (1886–1925) war seit Gründung der »Nouvelle Revue Française« 1909 bis zu seiner Kriegsgefangenschaft, dann wieder ab 1919 bis zu seinem Tod deren Leiter und prägte den europäisch orientierten Horizont der Zeitschrift. Hofmannsthal zitiert schon 1912 Rivières Ingres-Essay. Vgl. dazu Jean Lacouture: Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF. Paris 1994.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

paar so absurde Druckfehler: Kommers für Kommerz (und *kann* man solche Worte mit *K* schreiben?!) dann parallisiert statt paralysiert – und plötzlich höre ich Ihre Stimme so deutlich, der Dresdner Tag steht so vor mir, mit der gleichen Föhnluft wie heute. Es war, glaub ich, der netteste Tag meiner Reise, ich danke Ihnen sehr sehr dafür, und für Vieles andere. (Die Mappen, jetzt die Venezianer, den Renoir erwart ich noch,[119] sind mir eine solche Freude, mir so ganz anders als einem Sammler, für mich ist viel mehr Vibration darin, viel mehr Allgemeines auch, es strahlt nach vielen Seiten aus.)

Ja richtig, in Berlin, nach einer Generalprobe zu dem »Abenteurer« – wie sonderbar und bewegend, diese vor 22 Jahren geschriebenen Scenen vor sich zu sehen[120] – kam Herr Nowak zu mir mit Entwürfen zu »Ariadne«. Ja, ich weiß nicht. Ist es möglich, ist es wirklich möglich, in diesem Grad eklektisch zu sein, jetzt den Bonnard noch einmal zu machen, den Bonnard von Daphnis u. Chloé?[121] Steckt in dieser Art von Anempfinden nicht etwas Serviles, ein bisserl böhmisch-lakaienhaftes? Ich mußte plötzlich an Orlik denken.[122] Fast ein bisserl vulgär rührte es mich an. Aber vielleicht bin ich viel zu scharf, vielleicht habe ich ganz unrecht. Nein Sie müssen die Sachen anschauen. Ihr Blick ist streng genug, mehr als genug. Vielleicht kann es, alles in allem, ein sehr hübsches Buch werden. Lassen Sie sich ganz von Ihrem Gefühl leiten, wie in allem.

Danke für Dresden, noch einmal.

Ihr Hofmannsthal.

[119] 23. Druck: Venedig im 18. Jahrhundert (noch in Hofmannsthals Bibliothek, Freies Deutsches Hochstift); 24. Druck: Renoir-Mappe.

[120] Im Rahmen einer längeren Reise von Bern über Basel, den Harz (Besuch bei Dora von Bodenhausen), Leipzig und Dresden kam Hofmannsthal auch nach Berlin zur Generalprobe und Premiere von »Florindo« und »Der Abenteurer und die Sängerin« im Deutschen Theater am 7. Januar 1921.

[121] Bonnard hatte 1902 »Daphnis und Chloé«, mit seinen 156 Lithographien eines der Meisterwerke moderner Buchkunst, illustriert. 1914 gestaltete er das Plakat für die Pariser Aufführung von Hofmannsthals und Kesslers »Josephslegende« durch die »Ballets russes«. Vgl. Francis Bouvet: Bonnard. L'Oeuvre gravé. Paris 1981.

[122] Der Maler und Graphiker Emil Orlik (1870–1932), der seit 1905 Professor an der Kunstgewerbeschule in Berlin war und für das Theater Max Reinhardts arbeitete.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rodaun. 9 IV. 1921.

mein lieber Meier Graefe

Sie werden sich vielleicht wundern dass die nachfolgende Complication mir solche Sorge macht, dass sie mich seit drei Tagen um vier Uhr früh aufwachen und nicht wieder einschlafen lässt. Aber es sind mir in der letzten Zeit eine Reihe von Dingen in quälender Art quer gegangen, ich bin in Sorge das Haus hier an dem ich seit zwanzig Jahren mit grosser Liebe hänge und das zugleich eine wunderbare Arbeitsstätte ist (durch einen stillen nachbarlosen Garten) zu verlieren, und überhaupt wird die materielle Existenz hier nicht allmählich sondern sprungweise so, dass man nicht mehr aus noch ein weiss – kurz das Paradox dass man ein Künstler ist (und in der kritischsten für die Production entscheidenden Zeit des Lebens) und zugleich ein Vater von drei grossen Kindern u.s.f. tritt auf einmal so scharf und schneidend und ängstigend hervor, wie es vielleicht – unter ganz anderen Umständen – bei Künstlern im XVIII[ten] Jahrhundert fühlbar war. Dazu dies: meine Productivität ist von innen drängend, sie bindet meine ganzen Kräfte und es bleibt mir für die Erwerbsseite, die ja etwas ganz Getrenntes ist – keine rechte Kraft, vor allem nicht die Aufmerksamkeit, die dazu nötig wäre; nur noch dies: ich bin einmal von der tiefsten Natur an diese Form gebunden, die dramatische, werde in ihr immer mehr und immer besseres hervorbringen – und in diesem Moment versagt das Instrument: für das was ich mache (ich schicke Ihnen demnächst ein Lustspiel, meine vorletzte Arbeit, aber bitte lesen Sie's zweimal, einmal auf den stofflichen Inhalt hin, dann erst so wie Sie ein Bild aufnehmen, liebevoll synthetisch analysierend) ist eigentlich kein Theater da, weder in Wien noch anderswo – es kann sein dass ich mit dieser ganzen Production vollkommen in der Luft hängen bleibe, wie anders ist da der Maler dran, den die Liebe von zehn Menschen tragen kann. – Das Alles, mein Lieber, ist mir nur so in die Feder geflossen, ich will Ihnen ja von einer ganz concreten Sache sprechen, die ein dummer Zufall compliciert hat.

Sie waren so gut, etwas von mir in den Maréespublicationen bringen zu wollen und ich habe Ihnen selbst die ›Ariadne‹ vorgeschlagen. Der Zustimmung des Verlegers des Textbuches (sowie der Musik)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Herrn Fürstner, glaubte ich sicher sein zu können, so sicher dass ihre spätere formale Einholung als reine Formalität erschien und zwar aus diesem Grunde: Fürstner hat mir vertragsmässig concediert, dass ich von jedem der Textbücher auch eine Buchausgabe bei Fischer machen darf, nur zu höherem Preis als das Textbuch. Eine solche habe ich bei der Ariadne nicht gemacht, also konnte ich mich an den Grundsatz halten: wer das Weitergehende concediert hat, wird das Engere ohne weiters concedieren (eine kleine Auflage einer Luxusausgabe statt einer unbeschränkten Auflage eines Buches.) Ich wollte diesen Januar, als Nowak mir die Zeichnungen brachte u. dadurch die Sache der Realisierung näher rückte, mit F. darüber reden; er war zu krank, um mich zu empfangen; ich wollte dann noch mit seinem Prokuristen drüber reden, da erkrankte auch dieser. So liess ich es einstweilen völlig ruhigen Gemütes auf sich beruhen. Da trat folgender Umstand dazwischen. Eine Münchener Kunstverlagsfirma Bischof hat die drei üblichen Graphiker: Liebermann Slevogt u. Meid gewonnen (u. vertraglich verpflichtet) die Gestaltenwelt der Strauss'schen Opern zum Gegenstand von Graphik zu machen, Liebermann den Rosenkavalier, Slevogt die ›Frau ohne Schatten‹, Meid die ›Ariadne‹ u.s.f. Als Grundlage für die Radierungen sollen *Teile* der Partitur (Seiten mit Noten) und auch *Teile* des Textes dienen. Obwohl nun Strauss diese ihm schmeichelnde Sache, die auch tatsächlich die Fürstner'schen Verlegerrechte in nichts tangiert, bei diesem warm befürwortete, hat Fürstner, der äusserst eifersüchtig und empfindlich darauf ist, *der* Verleger des Strauss'schen Oeuvre zu sein, in dieser Sache den schärfsten Widerstand geleistet, und die Publication wird entweder nicht zu stande kommen oder sie wird nur in der Form zustande kommen, dass sich Fürstner als Verleger daran associiert.

Von dieser Sache sehe ich nun eine unglückselige Rückwirkung auf die unsrige voraus und das ist eben was mir, im Moment einer gewissen Abspannung und krank vor Sehnsucht, mich irgendwo hin zu setzen und die zwei letzten Acte meiner neuen Arbeit fertig zu kriegen, solche Sorge macht. Es ist dadurch ein so absurdes praecedens geschaffen; und so anders die Sache bei der ›Ariadne‹ liegt so reell bei unserer Publication der Zusammenhang mit dem Strauss'schen oeuvre ist, so muss ich befürchten, dass er in diesem Zusammenhang zu einem negativen Bescheid sich quasi gezwungen sieht, besonders

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wenn man die Sache in nächster Zeit zur Sprache bringen müsste, bevor die andere Geschichte so oder so geordnet ist. Inhibiert aber Fürstner Ihre Publication, so bin ich ja, der ich freilich in gutem Glauben und durch Analogieen gestützt, aber, rein geschäftlich genommen, unvorsichtig und unordentlich gehandelt habe (was mir fast nie im Leben passiert ist) ganz abgesehen vom natürlichen Verzicht auf meinen erhofften Gewinn aus dieser Publication, verpflichtet: Nowak, und weiter hinaus Piper zu entschädigen – und gar etwa für masslos teueres Papier, das bedruckt wäre u.s.f.

Darum war mein erster Gedanke dieser: Sie zu bitten jedenfalls, die ganze Sache falls der Text schon gedruckt wäre (was ja der allerschlimmste Fall) auf die übernächste (8te) Reihe hinauszuschieben, damit mir wenigstens Zeit bleibt, Fürstner, der mir im allgemeinen gut gesinnt ist, in der richtigen Weise und im richtigen Moment zu gewinnen. Sollte der Text noch nicht gedruckt sein, so schienen mir zwei Auswege offen, um wenigstens Nowak zu befriedigen, falls Fürstner endgültig refusiert: 1. dass Sie die Besten der Nowak'schen Blätter statt ein Buch daraus zu machen, in einem der nächsten Ganymed-Jahrbücher publicierten. Als Text könnte ich dann einen recht schönen imaginären Brief von mir an den Componisten *über Ariadne* zur Verfügung stellen (natürlich unhonoriert!) der circa 250 Zeilen hat. 2. dass das Buch mit den Nowak'schen Bildern erscheint, genau im Format wie Sie es bestimmt hatten, dass aber statt des Textes den Sie ohnedies in Prosa setzen wollten, eine Prosa von mir käme, entweder der obige Brief, oder aber eine Art Spiegelung der ›Ariadne‹ in Prosa (quasi wie wenn der Dichter sein eigenes Werk als Zuschauer anschaute); eine solche Prosa würde ich herstellen; es ist das quälend aber ich will alles tun, um nur leidlich, *und ohne vor allem Sie zu ärgern oder zu quälen*, aus der Sache herauszukommen.

Vor allem aber: ist der Druck des Textes noch hintanzuhalten, und ein paar Monate Zeit zu gewinnen, dann hoffe ich die Sache überhaupt in der ursprünglichen Form zu realisieren. – Vergeben Sie mir, ich kann eins sagen: Ich werds nicht wieder tun, aber es ist wirklich sehr geringes Verschulden u. hauptsächlich ein unglücklicher Zufall.

Von Herzen der Ihre [Unterschrift fehlt]

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Rodaun 13 IV. [1921]

mein lieber Meier Graefe

vielleicht können Sie dies für den Ganymed gebrauchen. Ich schrieb es als Begleitwort zu einer Publication der Handzeichnungen aus der Sammlung Geiger – Rodaun.[123]

Indessen haben Sie meinen kläglichen Brief erhalten und ich den Ihren der die Satzproben enthält. So darf [Textlücke][124] hoffen, daß noch nichts definitiv gedruckt u. noch nicht das kostbare Papier vertan ist, und noch Zeit vor mir liegt: dann atme ich etwas auf, und hoffe wieder die absurde Sache, worin ja nur Formalism und Empfindlichkeit im Spiel ist, in Ordnung zu bringen.

Möge Ihnen das Lustspiel Freude machen.[125] Es geht mit der gleichen Post.

Den Poussin-brief will ich in diesem Sommer zu schreiben trachten. Wäre nur nicht dieses Muß des Materiellen, das sich immer wieder auf einen wirft wie eine schwere und nicht reinliche Welle, wenn man man zu nah vom Hafen badet.

Herzlich wie immer Ihr [Unterschrift fehlt]

[Widmungsexemplar]
Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige. Berlin. S. Fischer 1921[126]
Meier Graefe in Freundschaft Hofmannsthal 1921.

[123] Leo Planiczig und Hermann Voss: Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Dr. Benno Geiger. Mit einem Vorwort von Hugo von Hofmannsthal. Zürich /Leipzig/Wien o. J. (1920) (RA II 331–335). Unter dem Titel »Zu Handzeichnungen« druckte Meier-Graefe im Ganymed 3, 1921, S. 148f., Hofmannsthals »Vorwort« noch einmal ab, gekürzt um die letzten drei Absätze und das die Vorrede abschließende Gedicht Geigers, »Deutschlands Sterbegesang«. – Geiger lebte in unmittelbarer Nachbarschaft Hofmannsthals in Rodaun, war Verfasser mehrerer kunstgeschichtlicher Abhandlungen, darunter eines Kataloges (Berlin 1914) und einer Monographie (Wien 1923) über den italienischen Barock-Maler Magnasco. Geiger veröffentlichte mehrere Gedichtbände. Anläßlich einer Gedicht-Ausgabe von 1939 schrieb Rudolf Borchardt über »Benno Geigers ›Idyllen‹« (Rudolf Borchardt: Prosa I, S. 488–492).

[124] Im Original herausgeschnitten.

[125] Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige. Lustspiel in drei Akten. Berlin: S. Fischer 1921.

[126] Privatbesitz.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[gedr. Briefkopf]
J. Meier-Graefe Dresden, Kaitzerstr. 4. 2. V. 21

Lieber Hofmannsthal

Ihre liebe Frau hat mir telegraphiert, daß Sie verreist sind. Saupech, denn nun ist Nowak in Wien. Natürlich meine Schuld, ich hätte anfragen müssen. Vielleicht kann man sich schriftlich verständigen. Die Hauptsache wird ja davon abhängen, ob Ihnen genug bei den Lithographien oder Aquarellen einfällt, die Nowak schicken wird.

Ich habe den Schwierigen gelesen. Sehr viel charme.[127] Wie wird es auf der Bühne wirken? Zumal auf einer Berliner Bühne... da kann einen grauen. Wird es in Wien zu Ihrer Zufriedenheit gegeben, möchte ich wohl versuchen, hinzukommen, um das Stück zu sehen. Es kann sehr fein werden. Sie haben den Ton sehr echt getroffen und mit dem Ton etwas fast mystisches gemacht, ein Schattenspiel Wiens in vielerlei Hinsicht. Viele Grüße Ihrer Frau und Ihnen

Ihr J Meier-Graefe

Rodaun den 20 V. 21.

mein lieber Meier Graefe

Sie müssen in meinem damaligen Brief übersehen haben, dass ich nach Italien zu gehen im Begriff war. Glücklicherweise fand Nowak hier Beschäftigung, malte ein Porträt u. war ganz zufrieden. Ich kam Sonntag an, sprach Nowak gestern.[128] Seine Blätter zu Ariadne hatte er leider nicht mit, doch hab ich in Berlin einige gesehen, und er zählte mir genau auf, was die Einzelnen darstellen.

Ich sehe daraus: er hat sich genau an das Gedicht gehalten, Vorspiel u. Oper, wie es nun einmal ist. Das müssen wir festhalten. Ich

[127] Die Uraufführung fand am 8. November 1921 im »Residenz-Theater« in München statt, die Berliner Erstaufführung am 30. November 1921. – SW XII 507f. bringt den Brief in Auszügen; meine Transkription weicht an zwei Stellen ab.

[128] Am 19. April 1921 war Hofmannsthal nach Lucca abgereist. Er kehrte am Sonntag, den 15. Mai, nach einem Zwischenaufenthalt in Salzburg, zurück und traf sich am Donnerstag, den 19. Mai, mit Nowak.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

könnte nun glaube ich, wie die Dinge jetzt stehen, von Fürstner immerhin, mit einiger Mühe u. de mauvaise grâce, die Autorisation erreichen, den Text zu benutzen. Aber Sie schreiben mir u. Nowak sagt mir, daß Euch beiden mit einer Prosa so viel besser gedient wäre, und die als Prosa gesetzten Verse sind ja wirklich ein odioser Gedanke. So will ich Alles tun, um Sie – und ihn – zu befriedigen, – mir die allergrößte Mühe geben. Ich hatte zuerst diesen Gedanken: fünf kleine imaginäre Biographieen zu schreiben: Bacchus Ariadne Zerbinetta Scaramuccio der Dichter. Aber das entfernt sich doch zu weit von den Illustrationen, also habe ich diesen Gedanken wieder aufgegeben. Ich will nun eine Art Spiegelung der Oper – da Nowak ja nun einmal die Oper illustriert hat – im Kopf eines imaginären Zuschauers machen – aber Zuschauers, der Zeitgenosse, also aus dem XVIIIme ist –. So daß das Ganze zugleich Commentar zu den Bildern, Ersatz für den nichtvorhandenen Text, und zugleich auch etwas Höheres, in sich Geschlossenes ist. – Ich hoffe, ich werde es treffen!

Nicht leicht wird die Benennung sein: vielleicht: eine Phantasie von H.v.H. mit farbigen Zeichungen über Motive der gleichnamigen Oper von W.N. oder ähnlich..

Ich werde alles tun, auch die von Ihnen gewünschte Zeit einzuhalten, möchte Ihnen, dem ich im Leben nur Gutes u. Freundschaft verdanke, nicht eine unangenehme Stunde bereiten.

Aber nun das Wichtigste: drahten Sie mir sofort wie viel Zeilen in Ihrer Mappe Sie für diese 52 Schriftseiten *mindestens* brauchen (und zu wie vielen Silben die Zeile gerechnet!) und ferner, ob diese Zeilenzahl eventuell (im Fall günstig fließender Erfindung) auch überschritten werden kann.

Mit vielen Grüßen der Ihre Hofmannsthal.

PS. Von der Prosa dann 2 Jahre lang keinen Gebrauch zu machen, auch länger, sichere ich gerne zu!

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[gedr. Briefkopf]
Marées-Gesellschaft Leiter: J. Meier-Graefe, Dresden
Geschäftsstelle: R. Piper & Co., Verlag, München.
Dresden, Kaitzerstr. 4 (Tel. 20696), den 28. Juni 1921.

Lieber Hofmannsthal![129]

Ich freue mich sehr, dass die Angelegenheit so geordnet ist. Bleibt die Schwierigkeit der Druckanordnung, aber mit der müssen wir nun einmal rechnen. Zu einem Prosasatz der Verse kann ich mich nicht entschliessen. Die Auflage von 300 Exemplaren wird keinesfalls überschritten werden, wahrscheinlich werden wir nur 250 ziehen. Die Exemplare an Herrn Fürstner werden geliefert werden und ebenso wird

[129] Typoskript mit eigenhändiger Unterschrift Meier-Graefes und handschriftlicher Anmerkung von Hofmannsthal; teilveröffentlicht in SW XXIV 231. – Vgl. dazu auch Hofmannsthals Brief an den Musikverleger Otto Fürstner: »Vor ziemlich langer Zeit, ich glaube 1918, machte mir Herr Meier-Graefe, als Herausgeber der Maréesdrucke, einer Reihe von technisch erstklassigen Mappen und illustrierten Büchern in kleinster Auflage, den Vorschlag, einmal etwas von mir in farbigen Litographien [!] illustriert von einem jüngeren noch unbedeutenden Künstler, Karl Nowak [!], den ich sehr schätze, zu drucken [...]. Ich schrieb damals [...] dass es mich freuen würde [...], die Ariadnedichtung, die ich sehr liebe, einmal in grösserem Format auf gutem Papier hübsch gedruckt vor mir zu sehen. Da es sich um eine einmalige in Subscribentenkreise der Maréesgesellschaft zu placierende Ausgabe von höchstens ein paar hundert Exemplaren handelte, so glaubte ich Ihrer Zustimmung von vornherein sicher sein zu können [...].
Die Durchführung der Sache schien bei der Langsamkeit des Malers in so weiter Ferne, dass ich es bis zu einer gelegentlichen Begegnung mit Ihnen aufschob, davon zu reden [...]. Zu Ende Dezember jetzt bei meinem letzten Aufenthalt in Berlin, erhielt ich eine darauf bezügliche Depesche von Meier-Graefe und kurz darauf erschien bei mir Herr Nowak mit den farbigen Blättern, an denen er 1 1/2 Jahre gearbeitet hätte und für deren raffinierte Reproduktion seitens des in allen diesen Dingen sehr gewissenhaften Meier-Graefe complizierte Versuche mit schliesslich gutem Resultat unternommen worden waren. Nun stand mir vor der Seele, augenblicklich die Sache mit Ihnen zu besprechen und Ihre Zustimmung einzuholen. Das waren die Tage, in denen Sie leider nicht wohl genug waren, mich zu sehen. [...] ich reiste ab und vergass unglücklicherweise wieder auf die Sache [...] Mitte April, wo Herr Bischoff mit seiner Angelegenheit in Wien erschien, Strauss mich bat, mich für diese bei Ihnen zu verwenden, erhalte ich einen Brief von Meier-Graefe mit Druckproben sowohl jener farbigen Blätter als auch des Ariadne-Textes.
Durch Ihre einfache Zustimmung, dass Sie anstatt einer Fischerschen Buchausgabe diese paar hundert Exemplare concedieren, löst[e] sich nun diese Sache aufs friedlichste [...].« (SW XXIV 230f.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

die von ihm gewünschte Bemerkung in jedem Exemplare angebracht werden.°)

Mit bestem Grusse Ihr J Meier-Graefe

°) nämlich der Verweis auf den Originalverlag u. die Bemerkung: Copyright 1912 and 1916
by A. Fürstner [handschriftl. Ergänzung von Hofmannsthal]

Bad Aussee 14 X 21.

lieber Meier Graefe

ich freue mich unendlich, dass Sie in Berlin sind. Ich werde dadurch viel lieber wieder hingehen. Sie sind mir sehr viel. – Ich kann nicht zur Premiere des ›Schwierigen‹ hin.[130] Ich habe meinem Arzt versprechen müssen, fürs nächste halbe Jahr dergleichen aufregende u. alle Nerven u. Adern anspannende Dinge zu unterlassen, umso mehr als meine Productivität so ist, dass ich alles tun muss, um im Gleichgewicht zu bleiben.

Ich habe mich im Juli u. August (in Hinterhör) bei dem furchtbaren beständigen Föhnwetter etwas übernommen. In Stunden, wo ich etwas abfiel, hatte ich unglaubliche Recreation von Ihrem Delacroixbuch, das ich der Gräfin D. vor Jahren einmal geschenkt hatte u. nun dort vorfand. (Ich habe es dreimal verschenkt u. besitze nun leider Gottes, kein Exemplar – wäre es irgendwie aufzutreiben?)

Ich glaube Sie sind, in einer Epoche der eitlen Unzulänglichkeit, einer der wenigen erstaunlichen Menschen, die den Wert ihrer eigenen Hervorbringung unterschätzen. Lassen Sie sich das von mir sagen: diese Bücher sind mehr als gut, sie sind bedeutend, gehören zu den sehr wenigen bedeutenden Sachen der Epoche, und der ›Delacroix‹ ist vielleicht das allerbedeutendste.

Bitte gehen Sie hinein, wenn man den ›Schwierigen‹ – mit einem sehr guten für die Figur gut passenden Wiener Schauspieler in der Titelrolle, in den Kammerspielen spielt. Sie waren dem Stück beim Le-

[130] Die Uraufführung des »Schwierigen« (mit Gustav Waldau als Hans Karl) im Münchner Residenztheater fand am 8. November ohne Hofmannsthal statt. Er reiste aber zur Berliner Aufführung am 30. November, die Bernhard Reich inszenierte.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen kühler, erweisen Sie ihm Freundlichkeit; es wirds Ihnen lohnen; es ist keine schlechtere und keine unbedeutendere Arbeit als das »Märchen« oder »Ariadne«.

Der Ihre, sehr herzlich [Unterschrift im Original herausgeschnitten].

PS. Ja die beiden nächsten Publicationen der M.G. werden offenbar ganz herrlich u. man möchte sie um alles subscribieren. Aber wie kann man?

Die zwei Bücher kosten 6000 Mark das sind 150,000 Kronen.

Ich brauche natürlich bei dem absurden Stand der Dinge ein paar Millionen Kronen im Jahr und [muß sie zusa]mmenkriegen![131]

Entschuldigen Sie, daß ich von dem Kram rede. Ich habe neuerdings Schwierigkeit, die beiden Enden zusammenzubringen, wie man französisch sagt. Aussenstehende träumen immer von massenhaften Auslandsaufführungen Strauss'scher Opern – nicht *eine* davon hat seit Kriegsende stattgefunden!

Verzeihen Sie! – Trotzdem möchte ich die beiden Bände brennend gerne subscribieren. Würde man mir ein Exemplar Slevogt Zauberflöte zurücknehmen, das ich nicht mag?[132]

Aber das reduciert die Sache höchstens um 1/6! Trotzdem bitte halten Sie die beiden Bücher für mich fest. –

Das Honorar für Ariadne wurde 1918 fixiert mit 10,000 M. Damals galt die Mark das sechsfache. Wäre es denkbar, dass ich dementsprechend – natürlich nicht in der gleichen Relation! – mehr bekäme? Dann würde ich mich zu arrangieren trachten!

Ihr Hofmannsthal

[Beiblatt]
Abdruck der Radierung in »Wort u. Zeit« gestatte ich mit Vergnügen und hoffe dass die Redaction auf Grund dieser Zeilen Ihnen das cliché zur Verfügung stellen wird.
Ganz ergebenst Hofmannsthal

P.S. Antwort verspätet, weil verreist war.

[131] Textverlust

[132] 25. Druck. Schon 1917 schrieb Hofmannsthal: »Slevogt niemals, das ist für mich erledigt, auch als Zeichner ist er vulgär.« BW Degenfeld (1986) 353.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[Widmungsexemplar]
Julius Meier-Graefe: Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse. Mit hundertfünfzig Abbildungen, zwei Facsimiles und einer Anzahl unveröffentlichter Briefe. München: Piper 1913[133]

Vive le Roi!
s./l. Hofmannsthal in alter Herzlichkeit J Meier-Graefe
Berlin 16/X 21

München 7 XII 21.

mein lieber MeierGraefe

es war reizend Sie zu sehen, aber viel zu unausgiebig. Auch, so gehetzt, wie es diese wilde Stadt mit sich bringt. Wie gerne spräche man mit einem Menschen wie Ihnen ein paar Tage hintereinander, jeden Tag stundenlang. Wie nah ist die Erinnerung an den Tag in Dresden. – Ich denke ich komme Ende Januar nochmals nach Berlin, ohne Theatergeschichten, hoffentlich sehe ich Sie dann mehr. Im russischen Theater hoffte ich neben Ihnen zu sein, war dann allein und hatte von der ganzen Sache wenig Freude, obwohl alles gut, ja sehr gut war. Was Sie für das Billet auszulegen so gut waren: so viel ich verstand, 130 Mark, lasse ich durch Fischer überweisen.

Ich hoffe sehr, dass ich in Rodaun dann die beiden schönen Mappen (China und Cézanne's Ahnen) schon vorfinde.[134] Auch das ist ja ein Gespräch mit Ihnen.

Ich bitte das, was ich für die beiden Mappen schulde, von dem mir endgültig genannten Honorar von 12.000 für die »Ariadne« abziehen zu lassen und den Rest gütigst auf mein Conto bei[m] Fischer-Verlag zu überweisen.

Empfehlen Sie mich Frau MeierGraefe aufs angelegentlichste, auch

[133] Hofmannsthal-Bibliothek, Freies Deutsches Hochstift. Vgl. P IV 501: »Meier-Graefes Biographie des Delacroix entbehrte ich jahrelang – ich hatte vor dem Kriege mein Exemplar einem Freunde zum Geschenk gemacht – und empfing es durch die Güte des Verfassers oder des Verlegers (R. Piper) wieder.« (1921)

[134] 32. und 33. Druck.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von meiner Frau viele Grüsse Ihnen beiden.

Der Ihre, sehr herzlich Hofmannsthal

[Widmungsexemplar]
Ganymed. Jahrbuch für die Kunst. Hg. von Julius Meier-Graefe. Geleitet von Wilhelm Hausenstein. Bd. 3. München 1921[135]

Hugo von Hofmannsthal mit herzlichem Gruß J. Meier-Graefe
Berlin 12 I 22

Rodaun. 2 V 22.

mein lieber Meier Graefe

darf ich Ihnen durch diese Zeilen Mr. Scotfield Thayer aus New-York einführen, den Herausgeber der Zeitschrift »The Dial«,[136] einen Mann der uns und der Welt unserer Interessen und Freuden sehr eng verbunden ist und mit dem Sie sich ebenso gern unterhalten werden, als ich lebhaft bedaure, ihn hier nicht mehr zu sehen.

Ich freue mich dieser wie jeder Möglichkeit, Sie zu grüssen. Die letzte Berliner Begegnung war recht gehetzt[137] – hoffentlich sehe ich Sie bald.

Ich bin immer herzlich der Ihre. Hofmannsthal

[Widmungsexemplar]
Hugo von Hofmannsthal: Das Salzburger Grosse Welttheater. Leipzig: Insel 1922[138]

Meier Graefe dem seltenen Menschen und ausserordentlichen Schriftsteller herzlich Hofmannsthal X 1922 Bad Aussee

[135] Hofmannsthal-Bibliothek, Freies Deutsches Hochstift; vgl. Anm. 93 und 104.

[136] In der amerikanischen Zeitschrift erschien im April 1922 Hofmannsthals »1. Wiener Brief« über das Wiener Theater (Schnitzler, Reinhardt, Strauss). Auch Meier-Graefe war zwischen 1922 und 1924 Beiträger des »Dial«.

[137] Seit 1921 wohnte Meier-Graefe wieder in Berlin.

[138] Privatbesitz.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[gedr. Briefkopf]
J. Meier-Graefe Berlin W. 10 Hohenzollernstr. 17 26/X [1922]

Lieber Hofmannsthal

schönen Dank für das Welt-Theater. Ich habe es in einem Zuge und mit großem Genuß gelesen. So etwas kann keiner außer Ihnen und ich freue mich, daß Sie es sind. Die Gefahren, die mit der Erinnerung an berühmte Muster verbunden sind, haben Sie restlos überwunden. Ich beklage nur, nicht die Aufführung erlebt zu haben, von der mir Rudi viel Schönes erzählte.[139] – Auch für die »Beiträge«, die mir Wiegand schickte, schulde ich Ihnen Dank. Habe bisher nur Vor- und Nachworte gelesen und im Rest geblättert.[140] Sehr nobel im besten Sinne. Sehr richtig, was Sie über die Absicht sagen. Gestalt! Gestalt! das ist mir aus dem Herzen gesprochen.[141] Alles andere ist Blech. Zur Gestalt gehört auch eine starke Fühlung mit der Gegenwart, scheint mir, damit die höchst notwendige, segensreiche und imponierende

[139] Die Uraufführung fand am 12. August 1922 in der Kollegienkirche in Salzburg unter der Regie von Max Reinhardt statt (mit Wiederholungen zwischen dem 13. und 24. August).

[140] Die von Hofmannsthal herausgegebenen »Neuen Deutschen Beiträge« im Verlag der Bremer Presse, die von Ludwig Wolde und Willy Wiegand (1884–1961) gegründet worden war (s. dazu Borchardt/Heymel/Schröder. Kat. Marbach, S. 328–344, hier bes. S. 344). Das erste Heft erschien im Juli 1922 mit folgendem Inhalt: Vorwort. Hugo von Hofmannsthal: Das Salzburger Grosse Welttheater. Rudolf Borchardt: Furchtbarer Frühling. Florens Christian Rang: Goethes Selige Sehnsucht. Norbert von Hellingrath: Hölderlins Wahnsinn. Miscellen: Novalis: Fragmente. Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. Heinrich von Kleist: Über Ludwig von Brockes. Max Mell: Hirtenspiel in Kärnten. Anmerkung des Herausgebers.

[141] Hofmannsthal hatte in den »Neuen Deutschen Beiträgen« programmatisch erklärt, man wolle sich »alles dessen enthalten, worin mehr der ungezügelte Hang zur Abstraktion und eine begrifflich überzüchtete Sprache wirksam wird als tätiges Vermögen. Wir wollen uns durchaus an die Gestalt halten, sowohl in der eigenen Darbringung als in der Betrachtung, und die uferlosen gedanklichen Ausführungen und Entgegenstellungen vermeiden. – Auch die Natur gibt nur durch die Gestalt. Wir vermögen nur die Gestalt zu lieben, und wer die letzte Idee zu lieben vorgibt, der liebt sie immer als Gestalt. Die Gestalt erledigt das Problem, sie beantwortet das Unbeantwortbare. Daß der Begriff aber hier weitherzig gefaßt ist, braucht doch nicht gesagt zu werden! So ist das Äschyleische Trauerspiel Gestalt, aber der Pindarische Hymnus nicht minder, und der Platonische Dialog ebensoviel als der Lehrspruch des Heraklit. Neben den Griechen könnten uns hierin auch die großen Italiener des sechzehnten Jahrhunderts Lehrer sein, von den Unseren aber vor allem und immer wieder Goethe, neben ihm Novalis und Kleist.« (GW RA II 198f.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Exklusivität kein Dünkel wird. Etwas von van Gogh und Cézanne fehlt mir, ich meine nicht die Kunst, sondern der Instinkt. Aber ich habe wie gesagt bisher nur den flüchtigsten Eindruck.

Wundervoll der typographische Anstand, tut meinem Druckerherzen wohl. Es ist mir leid, daß wir die Bremer Presse nicht in unserem Fangarm haben.

Herzlich Ihr J Meier-Graefe

Rodaun 23 XI 22.

mein lieber Meier Graefe

darf ich Ihnen u. Frau Meier Graefe durch diese Zeilen meine Tochter vorstellen, die als Bewohnerin von L. Woldes Behausung für eine Zeit Ihre Nachbarin sein wird?[142]

Ihr Brief über meine Zeitschrift[143] war mir wie alles was von Ihnen kommt bedeutend u. erfreulich – Sie sagen immer etwas *Wirkliches.*

Ja Cézanne – ein Etwas von Cézannes Geist, das ist ein Höchstes – ist es, von der deutschen Erde aus, ein Mögliches?

Bewahren Sie aber mir zu Liebe auch der Zeitschrift Ihre freundliche Teilname [!]. – Wir leben alle viel zu sehr auseinander, statt ineinander zu leben. Was Paris mühelos bietet, müsste man durch ein fortwährendes geistreiches Convergieren immer aufs neue zu erschaffen suchen. Bei Ihrer Ankündigung meiner (und Nowaks) Ariadne überraschte mich dass Sie das kleine Werk so historisch nehmen – als Product von vor dem Kriege. Ich könnte Gleiches oder sehr Ähnliches jeden Augenblick wieder hervorbringen, ohne es als Anachronism zu fühlen. Es geht doch für uns eine andere Uhr als für alle die in der Lebensmaterie, auch der politischen, verfangenen Menschen, nicht?

Herzlich Ihr Hofmannsthal

[142] Vgl. Anm. 67.
[143] Die »Neuen deutschen Beiträge«.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Lieber Meier Graefe – Liebe gnädige Frau![144]

wir freuen uns unendlich Sie hier zu wissen. Ich habe um Ihrer Ankunft willen eine Reise nach Deutschland bis Ende dieser Woche oder Anfang der nächsten hinausgeschoben.

Wann können wir die Freude haben Sie zu Tisch 1 1/4 (=1h15) hier zu sehen? Wir sind ausser Mittwoch jeden Tag zur Verfügung. Sie fahren – falls Ihre Hausherren Ihnen nicht ein Auto geben können – am bequemsten mit der Südbahn heraus – ab Südbahnhof 11h50, umsteigen in Liesing, Ankunft 12h38 in Rodaun

Bitten bald um Nachricht!

Uns freuend Hofmannsthal

[Widmungsexemplar]
Julius Meier-Graefe: Geständnisse meines Vetters. Novellen. Berlin: Rowohlt 1923[145]

s/l Hofmannsthal mit herzlichem Gruss Meier Graefe
9/II [?] 23

[Hofmannsthal an seine Frau, Berlin 4.V.1923]

bin abends [...] bei Meier-Graefes

[gedr. Briefkopf]
Hinterhör bei Neubeuern am Inn (Oberbayern) den 5 ten XII [1923]

mein lieber MeierGraefe

Ihren Brief und die Übersicht über die Reihe der Piper-drucke habe ich hier erhalten;[146] die Novellen freue ich mich in kurzer Zeit in Ro-

[144] Möglicherweise bezieht sich der Brief auf jenen Besuch, den Hofmannsthal seiner Tochter Christiane am 25. Januar 1923 meldet: »eben erwarten wir MeierGraefes [...] Wir geben MeierGraefes alles Gewünschte mit.« (TB Christiane [2]1991] 140).

[145] Hofmannsthal-Bibliothek, Freies Deutsches Hochstift.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

daun vorzufinden.[147]

Sie fühlen, mein lieber Meier Graefe, wie gross meine Sympathie für Sie ist – und wie wohlgegründet, auf dem haltbarsten Fundament: dem der höchsten Achtung. Immer wieder spreche ich es gerne aus dass in der geistigen Wüste welche *jede* deutsche Gegenwart für den geistig Ringenden ist, die Anwesenheit Ihrer Person unter den Lebenden mich stets aufheitert und erfrischt. Sie werden mir glauben, wenn ich es sage, dass ich ungleich lieber die Feder ansetzen würde zu dem gewünschten Brief an Piper – oder zu jedem Schriftstück welcher Art immer, wodurch ich Ihnen dienlich sein könnte – als zu diesen Zeilen,

[146] Im Unterschied zu den Drucken der Marées-Gesellschaft reproduzierten die 1923 ins Leben gerufenen Piper-Drucke Gemälde. Das neue Unternehmen war eine Lieblingsidee des Verlegers, der sich gegen die Vorbehalte Meier-Graefes durchsetzte. S. dazu Reinhard Piper: Mein Leben als Verleger. Vormittag Nachmittag. 2. Aufl. München 1991, S. 376–380, und die Ankündigung im »Almanach des Verlags R. Piper & Co. in München. 1904–1924«: »Mit diesem Unternehmen betritt der Verlag ein neues Gebiet: die möglichst getreue farbige Wiedergabe von Gemälden und Pastellen in Einzelblättern großen Formats. Dem Projekt standen sehr ernste Bedenken entgegen. Man kann, wie die mustergültigen Drucke unserer Graphischen Anstalt Ganymed beweisen, alle mit Stift, Kohle, Tusche auf Papier geschaffenen Zeichnungen nahezu wörtlich wiedergeben. Die außerordentliche Mannigfaltigkeit des Programms der Marées-Gesellschaft nötigte die Graphische Anstalt zu Kraftanstrengungen der verschiedensten Art. Immer aber handelte es sich um Aufgaben innerhalb der Möglichkeiten des farbigen Lichtdrucks. Die an ähnliche Ansprüche gebundene Reproduktion von Gemälden geht über diesen Rahmen hinaus. Weder kann man jedes Bild in Originalgröße geben (die conditio sine qua non jedes Faksimiles) noch läßt sich mit bekannten Mitteln die Pasta des Gemäldes, das Relief der Pinselstriche nachbilden. Endlich hat das Papier nicht die Struktur der Leinwand oder der Holztafel. Es kann sich daher bei Gemälden nur um die Annäherung handeln, um Wiedergabe wesentlicher Eigenschaften der Originale, die auf Kosten anderer herauszuheben sind. [...] Die bisher üblichen mangelhaften Reproduktionen von Gemälden rühren von der Unfähigkeit her, Eigenschaften, die sich der Photographie entziehen, entsprechend zu übertragen. Was nicht auf die Platte kam oder sich der fast ebenso mechanischen Korrektur ungenügend geschulter Retuschöre entzog, blieb einfach weg. / Die Piper-Drucke machen keinen Anspruch auf absolute Faksimiles, aber kommen den Werken sehr nahe [...]. Die wesentlichste Neuerung ist die Korrektur und Ergänzung der Farbenplatten nach bedingungslos künstlerischen Gesichtpunkten. [...] Die Zahl der Farbenplatten ist im Prinzip unbegrenzt. – Noch wesentlicher ist die Auswahl der Werke. Diese hat Meier-Graefe übernommen. Die Bilder erlauben dem Kunstfreund, sich eine Galerie der erlesensten Werke Europas zu schaffen. Wie bei den Drucken der Marées-Gesellschaft wird auch hier von allen geographischen und zeitlichen Grenzen abgesehen« (S. 111–114, 111f.).

[147] Meier-Graefes Novellenbuch »Geständnisse meines Vetters« (Rowohlt: Berlin 1923).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch welche ich sie bitten muss mich in diesem einzigen Fall zu entschuldigen.[148]

Ich folge allem was Sie auf diesem, auch auf diesem, Gebiet unternehmen, mit einer beständigen Freude; von meinem Besitz an Marées-mappen würde ich mich sehr ungern trennen. Aber die vorliegende Unternehmung ist mir so überraschend und gegen's Gefühl gehend – dass ich Sie bitte mir eine öffentliche Äusserung zu erlassen – deren Klang ja nur dann überzeugend ist, wenn aus der eigenen Überzeugung geschöpft.

Ich verstehe ja dass Sie Ihre Arbeiter u. Maschinen beschäftigen müssen – aber lassen Sie mich über diese Art sie zu beschäftigen, nicht zu einem Urteil aufgerufen sein, sondern mich das Refugium der Incompetenz finden.

Sie wissen wie ich ein gewisses Bild von Poussin liebe – aber wollte mir jemand ein fac-simile davon schenken – es wäre mir so unheimlich dass ich es nicht mit Augen sehen möchte. Für mein innerstes Gefühl wird hier die Heiligkeit u. Einzigkeit eines solchen Kunstwerkes zwar nicht angetastet, denn dazu sind mechanische Mittel unvermögend, aber befleckt.

Möge ich Unrecht haben – und Sie von dieser Unternehmung wie von jeder, Freude u. Gewinn, – aber kann ich denn Unrecht haben, wo mein Gefühl so stark spricht.

Stets herzlich u. freundschaftlich der Ihre Hofmannsthal

[148] Vermutlich ging es um ein werbewirksames Statement, das Hofmannsthal, wie verschiedene andere prominente Künstler und Kunstkenner, über die Piper-Drucke abgeben sollte. Vgl. dazu die Erinnerungen von Reinhard Piper: »Wir starteten im November 1923 mit den ersten zwanzig Drucken. Ich machte einen schönen Katalog. Für diesen brauchte ich von ›Prominenten‹ Urteile über die künstlerische Qualität des Unternehmens. Ich wandte mich an Galerieleiter, Kunsthistoriker, Privatsammler, Maler und Schriftsteller. So begab ich mich [...] auch zu Thomas Mann in seine Villa an der Isar. Die Drucke wurden sehr freundlich aufgenommen [...] ein paar Tage später schrieb er mir: ›[...] Die Drucke werden mehr als eine Erinnerung an die Originale – sie werden einen täuschenden Ersatz dafür bieten. Überschlägt man die gewaltigen Investitionen, die heute nötig sind, um solche Dinge hervorzubringen, so nimmt der geschäftliche Wagemut einen wunder, der unbeirrt durch die verzweifeltsten Unstände an Unternehmungen wie diese geht. [...]‹. / In ähnlichem Sinne urteilten die Maler Lovis Corinth, Edvard Munch, Adolf Schinnerer, die Kunsthistoriker A.E. Brinckmann, Wilhelm Pinder, Heinrich Wölfflin, die Galerieleiter Otto Fischer, Gustav Glück, Gustav Pauli.« Reinhard Piper: Mein Leben, S. 376.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Berlin-Schlachtensee 9. XII [1923][149]

Lieber Hofmannsthal

Schönen Dank, daß Sie sich so viel Umstände machen, um ein Nein zu rechtfertigen, das ja ganz außerhalb unserer Beziehungen steht. Ich bin nicht weiter ernsthaft an diesen Sachen beteiligt, doch sind sie anständiges Handwerk.

Die Einzigkeit des Kunstwerks – hm! langes Kapitel! Dieser Einwand würde sich auch gegen die Marées-Drucke wenden. Gelänge es, den Poussin ganz wörtlich wiederzugeben, fände ich es eine Wohltat für die Menschheit. Was mich stört, ist die Unvollkommenheit der Wiedergabe von Gemälden auf Papier. Aber ich sage mir oft, daß wir vielleicht viel zu ängstlich in dieser Sache sind. (Man kann übrigens gerade von dem verhältnismäßig dünn gemalten Poussin in Dresden eine sehr weitgehende farbige Wiedergabe erzielen.)[150] Auch über die Einzigkeit dachten die Alten ganz anders. Bleibt Piper dabei, in diesen Drucken nur das beste zu bringen und dem Publikum gar keine Zugeständnisse zu machen – und das wird er sicher – so ist schon ein bescheidener Nutzen möglich. Aber, wie gesagt, das ganze hat keine Wichtigkeit. Um so netter, daß Sie so freundlich zu mir sind.

Viele Grüße! Hoffentlich bald einmal hier Ihr J Meier-Graefe

[Postkarte: gedruckter Kartenkopf] Rodaun B. Wien

19. II 24.

Haben Sie vielen Dank für Ihr Gedenken.[151] Vielleicht freut Sie dies: dass ich, recht verwirrt u. ermüdet durch tausenderlei von Aussen Zudringendes, unendlich nach Zusammenfassung meiner selbst bedürftig, diese an den drei letzten Abenden bei Ihrem Delacroix–buch suchte – und völlig fand; die 5 oder 6 Hauptcapitel dieses unver-

[149] Der Brief im Auszug auch in SW XXXI 490, dort allerdings falsch auf 1916 datiert, denn nicht an den Marées-Drucken, sondern an den Piper-Drucken war Meier-Graefe »nicht weiter ernsthaft beteiligt«.

[150] Nicolas Poussins »Reich der Flora« aus der Dresdner Galerie, »Piper-Druck« Nr. 19.

[151] Zu Hofmannsthals 50. Geburtstag am 1. Februar.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

gleichlichen Buches werden nicht leicht wieder einen aufmerksameren, bewegteren u. *dank*bareren Leser finden!

Treulich Ihr Hofmannsthal

[Widmungsexemplar]
Hugo von Hofmannsthal: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. München: Verlag der Bremer Presse 1927[152]

Meier Graefe in alter Bewunderung und aufrichtiger Sympathie.
Hofmannsthal Bad Aussee 9. XI. 27.

d 15/XI 28 Bad Aussee

Verehrter Freund.[153]

Nach Empfang Ihres lieben Briefes habe ich mir wirklich den Kopf zerbrochen wie man die Sache gemäss dem Wunsch von Meier Graefe geschickt machen könnte, aber da ich die Situation bei der N.[euen] Fr.[eien] Pr.[esse] genau so sehe wie Sie, so fällt mir wirklich mit dem besten Willen keine Lösung ein. Es ist nun freilich zu sagen, dass wenig Dinge für das Schicksal des Buches unseres Freundes (ich meine für sein buchhändlerisches Schicksal) so unwichtig sind wie die Person die darüber gerade in dieser Wiener Zeitung referiert, denn es werden hier ohnehin keine Bücher gekauft. Aber natürlich ärgert man sich, dass nicht ein Mensch zur Hand ist, den man vorschlagen könnte. Dass der Herr, der als Nachfolger von A.FS. angelernt wird, und dessen Name ich durch Sie zum ersten Mal höre, auch wieder in die gleiche langweilige Kerbe haut, ist ja zum Verzweifeln. In Berlin wechselt wenigstens a[l]les. Hier aber herrscht eine Stabilität in der Incompetenz, die einen schon krank machen kann.

[152] Privatbesitz.

[153] Typoskript mit Hofmannsthals eigenhändiger Unterschrift; Nachlaß Meier-Graefe, Deutsches Literaturarchiv Marbach; möglich ist, daß es sich bei dem Adressaten um Dr. Robert Freund handelt, der von 1926–1937 Teilhaber des Piper-Verlags war.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Ich grüsse Sie herzlich und bitte mir nicht übel zu nehmen, dass mir auch nichts Brauchbares einfällt.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

[Widmungsexemplar]
Julius Meier-Graefe: Die doppelte Kurve. Essays. Berlin/Wien/Leipzig: Zsolnay 1924 [154]

Hugo von Hofmannsthal mit herzlichem Gruss J Meier-Graefe
2/ II 29 [?]

[154] Hofmannsthal-Bibliothek, Freies Deutsches Hochstift.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anhang

Die Drucke der Marées-Gesellschaft 1917 bis 1929[155]

Erste Reihe 1917–1918

1. Druck: Goethes Clavigo mit farbigen Illustrationen von Götz von Seckendorff.
2. Druck: Cézanne-Mappe. Zehn Faksimiles nach Aquarellen. Text von Julius Meier-Graefe.
3. Druck: Shakespeare-Visionen. Zweiunddreißig Originaldrucke deutscher Künstler. Text von Gerhart Hauptmann.
4. Druck: Die Skizzenmappe. Siebzig Faksimiles nach Zeichnungen französischer Meister des 19. Jahrhunderts. Text von Julius Elias.

Zweite Reihe 1918–1919

5. Druck: Dostojewski: Eine dumme Geschichte. Illustriert auf dem Stein von Rudolf Großmann.
6. Druck: Ovid: Amores. Übersetzung von R. Schott, geschrieben von H. Wieynck, mit Vignetten von André Lambert. Das ganze Werk Kupferdruck.
7. Druck: Flaubert: St. Julian. Übersetzung von Ludwig Wolde, mit Originalholzschnitten von Max Unold.
8. Druck: Rudolf Großmann: Herbarium. Mappe mit zweiundzwanzig Originalradierungen. Text von Karl Linné.
9. Druck: Daumier-Mappe. Fünfzehn Faksimiles. Text von Wilhelm Hausenstein.
10. Druck: Marées-Mappe. Dreißig Faksimiles. Texte von Wilhelm Hausenstein, Rudolf Pannwitz, Walter Riezler, Julius Meier-Graefe. Zehn Textradierungen von W. Schmidt.

Dritte Reihe 1919

11. Druck: Friedrich von Schlegel: Lucinde, mit Originalholzschnitten von Walter Teutsch.

[155] Zusammengestellt nach den Ankündigungen in den Almanachen des Piper-Verlages: Aus der Werkstatt des Verlags R. Piper & Co in München 1904–1926 (München 1926), S. 105–110, sowie 25 Jahre R. Piper & Co. Verlag 1904–1929. München 1929, S. 199–208, und nach den Verzeichnissen des »Ganymed« (dort z.T. abweichende Angaben bei der Zählung der Illustrationen).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

12. Druck: Achim von Arnim: Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott. Illustriert mit Originalsteindrucken von Max Neumann.
13. Druck: Gesichter. Neunzehn Originalradierungen von Max Beckmann. Text von Julius Meier-Graefe
14. Druck: Delacroix und Géricault. Dreizehn Faksimiles und eine Originallithographie von Delacroix. Text von Julius Meier-Graefe.
15. Druck: Van Gogh-Mappe. Sechzehn Faksimiles. Text von Oskar Hagen.
16. Druck: Deutsche Skizzenmappe. Achtzig Faksimiles nach deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts. Text von Hermann Uhde-Bernays.

Vierte Reihe Frühling 1920

17. Druck: Albrecht Dürer: Die Landschaften der Jugend. Zehn Aquarelle in Faksimile. Text von Emil Waldmann.
18. Druck: Rembrandt-Mappe: Religiöse Legenden. Zwanzig Faksimiles nach Zeichnungen.Text von Richard Dehmel und Kurt Pfister.
19. Druck: Guys-Mappe. Fünfzehn Faksimiles nach Aquarellen und Zeichnungen. Text von Julius Meier-Graefe.
20. Druck: Lovis Corinth: Antike Legenden. Zwölf Originalradierungen. Text von J. Meier-Graefe.
21. Druck: Goethes Prometheus mit Originalradierungen von Felix Meseck. Geschriebener Text von Anna Simons. Das ganze Werk in Kupferdruck.
22. Druck: E. Th. A. Hoffmann. Ritter Gluck. Mit holzgeschnittenen Zeichnungen von R. Großmann. [Erster Marées-Druck der Bremer Presse.]

Fünfte Reihe Winter 1920

23. Druck: Venezianische Mappe. Neunzehn Faksimiles nach Tuschzeichnungen. Text von Julius Meier-Graefe.
24. Druck: Renoir-Mappe. Einundzwanzig Faksimiles nach Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen. Text von Wilhelm Hausenstein.
25. Druck: Max Slevogt: Mozarts Zauberflöte. Text von F. Wichert.
26. Druck: Novalis: Das Märchen aus Heinrich von Ofterdingen. Mit Radierungen von Felix Meseck.
27. Druck: Otto Schubert: Bilderbuch für Tyll und Nele. Vierundzwanzig vierfarbige Originalholzschnitte aus dem Tierleben.[156]

[156] Tyll und Nele, die Kinder Henry van de Veldes.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Sechste Reihe Frühling 1921

28. Druck: Rubens-Mappe. Zwölf Faksimiles nach den Zeichnungen der Albertina. Text von Gustav Glück.
29. Druck: Französische Mappe des 18. Jahrhunderts. Siebenundzwanzig Faksimiles. Text von Georg Swarzenski.
30. Druck: Goethes Reineke Fuchs mit dreiundfünfzig Radierungen von Otto Schubert.
31. Druck: Sappho. Die Gedichte im Urtext. Geschrieben und radiert von E. R. Weiß. Mit radierten Vollbildern von Renée Sintenis.

Siebente Reihe November 1921

32. Druck: China-Mappe. Fünfzehn Faksimiles nach den Vorlagen des ›Chieh-tse-yuan hua-chuan‹ und des ›Shih-chu-chai shu-hua tsih‹, Farbendrucke des 17. Jahrhunderts. Text von Otto Fischer und Emil Orlik.
33. Druck: Cézanne und seine Ahnen. Sechzehn Faksimiles nach Zeichnungen und Aquarellen.

Achte Reihe Frühling 1922

34. Druck: Canticum canticorum. Das Blockbuch des 15. Jahrhunderts in farbigen Faksimiles.
35. Druck: Manet-Mappe. Fünfzehn Faksimiles nach Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen. Text von Curt Glaser.
36. Druck: Max Beckmann: Jahrmarkt. Zehn Original-Radierungen.

Neunte Reihe November 1922

37. Druck: Bruegel-Mappe. Vierzehn Faksimiles nach zum Teil farbigen Zeichnungen. Text von Kurt Pfister.
38. Druck: Antike Fresken. Zehn Faksimiles nach römischen Fresken im Vatikan und im Museum von Neapel nach den Rekonstruktionen von Eugen Spiro. Text von Theodor Wiegand.
39. Druck: Ariadne auf Naxos. Opernspiel von Hofmannsthal, illustriert mit farbigen Steinzeichnungen von Willi Nowak.

Zehnte Reihe 1923

40. Druck: Richard Dreher. Originallithographien zu dem Märchen Runges: Von den Fischern und siine Fru.
41. Druck: Karl Hofer: Zenana. Zehn Originallithographien zum Frauenleben.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

42. Druck: Die Mappe der Gegenwart. Zweiundvierzig Faksimiles nach Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen moderner Künstler aller Länder. Text von Julius Meier-Graefe. (Deutsche Ausgabe Nr. I-LXXX mit 6 Originaldrucken von Corinth, Beckmann, Großmann, Klee, Meseck und Heckel auf Japan).

Elfte Reihe April 1925

43. Druck: Claude Lorrain. 11 Faksimiles nach Tuschzeichnungen aus dem Berliner Kuperstichkabinett und dem British Museum in London. Text von Kurt Gerstenberg.
44. Druck: Von Schongauer bis Holbein. 30 Faksimiles nach Zeichnungen deutscher Meister aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Text von Max J. Friedländer.

Zwölfte Reihe 1926

45. Druck: Paul Gauguin. Noa Noa. Faksimile des vollständigen Manuskripts herausgegeben von Julius Meier-Graefe.

Dreizehnte Reihe 1928

46. Druck: Vincent van Gogh. 12 Aquarelle und Zeichnungen in Faksimilewiedergabe. Einleitung von Julius Meier-Graefe.

Vierzehnte Reihe 1929

47. Druck: Auguste Renoir. Mappe mit 15 Faksimiledrucken nach Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen. Einleitung von Julius Meier-Graefe.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Julius Meier-Graefe. Photo: Arnold Gentke, New York. ca. 1928
(Privatbesitz)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Catherine Krahmer

Meier-Graefes Weg zur Kunst

Die »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst«, die im Frühjahr 1904 in drei großformatigen Bänden bei dem Stuttgarter Verleger Julius Hoffmann erschien, hat Meier-Graefes Ruhm begründet.[1] Sie ist das Ergebnis einer komplexen Entwicklung. Das außerordentlich Lebendige, aber auch Verwirrende an dem Buch, das Meier-Graefe sein »besseres Ich« genannt hat,[2] ergibt sich aus der Tatsache, daß der Autor zwischen zwei Standpunkten schwankt, zwischen seinem Wunsch nach einer tiefgreifenden Stilbewegung, die alle Künste erfassen und der gesamten Lebenswelt ein harmonisches Gesicht geben würde, und seiner Neigung zur reinen Malerei und Plastik, die er »abstrakte« Kunst nennt.[3] Mutatis mutandis könnte man von Meier-Graefes opus magnum das sagen, was Muther von seiner eigenen »Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert« – einem Meilenstein der modernen Kunstgeschichtsschreibung zehn Jahre vor der »Entwicklungsgeschichte« – schreibt: der Fehler »bestand darin, daß ich Unvereinbares zu verschmelzen, ein Geschichtswerk und ein Kampfbuch zu schreiben suchte«.[4]

[1] Ich danke Ingrid Grüninger, die sich die Mühe nahm, den Aufsatz durchzusehen und Ursula Renner-Henke für ihre Ratschläge; und es sei all jenen gedankt, die ihre Genehmigung gaben, neues Material zu veröffentlichen.

[2] In einem Brief an Harry Graf Kessler vom 28.3.1904, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Kessler.

[3] »Abstrakt«, weil die Kunst nicht mehr in lebendiger Beziehung zur Gesellschaft steht, sondern ein Ausstellungsgegenstand, ein Kauf- und Spekulationsobjekt, ein Luxusartikel ohne Lebensnotwendigkeit geworden ist.

[4] Vgl. Richard Muther: Aufsätze über bildende Kunst. Berlin 1914, S. 42. Die Wichtigkeit und der Einfluß von Meier-Graefes »Entwicklungsgeschichte« von 1904 wurden dadurch verwischt, daß zwischen dieser bedeutenden Veröffentlichung und der späteren grundsätzlich verschiedenen Ausgabe, von der der Autor bedauert hat, denselben Titel beibehalten zu haben (die drei Bände der umgearbeiteten Ausgabe erschienen zwischen 1914 und 1924), nicht eindeutig unterschieden wurde. Dies ist der Fall sowohl bei Kenworth Moffett: Meier-Graefe as art critic. München 1973, wie bei der Neuauflage der »Entwicklungsgeschichte« in 2 Bänden. München 1966 (Benno Reifenberg betont in seiner langen Einführung vor allem die reifere sprachliche Form der 2. Ausgabe) und ebenfalls bei der letzten Ausgabe des Werks (2 Bde. München 1987. Mit einem Nachwort von Hans

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das scheinbar Unvereinbare an dem epochalen Werk geht aus Meier-Graefes Werdegang, der hier kurz skizziert wird, hervor; aber auch der Zeitpunkt der Entstehung der »Entwicklungsgeschichte« ist bedeutsam. Meier-Graefe schrieb an seinem großen Werk in den Jahren 1899–1903, zu einer Zeit, als der Jugendstil vorherrschte, aber auch in Frage gestellt wurde (namentlich auf der ersten internationalen Ausstellung moderner dekorativer Kunst in Turin 1902); als die Großen der impressionistschen Generation – Cézanne, Degas, Renoir, Monet, Rodin – anfingen, berühmt zu werden, während die Meister der postimpressionistischen Generation, damals nur eingeweihten Kreisen bekannt – Van Gogh, Seurat, Gauguin – nicht mehr lebten, und das Werk der Jüngeren, die ihnen folgten, noch nicht zu überblicken war.

Die schriftstellerischen Anfänge

Meier-Graefe begann als Literat. Die frühen Werke, von der ersten Novelle »Ein Abend bei Excellenz Laura« (1892) bis zu der Romanfolge »Die Keuschen« (1897), die er später als eine »Jugendsünde« betrachtete,[5] zeugen von schriftstellerischem Talent, sind aber vor allem interessant als eine verschlüsselte Auseinandersetzung mit dem Vater. Man kann pointiert sagen, daß Meier-Graefe sich gegen die überragende Vaterfigur schreibend zu behaupten suchte.[6] Er übernahm zugleich die gefürchtete Ironie des Vaters, die, gepaart mit Humor und

Belting). Fortan wird hier ausschließlich die erste Ausgabe von 1904 zitiert, sofern nicht anders angegeben.

[5] Ich besitze ein Exemplar von Fürst Lichtenarm: Die Keuschen. Eine Folge von Romanen aus dem Liebesleben im neunzehnten Jahrhundert. Bd. 1. Schuster und Löffler 1897, mit einer Widmung an die spätere Sekretärin der Marées-Gesellschaft: »Noch eine Jugendsünde«, 2.7.20.

[6] Der späte autobiographische Roman »Der Vater« (Fischer 1932), der »Roman einer Generation« (René Schickele an Meier-Graefe, 26.5.32), bestätigt das. Da, wo andere derselben Generation sich an der »Vaterfigur« Nietzsche orientierten, den Meier-Graefe mit bitterer Ironie bekämpfte, blieb er dem Vater verbunden. Joseph Roth schreibt in seiner Rezension von »Der Vater«: »Es ist, wie wenn der Sohn über dem Grabe seines Vaters ein Denkmal aufrichtete und dieses Denkmal stünde schon im Geiste da, während es errichtet wird, und der Erbauer gestaltete die Etappen seines eigenen Lebens, zugleich mit den Zügen seines toten Vaters.« (Frankfurter Zeitung, 20.11.1932).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beobachtungsgabe, schon seine frühen literarischen Werke auszeichnet.

Auch die Gründung der Zeitschrift PAN 1894 kann als Protest gegen die Vatergeneration angesehen werden, als ein »Tempel«,[7] in dem der Schönheit geopfert wurde, in Auflehnung gegen die Tretmühle der gründerzeitlichen Väter. Wir besitzen aus den Anfängen des PAN einen Brief von Meier-Graefe an Bodenhausen, der ein interessantes Licht auf seine damalige Einstellung wirft. Er äußert sich hier offen über eine kleine Dichtung von Bodenhausen:

> Sagen Sie mir nur eins, warum wollen Sie durchaus auch produzieren? Es ist ja trotz dieses opus möglich, daß Genie hinter Ihnen steckt, aber warum wollen Sie's zum Schaffen verwenden, denken Sie vielleicht, daß zum Genießen weniger Genie gehört, zu jenem Genießen, von dem Huysmans in A rebours erzählt, zu dem Sie fähig sind, Sie vor allen Dingen! Heute produziert alles, jeder der mal geliebt, gehungert, genossen, gelitten hat schreibt und publiziert.[8]

Und er kommt zu dem Schluß: »Sie sind der geborene Mann für eine Sache wie unseren Pan (...) jener wirklich geheime Aufsichtsratvorsitzende«.[9]

Meier-Graefe selbst war nicht dieser »durch und durch aristokratische Mensch«, als den er Bodenhausen in dem Brief anspricht. Für ihn war die Feder das Instrument seiner Befreiung und seines Kampfes. Zum PAN steuerte er eine Dichtung bei: »Rote Lilien – Poesie«, welche durch den erzwungenen Rücktritt der ersten Redaktion, die er und Bierbaum leiteten, nicht erschien und verschollen ist.[10] Da man sich nur schwer Lyrik von Meier-Graefe vorstellen kann, hat es sich vermutlich um die stimmungsvolle Beschreibung eines Erlebnisses

[7] Dies ist die verschlüsselte Bezeichnung für PAN in »Der Vater«, S. 282f.

[8] Teilabdruck in: Eberhard von Bodenhausen: Ein Leben für Kunst und Wirtschaft. Hg. von Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener. Düsseldorf und Köln 1955, S. 56 (dort fälschlich statt »publiziert« »querelliert«).

[9] Brief vom 10.5.1894, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Bodenhausen.

[10] Vgl. Meier-Graefes Brief an Alfred Lichtwark vom 1.7.1895, Kunsthalle Hamburg, Lichtwark-Archiv; hier erörtert er den geplanten Inhalt von PAN, Heft 3, das er allein redigieren wollte; für die eigene »Poesie« sah er Illustrationen von Eckmann vor.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

oder eines modernen Milieus gehandelt, etwa in der Art, wie er in dem frühen Text über Munch drei Bilder des Malers beschreibt.[11]

Wir finden gelegentlich die Behauptung, daß es von Anfang an beim PAN eine Trennung der Kompetenzen gegeben habe: Bierbaum als zuständiger Redakteur für literarische, Meier-Graefe für bildkünstlerische Belange. Diese Meinung ist wohl von der späteren Entwicklung der beiden Autoren beeinflußt und auch von der Tatsache, daß der wenig ältere Bierbaum damals als Dichter und Herausgeber schon bekannt war. In Wirklichkeit waren beide angehende Schriftsteller mit literarischem Interesse für Kunst. Meier-Graefes Wandel während seiner kurzen PAN-Tätigkeit, sein Einsatz für einen PAN-Kunstsalon, ist um so bemerkenswerter.

Hier ist die Beziehung zwischen PAN und dem Deutsch-Pariser Japanhändler Siegfried Bing von Bedeutung.[12] Die PAN-Redaktion trat in einem wichtigen Zeitpunkt mit Bing in Verbindung, nämlich als dieser im Begriff war, sein Japangeschäft in ein neuartiges Unternehmen, den Salon de l'Art Nouveau zu verwandeln.[13] Von dem Moment an setzte Meier-Graefe alle Mittel in Bewegung, um einen Kunstsalon für PAN ins Leben zu rufen. Er war zu der Überzeugung gekommen, daß der Salon keine Erweiterung »PANs« bedeute, sondern »die notwendige zweite Hälfte, ohne die die erste (die Zeitschrift. Verf.) verkümmert«.[14] Durch die Probleme innerhalb »PANs« wurde dieses Vorhaben nicht verwirklicht.[15] Meier-Graefe verließ Deutschland und

[11] Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge. Hg. von Stanislaw Przybyszewski. Berlin 1894, S. 77f.

[12] Zu Bing vgl. Gabriel P. Weisberg: Art Nouveau Bing. Washington 1986.

[13] Vgl. PAN-Kopierbuch, 13.5.1895–7.8.1895, S. 311 und 411, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Flaischlen/Pan. Vgl. auch meinen Artikel »Über die Anfänge des neuen Stils«. In: Kat. Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Hg. von Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte. Köln 1992, S. 150.

[14] Vgl. Meier-Graefe an Lichtwark, 12.7.1895, Kunsthalle Hamburg, Lichtwark-Archiv. Für Meier-Graefe war ein Kunstsalon in erster Linie eine ökonomische Notwendigkeit: »die Künstler gewinnt man nicht ohne Kosten auf die Dauer, aber wenn man zugleich ihre Sachen verkauft oder wenigstens ausstellt, werden sie leicht zugänglich. Und nun die Möglichkeit, Material zu bekommen, es zu übersehen, das ist ohne einen Salon so gut wie unmöglich, oder man wird von unrentablen Transportkosten aufgefressen.« (ebd.)

[15] Vgl. meine beiden sich ergänzenden Artikel: »Der Streit um Toulouse-Lautrec in Deutschland«, in: Kat. Pariser Nächte, Toulouse-Lautrec, Kunsthalle Bremen 1994, S. 48f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ging als »Salonspezialist« nach Paris, wo er im November 1895, kurz vor der Eröffnung von Bings Salon de l'Art Nouveau eintraf. Noch vor seiner Übersiedlung schrieb er dem Freund Julius Levin: »Du weißt, daß ich Fachmann für die Salonidee bin, die ich mit vieler Arbeit ausgeheckt habe, man kann mit dieser Chose sozusagen ein Kulturwerk verrichten.«[16]

Der Übergang zur »Nutzkunst«

Sein »Kulturwerk« betrieb der mit Schulden von PAN entlassene Redakteur[17] mit keinem anderen als Bing! Und zwar mit Wort und Tat. Im Frühjahr 1896 hatte Meier-Graefe die künstlerische Leitung des Salons de l'Art Nouveau übernommen,[18] wo er im Mai eine Munch-Ausstellung und im Juni die bedeutende »Exposition internationale du livre moderne« organisierte. Er schrieb nun hauptsächlich über das moderne Kunstgewerbe und die kulturhistorische Bedeutung von l'Art Nouveau.[19] Dabei entwickelt er das, was er in einem Brief an Dehmel seinen »kalten Stil« nennt: »es giebt kein besseres Mittel dafür als die Art Kunstschreiberei, die ich jetzt schreibe; über Bedarfskunst wie Sie es nennen. Ich will ein ganzes Buch darüber schreiben, ich sage Ihnen das drainiert, weil es hierbei nur auf Intelligenz ankommt, nicht auf Phantastereien.«[20]

Er bemühte sich schon zur Bing-Zeit um einen Verleger für ein Buch über modernes Kunstgewerbe, das er »Kunst im Hause« betiteln wollte. Es kam nicht dazu; stattdessen gelang Oktober 1897 die

und »Die Zeitschrift Pan und das Ausland (1894–1895)«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 39, 1995, S. 267f.

[16] Meier-Graefe an Julius Levin, 31.10.1895, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Julius Levin.

[17] Die auf einer Auslandreise Sommer 1895 gemachten Ankäufe für den geplanten PAN-Salon wurden Meier-Graefe nach dem PAN-Krach angelastet; die von ihm erworbenen Kunstobjekte waren, nebst der gewonnenen Erfahrung, eine Veranlassung, seine Salonidee auszuspinnen.

[18] Vgl. Kat. Henry van de Velde, a.a.O., S. 154.

[19] Vgl. »Dekorative Kunst«. In: Neue Deutsche Rundschau, Juni 1896; eine Folge von drei Artikeln über L'Art Nouveau in: Das Atelier, 1896, H. 5, 6 und 8; »L'Art Nouveau«. In: Illustrierte Frauenzeitung, 1.6.1896.

[20] Meier-Graefe an Richard Dehmel, 11.1.1898, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Dehmel-Archiv.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gründung der ersten Zeitschrift, die sich ausschließlich und auf internationaler Ebene mit der neuen Bewegung im Kunstgewebe befaßte: »Dekorative Kunst«. Meier-Graefe schrieb über drei Jahre lang als Herausgeber und verantwortlicher Redakteur des Blattes, mit Wohnsitz in Paris, den Hauptteil der Artikel unter den verschiedensten Decknamen und Siglen.[21] Ab Oktober 1898 erschien die monatliche Zeitschrift auch auf französisch als »L'Art Décoratif«, was dem Herausgeber die Möglichkeit gab, die Artikel zu variieren und jeweils dem nationalen Publikum anzupassen.[22]

Meier-Graefes erste Abhandlung über dekorative Kunst, die in der »Neuen Deutschen Rundschau« erschien, ursprünglich 130 Seiten umfaßte und »Decorative Kunst in moderner Aesthetik« betitelt werden sollte,[23] ist auch als Übergang zu einer eindringlich anschaulichen Sprache wichtig. Wir finden brillante Formulierungen über das Plakat als »wandelnde Staffelei«, »überall ist sie die Visitenkarte der Völker, die moderne Kunst haben«. Er spricht von der »Affiche, diese reizende Grisette der Kunst«, denn »Chéret hat sie geschaffen, der Künstler, dessen Hand so schnell über den lithographischen Stein huscht, wie die junge Pariserin über die Straße, hier und da einen bunten Fleck und überall vergnügte Gesichter zurücklassend«. Wir finden aber auch die antibürgerliche Geste der einstigen Bohème:

> Man ist in Malerei und Literatur des ewigen coin de la nature (Anspielung auf Zola. C.K.) überdrüssig geworden. (...) Der coin de la nature flog in die Rumpelkammer, und bei dieser Gelegenheit entdeckte man dort, wie immer bei solchen Proceduren, sehr interessante Dinge, die zwar nicht neu, aber so alt waren, daß man sie modern hergerichtet, getrost als neu herausgeben konnte.[24]

[21] Neben dem Hauptpseudonym, (γ) – vgl. hierüber Alfred Walter Heymel an Marie Schultz, 5.4.1900. Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Heymel – ω, γ/ω, β/ρ, β, κ, G, J, R, M. G., ss, S, C, B, X, r, e, G. M. Jacques, Musey-Grévin und sogar J. Meier-Graefe sowie einige nicht unterzeichnete Artikel.

[22] Es würde sich lohnen, dies im einzelnen zu untersuchen, um Meier-Graefes subtilem Spiel mit dem deutschen und dem französischen Geschmack auf die Spur zu kommen.

[23] Vgl. Kat. Henry van de Velde, a.a.O., S. 153f.

[24] Neue Deutsche Rundschau, wie in Anm. 19, S. 544f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Stil des führenden Kritikers der kunstgewerblichen Bewegung wird prägnanter, gezielter, kämpferisch. Im Prospekt von »Dekorative Kunst« heißt es:

> Es ist nicht schwer, in der selbständigen, gewerblichen Schöpfung, die sich in Amerika, dem Lande ohne Malerei vollzieht, ein Zeichen durchdringender Gesundheit und in der überreichen Raffiniertheit der modernen französischen Malerei ein – glänzendes – Omen für die Décadence unserer Nachbarn zu erblicken. Diese glänzende Kunst, die wir in ihrer Art mit Recht bewundern, ist in unserem Sinne hilflos. Sie vermag nicht einen guten neuen Stuhl, ein brauchbares Geschirr, eine vernünftige moderne Architektur, eine geschmackvolle Tapete zu machen. Diese Dinge sind uns aber heute notwendiger. Lieber keine Bilder – zunächst gute Wände! (...) Es ist eine geistige Hygiene, ja, eine Forderung der Wahrheit, die verlangt, daß die Dinge, mit denen wir uns umgeben, Art von unserer Art, vor allem Geist unserer Zeit sind.[25]

Es gehört wenig Phantasie dazu sich vorzustellen, warum Meier-Graefes Position in der französischen Hauptstadt keine bequeme war. Er leitete als Deutscher in Paris ein deutsches Blatt, das sich wie kein zweites für angewandte Kunst einsetzte, deren Ansehen, wie er verkündete, in Frankreich am tiefsten stand. So 1904 in der »Entwicklungsgeschichte«: »in einem Lande, dessen Kunst von Amateuren geleitet wird«, gibt es eine große Kunst und »eine erbärmliche allgemeine Aesthetik«.[26] Als im Oktober 1898 die französische Ausgabe des Blattes »L'Art Décoratif« erschien, war das ganze erste Heft ausgerechnet dem Flamen Henry van de Velde gewidmet, der mit seiner Einrichtung des Salons de L'Art Nouveau Ende 1895 von der Pariser Kritik und Künstlerschaft abgelehnt worden war.[27] Während Bing aus dieser Abweisung die Konsequenzen zog und sich nach und nach dem französischen Geschmack anpaßte,[28] behauptete Meier-

[25] Prospekt im Archiv des Friedrich Bruckmann Verlags, München.

[26] Entwicklungsgeschichte, Abschnitt »Die Stilbewegung auf dem Kontinent«, Kap. »Frankreich«, S. 627f.

[27] Damals wurden Stimmen gegen den Deutsch-Juden Bing laut, obwohl sich dieser längst einen Platz im Pariser Kunstleben geschaffen hatte und 1876 französischer Staatsbürger geworden war (vgl. Gabriel P. Weisberg, a.a.O.).

[28] Vgl. Debora L. Silverman: Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Berkeley und Los Angeles 1989, S. 283.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Graefe kompromißlos seine Unabhängigkeit und kämpfte für seine Ideen,[29] ohne auf die praktischen Folgen zu achten. Als er Ende 1899 seinen eigenen Laden, la Maison Moderne, eröffnete, war es wiederum van de Velde, der die Einrichtung und die Fassade schuf. Er hielt ihn eben für den führenden Künstler der Stilbewegung.[30]

In seinem Artikel über l'Art Nouveau staunt Meier-Graefe, wie ausgerechnet Edmond de Goncourt, einer der ersten, die den japanischen Import förderten, in seinem eigenen Haus so sehr gegen den japanischen Geist handeln konnte. Die Kunst Japans war auf die Schaffung eines intimen harmonischen Milieus gerichtet, ein Ideal, dem Bing als moderner Europäer nacheiferte.[31] Die Brüder Goncourt hingegen schufen mit dem »Trödlersinn der gelehrten europäischen Sammler« ein völlig unwohnliches Haus, das mit allen möglichen Objekten und Kunstwerken, speziell aus Japan und dem französischen 18. Jahrhundert, vollgestopft war. Nach dem Tod von Edmond de Goncourt wurde nach dessen eigenem Willen das Erbe der beiden Dichter-Sammler durch einer Reihe von Auktionen zerstreut (Bing verfaßte den Katalog der fernöstlichen Werke), aber das Haus blieb als literarisches Monument in einer zweibändigen Beschreibung als »La Maison d'un Artiste« (1881) erhalten. Meier-Graefe sieht in diesem »bric à brac-Ideal« etwas typisch Französisches.[32] Für Goncourt jedoch, so meint er, war sein Haus

> sein Atelier, seine Werkstätte, in der er sein ganzes Leben verbrachte; er gehörte zu den Glücklichen denen die Arbeit zugleich den Genuß giebt. Es ist also nicht seine Schuld, wenn die Pariser aus seinem Milieu die

[29] Diese Bereitschaft spüren wir gleich im ersten programmatischen Artikel über L'Art Nouveau in: Das Atelier. Anfang März 1896, S. 3: »keine einzige Kritik hat sich die Mühe genommen, überhaupt erst einmal den Standpunkt festzusetzen, von dem aus das Werk (L'Art Nouveau. C.K.) beurtheilt werden muß, das man mit anderen Augen anzusehen hat, als die Ausstellung im Champ de Mars oder dergl.«

[30] Über Meier-Graefe und van de Velde, vgl. Kat. Henry van de Velde, a.a.O., S. 161f.

[31] Vgl. die herbe Kritik an Bings l'Art Nouveau im Journal von Edmond und Jules de Goncourt. Paris 1989, Bd. 3, S. 1213 (30.12.1895).

[32] Im Gegensatz zu Meier-Graefes Urteil, sieht Debora L. Silverman (a.a.O.) gerade in den Goncourts die wichtigsten Mittler des französischen Jugendstils durch ihre Wiederentdeckung des »intimen« 18. Jahrhunderts und seiner Kunstgewerbetradition.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verbriefte Erlaubnis ableiten, sich weiter mit altem Plunder zu umgeben, anstatt mitzuhelfen, der neuen Zeit ein neues Gewand anzuziehen.[33]

Dies wollte Meier-Graefe mit seiner Maison Moderne leisten.

Meier-Graefes Einrichtungsgeschäft wurde genau fünf Jahre nach Bings Salon eröffnet. Die prekäre materielle Situation erlaubte ihm nicht eher, seine Ideen in die Praxis umzusetzen. Das »neue Kunsthaus« wurde in »Dekorative Kunst« angekündigt:

> Es handelt sich um ein am nächsten den Münchener Werkstätten verwandtes Unternehmen, einer Vereinigung von Künstlern zu kommerziellen Zwecken, also im Genre nichts gerade Neues, nur auffallend dadurch, daß es in dieser Form in Paris zu stande kommt. Man will nicht unbedingt billige Dinge schaffen, wohl aber solche, bei denen der Preis zum verwendeten Material und der benützten Technik in einem rationellen Verhältnis steht und die, ohne zu verlieren, vervielfältigt werden können. Schon dieser Paragraph bedeutet für französische Verhältnisse den reinen Anarchismus.[34]

Es folgt Meier-Graefes übliche Kritik am Pariser Amateur, der selbst in gewerblichen Dingen auf das einmalige Exemplar Wert legt: »Die ästhetische Folge ist der Mangel jedes Nutzstils«.[35]

In »L'Art Décoratif« wird zwei Monate später die bevorstehende Eröffnung der »Maison Moderne« erörtert:

> Les objets mis en vente coûteront ce qu'ils valent réellement; on les paiera ce qu'on les paierait au Louvre et au Bon Marché si le Louvre et le Bon Marché en vendaient. Or si simple que cela puisse paraître, c'est au contraire très nouveau, en France du moins, et cela constitue un important progrès...[36]

Was dem deutschen Leser als »reiner Anarchismus« für französische Verhältnisse dargestellt wurde, wird hier dem französischen Publikum als Fortschritt vorgeführt. Daß dieses Unternehmen, das dem französischen Geschmack und der Situation in Frankreich den Kampf an-

[33] Meier-Graefe: Das Erbe der Goncourts. In: Die Zukunft, 3.4.1897, S. 37.

[34] Dekorative Kunst, 2. Jg. Sept. 1899, S. 215.

[35] Ebd. Die beste Darstellung der Maison Moderne in: Nancy J. Troy: Modernism and the Decorative Arts in France. New Haven/London 1991.

[36] L'Art Décoratif, 2. Jg, Nov. 1899, S. 277.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sagte, auf die größten Schwierigkeiten stoßen mußte, war wohl schon damals für einen anderen als Meier-Graefe vorauszusehen. Aber er war nun einmal ein verwegener Don Quijote ohne einen Sancho Pansa an seiner Seite.

Die Wende um 1900

Die Gründung der Maison Moderne ist als ein lang verfolgtes Ziel von Meier-Graefe durchaus zu verstehen. Andererseits war er zu der Zeit, als sie ihm schließlich gelang, von der neuen Bewegung im Kunstgewerbe, für die er mit so offener Begeisterung eingetreten war, enttäuscht.[37] Er gab zwar seine Hoffnungen und seinen »Kampf um den Stil«, wie es in der »Entwicklungsgeschichte« heißt, nicht auf, fühlte sich jedoch mehr und mehr von der großen malerischen Kunsttradition in Frankreich angezogen.

Um die Maison Moderne zu lancieren, stellte Meier-Graefe unter dem Titel »Germinal« eine Mappe von 20 Originaldrucken zusammen, in der französischen Tradition von Martys »L'Estampe originale« (1893–95), von Vollards »L'Album des Peintres-graveurs« (1896) und »L'Album d'estampes originales de la Galerie Vollard« (1897).[38] Martys Bemühungen, unterstützt von dem Kritiker Roger Marx, sind im Zusammenhang mit der Wiederbelebung der Originalgraphik zu sehen, aber auch in Verbindung mit der französischen Arts and Crafts-Bewegung. Vollard bevorzugte die sogenannten »peintres-graveurs«, keine beruflichen Hersteller von Druckgraphik, sondern Maler, die sich auch für dieses Gebiet, besonders für die Li-

[37] Vgl. den Aufsatz »Epigonen«, »Dekorative Kunst«, Juli 1899, der mit den Worten beginnt: »Es steht das Morgenrot einer neuen Welt noch an dem bewegten künstlerischen Himmel unseres Jahrhunderts, und doch beginnt es schon in der Ferne zu dunkeln.« Man kann die Darlegung seiner Enttäuschung auch als Kampfwaffe betrachten im Moment, wo er sich anschickt, selbst in die Arena zu treten. »Epigonen« schließt folgendermaßen: »Aber hier (in Deutschland. C.K.) ist es ganz gewiß der frühe Morgen, den wir erleben. Der Mittag kann uns vielleicht schöne Dinge bescheren.« (Der Aufsatz ist in Meier-Graefe: Kunst-Schreiberei – Essays und Kunstkritik. Hg. von Henry Schumann. Leipzig und Weimar 1987, S. 141f. abgedruckt).

[38] Über Martys Unternehmen vgl. Kat. L'Estampe originale – Artistic printmaking in France 1893–1895. Van Gogh Museum. Amsterdam 1991/92; zu Vollards, Una E. Johnson: Ambroise Vollard. Editeur – Prints, Books, Bronzes. Museum of Modern Art. New York 1977.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

thographie interessierten. Er hatte damit bei Sammlern wenig Erfolg, was Meier-Graefe nicht entmutigte, es ebenfalls zu versuchen, allerdings mit einer entgegengesetzten Einstellung. In der Selbstanzeige zu »Germinal« lesen wir:

> Dieses Ausdrucksmittel gehört in seiner hier vorgetragenen Art uns allein; es gewährt unserer mit Recht auf Sozialisierung der Kunst gerichteten Kultur ein ideales Mittel, die unzugängliche Einheit des Kunstwerkes aufzuheben, ohne dieses auch nur um eine Nuance zu schmälern.[39]

Hier zeigt sich Meier-Graefes zwiespältige Situation: Er steht einerseits in der französischen Tradition der »estampe originale«, die sich an Kenner und Sammler wendet, strebt aber andererseits mit seinem Vorhaben eine »Sozialisierung der Kunst« an. In seiner Antwort auf eine Rundfrage über die Schaffung eines »Salon de la Gravure« spricht er sich für Farbdrucke aus, »qui peuvent *décorer* l'intérieur et remplacer le tableau. Il faudrait renoncer complètement à l'eau-forte et aux gravures d'amateurs.«[40] Er befürwortet Druckgraphik, die als Wandschmuck dienen kann, und verwirft graphische Blätter, die in den Mappen der Liebhaber verschwinden – man denke an Daumiers berühmte Graphiksammler-Darstellungen.

Dieselbe Ambivalenz kennzeichnet Meier-Graefes Tätigkeit. Während er sein Amt als Ideologe und Kritiker der Stil-Bewegung fortführt (bis Mai 1901 in »Dekorative Kunst«, bis Mai 1902 in »L'Art Décoratif«) und ihn die absorbierende Aktivität des Ladeninhabers und Werkstättenleiters in Anspruch nimmt, arbeitet er an seiner Geschichte der modernen Kunst. Sprechendes Zeichen dieser Ambivalenz ist die Tatsache, daß er, angeregt durch die Atmosphäre des »Bloemenwerfs«, in der wohltuenden Harmonie des selbstgeschaffenen Heims seines Freundes Henry van de Velde unweit Brüssel, an

[39] In: Die Zukunft, 23.12.1899, S. 527. Der Titel »Germinal« bezieht sich auf Zolas Roman und auf den Monat dieses Namens in dem Kalender der französischen Revolution, den Monat des Keimens. Vgl. Moffett, Meier-Graefe, S. 160f. (dort auch Liste der beteiligten Künstler).

[40] In: L'Estampe et l'Affiche, 3. Jg 1899, S. 156. (Ich verdanke diesen Hinweis Arsène Bonafous-Murat, Paris).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seiner »Entwicklungsgeschichte« arbeitet.[41] In Paris blieben hierfür nur die Nächte zwischen Buchführung und Kopfzerbrechen über sein Geschäft.

Die ersten Entwürfe der »Entwicklungsgeschichte« wurden ab Oktober 1899 in der »Insel« veröffentlicht,[42] noch vor der Eröffnung der Maison Moderne, während das monumentale Werk in dem Moment erschien, als Meier-Graefe sich gezwungen sah, sein Geschäft zu liquidieren.[43] Dieses Sichüberschneiden verschiedener Tätigkeiten finden wir in den übereinandergreifenden Schichten der »Entwicklungsgeschichte« wieder.

Im ersten »Beitrag zu einer modernen Aesthetik«, der fast wörtlich als Einleitung in die »Entwicklungsgeschichte« übernommen wurde, erklärt Meier-Graefe, eine »neue Harmonie« zeigen zu wollen: »den Zusammenhang der ›reinen‹ Künste mit der neuen Bewegung«.[44] Er widerruft seine frühere, »gefährliche« Stellungnahme »Weg mit den Bildern« und erläutert, wie das gemeint war. »Worauf es jedenfalls ankommt, ist, die künstlerischen Güter zu behalten, die wir bisher auf dem Wege der Bilderkunst empfangen haben.« Meier-Graefe ist kein moderner Herostrat. Aber er will sich auch nicht mit der »einseitigen Entwicklung der Malerei« und der »einseitigen Entwicklung unserer Aesthetik« zufriedengeben und hofft auf »eine anderseitige, eine vielseitige Wendung«. Daraus, so behauptet er, »muß eine neue Kunstgeschichte werden, die mehr von Aesthetik handelt als von Kunst, mehr nach Kultur trachtet als nach Malwissenschaft, die den Sehwinkel weiter faßt als bisher.«[45]

Meier-Graefes »neue Kunstgeschichte« will entwicklungsfähige Perspektiven öffnen, neue Funktionen entdecken, die ein breites Publikum berühren, denn »eine Kunst, die principiell nur für wenige da ist,

[41] Vgl. Henry van de Velde: Récit de ma vie, I, 1863–1900. Hg. von Anne van Loo, unter Mitarbeit von Fabrice van de Kerckhove. Paris 1992, S. 317.

[42] Vgl. die genauen Angaben im Anhang.

[43] Der Verkauf der Maison Moderne findet April 1904 statt, die »Entwicklungsgeschichte« erscheint im Mai. Hätte der Insel Verlag nicht so lange gezögert, ob er das Werk verlegen wolle oder nicht (vgl. im Anhang die Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Werks), wäre das Buch noch während des Bestehens der Maison Moderne erschienen.

[44] In: Die Insel, 1. Jg. (Nr. 1) Okt. 1899, S. 70. In der »Entwicklungsgeschichte«, 1904, S. 3, ist von dem »Zusammenhang der Künste mit dem Leben« die Rede.

[45] Ebd., S. 70f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist dem Verfall bestimmt«.[46] Deshalb traf ihn die Kritik an seinem »Kunstsalon«, wenn sie von Malern und Bildhauern, die er bewunderte, herrührte, an einer empfindlichen Stelle. Ende 1901 griff der einflußreiche Schriftsteller und Kritiker Octave Mirbeau die Maison Moderne an. Meier-Graefe beklagt sich bitter darüber, daß es ausgerechnet zur Weihnachtszeit geschah, »in der Zeit, wo auch dem Besitzer moderner Kunstsalons das Glück blüht, so Etwas wie einen Käufer zwischen die Finger zu bekommen«. Mirbeau spricht in seinem Artikel von einem gewissen M.G. (gemeint ist Meier-Graefe), »der früher Sammler, dann Agitator für moderne Dinge gewesen und jetzt so weit gesunken sei, im Herzen von Paris ein Kaufhaus mit all diesen Scheußlichkeiten aufzumachen«.[47] Nach Meier-Graefes Ansicht lag die Sache tiefer:

> Mirbeau ist mit Rodin befreundet und Rodin sagte mir eines Tages, er finde alle unsere modernen Stilversuche bête; Degas hatte die Güte, unser Dekor mit einer atheniensischen Bezeichnung zu belegen, die ich mir versagen muß, wiederzugeben; Sisley versicherte kurz vor seinem Tode, die ganze Sache würde nicht ein Jahr mehr halten; und Liebermann hat sich nicht weniger hoffnungslos geäußert. Renoir steht genau auf dem selben Standpunkt; und wenn man herumfragen würde, wäre so ziemlich bei allen modernen Größen der Malerei und der Skulptur die Antwort die selbe.[48]

Meier-Graefe gibt nicht die Hoffnung auf, die »großen Herren« zu besserer Einsicht zu bringen: Sie sollten sich

> lieber freuen, daß hier ein Weg gefunden wird, der ihrer bedenklich abstrakten Bedeutung Etwas von moralischer Daseinsberechtigung ertheilt, daß der ungeheuerlichen Unökonomie, die jährlich so und so viele tausend Kilometer Leinwand oder Centner Gips, die nie irgend einen Zweck erreichen, verschwendet, ein bescheidener Nutzen entgegengestellt wird.[49]

[46] Ebd., S. 71.

[47] Wir können hier nicht auf den kunstpolitischen Aspekt eingehen, auf das für französische Verhältnisse als Bedrohung empfundene deutsche Unternehmen im Herzen von Paris. Vgl. Nancy L. Troy, a.a.O., S. 47.

[48] Meier-Graefe: »La Maison Moderne«. In: Die Zukunft, 15.2.1902, S. 281. Mirbeaus Artikel »Art Nouveau«, Le Journal, 22. 12. 1901, ist in Octave Mirbeau: Des artistes. Préface d'Hubert Juin. Paris 1986, S. 387f., wieder abgedruckt.

[49] In: Die Zukunft, 15.2.1902, S. 281.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Meier-Graefe scheiterte mit seinem Kunstsalon, führte aber den Kampf in der »Entwicklungsgeschichte« weiter (speziell im fünften Buch »Der Kampf um den Stil«). Wir finden öfter die Behauptung, daß die Maison Moderne nicht nur moderne »Nutzkunst« vertrat und produzierte, sondern auch Werke der Impressionisten, der Neo- und Postimpressionisten und der Nabis anbot,[50] was darauf schließen ließe, daß Meier-Graefe in seinem Kunstsalon, wie später in seiner »Ent-wicklungsgeschichte«, »reine« und angewandte Kunst unter einem Dach vereinigen wollte. Tatsächlich kündigte er selbst an:

> Il y aura de plus un département d'objets d'art proprement dits, c'est-à-dire de tableaux et d'oeuvres de sculpteurs – il ne fallait oublier les besoins de personne. Pas de tableaux de pacotille, rien que le dessus du panier de la peinture moderne: les consacrés, Manet, Claude Monet, Degas, Cézanne, Renoir, puis les jeunes, Maurice Denis, Van Rysselberghe, Vuillard, Bonnard, etc.[51]

Dies kann man als Geste in Richtung des französischen Geschmacks auffassen, sie scheint aber keinem ernsten Vorhaben entsprochen zu haben. Offiziell verkaufte die Maison Moderne keine Malerei, nur Kleinplastiken von Künstlern wie Fortuny, Hoetger, Gurschner, Charpentier, Lerche, Voulot,[52] und nicht zuletzt von Minne;[53] bibelotformatige Reduktionen von größeren Werken, wie etwa der Balzac-Kopf

[50] Vgl. Kenworth Moffett: Meier-Graefe as art critic, a.a.O., S. 38; Nancy L. Troy, a.a.O., S. 44.

[51] Ankündigung der »Maison Moderne« in: L'Art Décoratif, Nov. 1899, S. 277; in ähnlichem Sinne in: Dekorative Kunst, Sept. 1899, S. 215.

[52] Vgl. Documents sur L'Art Industriel au XXe siècle. Editions de la Maison Moderne. Paris 1901 (mit photographischen Reproduktionen der Werke der Mitarbeiter der Maison Moderne).

[53] Dieser Künstler war für Meier-Graefe von besonderer Bedeutung, wie wir noch sehen werden. Meier-Graefe schickte eine Kollektion von Arbeiten Georg Minnes auf die 8. Ausstellung der Wiener Secession, Nov./Dez. 1900, darunter als Hauptstück das Gipsmodell des von Knaben umringten Brunnen. Die fünf identischen Figuren wurden nach der von der Maison Moderne übersandten Form an Ort und Stelle gegossen und nach der Ausstellung dem Präsidenten der Secession, Carl Moll, und seinen Mitarbeitern verehrt. Vgl. Die Wiener Secession. Hg. von der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession. 1986. Bd. 2, S. 27. Vgl. auch Entwicklungsgeschichte, S. 541.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Rodin, wurden ebenfalls angeboten. All dies fiel neben der Produktion der »art industriel« nicht ins Gewicht.

Das will jedoch nicht heißen, daß Meier-Graefe nicht auch Werke der Malerei besessen und gelegentlich vertrieben hat. Von der PAN-Zeit an und sein Leben lang hat er Werke gekauft und vermittelt, ohne selbst Sammler gewesen zu sein.[54] Einige können nach den Aufnahmen, die wir von den Arbeitszimmern des Herausgebers von »Dekorative Kunst« besitzen, identifiziert werden. Das prominenteste Werk, quasi von programmatischer Bedeutung, ist »Le Chahut« von Seurat (1889–1890), heute im Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo. Es schmückte den Redaktionsraum, Rue Pergolèse, in einem Rahmen van de Veldes, über einem von ihm entworfenen Kamin.[55] Meier-Graefe betrachtete Seurats Werke, und nicht zuletzt »Le Chahut«, als »die Lösung eines Problems der Monumentalkunst«.[56] So gesehen stimmte dieses Werk mit seinem eigenen Ideal der damaligen Zeit überein.[57]

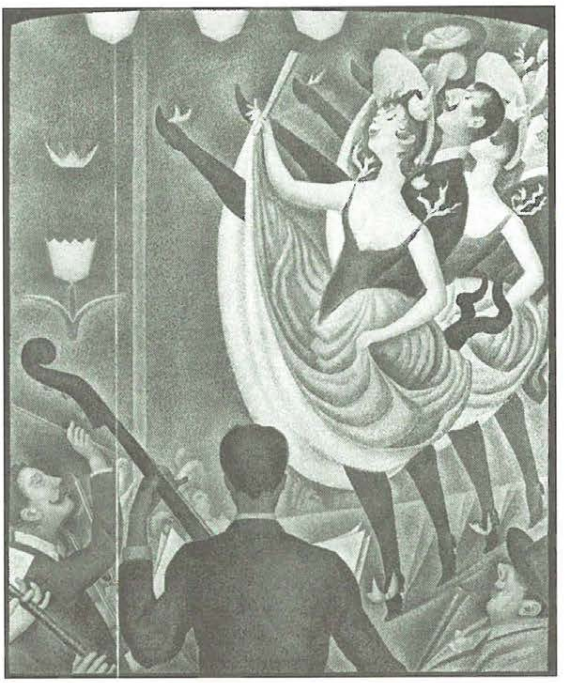
[54] Vgl. dazu die zahlreichen Hinweise in der noch unveröffentlichten Korrespondenz Meier-Graefes, speziell in den Briefen an Rudolf Alexander Schröder; eine Briefausgabe von Meier-Graefe ist in Vorbereitung.

[55] Der Redaktionsraum mit dem Bild ist in der van de Velde gewidmeten Nummer von »Dekorative Kunst« und »L'Art Décoratif«, Okt. 1898, S. 25, abgebildet. Meier-Graefe erwarb »Le Chahut« vermutlich 1897; vgl. Journal Inédit de Paul Signac, II, 1897–1898. In: Gazette des Beaux-Arts, Mai/Juni 1952, (unter dem Datum 28.12.1897). Meier-Graefe äußerte sich selbst zweimal über den Kauf des Bildes, aber ohne Angabe eines genauen Datums. In: Europäische Revue, 1925, S. 172, schreibt er: »Ich habe den ›Chahut‹ von Seurat, sein Hauptwerk, für 300 Fr. erworben, um es vor einem Kneipenwirt zu retten, der sein Tanzlokal damit schmücken wollte.« Im Berliner Tageblatt, 13.7.1929, (»Kunsthändler hüben und drüben«) spricht er wiederum vom Händler Moline, »bei dem man damals die Constantin Guys zu 20 Francs das Dutzend kaufte und ich für 200 Francs den ›Chahut‹ Seurats erstand.« Meier-Graefe verkaufte das Bild vor seiner Rückkehr nach Deutschland 1904; in der »Entwicklungsgeschichte«, S. 232, wurde es noch als »beim Verfasser« verzeichnet und im Abbildungsband, S. 103, in einer Photographie von Druet abgebildet.

[56] Entwicklungsgeschichte, S. 234.

[57] Als Kessler um dieselbe Zeit ein anderes »monumentales« Werk von Seurat, »Les Poseuses« (heute in der Barnes Foundation, Merion, USA) erwarb, schrieb ihm Meier-Graefe aus Paris: »Signac erzählte mir, daß Sie die Poseuses von Seurat gekauft haben (...) Ich vermute, daß Sie die Poseuses der Nat. Galerie schenken wollen, das wäre eine That, wenn Tschudi, im Gegensatz zu allen anderen Museen, die Annahme durchzusetzen vermöchte.« (11.1.1898, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Kessler). Vgl. das »Journal Inédit« von Signac, a.a.O. (2.1.1898): »De Kessler espère d'ici quelques années pouvoir faire entrer les Poseuses au musée de Berlin, quand les cris excités par les Degas,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Georges Seurat: Le Chahut. 1889/90
(Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller)

Doch war er selbst nicht immer so konsequent, wie uns das bekannte Photo lehrt, das ihn mit seiner Frau Anna in seinem Arbeitszimmer 1897/98 an dem großen Schreibtisch von van de Velde zeigt.[58] An der Wand die berühmte Dahlientapete seines belgischen Künstlerfreundes und darüber einige gerahmte Bildwerke, darunter die »Madonna« von

les Monet, les Renoir, qui y sont déjà, seront calmés.« Kessler jedoch, stolz auf seine Erwerbung, wollte das großformatige Bild unbedingt im Eßzimmer seiner Berliner Wohnung anbringen, obwohl dazu »die Wände« fehlten. So ersann er eine geschickte Lösung, auf die van de Velde, der ihm die Wohnung einrichtete, ironischerweise nicht gekommen war. Die vom Keilrahmen gelöste Leinwand wurde über zwei an der Wand angebrachten Stangen gerollt, so daß nur die Mittelfigur zu sehen war! (vgl. Henry van de Velde: Récit de ma vie, a.a.O., S. 355). Wir überlassen es anderen, über den Unterschied zwischen Kessler und Meier-Graefe zu meditieren.

[58] Kenworth Moffett, a.a.O., Abb. 16.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Munch. Blättern wir nun in der »Entwicklungsgeschichte« (Kapitel »Belgien«), stößt man auf folgende Stelle:

> Um ganz sicher zu sein, daß die Bilder nie wieder die Wohnungen der Menschen verderben, bedruckt van de Velde die Wände mit seinen Ornamenten, auf die man in der Tat keine Bilder hängen kann, d.h. gibt statt einem halben Dutzend von alten Gemälden deren hundert neue, die von den früheren der Nachteil unterscheidet, unverrückbar an der Stelle zu bleiben, bis der Tapezierer wiederkommt. (S.672)

Julius Meier-Graefe mit seiner Frau in seinem Pariser Arbeitszimmer (Schreibtisch von van de Velde) ca. 1897

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die »Entwicklungsgeschichte« ist ein Buch über Kunst und auch ein Kunstbuch. Die Typographie ist elegant und übersichtlich. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, hätte das Buch im Insel Verlag seinen Platz gehabt.[59] Es ist wohl kein Zufall, daß schließlich der Verlag Julius Hoffmann, der sich dem Kunstgewerbe und der Architektur widmete, das Werk verlegte. Das Archiv des Stuttgarter Verlegers ist verbrannt, aber wir können mit Sicherheit annehmen, daß der Autor Hinweise für die Gestaltung des Buches gab, wie er es auch mit anderen Publikationen getan hat.[60] Er hatte von früh an ein besonderes Interesse für Buchkunst und beurteilte die französischen Leistungen auf diesem Gebiet im Vergleich mit den fortschrittlicheren in Belgien sehr streng.[61]

Meier-Graefes opus magnum kontrastiert schon rein äußerlich mit Muthers »Geschichte der Malerei«. Dieses Werk machte Sensation durch die vielen in den Text eingestreuten photographischen Reproduktionen. Bei Meier-Graefe ist der Text von den Abbildungen, die in einem eigenen Bildband erschienen, getrennt,[62] während in den Textbänden typographisch hübsche Vignetten und Strichzeichnungen das Ende der Kapitel und der Abschnitte markieren, was dem Buch eine klare, harmonische Gliederung gibt. Dieser Buchschmuck erfüllt nicht nur einen ornamentalen Zweck, er bezieht sich meist auf den Text, manchmal in subtiler Anspielung. So steht vor dem Kapitel »Der Impressionismus in der Plastik« die Strichzeichnung einer Figur vom Portal des Doms zu Reims vor dem Schatten der Rückenansicht von

[59] Vgl. im Anhang die Weigerung des Insel-Verlags, das Buch zu veröffentlichen.

[60] Vgl. im Insel-Archiv, Stiftung Weimarer Klassik, Meier-Graefes Korrespondenz mit dem Verlag, 1905/6, über die Gestaltung von »Der junge Menzel«.

[61] Vgl. Zeitschrift für Bücherfreunde, 1. Jg. 1897, »Gegenwärtiger Stand der Büchergewerbe in Paris und Brüssel« (2 Folgen). S.a. Entwicklungsgeschichte, S. 631: »Das französische Buch ist noch heute, soweit sich überhaupt der Künstler damit beschäftigt, eine Sammlung von Illustrationen und setzt sich mit souveräner Verachtung über die elementarsten Regeln der Typographie hinweg. Seit fünfzig Jahren ist in Paris kein halbwegs brauchbares Druckwerk auf den Markt gekommen.«

[62] Auch dies nur als Zugeständnis an den Leser: »Zum Verständnis des Textes sind sie (die Reproduktionen, C.K.) nicht nötig, aber ich weiß nicht, ob Muther nicht viel den Bildern verdankt«; Meier-Graefe an den Insel Verlag, 14.9.1902 (zur Zeit, als der Verlag noch die »Entwicklungsgeschichte« herausgeben wollte); vgl. den Anhang.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rodins »Balzac«. »Der Irrtum war die Monumentalität der Erscheinung«, heißt es im Rodin-Kapitel, zu diesem Werk des Bildhauers.[63] Der gewaltige »Balzac«-Schatten war also eine ironische Brechung.

Eine neue Kunstgeschichte?

Meier-Graefe wollte mit seiner »Entwicklungsgeschichte« eine »neue Kunstgeschichte«, eine neue Art, Kunst zu betrachten, geben. Ob es ihm gelungen ist? Das Kapitel »Morris und sein Kreis« beginnt mit der Feststellung:

> Einen Ersatz für den Niedergang in den Künsten Englands bietet das englische Gewerbe. (...) Diese Geschichte gehört in der Tat zu den erfreulichsten Kapiteln der modernen Kunst. Das Problem, das sie verbirgt, ist das komplizierteste moderner Betrachtung.[64]

Gemeint ist die Einheit aller Kunst. Meier-Graefe hat nachdrücklich die Anschauung bekämpft, »daß Kunst und Gewerbe getrennte Dinge seien«; aber das englische Beispiel scheint dies zu bestätigen: hier, wo das Gewerbe blüht, darben Malerei und Plastik. Auch in der Einteilung von Meier-Graefes Werk haben wir diese Trennung: einerseits den »Kampf um die Malerei«, ihre Entwicklung, ihre Blüte, andererseits den »Kampf um den Stil« in den verschiedenen Ländern. Die »Entwicklungsgeschichte« begnügt sich nicht mit der Darstellung von vollzogenen Entwicklungen, sie kämpft für ein Einheitsideal von Kunst und Leben. Meier-Graefe ist ein »nützlicher« Historiker im Sinne Nietzsches: ihn interessiert die Kunst »immer nur zum Zweck des Lebens«, die Kenntnis der Vergangenheit »im Dienste der Zukunft

[63] Entwicklungsgeschichte, S. 274; vgl. S. 286 die Erwähnung von Carrières Wort über Rodin: »Il n'a pu collaborer à la cathédrale absente«; und S. 297, wo Meier-Graefe eine kleine Figur von Rosso beschreibt, die zu wachsen scheint wie die Figuren in Reims des Abends spät, wenn der Dom im Halbdunkel liegt. Rossos Werke, trotz ihrer kleinen Dimension, »monumentaler« in der Wirkung als Rodin? Ein anderes Beispiel einer Illustration, die eine Anspielung enthält, S. 408, die Zeichnung von Menzel, Sisyphos darstellend, der mit aussichtsloser Mühe einen Steinblock den Berg hinaufzustemmen sucht – Sinnbild der vergeblichen Bemühungen Menzels, der »im Alter aller Unkunst die Hand bietet«? (S. 406).

[64] Entwicklungsgeschichte, S. 581.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Gegenwart«. Er ist kein »historisch Neutraler«, keiner, der »den Tatsachen Rechnung tragen« will.[65] Er urteilt und wertet nicht als Bildungsbürger, sondern aus eigener Erfahrung. Er begnügt sich nicht mit der Frage »wie?«, er will das »Warum« einer Entwicklung verstehen, und da, wo sie ihn nicht befriedigt, sucht er, auf sie einzuwirken. So erklärt er beispielsweise, daß der »Mangel an Plastik« die Entwicklung von Englands Kunst bestimmt und aus ihr eine »Krankenstube« gemacht habe.[66] Deshalb dann, im Kapitel »Beardsley und sein Kreis«, dieser heiß vorgetragene Wunsch, den man nicht aus der Feder eines Historikers erwartet:

> Wenn ich nur das eine mit diesem Buche erreichen könnte, die Klärung der Notwendigkeit einer organischen Aesthetik, einer organischen Kultur, von der wir himmelweit sind, die wir noch nicht im allerentferntesten ahnen; diese Einsicht, daß gewisse Dinge nicht zur Bildung, sondern zum Leben gehören, Notwendigkeiten sind, um seine geistige Notdurft ausdrücken zu können (...).[67]

Ist es nach all dem nicht erstaunlich, daß man gerade Meier-Graefe für eine einseitige Sicht der Kunst des 19. Jahrhunderts hat verantwortlich machen wollen, die bis in die 60er Jahre nachgewirkt habe und sich auf das rein Malerische beschränke?[68] Aus dieser Perspektive, der es allein auf »formalästhetische« Werte ankommt, gipfelt die Entwicklung der Malerei im französischen Impressionismus, während andere künstlerische Ausdrucksformen vernachlässigt werden. Meier-

[65] Alle angeführten Zitate stammen aus »Vom Nutzen und Nachteil der Historie«. Diese Hinweise auf Nietzsche stehen nicht im Widerspruch zur scharfen Kritik an der Kunstauffassung des Philosophen, wie sie im letzten Kapitel der »Entwicklungsgeschichte« dargelegt wird: »Nichts fehlte Nietzsche mehr als Kunst; nicht die kleine selbsttrügerische Fälscherkunst, die er meinte; die große, die wir meinen, der dieses Buch gewidmet ist.« (S. 751).

[66] Vgl. Entwicklungsgeschichte, S. 569f. (Kap. »Das junge England«).

[67] Ebd., S. 606.

[68] Eine gute Zusammenfassung dieser Probleme in Lukas Gloor: Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz. Frankfurt, Bern, New York 1986, S. 9f. Diese Anschuldigung reicht von Nicolas Pevsner (1931, Ref. in Gloor) bis Barbara Paul: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich. Mainz 1993.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Graefes »Kunstgeschichte« ist jedoch so vielseitig, so wenig dogmatisch, daß derartige Behauptungen ihr nicht gerecht werden.

Die Komplexität von Meier-Graefes Betrachtungsweise läßt sich daran zeigen, wie er die Entfaltung des Malerischen darstellt. Die »ruhmreichen Helden« dieser Geschichte sind die Venezianer, Rubens, Rembrandt und Velazquez. Rubens und Velazquez werden als »Träger ungeheuerlicher Mittel« bezeichnet. In ihnen fand er die malerischen Mittel, die spätere Maler, gipfelnd in Manet, sozusagen extrahiert, konzentriert und vereinfacht haben. Aber Rembrandt? Von ihm, den er am höchsten schätzt, behauptet er, daß er mit dieser malerischen Tradition nichts zu tun habe, daß seine Wege die modernen Künstler nicht weiter führten, ihnen keine Mittel an die Hand gäben, »wo heute das Mittel alles bedeutet«. Rembrandts Kunst, wie auch die Leonardos, nennt er »unbegreiflich«, man kann nicht sehen, »wie sie es machen«, was die Betrachtung in eine »scheue Entfernung« bannt. Und doch will Meier-Graefe scheinen, daß gerade sie, durch ihre ungeheure Kunst, die höchste Rechfertigung einer gleichwohl problematischen Entwicklung sind, die in die Einsamkeit der Abstraktion führt: »Solche Leute tragen erhobenen Hauptes die Verantwortung der Abstraktion der Künste, und man begreift, daß die Dome und Paläste stürzen mußten, damit ihr Auge den freien Ausblick in die Ewigkeit gewann.« Die Größe Rembrandts und Leonardos als Trost für den Verlust einer Kunst, die früher einer Gemeinschaft galt (hier symbolisiert durch »Dome und Paläste«), nicht dem Einzelnen.

Rubens und Velazquez stehen, nach Meier-Graefe, am Anfang einer Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei, die zum Impressionismus führte, während Rembrandt nicht fortzusetzen war: »Er vollendete sich selbst.«[69] Diese Hinweise mögen genügen, um anzudeuten, daß die Entwicklung der malerischen Mittel Meier-Graefe nicht »alles« bedeutete, ja, nicht einmal das Wesentliche. Zwar schätzte er selbstverständlich die »Generation von 1870« als eine, die die Freude am rein Malerischen auf einen Höhepunkt trieb: »Manet war nur Maler, aber er war es so, daß man seitdem geneigt ist, Farbe und Pinselstriche als die höchsten Werkzeuge göttlicher Eingebung zu be-

[69] Vgl. das Kap. »Die Blüte der Malerei«, Entwicklungsgeschichte, S. 49 und passim, wo diese Gedankengänge entwickelt und dem sämtliche Zitate entnommen sind.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

trachten.«[70] Aber die Impressionisten haben das Malerische auch zugleich »erschöpft«. Ihr Erbe lautet: »Viel Mittel, wenig Zwecke« – »So siegen wir und sind Besiegte«.[71] Man spürt hier, daß Meier-Graefe mehr als rein malerische Werte in der Malerei sucht – er sucht den Menschen in der Kunst.

Der Schlußakt des Impressionismus

In einer erstaunlichen Wendung über den »Schlußakt« des Impressionismus schreibt Meier-Graefe:

> Schon heute fallen manche Bilder der Impressionisten wie mürbe Asche von der Leinwand, andere werden in den Rahmen zu farblosem Staub. Gerade der Prunk, der den Zeitgenossen am herrlichsten dünkte, wird zuerst zunichte. Denkt man an die Folgen, die in Brüssel greifbar, aber in der ganzen Welt, wo immer mit Farben geschaffen wird, von Tag zu Tag deutlicher werden, so verklärt sich die Melancholie über den kurzen Bestand dieser Dokumente durch die frohe Einsicht, dass die Leuchte, die sie uns gaben, verlöschen kann, nachdem sie den Weg in die Zukunft belichtet hat.[72]

Deshalb forscht Meier-Graefe nach neuen Möglichkeiten in der Kunst. Dies war auch das Anliegen der XVI. Ausstellung der Wiener Secession, »Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik«, Januar/Februar 1903, bei der er beratend mitgewirkt hat. In dieser für die Geschichte der modernen Kunst außerordentlich wichtigen Ausstellung[73] wird der Impressionismus als etwas Abgeschlossenes, Historisches dargestellt mit Vorläufern zurück bis Tintoretto, El Greco, Rubens und Velazquez. Sie spiegelt präzise Meier-Graefes Konzeption: »Durch die Kunst der Vergangenheit soll nun hier auf dieser Ausstellung jene Kunst, welcher wir zustreben, erläutert werden.«[74] Und so schloß der dargebotene Überblick mit der Abteilung »Übergänge zum

[70] Ebd., S. 155.
[71] Ebd., S. 312.
[72] Ebd., S. 246, Der Neo-Impressionismus in Brüssel.
[73] Vgl. Robert Jensen: Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. Princeton 1994, S. 3f.
[74] Vorwort zum Katalog, S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stil«, in der die Jüngeren, besonders die Nabis, eindrucksvoll vertreten waren.

In der »Entwicklungsgeschichte« wird diese Wiener Ausstellung beschrieben:

> Als der Beethoven Klingers in der Sezession war,[75] schmückten Klimtsche Wanddekorationen in Mosaik die Wände.[76] Als darauf die Impressionisten ihren Einzug in dieselben Hallen hielten, hatte man pietätvoll diese Mosaiken verdeckt. Es war ein eigenes Gefühl, hinter dem Vermeer, dem Velasquez, dem Goya, hinter den Monet, Cézanne, van Gogh und den anderen, diese Reichsten einer vergangenen Zeit, Besitzern aller Schätze der Malerei und doch immer nur Vollbringern von Notwendigkeiten, hinter ihnen, nur durch einen dünnen Stoff getrennt, diese Dekorationen eines mutigen Modernen zu wissen, der ebenso leidenschaftlich, als sie alle, nach dem Schönen verlangte. Und man hätte wünschen mögen, daß die merkwürdige körperliche Annäherung, wie sie hier der Zufall gebracht hatte, eine Gemeinschaft zwischen ihnen herstellte, daß es der lebendigen Kraft der Unsterblichen gelänge, der in die Neuzeit verirrten Kunst etwas ihres Odems zu geben.[77]

Es ist bemerkenswert, daß der Künstler, mit dem das letzte Buch der »Entwicklungsgeschichte«, »Der Kampf um den Stil«, beginnt, Minne, in der Abteilung der Wiener Ausstellung, »Übergänge zum Stil«, nicht vertreten war. In Meier-Graefes Minne-Kapitel werden wir daran erinnert:

> In einer einzigen Ausstellung hat man einmal Minne würdigen können. Es war vor ein paar Jahren in der Sezession in Wien, der so mancher Ausstellungsstreich glücklich gelungen ist. Hier konnte man ihn sehen und genießen, ganz einfach nur, weil man ihn in kleinem Raum für sich allein zeigte, den Brunnen als Brunnen aufstellte und seine Figuren in Nischen, in irgend eine, war es auch nur die primitivste, Beziehung zum Raum brachte. Da kam er zur Geltung.[78]

[75] In der XIV. Ausstellung der Wiener Secession, April–Juni 1902.

[76] Meier-Graefe beschreibt symptomatischerweise Klimts Beethoven-Fries als Mosaik, obwohl es mit Kasein-Farben gemalt, aber mit Gold und Halbedelsteinen geschmückt war.

[77] Entwicklungsgeschichte, S. 695.

[78] Ebd., S. 540f; vgl. ebd., Anm. 53.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dies war im Jahre 1900. Zur Zeit der Wiener Impressionismus-Ausstellung und der »Entwicklungsgeschichte« verkörperte Minne nach wie vor Meier-Graefes Ideal zukünftiger Entwicklung:

> eine Sehnsucht nach etwas Unpersönlichem, weil im höheren Sinne Persönlichen, ein Drang nach einem Gemeinschaftlichen, nach Konventionen, die dem wilden Eigendünkel Zügel anlegen, nach Ruhe.[79] Danach strebte Minne, und das Ziel ist ihm wichtiger als die Mittel. (...) er träumt von Baukunst in der Skulptur; neue und uralte Träume, vergessene Ideale, seitdem das allein seligmachende Malerische alle Fragen der Bildhauerei verwischt hat, Notwendigkeiten, seitdem wir erkannt haben, wie arm wir mit all unserer Kunst, mit all unseren Originalitäten geworden sind.[80]

Eine ähnliche Tendenz wie bei dem Flamen Minne fand Meier-Graefe bei dem Lateiner Maillol: das große Gesetz des Unpersönlichen, das »herbe Opfer verlangt«, und zwar nicht nur vom Künstler, sondern auch vom Betrachter. Und er präzisiert, daß dies weniger dem Werk geringen Umfangs gilt, »das wir heute von Minne und Maillol besitzen, als dem lebendigen Instinkt, der sie hervorbrachte, den Hoffnungen, die sie in uns nähren, dem Weg, den sie eingeschlagen haben.«[81]

Im Kapitel »Maillol« steht eine wichtige Behauptung, die Meier-Graefes Vorhaben einer »neuen Kunstgeschichte« treffend ausdrückt:

> heute, wo wir die Kraft zur Einseitigkeit verloren haben und unsere Äußerungen von der eigenen Persönlichkeit kontrolliert werden, wird die Kritik, die in der Schätzung des Einzelnen nicht die ungeheure Bahn der Entwicklung des Ganzen aus dem Auge läßt, das Heil der Zukunft. Nur indem wir aus unserer Vielseitigkeit wieder das Einseitige bilden, ein reiches Kriterium, das alle Erscheinungen unter einem Gesichtswinkel faßt und ordnet, können wir weiter kommen.[82]

Meier-Graefe erblickt das Heil in der Überwindung der Persönlichkeit, die die gesamte moderne Entwicklung der Kunst bestimmt hat. »Der große Poussin besaß das richtige Maß«, behauptet er.

[79] Die Verkörperung des Eigendünkels war für Meier-Graefe Klingers Beethoven-Denkmal.

[80] Entwicklungsgeschichte, S. 541f.

[81] Ebd., S. 555.

[82] Ebd., S. 397.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Man möchte Dutzende von Büchern über Poussin schreiben, um die Möglichkeiten einer modernen Monumentalmalerei zu ergründen, dicke Folianten, in denen gar nicht von ihm, sondern von modernen Künstlern die Rede wäre.[83]

Meier-Graefes Ideal einer Kunst, die entscheidend in unser Leben eingreift, das, was er als Stil-Bewegung bezeichnet, hat auch seine Vorstellung von der reinen, »abstrakten« Kunst beeinflußt. Er fahndet überall, besonders bei den Jüngeren, bei seiner eigenen Generation, derjenigen der Nabis etwa, deren Werk zur Zeit der Publikation der »Entwicklungsgeschichte« noch im Werden war, nach dem »Monumentalen«. Nach dem Ende des Malerischen das Monumentale. Und zwar ist das für ihn keine Frage des Formats: »Die Kunst fängt erst da an, wo solche Bagatellen wie Formatfragen keine Rolle mehr spielen.«[84]

Kunst in Deutschland

Im Frühjahr 1904, nach dem Verkauf seines Pariser Kunst- und Einrichtungsgeschäftes, der Maison Moderne, der mit der Publikation der »Entwicklungsgeschichte« zusammenfiel, kehrte Meier-Graefe widerwillig in die Heimat zurück. In den folgenden Jahren beschäftigte ihn vor allem die Kunst in Deutschland. Er schrieb eine Reihe von Büchern, die auf eine deutsche Leserschaft und die, wie er meinte, kunstfeindliche Situation im Lande zugeschnitten waren[85] – ein Akt der Rückkehr eigener Art.

[83] Ebd., S. 331.

[84] Ebd., S. 525. Am Ende des Gauguin-Kapitels steht hierfür eine sprechende Illustrierung. Der Kunsthändler Vollard hatte 1903, nach Gauguins Tod, eine Ausstellung des Künstlers mit 50 seiner besten Werke aus Tahiti organisiert: »Sie hingen ohne Kunst geordnet nebeneinander und mischten ihre Farbenpracht und ihre Linien. Die Sprache dieser Fresken schien den Raum immer größer zu machen. Sie verwandelte den kleinen Laden in ein Pantheon.« (ebd., S. 383)

[85] Meier-Graefe empfand das Heterogene der Kultur in Deutschland als kunstfeindlich. So schreibt er z. B. in einer Würdigung der damals neugegründeten Zeitschrift »La Nouvelle Revue Française«, um die er die Franzosen beneidet: »Wo ist bei uns das Haus, in dem sich Gleichgesinnte zwanglos vereinen und man sicher ist, nicht zwischen zwei Nachbarn gesetzt zu werden, von denen der eine aus dem elften Jahrhundert und der andere aus dem dreißigsten dichtet?« In: Neue Rundschau, 1910, S. 723.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Meier-Graefe widmete bereits in seiner »Entwicklungsgeschichte« einen Hauptabschnitt der Kunst in Deutschland. Nach seinem fast zehnjährigen Aufenthalt in Paris hatte er jedoch das Bedürfnis, eine Geschichte der neueren deutschen Kunst zu schreiben. Er besprach den Plan mit dem Direktor der Nationalgalerie in Berlin, Hugo von Tschudi, und kam zu dem Schluß, daß eine Ausstellung wünschenswert sei, um eine Übersicht zu erhalten. »Bei der wenig zuverlässigen Kunsthistorie des neunzehnten Jahrhunderts mußte man nahezu tabula rasa machen und von vorne anfangen.«[86] Dies gab den Anstoß, die vom Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, und von Tschudi seit langem geplante Deutsche Jahrhundertausstellung schließlich zu bewerkstelligen.[87] Während der Vorbereitungsphase der Ausstellung, bei der Meier-Graefe, wenn auch nicht offiziell,[88] die Hauptarbeit leistete, fand er die Zeit, zwei Bücher zu schreiben, die seine Position in Deutschland erschwerten und zu niederdrückenden Polemiken führten: »Der Fall Böcklin« (1905) und »Der junge Menzel« (1906).

Im opus magnum von 1904, in dem ein ganzes Kapitel von Böcklin handelt, während Menzel nur en passant erwähnt wird, finden wir

[86] Meier-Graefe: Das Museum. In: Neue Rundschau 1913, S. 43.

[87] Vgl. Tschudis Brief an Lichtwark vom 25.7.1904: »Lieber Freund Meier-Gr. ist mittlerweile hier angekommen, ganz Feuer u Flamme für die Centennale. Mir scheint nun doch angezeigt diese Gelegenheit nicht ungenützt verstreichen zu lassen. Ich fürchte unser ganzes schönes Projekt fällt sonst in's Wasser, nachdem es durch die verschiedenen dilettantischen Versuche die jede Ausstellungsleitung jetzt macht an Reiz der Neuheit verloren haben wird. Tun wir uns mit M. Gr. zusammen, so steht zu hoffen daß wirklich eine erschöpfende Ausstellung zusammenkommt. . .«. (Kunsthalle Hamburg, Lichtwark-Archiv). Über die Deutsche Jahrhundertausstellung, Berlin 1906, gibt es noch keine ausführliche Studie. Vgl. Helmut R. Leppien: Wege zur deutschen Jahrhundertausstellung. In: Kat. Kunst ins Leben – Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914. Hamburger Kunsthalle 1986f., S. 132f.; auch Kat. Der Kampf um die Moderne – Hugo von Tschudi und die französische Kunst in Deutschland. München/New York 1996.

[88] Über Meier-Graefes »schwierige Lage« schreibt Lichtwark an Tschudi am 20. 11. 1904: »Man hält ihn für erzfranzösisch. Man glaubt ihm seine plötzliche Bekehrung zu Deutschland nicht recht.« (Kunsthalle Hamburg, Lichtwark-Archiv). So rutschte Meier-Graefe in die Kulissen und leistete die Arbeit uneigennützig. Vgl. die Memoiren des damaligen Berliner Kunstreferenten Friedrich Schmidt-Ott: Erlebtes und Erstrebtes, 1860–1950. Wiesbaden 1952, S. 66.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

eine bemerkenswerte Vorwegnahme der beiden Bücher, die wir als ein Diptychon betrachten können. Im Vorwort zum vierten Buch der »Entwicklungsgeschichte«, »Die Kunst in Deutschland«, heißt es, daß man aus Menzel und Böcklin »die Pfeiler zweier Künste, zweier Arten von Kunstanschauung« gemacht habe, die sich nicht vergleichen liessen. Und nun die Antizipation der eigenen Position:

> Der Historiker, der in diesem Augenblick eine Geschichte dieser beiden Anschauungen schriebe und positive Folgerungen daraus gewänne, würde nicht umsonst gelebt haben. Er gelangte vielleicht dahin, die vermeintliche Unmöglichkeit, die beiden Führer zu vergleichen, zu überwinden, ja er würde vermutlich zu diesem Vergleich getrieben und zwar durchaus nicht, um den einen oder anderen als Künstler zu feiern oder herabzusetzen.[89]

Meier-Graefe wurde dieser »Historiker«. »Der Fall Böcklin« erschien knapp ein Jahr nach der »Entwicklungsgeschichte«; »Der junge Menzel« wurde im Sommer 1905 geschrieben, die Publikation jedoch bis Anfang 1906 hinausgezögert.[90]

Meier-Graefe ging es um eine kritische Würdigung der »beiden Pole« der deutschen Kunst, ja, um eine Abrechnung mit der Malerei in Deutschland. Vom malerischen Standpunkt aus trugen weder der eine noch der andere etwas Wesentliches zur Entwicklung bei, ihr Weg führte vielmehr in eine Sackgasse. Dies wollte er klarstellen, getrieben von dem Wunsch, »den Streit um die Weltanschauung durch einen förderlicheren um die Kunstanschauung zu ersetzen.«.[91]

[89] Entwicklungsgeschichte, S. 406f.

[90] Veranlassung für das Buch war die große Menzel-Ausstellung in der Nationalgalerie im Frühjahr 1905, kurz nach dem Tod des Künstlers. Ursprünglich war das Menzel-Buch, wie auch »Corot und Courbet«, das 1905 erschien, in der Art eines Bard-Bändchens geplant (die von Richard Muther herausgegebene Reihe »Die Kunst«). Daraus wurde jedoch »eine sehr umfassende Darstellung des ganzen Menzel-Problems« mit »sehr viel kulturhistorischen und allgemein aesthetischen Ausblicken« (Meier-Graefe an den interimistischen Leiter des Insel Verlags, Carl Ernst Poeschel, 17.7.1905, Insel-Archiv, Stiftung Weimarer Klassik). Im Gegensatz zum Insel Verlag hielt Meier-Graefe es nicht für vorteilhaft, zwei seiner Bücher gleichzeitig auf den Markt zu bringen; vor allem wollte er möglichst vermeiden, »daß das immer zweifelhafte Geschick des Menzelbuchs mit dem anderen (»Corot und Courbet«. C.K.) zu eng verknüpft wird« (Meier-Graefe an den Insel-Verlag, datiert »Sonntag Nacht«, nach 6.9.1905, ebd.).

[91] Entwicklungsgeschichte, S. 407.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Dies war ein »deutsches« Problem, das sich so in Frankreich nicht stellte.[92] Schon um 1900 äußerte sich Meier-Graefe über die Feindschaft der Deutschen gegen alles Malerische.[93] Zu der Zeit greift er mehr die Gedankenkunst Klingers als Böcklin an. Aber auch bei letzterem, wie im Falle von Wagners Musik, fragt er sich, ob nicht eine Suggestion mitspielt, die nicht zur Sache gehöre, »etwas Urfremdes, das jenen höchsten Genuß der Kunst, die Ruhe des ästhetischen Besitzes, raubt?«[94]

1899 hatte der schottische Maler und Kunstschriftsteller R.A.M. Stevenson (1847–1900) ein Buch veröffentlicht, von dessen Erfolg die kurz aufeinander folgenden Neuauflagen zeugen: »Velasquez«. Die Verlagsanstalt F. Bruckmann verlegte das Buch 1904 in München, eingeleitet und übersetzt von Eberhard von Bodenhausen. Die einstigen Freunde, Meier-Graefe und Bodenhausen, die sich durch die bekannte PAN-Krise voneinander distanziert hatten,[95] waren sich zu der Zeit wieder nahe gekommen. Meier-Graefe schrieb eine kurze Rezension über die deutsche Ausgabe des »Velasquez«:

> Es giebt heute kein Buch über Kunst, daß den Deutschen förderlicher werden könnte. So sicher man durch Velasquez besser, mindestens schneller als durch irgend einen Künstler über das eigenste Wesen der Malerei aufgeklärt wird, so sicher ist der Stevenson, der diesem Wesen alle der ästhetischen Betrachtung gebotenen Seiten abgewinnt, ein ideales Dokument für das Wissenswerthe. (...) Man lernt Manet damit schätzen, ja man lernt Alles kühl und richtig erfassen, was heute in Deutschland zu so viel Possenreißerei, Richtungpolitik und Snobismus mißbraucht wird.[96]

[92] Am 14.4.1905 schreibt Meier-Graefe an Henry van de Velde, der auf sein Böcklin-Buch reagiert hatte, folgendes: »Ce que vous dites est bien vrai, le Böcklin aurait dû précéder (der »Böcklin« hätte vor der »Entwicklungsgeschichte« geschrieben werden sollen. C.K.) mais qui pense à Paris d'écrire un livre allemand, ça parait trop facile là-bas...« (Archives Henry van de Velde, Bibliothèque Royale Albert 1er, Brüssel).

[93] Vgl. seine »Beiträge zu einer modernen Aesthetik«. In: Die Insel, März 1900, S. 354.

[94] Ebd., S. 362.

[95] Vgl. Kat. Pariser Nächte – Toulouse-Lautrec, a.a.O., S. 48f.

[96] Die Zukunft, 21.1.1905, S. 148.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dieses »Wissenswerte« kreist um den Begriff des Malerischen. Das Malerische in der Malerei, im Gegensatz zu allem Literarischen und Historischen, das in Deutschland meist als etwas Äußerliches verkannt wurde, deckt sich mit der Technik. Das »The Dignity of Technique« überschriebene vierte Kapitel von Stevenson (»Bedeutung und Würde der Technik«) beginnt mit den für eine deutsche Leserschaft aufschlußreichen Worten:

> Nicht dem Liebhaber von Bildern, wohl aber dem der mit seinen eigenen Gefühlserregungen eine Art Kultus treibt, muß man es sagen, daß Technik soviel heißt, wie Kunst; daß sie so untrennbar verbunden ist mit der Kunst, wie die Züge eines Gesichts mit dessen Ausdruck, wie mit der Seele der Leib in einer Welt, wo Kraft und Stoff zu bleibender Einheit unlösbar verknüpft sind. Wer sich für technische Fragen nicht interessiert, der hat auch für Kunst keinen Sinn; er liebt die Kunst so, wie die uns lieben, die uns nur um unserer Seele willen zu lieben behaupten.[97]

Meier-Graefe hat aus einer verwandten Überzeugung in derselben Richtung zu wirken gesucht. Wie Stevenson, der in Paris Malerei studierte und Velazquez den »großen spanischen Impressionisten« nennt, schöpfte auch er seine Erfahrung aus der modernen Malerei Frankreichs, die er in Paris entdeckte. Drei Monate nach seiner Übersiedlung in die französische Metropole schreibt Meier-Graefe an Harry Graf Kessler im Zusammenhang mit dessen Essay über den Dichter Henri de Régnier, der gerade in der Zeitschrift PAN erschienen war:

> Wenn ich Ihnen einen Rat geben darf, würde ich Ihnen rein zur Gymnastik raten, mal eine rein technische Betrachtung loszulassen. Denn Sie müssen unbedingt Ihre ganz eminente Befähigung für die Sache ausnützen und Sie können in Deutschland ganz unübersehbar viel thun, wenn Sie helfen, den Leuten überhaupt mal erst einen künstlerischen Gesichtswinkel, also rein technischen beizubringen. Für die Litteratur giebt es in Deutschland solche Leute – Dehmel, Loris, Bierbaum – in der Malerei betrüblich überhaupt nicht....[98]

[97] Robert Alan Mowbray Stevenson: Velasquez. München 1904, S. 66.

[98] Meier-Graefe an Kessler, 14.3.1896, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Kessler. In »Der junge Menzel«, S. 105, spricht Meier-Graefe von »dem fast zum Schimpfwort gewordenen ›Technischen‹« und vom »drolligen Gemütsmenschen«, der die Technik äußerlich nenne, dem folglich auch die Kunst äußerlich sei (S. 106).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Vorurteil gegen eine »technische« Würdigung der Malerei soll hier mit zwei Beispielen belegt werden. Das erste ist der bekannten Velazquez-Biographie von Carl Justi, die 1888 erschien, entnommen:

> Es ist eine fragwürdige Weisheit, die das geistige Wollen des Künstlers aufs engste an das technische Vermögen der Darstellung gebunden glaubt: noch einen Schritt weiter und man wird der Materie die Form abfragen wollen, – womit die Kunst auf den Kopf gestellt wird.[99]

Das zweite Beispiel stammt von dem Kunsthistoriker Henry Thode, der in einem seiner Heidelberger Vorträge, die hauptsächlich gegen die Anschauungen des »Französlings« Meier-Graefe gerichtet waren, behauptet: »so lange wir auf das Technische achten, empfinden wir nicht künstlerisch«.[100]

Meier-Graefe kann nicht umhin, derartige Meinungen zu bekämpfen, um so weniger, als sie sich im Laufe der 90er Jahre mit einem übertriebenen Böcklin-Kult[101] und einer Überschätzung deutscher »Gedankenmalerei« verbanden. Dies war die Veranlassung und auch der Sinn der polemischen Schrift »Der Fall Böcklin«, die überfällig geworden war.

Als im Dezember 1900 und Januar 1901, innerhalb von ein paar Wochen, Leibl und Böcklin starben, nahm Meier-Graefe die Gelegenheit wahr, einen gemeinsamen Nachruf zu schreiben, der den »Fall Böcklin« gleichsam vorwegnimmt. Er fragt:

> Wenn diese beiden großen Leute wirklich deutsch sind, was ist dann das Deutsche? Welcher Art ist die Kultur, die so verschiedene Gesichter hervorbringt? Ist es überhaupt noch Kultur? (...) In der Berliner Nationalgalerie sind die zwei deutschen Seelen in denkbar krassesten Kontrasten an den

[99] Carl Justi: Velazquez. Zürich 1933, S. 18.

[100] Henry Thode: Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei. Heidelberg 1905, S. 106 und passim.

[101] Meier-Graefe faßt den Wandel in der Wertschätzung Böcklins in dem Bild zusammen: »Aus den Ochsen, die mit gespitzten Hörnern seine schillernde Leinwand bedrohten, sind wollüstig wedelnde Lämmer geworden.« (In: Die Insel, März 1901, S. 363). Zu dem Thema vgl. Ingrid Koszinowski: Böcklin und seine Kritiker. Zu Ideologie und Kunstbegriff um 1900. In: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft im Kaiserreich. Hg. von Ekkehard Mai u.a. Berlin 1983, S. 279f.; ebenso Jürgen Wissmann: Zum Nachleben der Malerei Arnold Böcklins. In: Kat. Arnold Böcklin. Kunstmuseum Düsseldorf 1974, S. 28f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wänden befestigt. Freilich ist der Leibl, »die beiden Bäuerinnen«, eins der besten und Böcklins »Trauer am Grabe« mit der roten Draperie eines der schlechtesten (...) es giebt Böcklins, die bleiben werden, so lange eine Scholle Erde deutsch genannt wird – in keinem steckt so viel Malerei wie in den Strümpfen der Dachauerinnen (einem Detail von Leibls Bild. C.K.).

Meier-Graefe würdigt, mit ironischem Unterton, »die riesige Seele« Böcklins – »Aber wir Deutschen haben alle so klotzig viel Seele und Phantasie – woran es fehlt sind solche Strümpfe...«.[102]

Meier-Graefe geht 1901 noch nicht so weit, offen Leibl gegen Böcklin auszuspielen. Er setzt Manet, die Verkörperung des rein Malerischen, an Stelle Leibls: »Manet und Böcklin gleichzeitig zu lieben, dazu gehört das weite Herz des Berliner Bildungsphilisters.«[103] Zwei Jahre später, in einer Besprechung der bahnbrechenden Ausstellung der Impressionisten in der Wiener Sezession 1903 nimmt er kein Blatt mehr vor den Mund:

Es handelt sich hier nicht um die berühmte Seiltänzerweisheit, daß jedes Genre sein Für und Wider hat, daß Manet schön und Böcklin auch schön ist, daß man Beide lieben kann und Beide in ihrer Art denselben Kunstzwecken dienen. Es gilt, festzustellen, daß Manet Malerei ist und Böcklin etwas Anderes. Dieses Andere mag erhabener, mag uns Germanen germanischer erscheinen, mag den Dichtern das Dichten erleichtern; (...) mit der typischen Kunst, die wir als Malerei verehren und die ganz zu uns gehört, hat es unmittelbar nichts zu thun.[104]

Im Böcklin-Kapitel der »Entwicklungsgeschichte« ist Meier-Graefe vorsichtiger: »Die Würdigung der Böcklinschen Erfindung ist einigermaßen heikel, weil es zu vermeiden gilt, mit den Toren verwechselt zu werden, die gegen die Berechtigung der phantastischen Schöpfungen des Künstlers prinzipielle Dinge vorbringen.« Er räumt ein, daß Böcklin, obgleich ein armseliger Kolorist, »doch ein großer Künstler«

[102] Leibl-Böcklin. In: Die Insel, 1901, S. 362–364.

[103] Die Insel, 1901, S. 363. In Entwicklungsgeschichte, S. 450, drückt Meier-Graefe sein Unverständnis und Mißtrauen gegen Menschen aus, die sich im obersten Stock der Nationalgalerie in Berlin für den herrlichen Manet (»Im Wintergarten«) begeistern und nachher unten vor der »Pietà« Böcklins ihre Verehrung verrichten.

[104] Französische Kunst. In: Die Zukunft, 15.6.1903, S. 447; dieselbe Stelle auch in Entwicklungsgeschichte, S. 152.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hätte sein können: »Wenn er uns Bilder gäbe, wirkliche Bilder, nicht Abbilder, von außen her gewaltsam auf die Leinwand gezerrt, nie gemalt.«[105]

»Doch ein großer Künstler«

»Der Fall Böcklin« ist eine umständliche Antwort auf die Frage: Kann ein schlechter Maler doch ein großer Künstler sein? Der Kult, der um 1900 mit dem Schweizer Maler getrieben wurde, hatte ihn zu einem »Übermenschen« gemacht, so daß malerisch-technische Betrachtungen an dem gewaltigen schöpferischen Genie zu kritteln und am Wesentlichen vorbeizugehen schienen. Selbst in Kreisen, die für moderne Kunst[106] aufgeschlossen waren, herrschte Verwirrung. So behauptet zum Beispiel kein anderer als Tschudi:

> Man muß Böcklin im Überblick, nicht am einzelnen Bild kennen lernen, um der künstlerischen Persönlichkeit gerecht zu werden. Hier bezwingt er! (...) angesichts der übermächtigen Individualität verlieren die Bedenken gegen die malerische Darstellungsform an Gewicht.[107]

Richard Dehmel urteilte in ähnlichem Sinne über den »Fall Böcklin«, den der Autor ihm mit einem Epigramm zugeeignet hatte: »Sicher war er kein ›großer Maler‹, aber ebenso sicher ein großer Kerl«;[108] worauf Meier-Graefe unverzüglich reagierte:

[105] Entwicklungsgeschichte, S. 448 und 450.

[106] Moderne Kunst, über die damals gestritten wurde, war so gut wie gleichbedeutend mit französischer Kunst.

[107] Die Werke Arnold Böcklins in der Nationalgalerie, 6 Photogravüren, mit begleitendem Text von Hugo von Tschudi, München, Photographische Union (1901); über Meier-Graefes und Tschudis unterschiedliche Standpunkte vgl. meinen Beitrag in Kat. Der Kampf um die Moderne, a.a.O., S. 371-376.

[108] Dehmel an Meier-Graefe, 25.5.1905. In: Richard Dehmel: Ausgewählte Briefe. Bd. 2. Berlin 1923, S. 71. Dabei hatte Dehmel bereits ein Jahrzehnt früher in dem Aufsatz »Sozusagen Kulturästhetik« (in: Die Gesellschaft, April 1895, S. 523) geschrieben: »auch den höchsten Wert des Künstlers macht sein Wert als Mensch aus; (...) Aber ein vollkommener Künstler bleibt trotz allem ein unbedeutender Künstler, wenn er nicht auch ein bedeutender Mensch ist, ein Mensch für die Menschheit, nicht bloß für den Liebhaber; um so bedeutender, je tiefer sein Empfinden, je weiter seine Wahrnehmung, je höher sein Gedanke geht, also je mehr er Entwicklungskraft besitzt.« Dehmel verwandte diesen Aufsatz als Einführung zu »Lebensblätter«, Berlin 1895, S. 7f. (Verlag der Genossenschaft PAN).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Ein großer Kerl? – Ja, damit stehst Du eben genau da, wo alle stehen. Denn diese Einschränkung, mit der Du mir recht giebst, ist resp. wäre nur eine Nuance. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß ein großer Mensch nur ausschließlich mir durch die Leistung seine Größe mitteilen kann. Ob diese Leistung in Bildern, in Worten, in irgend was geschieht, ist gleich.[109]

Kurz darauf gibt ein in der »Zukunft« veröffentlichter Aufsatz von Ernst Reinhart[110] Meier-Graefe Gelegenheit, seine Anschauung zu präzisieren:

> Wer sagt: ein großer Künstler ist auch ein großer Mensch, begeht einen Pleonasmus, der klar ist wie dicke Tinte. Nur den Menschen sehen wir im Künstler und nur den Künstler sehen wir im Menschen sobald wir uns mit Künstlern beschäftigen. Der Grund ihrer Bedeutung, der uns zur Beschäftigung mit solchen Existenzen treibt, liegt selbstredend nur in dem Sichtbaren ihrer Thätigkeit, nicht in der Analyse ihrer Liebschaften. Wenn ich umgekehrt daher sage ›kein Zeichner, kein Maler, aber ein großer Mensch‹, was R. (Reinhart) mit einer verstockten Phrase andeutet, so sage ich gottsträflichen Blödsinn....[111]

Künstler — Mensch

Die Auseinandersetzung um die Beziehung Künstler – Mensch, die so große Verwirrung gestiftet und ein klares Kunsturteil verhindert hat, wird im Menzel-Buch vertieft. Es wird vorausgesetzt, daß Technik und Erfindung nicht von einander zu trennen sind. Wenn der Einfall sich vom Künstlerischen löst, wird die Erfindung zu einem kunstfeindlichen Element wie im Falle Böcklins. Da, wo Werke des Künst-

[109] Meier-Graefe an Dehmel, 26.5.1905, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Dehmel-Archiv.

[110] Die Zukunft, 7.10.1905, »Von neuzeitlicher Malkunst«; obwohl Maximilian Harden Meier-Graefe auf den Aufsatz »vorbereitet« hatte, scheint er nicht zu wissen, daß sich hinter dem Pseudonym Ernst Reinhart Walther Rathenau versteckt.

[111] Meier-Graefe an Harden, 6.10.1905, Bundesarchiv Koblenz, Nachlaß Harden; vgl. auch Walther Rathenau – Maximilian Harden: Briefwechsel 1897–1920. Hg. von Hans Dieter Hellige. München und Heidelberg 1983, S. 423f. Auf Ähnliches lief schon der Streit zwischen Meier-Graefe und Bodenhausen über Wert und Unwert von Toulouse-Lautrec hinaus (vgl. Kat. Toulouse-Lautrec, Bremen 1994), den Meier-Graefe in »Die zweite Pariser Reise. Geständnisse meines Vetters« (Berlin 1923) schildert und dessen ersten Niederschlag wir im »Fall Böcklin«, Stuttgart 1905, S. 110f., finden.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lerischen ermangeln, wird der Unterschied zwischen phantastischen Darstellungen (Böcklin) und realistischen Szenen (Menzel) nebensächlich. Die beiden anscheinend so verschiedenen Künstler werden vergleichbar – vergleichbar durch ihren Mangel. Und dieser Mangel, der für Meier-Graefe mit Begabung nichts zu tun hat, ist ein menschlicher Defekt.

»Der junge Menzel« versucht, etwas schwer Faßbares anzudeuten, zu zeigen, daß hinter den technischen Errungenschaften der modernen Malerei sich menschliche Momente verbergen. Die Größe der Impressionisten beruht nach Meier-Graefe nicht etwa auf technischen Rezepten oder Kunsttheorien; was sie von anderen »formlosen« Künstlern unterscheidet, ist eine »Moral«, die sie trieb, alles ihrer Kunst zu opfern.[112] So gelangten sie zum

> Verzicht auf alles Beiwerk, das nicht unbedingt am Formalen mitwirkt; Verzicht auf jede Stütze einer materiellen Überlieferung, auf jeden literarischen Schmuck, auf alles, was den Geist des Werkes verdunkeln könnte. Sie gelangten zu diesem Resultat durch ein intensives Autodidaktentum, durch selbstständige Betrachtung der Natur und der alten Meister.[113]

In dem Moment, wo »das starre Gerippe der Konvention fällt, tritt der Mensch als Individualität hervor, um Ersatz zu schaffen.« Moderne Künstler bedürfen einer höheren Sittlichkeit als die »großartigen Handwerker« der älteren Kunst, die »von ernsten Konflikten moralischer Art verschont blieben«. Deshalb ist der Unterschied zu früheren Zeiten »eine durchaus geistige wertbestimmende Differenz« – die Evolution der Technik ist das »Resultat der Entwicklung des allgemein Menschlichen«.[114] In der neueren Malerei, »die im 17. Jahrhundert zur ersten Blüte gedeiht«, erscheint es Meier-Graefe ganz selbstverständlich, daß zum großen Künstler der große Mensch gehört.

[112] Die Sittlichkeit und die Moral von denen in »Der junge Menzel« die Rede ist, haben mit normativen Wertvorstellungen nichts zu tun. Im Gegenteil, gerade die Tatsache, daß es diese Wertvorstellungen nicht mehr gibt, schafft eine »Leere«, eine Freiheit, mit der die moderne Kunst fertig werden muß.

[113] Der junge Menzel. Leipzig 1906, S. 150.

[114] Ebd., S. 153 und passim.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Menzels Fall bereitet Meier-Graefe besondere Schwierigkeiten, da hier der Künstler das Zeug eines Genies hatte, das große Werke in verschiedenen Lebensperioden schuf, dessen Produktion in ihrer überwältigenden Mehrheit jedoch als verfehlt betrachtet werden muß. Er wagt die Behauptung, daß uns hier »der Fall der Loslösung des Genies von dem Menschen« begegnet.[115] Zwar setzt er nuancierend hinzu, daß der späte Menzel nicht mehr genial gewesen sei, aber »die Grenze zwischen Größe und Kleinheit« trete bei ihm so dramatisch in Erscheinung, daß man geneigt sei, einen Dualismus vorauszusetzen.

Meier-Graefe urteilt besonders scharf über Menzel:

> es gibt keine zu grausame Härte gegen das Genie, das seiner unwürdig wurde (...) Es hieße die wenigen Brosamen, die ihm achtlos entfielen, das einzige, was wir von ihm haben, zu dem übrigen werfen, wollte man die ungeheure Schuld leugnen, mit der er abtrat.[116]

Menzels Schuld, laut Meier-Graefe, ist größer als die Böcklins, weil Deutschland im 19. Jahrhundert keinen Größeren gehabt habe und die Entwicklung der deutschen Malerei wohl eine ganz andere gewesen wäre, wäre er als Mensch auf der Höhe seines Genies gewesen.

Spanische Reise

Nach dem Diptychon Böcklin–Menzel befaßte sich Meier-Graefe mit einem anderen deutschen Künstler, den es weniger zu beurteilen als zu entdecken galt: Hans von Marées. Diese Arbeit, die ihn fünf Jahre lang intensiv und auf vielen Reisen beschäftigte, führte zu dem großen dreibändigen Werk, das den Höhepunkt seiner Kunstschriftstellerei schlechthin darstellt: »Hans von Marées«, Piper Verlag München, 1909–10. Kurz vor Abschluß dieser Lebensaufgabe reiste Meier-Graefe nach Spanien. Womöglich hat die Beschäftigung mit Marées den Anstoß gegeben; seine Spanienreise mit dem Malerfreund Leo von König (»Hans« in der »Spanischen Reise«) gemahnt an jene von Marées mit dem Freund und Mäzen Konrad Fiedler.

[115] Ebd., S. 261.
[116] Ebd., S. 260.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Meier-Graefe reiste nach Spanien, um »ein künstlerisches Reisebuch anzufertigen«, so war es mit dem Verleger S. Fischer vereinbart worden.[117] Das spanische Tagebuch ist während der sechsmonatigen Reise entstanden.[118] Die endgültige Form, die fiktive Briefe und Gespräche mit Szenen aus dem spanischen Leben, Bildbeschreibungen und künstlerische Betrachtungen verbindet, hat das Schlüsseltagebuch wohl in einer späteren Arbeitsphase erhalten.[119] Fiktion und Wirklichkeit sind zu einem kunstvollen, natürlich wirkenden Ganzen verflochten.

Meier-Graefe reiste nach Spanien gleichsam als Eroberer der eigenen Empfindungen. Aus Madrid schreibt er an seine verehrte Marées-Gönnerin, Mary Balling: »Wenn wir durch die Kunst nicht dahin kommen, uns über unsere Empfindungen Rechenschaft abzulegen, und die schlechten zu gunsten der besseren auszumerzen, ist sie mir Zeitvertreib wie die Lektüre billiger Romane.«[120] Wichtiger als die progressive Entdeckung Grecos und die gleichzeitige Ernüchterung vor Velazquez ist der Kampf mit den eigenen Empfindungen. Der eigentliche Inhalt der »Spanischen Reise« ist das Wahrnehmen von Malerei, das Ringen um ihr Geheimnis im Sinne von André Suarès' Dik-

[117] Vgl. Alfred Walter Heymel an seinen Schwager Richard von Kühlmann, 21. 1. 1908, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Heymel; ebenso Meier-Graefe an Hofmannsthal, 31.12.1907: »Fischer, dem ich für Spanien verkauft bin« (s. S. 86 BW Meier-Graefe in diesem Band).

[118] In sein eigentliches Tagebuch (Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Julius Meier-Graefe) notiert Meier-Graefe zwischen der Eintragung vom 1.4.(1908) – der Einschiffung nach Lissabon – und der vom 2.10.(1908) – der Rückkehr nach Berlin: »Über die Reise siehe das Tagebuch, das Fischer publiziert und das die Umrisse und auch die meisten Details korrekt wiedergibt.« Die »Neue Rundschau« brachte ab Januar 1909 längere Vorabdrucke unter dem Titel »Aus einem spanischen Tagebuch«.

[119] Die erste reich bebilderte Ausgabe der »Spanischen Reise« (Fischer 1910) illustriert diese verschiedenen Seiten des Tagebuchs. Die spätere Ausgabe (Rowohlt 1923), nach der ich zitiere, betont den Kunstcharakter des Buches, indem sie nur Abbildungen von Kunstwerken bringt.

[120] Meier-Graefe an Mary Balling, 24.4.1908, Staatsbibliothek München, Leviana II,3. Mary Balling war die Witwe des Kunstphilosophen Konrad Fiedler und des Dirigenten Hermann Levi; auch ihr dritter Ehemann, Michael Balling, ein begeisterter Anhänger Wagners, war Dirigent.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tum: »Sehen ist nichts allgemeines. Die Vision ist die Eroberung des Lebens.«[121]

Mit Velazquez wird er schnell fertig, weil er über das Sichtbare hinaus bei ihm nichts findet: »Es ist so unfruchtbar, über eine Sache viel Worte zu machen, die ein einziger Blick sofort klarstellt.«[122] Das Talent, das Velazquez als geschickter Nachahmer der Natur in hohem Grade besaß, besagt, so Meier-Graefe, eigentlich nichts über den Künstler; das Talent muß überwunden werden wie das Stoffliche im Kunstwerk. Der innere Blick sucht im Werk den Menschen: »Ich weiß nichts von Malern und Bildhauern, nur von starken Menschen, die aus ihrem Verhältnis zur Welt Sinnbilder gewannen. Es gelang ihnen, Werte zu schaffen, die das Chaos ordnen.«[123] Hier zählt weniger das Kunstwerk selbst als das Schöpferische, die Kraft, die im schöpferischen Vorgang steckt;[124] und dieses Erlebnis erhebt den Betrachter auf die Höhe des Künstlers.

Meier-Graefe reiste in Begleitung von einem, zeitweilig sogar von zwei Malern, die im Tagebuch als Kopisten Grecos auftauchen. Der eine, Leo von König (»Hans«), kopierte in der Tat Grecos »Himmelfahrt« im Prado;[125] der andere, der junge Bremer Rudolf Tewes (»Mynheer«), gehörte zu Heymels und Rudolf Alexander Schröders Freundeskreis.[126] An einer Stelle sagt der Tagebuchschreiber, daß man

[121] André Suarès: Eine Italienische Reise. Übertragung von Franz Blei. Leipzig 1914, S.5.

[122] Spanische Reise, S. 78. Und doch hat man Meier-Graefe als reinen »Augenmenschen« sehen wollen; vgl. Wilhelm Uhde: Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse. Zürich 1938, S. 121.

[123] Spanische Reise, S. 136.

[124] Vgl. Meier-Graefes spätes Urteil über Van Gogh in »Vincent« (1925): Die Bilder des Künstlers interessieren ihn nur noch als »Symbole« des Menschen. (Vgl. die Neuausgabe Vincent van Gogh, Frankfurt/Main 1987, S. 18). Meier-Graefes Intuition des Schöpferischen nähert sich einer ganz modernen Problematik, wie sie sich etwa im Fall Yves Kleins offenbart; dieser betrachtete seine (materiellen) Werke als die »Asche seiner Kunst« (vgl. meinen Essay: Der Fall Yves Klein – Zur Krise der Kunst. München 1974).

[125] Die Kopie hängt heute über dem Hauptaltar der Evangelischen Stephanskirche in Würzburg. Meier-Graefe erfand noch einen dritten Kopisten, »Langhans« (Verdoppelung von »Hans«, auch Anspielung auf Langbehn, den »Rembrandt-Deutschen«); vgl. bes. »Spanische Reise«, S. 309–312, das Streitgespräch zwischen Hans und Langhans.

[126] Tewes lebte später in Spanien und heiratete eine Urenkelin des Prado-Gründers; vgl. Marga Berck: Die goldene Wolke. Bremen 1954, S. 72 und Kat. Tewes. Kunsthalle Bremen 1979. Über Meier-Graefes Reisegefährten ist viel gerätselt worden. Unter den Irr-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in Gesellschaft von Künstlern nicht von Malern reden solle, aus Angst, daß »Handwerkervorstellungen« eine zu große Bedeutung beigemessen werde.[127] Als er in Madrid, beim Sammler und Maler Beruete, der in der Art Monets malt, das sogenannte Selbstbildnis Grecos sieht, spricht er den Wunsch nach einer Kopie aus. Worauf Hans meint, »er könne es nicht frei kopieren, und wörtlich sei es unpraktisch, weil man nichts Handwerkliches daran lernen könne.« Der Tagebuchschreiber gibt dem Freund recht:

> Man lernt sicher weit mehr von Velazquez, weil man seine Beziehung zur Außenwelt zu wiederholen vermag. (...) Greco ist undurchdringlich. Wenn man die Farben des Velazquez hat, hat man schon viel; erreicht man noch die Verbindung der Teile (...) so hat man fast alles. Dieselben Dinge sind bei Greco vergleichsweise objektive Gegebenheiten, die noch nicht das mindeste von seiner Subjektivität verraten. Man kommt ihm weder mit dem Pinselstrich, noch mit der Farbe nahe, obwohl natürlich alles nur Strich und Farbe ist. Das Mittel entsteht im Moment, wenn er es anwendet, und verändert sich fortwährend.[128]

Grecos Bilder aus den letzten Lebensjahren lassen sich noch weniger analysieren: »Modellierung, Kontur, Farbe und Licht fließen in ein unteilbares Element zusammen. Derselbe Strich, der zur Komposition beiträgt, läßt die Farbe entstehen. Es gibt keine Details.«[129] Und an anderer Stelle heißt es: »Die Anschauung des Velazquez wirkt äußer-

tümern seien zwei genannt: Der Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer (in: Peter de Mendelssohn: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt 1970, S. 575) – Cassirer begegnete jedoch Meier-Graefe im Prado (vgl. Alfred Lichtwark: Reisebriefe. Hg. von Gustav Pauli. Bd. 2. Hamburg 1923, S. 251) – und der Maler und Buchkünstler Emil Rudolf Weiß, der 1923 nach Spanien reiste und 1931 »Drei Monate in Spanien« veröffentlichte (in: Werner Doede: Die Berliner Secession. Berlin 1977, S. 107 und im Kat. Emil Rudolf Weiß. Sindelfingen, Lahr, Hagen 1992–1993, S. 9 und 15).

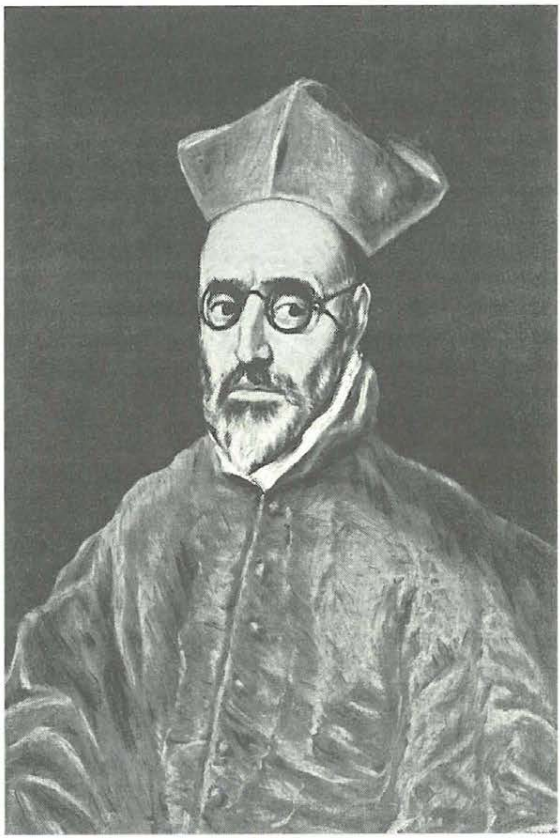
[127] Spanische Reise, S. 79, in einem Brief an »Thomas«. In dieser Schlüsselfigur erkennt man vor allem Bodenhausen, der auch mit eigenem Namen im Buch vorkommt, aber auch Anspielungen auf den »deutschen Professor« Henry Thode, womöglich auf den Velazquez-Biographen Carl Justi und selbst auf Wilhelm Bode, der das Angebot, einen Greco (die Studie zum sitzenden Kardinal Guevara) für einen Spottpreis für das Kaiser-Friedrich-Museum zu erwerben, abschlug und den Meier-Graefe als reinen »Tatsachen-Mensch« ablehnte.

[128] Ebd., S. 35.

[129] Ebd., S. 257.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lich, weil die Farbe äußerlich bleibt. Sie schildert nur, sie handelt nicht, ist lediglich das Echo einer Existenz, wird nicht zum eigenen Dasein.«[130]



El Greco: Der Kardinalinquisitor. ca. 1600
(Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart)

Meier-Graefes Anschauungen sind von einer großen Modernität und bilden eine interessante Parallele zu denen Cézannes, ja mit dem

[130] Ebd., S. 145.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schaffen Kandinskys aus der Zeit, als die »Spanische Reise« entstand. Und doch scheint das Bedeutungsvolle noch woanders zu liegen. Wichtig erscheint die Tatsache, daß Meier-Graefe »künstlerische Differenzen« auf »rein menschliche Qualitäten« zurückführt.[131] Bei der Betrachtung von Velazquez' Farbgebung kommt er zu dem Schluß, daß seine Farben nicht vibrieren, »weil der Mensch, als er malte, selbst nicht vibrierte, sondern kalt blieb (...) Er dachte immer an den Eindruck des Spontanen, aber wie ein Spekulant, ohne sich spontan geben zu können.«[132] »Neben diesem Unfertigen« (i.e. Velazquez!) heißt es wiederum in einem Brief an Thomas,

> sollst Du Greco sehen, wie da das Violett der Palette im Bilde noch viel violetter wird, wie das Rot noch brennender, die Weiß, die gar nicht mal rein sind, leuchtend werden. Weil der Impuls des Malers in jedem Teil und Teilchen darinnen ist wie die Sonne auf jedem Blättchen des Gartens. (...) Das Leuchten kommt von dem Dasein des Menschen in seiner Farbe her, von seiner Schöpferkraft, die aus dem Gegenstand des Bildes ein neues Dasein jenseits der Wirklichkeit zaubert.[133]

Hier werden wir daran erinnert, daß Meier-Graefe sein Kunstverständnis am Werk der Impressionisten ausbildete, die er nicht als die größten, jedoch als die freiesten Künstler schätzte. Wie sehr hat sich aber sein Begriff der »Technik« in wenigen Jahren verfeinert und vertieft. Nun faßt er den Menschen ganz konkret in seiner Malweise, unabtrennbar vom malerischen Vorgang. Meier-Graefes Position ist Richard Shiffs Argument verwandt, der in seiner Studie über Cézanne zu zeigen sucht, daß »menschliche« Werte nicht nur in den Bildern, sondern im technischen Verfahren selbst liegen.[134]

[131] Es handelt sich hier um etwas anderes als die von der Romantik behauptete Parallelität zwischen künstlerischer und menschlicher Größe. Bei Meier-Graefe sind die menschlichen Eigenschaften direkt an den schöpferischen Vorgang gebunden. Auch geht es um eine andere Nuance als Zolas Behauptung in »Mon Salon«, 1866: »Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau.« (vgl. Emile Zola: Le bon combat – De Courbet aux Impressionnistes. Mit Anm. von Jean-Paul Bouillon. Paris 1974, S. 62 und 74f.).

[132] Spanische Reise, S. 146.

[133] Ebd., S. 147.

[134] Vgl. Richard Shiff: Cézanne and the end of impressionism. A study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art. Chicago 1984.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Am meisten stießen sich aber die Zeitgenossen an dem als ungerechtfertigt empfundenen Vergleich zwischen Velazquez und Greco. Dies gibt uns Gelegenheit zwei Momente von Meier-Graefes Kunsturteil, die Wertung und den Vergleich, näher zu betrachten.

Das A und O der Kunstschreiberei

In einem eloquenten, temperamentvollen Brief an »Thomas« aus Granada vom 23. Mai wird die Wertung der »Buchführung«, worunter der Autor die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung versteht, gegenübergestellt: »Erst kommt der Wert und dann kommt noch einmal der Wert und noch einmal, und dann kommt Eure Buchführung noch lange nicht.«[135] Sehr ähnlich argumentierte Meier-Graefe auch in der Praxis, und zwar mit dem Direktor der Kunsthalle Bremen, Gustav Pauli, den er schätzte. Dieser hatte 1911 in der Reihe »Klassiker der Kunst« einen Band über »Max Liebermann« veröffentlicht. Meier-Graefe stößt sich an dieser Einordnung; Max Liebermann ein »Klassiker«?

> Wo kommen wir hin, wenn uns die Begriffe von Größe verloren gehen. Dann freilich wird Reinhardt ein Kulturheld und Hofmannsthal zu einem Äschylos. Tant pis für Deutschland, wenn Liebermann der größte Künstler ist. Das hat nichts zu sagen. Deutschland ist ein wandelbarer Begriff, und wir brauchen uns mit dem aktuellen nicht mehr als angängig zu identifizieren. Es wird erst bedenklich, wenn wir auf die höheren Begriffe verzichten, aus deren Kultur wieder einmal Größeres entstehen kann. Wahren wir uns unsere Ansprüche, verflucht und zugenäht![136]

Zum Werten gehört der Vergleich. »Man kann keinen einzelnen Stern am Himmel bestimmen, wenn man nichts von den anderen weiß.«[137] Aber der Vergleich liegt nicht immer da, wo man ihn erwartet. Es kommt alles auf den Standpunkt an. In »Spanische Reise« ist der entscheidende Vergleich, um Velazquez' Rang zu bestimmen, nicht Greco, wie immer behauptet wird, sondern Tizian. Der Vergleich zwischen dem großen Reiterbildnis Karl V. im Prado und den Reiter-

[135] Spanische Reise, S. 135.
[136] Meier-Graefe an Gustav Pauli, 8.1.(1912), Archiv der Kunsthalle Bremen.
[137] Der Fall Böcklin, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

bildnissen von Velazquez gibt den Ausschlag. »Tizian wurde Velazquez gefährlich.«[138] Die Gegenüberstellung Velazquez/Greco ist ganz anderer Natur. Hier berührt Meier-Graefe Grundsätzliches über das künstlerische Schaffen und »Wollen«; hier geht es nicht um malerische Werte allein, sondern um die Größe des Menschen im Künstler. Der Wertmaßstab wird sehr hoch gesetzt; es »muß sich mit ihm der *Umfang* verbinden, Umfang an Menschentum, an Perfektion der Qualitäten, vor allem an Wollen«.[139] Von diesem Standpunkt aus war Greco – von Marées ganz zu schweigen – der größere Mensch, Velazquez »nur« ein außerordentlich begabter Maler. In einem Brief aus Spanien steht der sprechende Vergleich: »Die Unvollkommenheiten an Marées sind gleichsam vernachlässigte Kleider unter denen ein ganzer Mensch steckt. Velazquez ist ein glänzendes Kostüm über einem kümmerlichen Menschen.«[140]

Schon in der »Entwicklungsgeschichte« behauptete Meier-Graefe nachdrücklich: »Keine ernstere Aufgabe stellt sich heute dem Menschen von Kultur, als dieses Relative aller Schätzung tief und organisch zu fassen. Nicht die berühmte Eselsbrücke, die dem Vergleich ausweicht, weil ›es etwas anderes ist‹, führt zur Reife.«[141] Es geht nicht darum, einen Künstler im Vergleich zu einem anderen herabzusetzen; es wird die Ebene gesucht, auf der sich zwei Künstler sinnvoll vergleichen lassen, angesichts der gesamten Entwicklung oder in Anbetracht eines wesentlichen Problems wie im Falle Böcklin/Menzels.

Maßgebend ist ihm das Entwicklungsfähige, das, womit eine Kunst oder ein Künstler in anderen weiterwirkt und so zur Entwicklungsgeschichte der Kunst beiträgt. Aus der Stadt Grecos, Toledo, schreibt er über den Künstler, der »seit 4 Jahrzehnten tot ist«:

> bis dieser Mensch wirklich in den Werdeprozeß der Kunstentwicklung eintritt, werden nochmal viele Jahre vergehen. Die Teilnahme an dieser Förde-

[138] Spanische Reise, S. 241f.

[139] Meier-Graefe an Gustav Pauli, 8.1.(1912), Archiv der Kunsthalle Bremen.

[140] Meier-Graefe an Mary Balling aus Granada, 25.5.1908, Staatsbibliothek München; man beachte Ort und Datum des oben erwähnten Briefes an »Thomas«: fast identisch!

[141] Entwicklungsgeschichte, S. 397.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rung ist vielleicht das Schönste, das es auf der Welt giebt; viel zu schön als daß man stolz darauf sein könnte.[142]

Meier-Graefe hat es mit dem lebendigen Werden der Kunst zu tun, und nur insofern kann seine »Entwicklungsgeschichte« als eine Kunstgeschichte betrachtet werden. Sie ist im Grunde eine ›Familiengeschichte‹, in der nur die wichtigen Vertreter vorkommen, die ›Verwandten‹, die etwas zu vererben hatten und noch in der Gegenwart etwas bedeuten. Nur das, was als lebendiger Wert empfunden wird, hat für Meier-Graefe Bedeutung. Geschichtliche Kenntnis und künstlerische Empfindung sind ihm getrennte Welten; ›historisch empfinden‹ ist ein Widerspruch, eine Aporie. In dem einzigen, jedoch wichtigen Brief an »Loris« in der »Spanischen Reise« heißt es:

Wenn uns ein Ziel von der Zeit abhängig erscheint und wir uns darüber hinwegzusetzen vermögen, wenn es nicht so realisiert ist, daß wir es heute nicht besser zu realisieren vermöchten, haben wir es nicht mit den absolut Regierenden zu tun. Die, die wir historisch nennen müssen, gehören nicht dazu. Gerade in den Großen aber ist die Entwicklungsgeschichte lebendig.[143]

Auch Eberhard von Bodenhausen, der sich ernsthaft mit Kunst befaßte, bevor er eine wirtschaftliche Laufbahn einschlug, plädierte für eine lebendige Kunstgeschichte.[144] Er war der Ansicht, daß die histo-

[142] Meier-Graefe an Mary Balling, 6.5.1908, Staatsbibliothek München. Wie ein Echo hierauf klingen Franz Marcs Worte des Dankes zu Beginn des Almanachs »Der Blaue Reiter« (Juni 1912): »Meier-Graefe kam auf den Gedanken, seinen Landsleuten die wunderbare Ideenwelt eines ihnen ganz unbekannten, grossen Meisters zu schenken – es handelt sich hier um Greco« (zitiert nach Klaus Lankheits Neuausgabe des »Blauen Reiter«. München 1965, S. 21). Meier-Graefes Aufsatz »Das Barock Grecos« (in: Kunst und Künstler, 10. Jg. Nov. 1911) beginnt mit den Worten: »Greco ist zu einer Probe auf den Wert unserer Kunstgeschichte geworden. Es fehlt ihm die Patina überlieferter Schätzung.« (S. 78).

[143] Spanische Reise, S. 209 – vgl. den vollständigen Abdruck im Briefwechsel Hofmannsthal–Meier-Graefe in diesem Band.

[144] Vgl. Aufgaben der Kunstgeschichte. In: Neue Rundschau Bd. XV, 1904, S. 542f. Über Bodenhausen gibt es bis heute keine hinreichende Monographie; vgl. Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft (a.a.O.) und das ausgezeichnete Nachwort von Hans-Ulrich Simon in: Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894–1918. Marbach 1987 (Marbacher Schriften 16). Als Bodenhausen im Herbst 1905 in die Industrie eintrat, schrieb Meier-Graefe ihm folgendes: »Eine

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rische Kenntnis der Kunst fortgeschritten und es an der Zeit sei, daß der Ästhetiker den Historiker ablöse. Die Kunstgeschichte habe nun ihre Aufgabe in der Wertung der gewonnenen Ergebnisse zu sehen. Zurück zu dem Erlebnis vor dem Kunstwerk: »Die Wissenschaft nicht um der Wissenschaft willen, sondern um des Lebens willen.«[145]

Vier Jahre zuvor hatte sich Bodenhausen Mut zur eigenen Subjektivität zugesprochen, die Meier-Graefe selbstverständlich war:

> du wirst nie einen anderen Maßstab finden, mit dem du Natur und Kunst messen kannst, als dich selbst. (...) Und weil du selbst es bist, der die Werte bestimmt, darum sollst du auch den vollen Mut haben deiner Ueberzeugung, sollst deiner Schönheit ein Genießender und ein Apostel sein.[146]

Er brachte es jedoch nicht zu dem von sich selbst geforderten »lebendigen Sehen«. Er blieb kunsthistorisch befangen, unsicher über das eigene Urteil auf dem Gebiet der Kunst wie im Leben überhaupt.

Kurz nach der Veröffentlichung seines Aufsatzes über die »Aufgaben der Kunstgeschichte« fuhr Bodenhausen zwei Wochen nach Madrid: »Nie habe ich kunsthistorisch mehr gelernt, als in diesen 2 Wochen im Prado. Dort habe ich auch beinahe meine ganze Einleitung zu Stevenson's Velasquez geschrieben.«[147] Meier-Graefes Erlebnis des Madrider Museums ist ein ganz anderes:

> Der Prado ist sicher nicht die reichste Galerie, aber man kann in keiner anderen so viel sehen. Er mangelt nicht der kostbarsten Werke. Aber die Genüsse gehen noch über die Freude am einzelnen Werk hinaus. Der Prado ist viel mehr eine Privatsammlung als ein Museum. Man spürt die

Unterbrechung des allzu besonderen Schrifttums zu gewissen Zeiten ist ein quasi unentbehrliches Lehrmittel, das man sich schwerer auferlegt als alle Arbeit. Schließlich kommt es bei uns mehr als in anderen Berufen auf die Tüchtigkeit des Menschen im Fachmann an, und das von rechts wegen. Mir scheint all den spektakelnden Kunstschreibern fehlt weniger die Facherfahrung und so weiter, als der anständige Mensch mit den Erfahrungen eines breit im Leben stehenden Menschen.« (16.9.1905, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Bodenhausen).

[145] Aufgaben der Kunstgeschichte, S. 543. Bodenhausen stand wie viele seiner Altersgenossen deutlich unter dem Einfluß Nietzsches und der Lebensphilosophie.

[146] Entwicklungslehre und Aesthetik in: PAN 5. Jg, 1900, H. 4, wieder abgedruckt in: Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft, a.a.O., S. 242.

[147] Rückblickende Tagebucheintragung, Eybach, 2.2.1906, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Bodenhausen.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

persönliche Auswahl, die Leute passen zusammen. Und er ist deshalb vielleicht die beste Galerie, mindestens die nützlichste. Für die Geschichte vieler großer Meister – ich meine die Entwicklungsgeschichte ihrer Werte – ein Pantheon von Dokumenten.[148]

Der unbedingte Mann

Karl Jaspers unterscheidet am Beispiel von Giordano Bruno und Galilei zwei Sorten von Wahrheit:

> Wahrheit, aus der ich lebe, ist nur dadurch, daß ich mit ihr identisch werde; sie ist in ihrer Erscheinung geschichtlich, in ihrer objektiven Aussagbarkeit nicht allgemeingültig, aber sie ist unbedingt. Wahrheit, deren Richtigkeit ich beweisen kann, besteht ohne mich selber; sie ist allgemeingültig, ungeschichtlich, zeitlos, aber nicht unbedingt, vielmehr bezogen auf Voraussetzungen und Methoden der Erkenntnis im Zusammenhang des Endlichen. Es wäre ungemäß, für eine Richtigkeit, die beweisbar ist, sterben zu wollen. Wo aber der Denker, der des Grundes der Dinge inne zu sein glaubt, seine Sätze nicht zu widerrufen vermag, ohne dadurch die Wahrheit selber zu verletzen, das ist sein Geheimnis.[149]

Meier-Graefe war ein Mensch à la Giordano Bruno, weshalb er von seinen Landsleuten und Zeitgenossen im Geiste ›verbrannt‹, geschmäht oder totgeschwiegen wurde. Nichts kennzeichnet ihn besser als die Unbedingtheit seines Urteils. Zwei so grundverschiedene Menschen und Schriftsteller wie Hugo von Hofmannsthal und Ludwig Rubiner haben in dem Punkt ähnlich geurteilt. Hofmannsthal schrieb in seiner »Widmung« zu Meier-Graefes 60. Geburtstag, »daß bei ihm alles unmittelbare Funktion des Lebens ist, nichts abgeleitet und zusammengesetzt. Moderne Bilder wirkten auf ihn als Totalität; das war

[148] Spanische Reise, S. 248. Ähnlich urteilte Meier-Graefe später über die Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur (vgl. »Die Sammlung Oskar Reinhart«. In: Frankfurter Zeitung, 29.4. und 12.5.1932), die für ihn eine Art Ideal darstellte; er hat übrigens durch seine Bücher und seine Ideen, aber auch persönlich die Auswahl des Sammlers beeinflußt (vgl. Eduard Hüttinger: Oskar Reinhart. Historische Prämissen seiner Sammlung. o.O. 1975, wieder abgedruckt in: Eduard Hüttinger: Porträts und Profile – Zur Geschichte der Kunstgeschichte. St. Gallen 1992, S. 323f.).

[149] Karl Jaspers: Der philosophische Glaube (1948). München 1974, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Ausgang.«[150] Rubiner, der über zeitgenössische Kunst anders dachte als Meier-Graefe, behauptete dennoch: »Über dieser Verschiedenheit von Grund aus stelle ich fest, daß Meier-Graefe der einzige mutige und unbedingte Mann ist, der seit hundert Jahren in deutscher Sprache zur Kunst spricht.«[151]

Sein Urteil über Kunst mag uns oft ungerecht, exzessiv, unempfänglich für manches erscheinen, doch ist er selbst da, wo er sich ›irrt‹, stets er selbst. Der Kunsthistoriker und Kritiker Leo Steinberg tritt in seinem Artikel »Objectivity and the Shrinking Self« für die Subjektivität und die Wertung als notwendige Eigenschaften eines Kunsthistorikers ein: »The artistic universe is so thoroughly value-structured that the objectivity claims, were they to be taken seriously, would amount to mere cant.«[152]

So wie Meier-Graefe den Wert eines Menschen in seiner Kunst entdeckt, so erkennen auch wir, mutatis mutandis, den Wert des Menschen Meier-Graefe in seinem kunstschriftstellerischen Werk. Karl Scheffler, in einer noch heute lesenswerten Besprechung der »Entwicklungsgeschichte«, sieht Meier-Graefe als einen engagierten Kämpfer:

> Die natürliche Folge dieser kämpfenden Aesthetik ist, daß sich die Gründe und Beweisführungen nicht logisch in sich selbst halten wie eine Architektur, sondern sich immer auf ein in heftiger Lebensarbeit erworbenes und geschärftes subjektives Gefühl des Verfassers beziehen. Der Werth dieses Gefühls also bestimmt Werth oder Unwerth des Buches.[153]

In dem oben erwähnten Brief an »Loris« wirft er die ihn beunruhigende Frage nach dem Wert der Empfindung auf und zwar unter Berufung auf Flaubert, der ihn sein Leben lang beschäftigt hat. Er fragt

[150] In: Julius Meier-Graefe. Widmungen zu seinem sechzigsten Geburtstage. München, Berlin, Wien 1927, S. 11.

[151] Ludwig Rubiner: Maler bauen Barrikaden. In: Die Aktion, 25. April 1914, S. 364.

[152] In: Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences. Summer 1969, S. 828 (Issue on »The Future of the Humanities«).

[153] In: Die Zukunft, 3.12.1904, S. 326. Über Meier-Graefes »progressive« Kunstgeschichte im Dienste einer zeitgenössischen, zukunftsträchtigen Ästhetik vgl. Thomas W. Gaehtgens: Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe. In: Revue de l'Art, 1990, S. 31f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich, ob Flaubert als Briefschreiber nicht etwa ein größerer Künstler als in seinen Romanen gewesen sei:

> Die Briefe sind ja keine Kunst, sie sind der ungesuchte Ausdruck von Empfindung, und Empfindungen vergehen, werden altmodisch, wenn sie nicht in künstlerischen Formen stecken. Oder wäre es anders? Könnte etwa die Empfindung eines bedeutenden Menschen wichtiger sein als die Form der Übertragung?[154]

Hans von Marées

In seinem großen Marées-Werk legte Meier-Graefe auf diese »Form« den größten Wert. Wir erfahren aus einem Brief an seinen »theuren« Rudi Schröder, der ihm den »leichtsinnigen Vorschlag« gemacht hatte, seine Bücher »einer höheren auf die Form gerichteten Kritik zu unterwerfen«, folgendes: »Ich möchte mit dem Marées-Werk einen wirklichen anständigen Abschluß meiner Kunstschreiberei geben und wenn Du Korrekturen lesen willst, bin ich Dir rasend dankbar.«[155] Und nach Vollendung des Werks notierte er: »Einer Sache wie der Kunst, bei der alles auf Gestaltung ankommt, ohne gestaltende Kraft nahe zu kommen suchen, ist infam.«[156]

»Hans von Marées« rückt die »Spanische Reise«, wo mit Empfindungen gerungen wurde, gleichsam in die Ferne. Hier kommt es Meier-Graefe auf die Darstellung einer überragenden Künstlerpersönlichkeit an. Er ist Marées so leidenschaftlich hingegeben, daß die eigene Persönlichkeit in der des Künstlers aufgeht. Dies hat Wilhelm Wor-ringer erkannt: »Die Subjektivität der Interpretation wird durch die Intimität von Autor und Interpreten fast zur Objektivität.«[157] Dies ließe sich von keinem früheren Werk Meier-Graefes behaupten. Kein

[154] Spanische Reise, S. 211f.

[155] Meier-Graefe an Rudolf Alexander Schröder, 7.8.(1909), mit der freundlichen Genehmigung der Erben Rudolf Borchardts.

[156] Tagebucheintragung vom 18.3.(1913), zitiert nach Benno Reifenbergs Einführung zu Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. München 1966, S. 22.

[157] Vgl. Wilhelm Worringers Besprechung von Meier-Graefes Katalog der Werke von Marées. In: Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 6, 1911, S. 320. Zwar bezieht sich Worringers Behauptung auf Meier-Graefes Farbenbeschreibung, sie läßt sich aber verallgemeinern.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

anderes Werk zeigt eine derartige Vertrautheit mit seinem Gegenstand. Diese intime Kenntnis Marées ermöglicht Meier-Graefe, die Entwicklung von Mensch und Werk nicht als etwas Nachvollzogenes, sondern quasi Miterlebtes, Erfahrenes darzustellen. Jedes Werk, jedes Stadium der Entwicklung wird als notwendiges Sosein empfunden, nicht historisch-retrospektiv, sondern als tief erlebtes Verständnis des schöpferischen Vorgangs.[158]

Der Kunstschriftsteller ist durch die Begegnung mit Marées gereift. Die Erfahrung von Marées' Idealismus hat ihn geläutert. »Was an ihm nützlich für uns ist, beschränkt sich keineswegs auf das Oeuvre. Nur das außerordentliche Niveau und die Restlosigkeit seines Idealismus, das Endlose seiner Entwicklung, sind der Nachahmung wert, nicht die Resultate.«[159] Und an Rudolf Pannwitz: »Gewiß hat Marées nicht erreicht, was er wollte. Das ist seine Größe, nicht seine Schranke. Er hat nicht erreicht, was er unerreichbar machte.«[160] Hier, im tiefsten Gegensatz zu Menzel, erscheint Meier-Graefe der Mensch noch größer als der Künstler.

Die Erkenntnis von Marées' Idealismus führt Meier-Graefe zu einer höheren Schätzung des realisierten Werks, und nicht, wie Fiedler, zur Herabsetzung der Leistung im Vergleich zur künstlerischen Gesinnung. Für Marées' Mäzen hatte der Künstler »noch nicht gelernt das Leben als eine Summe von Leistungen anzusehen und die Menschen nur als die Mittel, diese Leistungen zu beschaffen.«[161] Und doch spüren wir auch bei Meier-Graefe die Faszination durch Marées' Idealismus: »Was wäre Marées ohne das eminent feinfühlige Bewußtsein

[158] Dies widerspricht nicht der Auffassung Marées', die Fiedler in seinem »Hans von Marées« (1899) hervorhebt: »Jede Leistung konnte ihm (Marées) nur als ein Durchgangspunkt erscheinen, ihr Wert lag in ihrem Entstehen nicht in ihrem Vorhandensein.« Der nächste Satz ist allerdings wie ein im voraus formulierter Einwand gegen Meier-Graefes Unternehmen: »Er (Marées) würde es als eine Schwäche betrachtet haben, hätte er aus dem, dessen eigentliche Bedeutung für ihn vorüber war, einen Gegenstand dauernder Wertschätzung machen wollen.« (Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst. Bd. 1. Hg. von Gottfried Boehm. München 1991, S. 230).

[159] Meier-Graefe an Mary Balling, 20.2.(1907), Staatsbibliothek München.

[160] In Meier-Graefes »Bemerkungen zu dem Manuskript zur Ethik der Marées'schen Kunst« (von Pannwitz), Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Pannwitz. Der Aufsatz von Pannwitz erschien in Ganymed II, 1920, S. 58–79, unter dem Titel »Die Seele des Werkes von Marées«.

[161] Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst. Bd. 1, a.a.O., S. 270.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von der Notwendigkeit, die Kunst nur als Realisierung der Perfektion des Menschen zu betrachten.«[162]

In keinem anderen Werk Meier-Graefes führt die Intimität mit dem Schaffen eines Künstlers so sehr zum Menschen, der wiederum in seiner Kunst ganz »unpersönlich« sei. Gerade das sei Marées' Größe, seine unzeitgemäße Bedeutung im Zeitalter des Individualismus.[163] Und das war auch die Schwierigkeit beim Schreiben der Biographie, wie er Richard Dehmel gegenüber gesteht:

> Ja, das war der große Haken: das Umdeuten des Künstlerischen ins Menschliche und das in einem Tempo, das langsame Steigerungen erlaubte. Weißt Du, was Marées ist, das habe ich vielleicht mehr als irgend ein Mensch am eigenen Leib erfahren. Nicht die Einsicht in seine Sachen, du lieber Gott, das ist kein Kunststück. Man profitiert von dem niedrigen Niveau der anderen. Aber merken, wie man bei der Darstellung solcher Dinge besser wird, wie die Begriffe der Ökonomie des Künstlers einem höhere Begriffe von der Ökonomie des Schriftstellers beibringen, wie sich das umsetzt: das war etwas Himmlisches. Ich bin auch sein Schüler geworden in meiner Art. Und jedem jedem, (sic!) der sich mit dem wunderbaren Kerl beschäftigt, muß es so gehen. Ich habe die fünf Jahre lang eigentlich nicht gearbeitet, sondern gelebt, Marées einfach gewähren lassen....[164]

Marées wurde für Meier-Graefe zur emblematischen Figur künstlerischer Größe.

> Was uns an großen Kunstwerken beglückt, ist das Stück Leben, das auf wunderbare Art auf eine Leinwand, in ein Stück Ton, in eine Folge von Akkorden gelangt ist; die Einsicht, daß die Vergänglichkeit, die alles Irdische bedroht, hier vor einem Uneinnehmbaren steht. (...) Und wenn mich einer fragte, woran man die Größe eines Künstlers erkenne, würde ich auf dieses Uneinnehmbare, weder von seiner noch unserer Sucht Erreichbare verweisen, das nahe bei uns beginnt und im Unendlichen endet.[165]

[162] Meier-Graefe an Mary Balling, 28.2.(1908), Staatsbibliothek München.

[163] Wie bei Marées fesselte Meier-Graefe auch bei Flaubert der Kontrast zwischen der starken Persönlichkeit und der »unpersönlichen« Kunst. Vgl. den Brief an »Loris«, BW Meier-Graefe im vorliegenden Band S. 87–93.

[164] Meier-Graefe an Richard Dehmel, 19.12.(1910). Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Dehmel-Archiv.

[165] Julius Meier-Graefe: Hans von Marées. Frankfurt 1987, S. 642f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Für Meier-Graefe war Kunstschriftstellerei keine »begleitende Aufgabe«.[166] Sie war Selbsterfüllung und auch Hingabe. Indem er im Kunstwerk den Menschen suchte, fand er sich selbst.

[166] Wilhelm Hausenstein bezeichnet in seiner unter dem Pseudonym Johann Armbruster erschienenen autobiographischen Schrift »Lux Perpetua« (Freiburg und München 1952, S. 25) seine kunstschriftstellerische Arbeit als »eine begleitende Aufgabe, keine rein aus dem eigenen Wesen und seinen unmittelbarsten Begegnungen entwickelte«.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anhang

Materialien zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« (1904)

I

Von Oktober 1899 bis Mai 1900 erschien in der »Insel« eine Folge von sieben »Beiträgen zu einer modernen Aesthetik« von Julius Meier-Graefe, die einen großen Teil des ersten Buches der »Entwicklungsgeschichte« bilden.

Beitrag 1 (Okt. 1899, S. 65–91) entspricht in »Entwicklungsgeschichte«, S.1–15 (geringfügige Änderungen oder Kürzungen, was auch für die folgenden Beiträge, wenn nicht anders vermerkt, gilt).

Beitrag 2 (Nov. 1899, S. 181–204): in »Entwicklungsgeschichte«, S. 16–27.

Beitrag 3 (Dez. 1899, S. 257–273): in »Entwicklungsgeschichte«, S. 31–38.

Beitrag 4 (Jan. 1900, S. 93–105): in »Entwicklungsgeschichte«, S. 39–45.

Beitrag 5 (Feb. 1900, S. 203–227): in »Entwicklungsgeschichte«, S. 49–52 und S. 61–74 (wesentliche Änderungen in den Kapiteln »Die Blüte der Malerei« und »Ingres«).

Beitrag 6 (März 1900, S. 351–374): nur der erste Absatz wurde in »Entwicklungsgeschichte«, S.75, übernommen; der Teil des Beitrags, der von deutscher Kunst handelt (bis S. 370), bekommt in den entsprechenden Kapiteln der »Entwicklungsgeschichte« eine ganz andere Richtung; der Teil über Millet (S. 370–74) unterscheidet sich ebenfalls von dem entsprechenden Kapitel der »Entwicklungsgeschichte«.

Beitrag 7 (Mai 1900, S. 199–223) über Millets Einfluß: Segantini, Van Gogh, Constantin Meunier – in »Entwicklungsgeschichte«, S. 109–134, wurde vor allem in seiner thematischen Einteilung übernommen.

Das Kapitel »Manet und sein Kreis« der »Entwicklungsgeschichte« übernimmt einiges aus der gleichnamigen Publikation (Julius Bard 1902) und das Kapitel »Minne« Auszüge aus »Das plastische Ornament«, »PAN«, IV, 4, April 1899, und aus »Georg Minne«, »Ver Sacrum«, 1901, H.1.

II

Aus der Korrespondenz Julius Meier-Graefe — Otto Julius Bierbaum (Stadtbibliothek, München).

Meier-Graefe an Bierbaum, 7. 7. 1899:

»Meine Aesthetik soll in der Insel auch als Buch erscheinen. Ich thue das im Princip, schreibe aber Schr. (Schröder. C.K.) daß das Buch Geld kostet. Die Sache macht mir eine ganz blödsinnige Arbeit, ich muß alles neu machen u

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

das Gebiet ist vollkommen Brachfeld. Ich verhehle Dir nicht, daß ich nicht annähernd ursprünglich an eine solche litterarische Bethätigung meinerseits bei Euch dachte, die in keinem Verhältnis zur Bezahlung steht. Die Sache wird sehr gut, hoffe ich, ich muß aber unbedingt aus dem Buch das herausschlagen, was es wert ist. Es ist jammervoll, daß ich so überlastet bin, ich muß mir morgens u abends ein paar Stunden krampfhaft stehlen zur Wut von Rieke (Meier-Graefes erste Frau, Anna. C.K.), die das Aufstehen morgens um 5 als unangenehmen Hautreiz empfindet.«

Meier-Graefe an Bierbaum, 28. 7. 1899 (Meier-Graefe schickt die Niederschrift des ersten Teils seiner »Aesthetik« nach München):

»Die Überschrift, die ich eingeklammert habe (Beiträge zu einer modernen Ästhetik) ist der Titel des Buches.« [Es folgen Bemerkungen über Typographie und Einteilung der Beiträge für die »Insel«-Hefte.]

»Der Dir gesandte erste Teil stellt ein starkes Drittel der ganzen Arbeit dar. Die Fortsetzung vollzieht sich folgendermaßen:

Geschichte der modernen Malerei nach ähnlichen Zusammenhängen u der Skulptur.

Die Bestrebungen auf das Lineare hin, die Archaisten – Japan

Die Zwischenperiode zwischen Dekoration u Ornament

Das Ornament

Schluß, Verwendung der modernen Koloristik u Linie für die moderne Nutzkunst.

Das ist in ganz großen Zügen etwa die Sache. Du wirst aus dem ersten Teil schon erkennen wie es angelegt ist und zugleich werden Deine Kollegen entscheiden können, ob sie das Ding im Buchverlag nehmen wollen u was sie dafür zahlen können. Man muß natürlich das Buch gleichzeitig mit den Heftpartien drucken.«

Meier-Graefe an Bierbaum, 6. 10. 1899:

»Ich weiß immer noch nicht recht, ob Ihr eigentlich meine Ästhetik in den Inselverlag nehmt oder nicht. Ich sende nächste Woche wieder ein tüchtiges Stück ab, etwa 60–70 Seiten: dann meine ich könnt Ihr einen Begriff von der Sache bekommen u Euch entscheiden.«

Aus der Korrespondenz Julius Meier-Graefe — Insel-Verlag
(Insel-Archiv, Stiftung Weimarer Klassik).

Meier-Graefe an den Insel-Verlag (vermutlich an den Geschäftsführer Rudolf von Pöllnitz), 14. 9. 1902:

»Meine Ästhetik ist im Laufe des Sommers um ein großes Stück weiter ge-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kommen und wäre längst fertig, wenn ich nicht im Laufe der Arbeit verleitet worden wäre, den Rahmen in unvorhergesehener Weise zu erweitern. Ich bin erst jetzt in der Lage, den Umfang zu übersehen und schreibe Ihnen, weil die letzte Bestimmung desselben auch von Ihnen abhängt. Ich vermute, daß Ihnen der gedruckt vorliegende Teil, der sich mit einer kulturellen Betrachtung der alten Kunst und Fixierung der Basis der Erörterungen beschäftigt bekannt ist. An diesen schließen sich folgende Kapitel:

Die moderne Malerei. Ich habe darin im wesentlichen die führende Richtung der sogenannten Impressionisten verfolgt natürlich in allen Schattierungen. An den Impressionismus in der Malerei schließt ein Kapitel über die Outsider, von denen ich *Munch* als Exempel näher verfolgt habe. Dann

Der Impressionismus in der Sculptur, der die ganze Bildhauerei unter diesem Gesichtswinkel faßt. Dann hole ich in einem Kapitel nach was noch von *grossen Traditionen* im rein Kompositionellen in der Kunst vorhanden, ohne sich in den Gegensatz technischer Art zu der modernen Malerei zu setzen (Puvis de Chavannes, seine Vorgänger u Nachfolger)

Damit schließt quasi der erste Teil und es folgt nun das Gegenspiel, die Reaktion auf dem Kontinent und in England; ich verfolge die stilistischen Versuche in Holland, Belgien, England, gebe *Morris* und *Beardsley* eigene Kapitel etc. Dabei kommt die gewerbliche Renaissance, aber in der nötigen Kühle zum Wort. So weit bin ich jetzt: Ich kann jetzt bald schließen oder noch ein paar Kapitel über allgemein ästhetische Fragen zufügen, als Schlußfolgerungen, die man kürzer oder länger fassen kann.

Bisher umfaßt der gedruckte Teil 150 Seiten, das bisher dazu geschriebene circa 250 "
400 "

und ich kann mit weiteren 50 Seiten bequem schließen, so daß das ganze Werk 450 S. stark würde. Das wäre das Minimum, das sich leicht auf 500–550 ergänzen läßt.

Ich habe das Gefühl, daß das Buch gelesen werden wird, ja ich habe sogar zuweilen größenwahnsinnige Vorstellungen, daß es populär werden könnte und den Leuten, die etwa Muthers Geschichte der Malerei im 19. Jaht. gelesen haben, mehr und zwar kulturell mehr geben könnte, da es persönlicher im Stil u der Betrachtung und knapper in der Wahl ist, so daß wirklich Zusammenhänge klar werden. Ich frage mich nur, ob man nicht vielleicht die Chance dadurch unterstützen sollte, daß man dem Werk ein paar Reproduktionen zufügt. Zum Verständnis des Textes sind sie nicht nötig; aber ich weiß nicht, ob Muther nicht viel den Bildern verdankt u unterbreite Ihnen die Frage aus praktischen Gründen. Man würde bequem mit 50 Vollbildern auskommen, die man aber in Lichtdruck oder Heliogravüren event. in Bissonreproductionen, die ich billig bekommen kann, bringen könnte z.B.

Ein Mosaik, (habe gutes Vorbild) aus Venedig, eins aus Ravenna, Cima-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bue, Giotto (Padua), ein oder 2 Quattrocentisten aus Florenz, ein oder 2 Venezianer, ein van Eyck, ein Bellini (habe fabelhafte Vorlage für eine farbige Reproduction, eine Kopie ersten Ranges) ein Giorgione oder Carpaccio, ein Gemälde von Michelangelo, Hugo van der Goes, Rubens, van Dyck Watteau Gainsborough Turner, Whistler, Millet, Manet, Monet, Degas, Gauguin, van Gogh, Renoir, Cézanne, Böcklin, Thoma, Schwind, Liebermann, Beardsley, Puvis wenn schöne statt von Morris, Seurat, ein Möbel von van de Velde, ein paar gute Sculpturen aus allen Zeiten etc.

Wie gesagt, mir liegt an den Bildern gar nichts, Sie müßten das entscheiden. Eine nette Auswahl ist leicht u Reproductionsrechte brauchen wir nicht zu zahlen. Fürchten Sie, daß das Buch zu dick würde, so kann ich einmal mit 450 Seiten schließen, anderseits könnte man auch erwägen, wenn man die Bilder bringt, ob man 2 Bände macht, von denen der erste den ersten Teil, mit moderner Malerei schließend 300 Seiten hätte ohne Illustrationen. Der zweite 200–250 Seiten ohne Illustr. Endlich hörte ich auch gern Ihre Vorschläge betreffend Honorar, die natürlich erst definitif zu werden brauchen, wenn Sie das Manuskript gelesen haben. Ich habe eine so monstruöse Arbeit an dem Buch, daß diese Frage für mich einige Wichtigkeit gewinnt.

Vielleicht haben Sie die Güte, mir Ihre Ansicht gegentlich zu sagen. Wie denken Sie über Erscheinungstermin?«

[Pöllnitz läßt auf eine Antwort warten.]

Meier-Graefe an Pöllnitz am 25. 12. 1902:

»(...) mir ist immer noch lieber, Sie weisen die Arbeit, wenn Sie nicht ganz absolut auf Erfolg hoffen zurück, als daß Sie sie mit halbem Herzen verlegen. Denn ich sehe in dem Buch sehr viel u glaube, daß es sich lohnt etwas Ordentliches dafür zu thun. (...)

Als Titel glaube ich im Interesse des Vertriebs einen allgemeiner gehaltenen vorteilhaft, etwa

Kunst oder Teil
Beiträge zu einer neuen Kunstgeschichte
und einer modernen Ästhetik

Ich bin in der That wie Sie annehmen, der Ansicht, daß Reproductionen durchaus entbehrlich sind und würde es sogar für bedauerlich halten die schöne Ausgabe durch die Autotypien zu verderben. Anderseits wird die wirkliche Ausnutzung des Buches in materieller Hinsicht erst durch eine relatif billige illustrierte Ausgabe à la Muther möglich werden. Ich würde es daher für vorteilhaft halten, zunächst eine nicht illustrierte und nicht zu große Auflage herzustellen entsprechend dem bereits gesetzten Stück. Diese wird man auch zu einem höheren Preis bestimmt verkaufen. Bestätigt sich diese Hoffnung, so würde eine billige u illustrierte Ausgabe in Frage kommen.«

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Pöllnitz an Meier-Graefe, 29. 5. 1903:

»Ich habe Ihnen bisher den von Ihnen gewünschten Contrakt immer noch nicht gesandt, weil sich inzwischen bis zu letzter Gewißheit herausgestellt hat, daß jetzt momentan das Erscheinen eines Buches über Kunst einfach ein Schlag ins Wasser sein würde, und daß die Aussichten auf Absatz wirklich gleich null sind. Unter diesen Umständen Herrn Heymel zu veranlassen, für die Herstellung Geld auszugeben, bringe ich schwer über das Herz, um so mehr, da Ihnen mit einem Mißerfolg des Buches ja doch auch nicht gedient ist. (...)

Ich bitte Sie, aus dem Gesagten nicht herauslesen zu wollen, daß ich gegen den Wert Ihres Buches an und für sich etwas sagen will, sondern es kommt mir lediglich darauf an, festzustellen, daß eine Unzahl von Büchern, die Kunstfragen behandeln, erschienen sind, nachdem sich in den letzten Jahren X Zeitschriften in jeder Nummer damit beschäftigt haben. Die Leser werden heute unangenehm, wenn man ihnen zumutet, noch etwas, und sei es das Beste, über diese Dinge zu lesen. Ich sage das durchaus nicht ohne Unterlagen, sondern ich weiß von verschiedenen Verlegern, daß Bücher dieser Art zur Zeit gänzlich »tot« sind. Daß der von Ihnen verfaßte kleine Band in der Mutherschen Sammlung einen guten Käuferkreis findet, kann als Beweis für den Absatzkreis eines so umfangreichen und verschiedene Dinge behandelnden Werkes nicht gelten. Eine oder zwei Mark haben die Leute leichter übrig.

Ich stelle Ihnen gern frei, die vorliegenden Bogen für eine ganz geringe Entschädigung einem anderen Verleger zu überlassen und auch das für den Druck nötige Papier zu dem ganzen Werk zu Selbstkostenpreisen zu liefern. Ich bitte Sie, überzeugt zu sein, daß es mir äußerst peinlich ist, Ihnen so post festum diese Eröffnungen zu machen und daß keinerlei persönliche Gründe dahinterstehen.«

Meier-Graefe an Pöllnitz, 1. 6. 1903:

»Ich kann natürlich Ihren Standpunkt, der gar nicht auf mein natürliches Recht Rücksicht nimmt und mich einem von Ihnen verschuldeten schweren Schaden aussetzen würde, wenn es mir nicht gelänge einen anderen Verleger zu finden, nicht teilen, betrachte aber die Angelegenheit Ihrem Wunsche folgend hiermit als erledigt und möchte Ihnen nur empfehlen, in Zukunft auf Ihre Autoren ein wenig mehr Rücksicht zu nehmen.«

[Meier-Graefe fand daraufhin in Julius Hoffmann in Stuttgart einen Verleger, der die »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« in drei Bänden Frühjahr 1904 publizierte.[167]

[167] Kurt Ifkovits, Wien, der eine grundlegende Arbeit über die Zeitschrift »Die Insel« beendet, teilt mit, daß die »Entwicklungsgeschichte« auf Kosten von Alfred Walter Heymel

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

In einem Brief von Meier-Graefe an Madame van de Velde erfahren wir, daß sich der Autor einen Band der »Entwicklungsgeschichte« von van de Velde ausgeborgt hat, weil sein Umzug aus Paris noch beim Spediteur und das Werk vergriffen war: »Je suis très ennuyé, car cet ouvrage est complètement épuisé et ne se trouve plus ni chez l'éditeur ni chez un libraire.«][168]

Übersetzung der »Entwicklungsgeschichte« von 1904

1 England

In englischer Sprache erschien 1908 eine Übersetzung der »Entwicklungsgeschichte« in zwei Bänden mit Illustrationen im Text unter dem Titel »Modern Art – Being a contribution to a new system of aesthetics«, bei William Heinemann in London & G.P.Putnam's Sons in New York. Übersetzer waren Florence Simmonds und George W. Chrystal.

Meier-Graefe schreibt am 14. 4. 1905 an Henry van de Velde:

»L'édition anglaise sera admirable, je viens de travailler quelques jours à Londres avec Florence Simmonds qui est un instrument phantastique.« (Fonds Henry van de Velde, Brüssel)

Meier-Graefe hat den ursprünglichen Text nicht nur umgearbeitet, sondern um ganze Kapitel erweitert. Hinzu kamen

- »England's contribution«: Hogarth
  The portrait manufacturers
  Wilson and Gainsborough
  Turner
  Constable
  (die beiden letzten an anderer Stelle in »Entwicklungsgeschichte« 1904).
- »Gustave Courbet and the generation of 1870«
- ein Kapitel Menzel, das am Anfang eines neuen »Kreises« steht: »Menzel and his circle«.
- Whistler erhält ebenfalls ein eigenes Kapitel im Abschnitt »The English Reaction«.

2 Frankreich

Die französische Übersetzung, die Meier-Graefe wohl noch mehr am Herzen lag als die englische, stand unter einem Unstern.

gedruckt und vermutlich vom Insel-Verlag an den Julius Hoffmann Verlag verkauft wurde. Schwierigkeiten, die zwischen Pöllnitz und Meier-Graefe entstanden, haben den Plan, die »Entwicklungsgeschichte« im Insel Verlag zu veröffentlichen, durchkreuzt.

[168] (3.10.[1904]), Fonds Henry van de Velde, Bibliothèque Royale Albert 1er, Brüssel.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Er dachte zunächst an den Dichter und Kritiker Gustave Kahn als Übersetzer.

Meier-Graefe an Henry van de Velde, 14. 4. 1905:

»Je travaille comme un fou pour corriger un peu la Entw. Geschichte que Hachette va éditer en français. Je suis découragé par l'énormité des côtés faibles du livre (il y a des ›lourdeurs dans le système‹, nom de chien). Si j'avais un très intelligent traducteur cela irait peut-être. J'ai écrit à Fénéon pour savoir. Je pense à Gustave Kahn.« (Fonds Henry van de Velde, Brüssel).«

Der Kritiker Félix Fénéon empfahl Henri Lasvignes, der dem Kreis der »Revue Blanche« angehörte und 1900 eine Übersetzung von Max Stirners »Der Einzige und sein Eigenthum« veröffentlicht hatte.

Meier-Graefe an Henry van de Velde, 17. 4. 1905:

»Votre intérêt pour la traduction est d'une très grande valeur, mais vous promettez là quelque chose qui vous sera difficile de tenir vu la besogne qui pèse déjà sur vous et je ne voudrais pas surcharger trop l'ami. Mais quand il y aura des passages délicats je profiterai de votre offre. Fénéon me recommande très sérieusement Henri Lasvignes. Je crois que je vais le prendre. Il parait très doué et F. me dit qu'il aime le livre ce qui est un point assez grand.« (Fonds Henry van de Velde, Brüssel).

Zwei Jahre später hatte Meier-Graefe die größten Schwierigkeiten mit dem Übersetzer, der sich schließlich der Sache annahm: Léon Werth, ein angehender Kunstkritiker und Schriftsteller, späterer Freund von Saint-Exupéry, der ihm »Der kleine Prinz« widmete.

Meier-Graefe an Kessler, 1. 5. 1907:

»Darf ich von Ihrer Freundschaft einen wichtigen Dienst erbitten? Es stellt sich heraus, daß Léon Werth ein Hochstapler gewöhnlichster Sorte ist. Auf sein dringendes Verlangen willigte ich ein und zwar entgegen dem Willen meines Verlegers, der einen Uebersetzer hatte, ihm die Arbeit zu übertragen. Nachdem er mir eine kleine Probe geschickt hatte, die die Hoffnung erlaubte, seine Arbeit würde acceptabel werden. Nachdem er den Kontrakt hatte, ging die Bummelei los.«

Meier-Graefe schildert bis ins Detail die unglückliche Zusammenarbeit:

»Das Einzige, was mir zu thun bleibt, scheint mir, ist, von dem Mann meine Manuskripte zurückzufordern. Da ich ihm einen modifizierten deutschen Text

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gegeben habe, von dem ich zum Teil keine Kopie besitze, liegt mir vor allem daran, dieses Material zurück zu erhalten. Mir wäre es immerhin ein bescheidener Ersatz für den erhaltenen Vorschuß, wenn er wenigstens das bisher übersetzte Stück etwa 1/3 des Werkes korrekt lieferte. Er ist dazu absolut im Stande und kann diese Arbeit, für die er bisher 6 Monate gebraucht hat, bequem in 8 Tagen fertig machen. Er weiß ganz genau Bescheid.

Meine Bitte an Sie, lieber Kessler, geht nun dahin, die glatte Herausgabe dieses Materials von dem Mann zu erreichen. Ich will dann wenigstens versuchen, noch mit einem anderen Uebersetzer zu arbeiten. Das kann nur geschehen, wenn die Uebermittlung des Materials schnell geht. Ich werde inzwischen versuchen, Hachette zu besänftigen.« (Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Kessler).«

Meier-Graefe an Maximilian Harden, 23. 5. 1907:

»Ich habe hier einen wahnsinnigen Ärger. Der Übersetzer meiner Entw.Geschichte ist eine Escroc, hat mich persönlich um viel Geld geprellt und da ich mich hinreißen ließ ihn zu prügeln, hat er die ganze Arbeit (zwei Jahre) vernichtet, auch meine für ihn hergerichteten Manuskripte. Seine Beziehungen zu Kessler, der ihn sehr schätzte, bestimmten mich immer wieder, Vertrauen zu gewinnen. Wie die Sache zum kloppen kommt, nämlich wie sich herausstellt, daß der Mann seit einem Jahr überhaupt nichts mehr gethan hat, bitte ich Kessler seinen Einfluß auf den Menschen aufzuwenden, um meine Manuskripte und das gemachte Stück zu retten, und Kessler – versagt, aber wie! fährt die ganze Geschichte noch mehr in den Dreck und läßt mich dann mit einer graziösen Geste sitzen. Sehen Sie, so ein Typ ist nur bei uns möglich. Ein Mensch, der sich um alles bekümmert und die erste Gelegenheit, mal etwas ohne Eklat aber nützlich zu thun – Übrigens, eine himmlische Figur für eine Komödie ›Der Snob‹.« (Bundesarchiv Koblenz, Nachlaß Harden).

Die französische Übersetzung der »Entwicklungsgeschichte« zerschlug sich. Bis heute ist Meier-Graefes Werk in Frankreich so gut wie unbekannt.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gerhard Neumann

»Kunst des Nicht-lesens« Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen

Hans-Henrik Krummacher zum 65. Geburtstag

Rosengeruch ist klassischer Art und stärkend, dem Wein gleich; Heliotrop und Jasmin edel, doch immer modern.

Eduard Mörike

Trouver une langue [...] le temps d'un langage universel viendra! [...] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs [...].

Rimbaud an Paul Demeny, 15.5.1871[1]

I

Das Erfahrungsmodell, durch dessen Vermittlung in der europäischen Kultur Wirklichkeit aufgefaßt und dargestellt wird, ist dasjenige der »Lesbarkeit der Welt«. Niemand war sich dessen genauer bewußt als der junge Hugo von Hofmannsthal, der in der kulturgesättigten Atmosphäre der Jahrhundertwende aufwuchs: einer Welt aus Schriftzeichen, einer Welt der Aufzeichnungen und Archive, einer Welt schließlich der universellen Verfügbarkeit allen Wissens aus allen Kulturen. In der Gestalt des Wunderkindes Hofmannsthal war auf vollkommene Weise die Sprach-, Wahrnehmungs- und Wissenskrise der Jahrhundertwende repräsentiert, die – wie keine andere Epoche der Kulturgeschichte – aus Glanz und Last der Überlieferung ihr Selbstbewußtsein wie ihre tödliche Melancholie bezog.

Umso merkwürdiger, daß der wissensschwere junge Hofmannsthal, der alles gelesen hatte, was es an Bedeutendem in der europäischen Kultur – und nicht nur in ihr – zu lesen gab, in seinem Drama »Der

[1] Eduard Mörike: Sämtliche Werke. Briefe. Ausgabe in drei Bänden. Hg. von Gerhart Baumann in Verb. mit Siegfried Grosse. Stuttgart 1961. Bd. 1, S. 263: »Unterschied«; Arthur Rimbaud: Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet. Paris 1954, S. 271.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Thor und der Tod« den »kopfschüttelnd langsam abgehenden« Tod zuletzt über den zu Boden gesunkenen Claudio sagen läßt:

> Wie wundervoll sind diese Wesen,
> Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
> Was nie geschrieben wurde, lesen, [...] (SW I Gedichte 1, S. 220)

Um diese Frage des Lesens dessen, was nie geschrieben wurde, und jene andere Frage der Nicht-Lesbarkeit der Welt, wie sie auf vielfache Weise im Werk des frühen Hofmannsthal zum Ausdruck kommen, soll es in den hier angestellten Überlegungen gehen. Im Jahr 1909, also schon im Rückblick auf jene Zeit früher Verwirrungen der neunziger Jahre, macht Hofmannsthal sich eine Reihe merkwürdiger Notizen. Sie nehmen ihren Ausgang von der Idee des Schöpferischen und der Möglichkeit solchen Schöpfertums in einer übersättigten Kultur und mögen wohl Vorstudien zu einem geplanten Aufsatz über dieses Thema sein. In den genannten Aufzeichnungen heißt es:

> Das Schöpferische ist eine dämonische Kraft. [...] Ist sie bei uns, dann ist auch Mut und eine magische Unbesiegbarkeit da. [...] Sie löst alles Dunkle auf, läßt nichts Starres bestehen, anerkennt keine Grenzen. Vermöge des Schöpferischen ergibt sich jede Hemmung als ein lösbares Geheimnis. Mit seiner Atmosphäre [sc. der schöpferischen Kraft] ist das Ich ohne Schranken. (GW RA III, S. 498)

Erstarrung dagegen – so fügt Hofmannsthal hinzu – stelle sich ein, sobald es um Besitz und um Gefährten gehe – um Fessel und Bindung durch Freunde, durch Feinde und den Zeitgeist, durch eine fremde, mechanisierte Welt. Und der Schreibende kommt zuletzt mit seinen Überlegungen zu der Einsicht:

> Der Anfang eines wahren Kunstwerkes ist göttlich wie der Schwung eines wundervollen Vogels, wie ein Traumübergang. (GW RA III, S. 499)

Eine Zusammenfassung von Hofmannsthals kulturdiagnostischer Argumentation erfolgt denn auch – nach einer längeren Sequenz von Gedanken und Bildern – zuletzt in einer prägnanten Formel, die sich

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beinahe wie ein kulturpolitisches Programm ausnimmt: »Kunst des Nicht-lesens«.

Schöpfertum, menschliche Vollkommenheit und Selbsterfahrung, der Inbegriff des »lösbaren Geheimnisses«: Dies alles erscheint hier nicht an kulturelle Traditionen, nicht an Archiv und Lesbarkeit einer wissensgesättigten Welt, nicht an die Schrift und ihre Überlieferungskraft, nicht an das Buch der Kultur geknüpft, das die europäische Überlieferung geschrieben hat, sondern gerade an die Verweigerung all dessen: als Kunst des *Nicht*-lesens des so vielfach Übermittelten.

Es ist kein Zweifel: Mit dieser Reflexion über die »Kunst des Nichtlesens« bezieht Hofmannsthal sich scharfsichtig auf jene kritischen Augenblicke seiner eigenen Entwicklung, die durch die Jahre 1902 und 1907 markiert sind. 1902: Das ist das Jahr des »Briefes«, den der junge Lord Chandos an den Naturwissenschaftler Lord Bacon schreibt, jener Lord Chandos, dem das Selbst und dessen schöpferische Kraft sich in einer kulturgesättigten Welt der Wissenschaften und der präformierten Rede zu zersetzen beginnen. In diesem fingierten Brief, den man gern eine verkappte Poetologie genannt hat, erfolgt freilich vorerst nur eine Absage an jene Form des Lesens der Welt, die die Kunst, genauer gesagt: das Schreiben von Literatur hervorbringt. 1907 aber, fast wie ein Ertrag jener Chandos-Krise, zeichnet sich dann ein anderes und Unverhofftes ab; ein Versuch Hofmannsthals nämlich, dem Vorgang solcher Verweigerung eine neue und verwandelte Form des Produktiven abzugewinnen. In diesem Jahr, das so viele Umbrüche, Aufbrüche und Neuorientierungen im Schaffensprozeß des Autors enthält, scheint sich auch der Entwurf einer neuen Poetik abzuzeichnen: einer Poetik »an der Grenze des Leibes«, wie Hofmannsthals Formel für diesen Vorgang lautet.[2] Die Utopie einer solchen Ästhetik artikuliert sich zunächst in dem kurzen Text »Die Wege und die Begegnungen«, der ein gleichsam umgestürztes Paradigma kulturellen Verhaltens in Szene setzt: Vergessen statt Bewahrung; die Löschung allen kulturellen Wissens, das die Schrift der Überlieferung konserviert; und schließlich eine aus diesem Akt der Löschung entbundene Poetik des Visionären: eines aus dem Dunkel der Seelentiefe

[2] Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann: Hofmannsthal 1907. Schrift und Lektüre an der Grenze des Leibes. In: Freiburger Universitätsblätter 30. Jg. (1991) Heft 112, S. 33–75.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heraufdringenden – wie im Schöpfungsaugenblick geborenen – magisch leuchtenden Bildes menschlicher Selbsterfahrung jenseits aller Techniken und Strategien einer kulturstiftenden Memoria.

Aber dann – im gleichen Jahr 1907 – unternimmt Hofmannsthal noch einen weiteren Versuch, die Grenzen des europäischen Paradigmas einer »Lesbarkeit der Welt« zu überschreiten und eine zweite, ganz anders gefaßte Form einer solchen Poetik »an der Grenze des Leibes« zu entwerfen. Gabriele Brandstetter hat in einem 1991 publizierten Aufsatz gezeigt, wie Hofmannsthal – in jenem Dialog der Tänzerinnen, dem er zuletzt den Titel »Furcht« gibt[3] – über das Medium des Tanzes eine Lösung aus der Bindung durch die ›Erinnerungs‹-Kultur der europäischen Welt und ihrer Fesselung an die Schrift erprobt; und zwar nun im Blick auf eine exotische Welt ekstatischer Bewegung, eines Tanzes, der suggestiver Ausdruck jenseits von Sprache und Schrift zu sein vermag.

So scheint es also, als habe die »Kunst des Nicht-lesens«, von der Hofmannsthal 1909 spricht, schon ein Jahrzehnt zuvor in seinem Frühwerk, wenn auch verdeckt und unausgesprochen, poetische Gestalt und poetischen Ausdruck gewonnen: in der Absage an die Lesewelt der europäischen Kultur zunächst, wie sie sich im Brief des Lord Chandos von 1902 artikuliert; in dem Entwurf einer neuen Poetik sodann, die jenseits der überlieferten Texte der Kultur und ihrer Lesbarkeit zwei verschiedene Auswege sucht; den Weg in die aus der Seelentiefe geborene Vision zum einen, wo Bildlichkeit an die Stelle der Sprache tritt; jenen anderen Ausweg sodann, der in die Welt eines aus dem Naturkörper geborenen »selbstvergessenen« Tanzes führt: jenseits der europäischen Zeichenwelt und ihrer durch die Schrift fixierten Körpergrammatik – eine sprachlose Ausdruckswelt »an der Grenze des Leibes«.

Was sich in solchen Entwürfen und Projektionen in einem kritischen Augenblick europäischer Zivilisation und der mit diesem verknüpften Poetologie abzeichnet, ist der Versuch, das kulturell tradierte Erbe preiszugeben, es zu verschwenden um eines Neuen, Freien, Schöpferischen willen, das zugleich Züge des Exotischen trägt; es ist eine Transzendierung der Schrift der Seele auf das Visionäre und

[3] Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Flüchtige; eine Transzendierung des in der Tradition erstarrten Körpercodes und seiner Pathosformeln hin auf die Freiheit eines Traumes vom »anderen Tanz«.

Es sind – so könnte man fast sagen – Versuche, das Paradox einer literarischen Ästhetik der Verweigerung der Schrift zu konzipieren: der Schrift als bislang unveräußerlicher Form des kulturellen Erbes und als jenes Medium kulturellen Schöpfertums, das die europäische Poetologie von Anfang an fraglos und unangefochten beherrschte.

Faßt man nun diese für Hofmannsthals Entwicklung so bedeutsame Umbruchszeit zwischen den Jahren 1902 und 1907 genauer ins Auge, so wird man gewahr, daß es neben dem (in den »Wegen und Begegnungen« zum Ausdruck kommenden) Konzept des Visionären und jenem zweiten Konzept des Körpers und des »anderen Tanzes« als Kulturorgan (aus dem Dialog »Furcht«) noch einen dritten Versuch Hofmannsthals gibt, eine solche »Kunst des Nicht-lesens« zu erproben, eine neue Ästhetik nicht aus der Anknüpfung an das Kulturerbe, sondern gerade aus dessen Verweigerung zu entwerfen. Dieser – man könnte fast sagen: singuläre – Versuch ist in dem Gedicht »Lebenslied« von 1896 niedergelegt. Er ließe sich – wie dies der Titel der hier vorgelegten Überlegungen tut – als Entwurf einer ›Ästhetik des Flüchtigen‹ auffassen.[4] Dieser Entwurf ist an ein einziges Motiv geknüpft, dasjenige des exotischen und gestaltlosen *Aromas*: Duft und Essenz, Parfum oder »Salböl«, wie das Gedicht Hofmannsthals, in Anlehnung an die Bildwelt des Hohen Liedes, sich ausdrückt: eines Aromas und seiner Verschwendung an eine stumme Welt des Natürlichen.[5]

Die hiermit skizzierten Bedingungen und Voraussetzungen von Hofmannsthals poetologischem Konzept nach der Jahrhundertwende könnten dazu ermutigen, dieses Gedicht Hofmannsthals auf doppelte Weise zu lesen: als den Entwurf einer Kulturtheorie zum einen, als

[4] Auf die Paradoxie einer solchen Poetologie der Schrift, hinter der sich eine ›authentische‹ Poetologie der Stimme verbirgt, ist durch Derridas Buch »De la grammatologie« von 1967 und die aus dieser abzuleitende ›Dekonstruktion‹ etwa eines Paul de Man aufmerksam gemacht worden.

[5] Es handelt sich um das Phänomen einer gleichsam punktuellen poetologischen Epiphanie: Denn dieses hier unvermittelt postulierte Prinzip der ›Verschwendung‹ wird von Hofmannsthal alsbald wieder geradezu ängstlich zurückgenommen.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Konzept einer neuen Ästhetik, die sich als eine Poetik des Nicht-Lesens auffassen ließe, zum anderen; eines Wahrnehmungsmodells mithin, an das zugleich die paradoxe Konstruktion einer akulturellen Ästhetik geknüpft ist.

II

Neben einer Reihe von Textvarianten sind für Hofmannsthals Gedicht mit dem Titel »Lebenslied« zwei Reinschriften überliefert: eine fünf- und eine vierstrophige Version, die hier in einer Synopse dargeboten seien.[6]

Den Erben lass verschwenden An Adler, Lamm und Pfau Das Salböl aus den Händen Der todten alten Frau! Die Todten, die entgleiten, Die Wipfel in dem Weiten, Ihm sind sie wie das Schreiten Der Tänzerinnen werth!	Das Salböl aus den Händen der todten alten Frau den Enkel lass verschwenden an Adler, Lamm und Pfau! Die Todten, die entgleiten, die Wipfel in dem Weiten ihm sind sie wie das Schreiten der Tänzerinnen werth!
Er geht, wie den kein Walten Vom Rücken her bedroht, Er lächelt, wenn die Falten Des Lebens flüstern: Tod! Ihm bietet jede Stelle Geheimnissvoll die Schwelle, Es gibt sich jeder Welle Der Heimatlose hin!	Er geht, wie den kein Walten vom Rücken her bedroht. Er lernte: in den Spalten des Lebens wohnt der Tod! Es bietet jede Stelle geheimnissvoll die Schwelle, es giebt sich jeder Welle der Heimatlose hin!
Der Schwarm von wilden Bienen Nimmt seine Seele mit, Das Singen von Delphinen Beflügelt seinen Schritt: Ihn tragen alle Erden Mit mächtigen Geberden,	Im Schwarm von wilden Bienen hat seine Seele Halt das Singen von Delphinen umgiebt ihn mit Gewalt: ihn tragen alle Erden mit mächtigen Geberden,

[6] Vgl. die Varianten und Erläuterungen zu SW I Gedichte 1, S. 286–297; ferner das wegweisende Buch von Richard Exner: Hugo von Hofmannsthals »Lebenslied«. Eine Studie. Heidelberg 1964; Hinweise zur weiteren Forschung (Wolfdietrich Rasch, Werner Kraft) bei Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993, S. 26f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Flüsse Dunkelwerden
Begrenzt den Hirtentag!

Das Salböl aus den Händen
Der todten alten Frau
Lass lächelnd ihn verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau:
Er lächelt der Gefährten, –
Die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
Des Lebens tragen ihn!

der Flüsse Dunkelwerden
umrauscht den Hirtentag!

Die schattenlosen Gassen
des Meeres und der Luft
sind offen, und gelassen
in tausendfacher Gruft
begrüsst er die Gefährten!
die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
des Lebens tragen ihn!

Lass lächelnd ihn verschwenden
an Adler, Lamm und Pfau
das Salböl aus den Händen
der todten alten Frau:
Er lächelt der Gefährten,
die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
des Lebens tragen ihn!

Es ist nicht auszuschließen, daß die in der Abschrift als fünfstrophig erscheinende Version des »Lebensliedes« genau genommen ihren größeren Umfang nur einer Strophenvarianz verdankt, also im Grunde bloß zwei gleichzeitig erwogene Fassungen der Schlußstrophe hintereinanderreiht. Die schließlich vom Autor zum Druck gebrachte Gestalt des Gedichts weist jedenfalls nur noch vier Strophen auf, deren letzte wie eine Kontamination der *beiden* letzten der Vorfassung anmutet.

Vom Augenblick ihres Erscheinens an sind die Verse des »Lebensliedes« als unverständlich empfunden worden. »Die Gedichte«, berichtet ein Brief Hofmannsthals an Clemens von Franckenstein schon am 9.12.1896, »haben in Wien einen unglaublichen Lärm hervorgerufen durch ihre völlige Unverständlichkeit.«[7] Hofmannsthal hat sich im folgenden wiederholt gegen diesen Vorwurf der Unverständlichkeit zur Wehr gesetzt und Faktisches zur Erklärung der Verse beigesteuert. Diese Zeugnisse einer Explikation des dunklen Textes durch den Autor selbst sind freilich erst viel später an den Tag ge-

[7] SW I Gedichte 1, S. 291.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

kommen. Sie beziehen sich namentlich auf zwei Stellen des Gedichts: die Formel vom »Dunkelwerden der Flüsse« einerseits und die Vorstellung vom Verschwendungsgestus des Erben und dem »Salböl aus den Händen der todten alten Frau« andererseits. Zum ersten Problem, dem Motiv der im Dunkel versinkenden Flüsse, ist eine von Carl Jacob Burckhardt aufgezeichnete Erinnerung an eine Begegnung mit Hofmannsthal und an einen gemeinsamen Blick der beiden Männer auf das abendliche Salzburg im Jahr 1929 überliefert. Sie lautet:

> Rasch wurde es finster und kühl, nur der Lauf der Salzach spiegelte noch klar durch die Dämmerung. Hofmannsthal schaute über die Ebene und sagte: »Als ich in einem Jugendgedicht die Stelle schrieb
> *Der Flüsse Dunkelwerden*
> *Begrenzt den Hirtentag –*
> Sie verstehen: Wasserläufe, das letzte, was löscht nach Sonnenuntergang –, damals sagte man mir, das sei unverständlicher Zierat, dabei ist es eine der allereinfachsten Naturbeobachtungen, die jedem Jäger, jedem Bauer geläufig sind.« Dann aber, nach einer Weile, setzte er hinzu: »Ein schönes Ende, alles Licht des Tages sammelt sich dort, so müßte es mit unserem letzten Gedanken sein.«[8]

Zum Verständnis des zweiten Rätsels im Text, des dunklen Motivs vom »Salböl aus den Händen der todten alten Frau«, gibt Heinrich Gomperz erst 1942 in einem Brief (vermutlich an Heinrich Zimmer) einen Bericht über ein dem Gedicht zugrundeliegendes, freilich in Ansätzen schon 1903 zur Sprache gekommenes Erlebnis Hofmannsthals. Die Notiz über »die faktische Grundlage zu ›Den Erben laß verschwenden‹« von Heinrich Gomperz ist auf den 10. April 1942 datiert:

> Hofmannsthal erzählte mir, daß ihm meine Cousine Alice Morrison [...], die in ihrer Jugend eine strahlende und vielgefeierte Schönheit war, folgendes erzählte: Sie lebte einige Jahre in Indien, wo ihr Mann Fabriksdirektor war. Eines Abends waren sie bei einer hochgestellten oder sehr reichen Persönlichkeit geladen, die ein palastartiges Gebäude bewohnte, dem ein eigener Tierpark angeschlossen war. Es war ein sehr heißer Abend und Alice

[8] Helmut A. Fiechtner (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Bern/München 1963, S. 143.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

trat auf einen Altan hinaus, vom dem aus man in den Tierpark hinabsah. Unten sah man in unbestimmten Umrissen allerlei Getier – Vögel, Vierfüßer und Kriechtiere, die sich in der warmen Abendluft hin und her bewegten. Unter dem Eindruck der Wärme, der Nachtstimmung und dieses Anblicks überkam sie ein so heftiges mystisch-pantheistisches Gefühl der Allverbundenheit, daß sie in einem Drang, sich all diesem Leben noch inniger zu verbinden, ein Flakon öffnete, das sie von ihrer Großmutter (Sophie Todesco) ererbt hatte, und ein als besonders kostbar geltendes Parfum, das darin geborgen war, auf die Tiere hinabträufelte. Unter dem Eindruck dieser Erzählung habe er das Gedicht verfaßt, das also – und das ist eben das Merkwürdige – den zugrundeliegenden Tatsachen fast wörtlich entsprach, denn die Erbin hatte wirklich das Salböl der toten alten Frau an Vögel und Vierfüßler verschwendet. Ich kann mich noch erinnern, daß mir der Dichter das so ungefähr mit den Worten erzählte: »Ich weiß gar nicht, warum die Leute das so unverständlich finden: es hatte mir eben Mrs. Morrison das folgende erzählt...«.[9]

Wenn das Gedicht, das so entstand, den Titel »Lebenslied« trägt, so verbindet sich damit ein hoher Anspruch. Hofmannsthal war sich dessen, wie die Gestalt des Gedichts zeigt, sehr genau bewußt: Das Spiel mit der Form der Stanze – eine achtzeilige Strophe; jeder Vers dann freilich nur dreihebig; eine durch drei Reimzeilen mit stärker raffendem Effekt einsetzende Coda; eine die Strophe jeweils wieder öffnende letzte reimlose Zeile – alles dies könnte (wie schon Hans Lindau 1903 meinte) auf »Gedankenlyrik« hinauslaufen. Herder, Schiller und Goethe – sie alle hatten, aus einem strengen Formbewußtsein heraus, Stanzen als die Form philosophischer Erhebung genutzt; hatten sich, für grundsätzliche Äußerungen über Leben, Gott, Kunst und Welt, gerade diesem Medium anvertraut. Aber ausgerechnet diesen durch die Form nahegelegten philosophischen Gestus scheint das Gedicht Hofmannsthals dann doch fast im selben Atemzug auch schon zu widerrufen. Was das »Lebenslied« gleich zu Beginn zur Erscheinung bringt – wir wissen es durch Überlieferung des faktischen Ereignisses, das den Versen zugrunde liegt – ist eine Gebärde nicht der Raffung des Überlieferten zu spruchhafter Essenz und Gedankenformel, sondern ein Gestus der Vergeudung, der Verschwendung, des Verströmens eines Verflüssigt-Sinnlichen an die Natur. Das

[9] SW I Gedichte 1, S. 295, nach Exner S. 84f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gedicht beruft sich dabei ganz offensichtlich auf ein neues und unerhörtes Kulturgefühl: das der Löschung von Erinnertem und des gleitenden Verschwebens und Verströmens alles Überlieferten. Es deutet auf das Vergessenwerden der Toten; es nennt die Entrückung des Gegenständlichen in dämmernde Ferne (»die Wipfel in dem Weiten«); es verweist auf die flüchtige, unwiederbringliche Bewegung der Tänzerinnen, die dieser Entrückung in die Transparenz gleicht – der Tanz ist die Verschwendungskunst schlechthin.

Die zweite Strophe nimmt diesen Gestus der Preisgabe auch für denjenigen in Anspruch, von dem im Gedicht als einem Handelnden die Rede ist: den Erben. Sein Gehen ist selbst eine flüchtige Bewegung; das Vergangene in seinem Rücken zeigt sich ihm nicht als Bedrohung, da es folgenlos verlischt; dem Tod antwortet nicht Furcht, sondern ein Lächeln; des Erbes nicht eingedenk erfährt er die befreiende Wirkung des Überschreitens der Schwelle als ein sanftes Sich-Öffnen, das Hintersichlassen der Heimat, das zugleich eine strömende Hingabe an das Fremde, Exotisch-Unverhoffte gewährt.

Die dritte Strophe des »Lebensliedes« greift das Thema der Vergeudung, die ein Verströmen an die Kreatur ist, wieder auf – es war, zu Beginn der ersten Strophe, mit der Formel von der Verschwendung des Aromas an Adler, Lamm und Pfau, schon einmal angeklungen. Von solcher Verschwendung alles Kulturellen an die Natur und ihre exotische Magie spricht also auch diese Strophe: von dem Einschweben der Seele in den Schwarm wilder Bienen; von dem Erklingen des Lebensliedes aus dem Naturlaut der Delphine; von dem kosmischen Umfangenwerden des Selbst im »Hirtentag«, seinem natürlichen Wechsel zwischen Licht und Dunkel, der dunstigen Grenze, die das Sterben des Lichtes setzt.

Die vierte Strophe schließlich läßt das Thema von Vergeudung, von Verschwendung und lächelnder Verausgabung ein letztesmal erklingen. Das hier zum zweitenmal genannte Lächeln, die Unbeschwertheit der Hingabe und des Dahingleitens über den dunklen Abgründen gilt nun den Gefährten, gegenwärtigen wie abwesenden: Es ist ein Loslassen, bedingungslose Preisgabe von Besitz und Bindung, eben jener Kräfte kultureller Überlieferung, die alles Schöpferische in die Starre des Erinnerbaren verwandelt und zu Zeichen, Ordnungen und Institutionen verfestigt. Es ist eine lächelnde Absage an

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jenes Bewahren durch die verewigende Schrift der Tradition, die in der Vorstellung von der Lesbarkeit der Welt, als eines überdauernden Buches, beschlossen liegt. Dieses Überschreiten der Schwelle, das zugleich ein behutsames Zurücktreten und Loslassen bedeutet, ein Schwinden und Verströmen, verräumlicht sich dann im Gedicht ein letztes Mal in einer den Horizont der Wahrnehmung öffnenden Gebärde, die die Gärten des Lebens wie die unmeßbare Tiefe des Abgrunds, der keine Grenze mehr besitzt, umgreift: als die paradoxe Erfahrung eines Getragenwerdens im Akt des Loslassens selbst, das Vergeuden und Verausgabung ist.

III

Es gibt wohl keinen anderen Text im Werk Hofmannsthals, der auf so suggestive Weise eine Gebärde der Verschwendung und des Verströmens in Szene setzt, wie gerade das »Lebenslied«; als Ausdruck eines Lebensgefühls, dessen der Dichter sich gleichsam zitierend (und vielleicht nur ein für allemal) versichert, und zugleich gerichtet gegen jenes Erbe, das die zitierbaren Zeichen der Kultur aufbewahrt. Das Parfum, das in den Naturgarten strömt, und das Salböl, von dem ausdrücklich im Text die Rede ist, deuten wie in doppeltem Gestus auf Irdisches wie auf Sakrales in solcher Gebärde der Verschwendung.[10] Eigentlich ist es ja die Tränkung des Naturkörpers der Tiere mit der Essenz der Kultur, von der dieses Gedicht auf so dunkle wie offenbare Weise spricht: das Sich-Verströmen des Wesensaroms des Kulturellen an die bewußtlose, sprach- und schriftlose Kreatur; an Adler, Lamm und Pfau, an Bienen und Delphine, von denen im Text die Rede ist.

Damit steht Hofmannsthals Gedicht »Lebenslied« mitten in jener kritischen Situation, die den Weg gerade dieses Dichters markiert, die Schwierigkeiten eines frühbegabten Autors, mit dem Überlieferten und dem Erinnerten – als Reichtum und als Last zugleich – umzugehen. Hofmannsthal erprobt – wie übrigens nicht wenige seiner Zeitgenossen im Umfeld der Wiener Moderne – alle Möglichkeiten, die

[10] Auf den für die Kulturgeschichte zentralen Zusammenhang von Opfer und Geruch erfolgen Hinweise bei Jean-Pierre Albert: Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates. Paris 1990.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine Lösung dieser Krise gewähren könnten – die ja in gleichem Maße auch eine Zeitkrise des Wahrnehmens und des Erkennens ist.

Hofmannsthals Anfänge sind gekennzeichnet durch eine exzessive, ja maßlose Aufnahme alles Überlieferten, jener Fülle, die die Tradition schenkt; sie sind geprägt durch die souveräne Kunst zitierenden Spiels, die Selbstverständlichkeit des Aufnehmens und Verwandelns, zuletzt der Einschmelzung alles Aufgenommenen; und zwar aus der Überlegenheit dessen, der »alle Bücher gelesen hat« – »j'ai lu tous les livres«, sagt das Gedicht eines französischen Vorläufers. Und um 1900 repliziert Hofmannsthal mit der preziösen Gebärde: »Lasst mich, ich will im Wörterbuche lesen«. (SW XVIII, S. 156)

Ein zweites poetologisches Muster auf Hofmannsthals Weg ist dann dieses: Er sucht in einer ganzen Reihe seiner Texte nach einer Möglichkeit symbolisierender Transzendierung und Verwandlung des Ererbten. Hier steht er wohl am deutlichsten in einer Tradition, die durch Baudelaire, aber auch Verlaine und Mallarmé begründet wurde.

Ein Drittes tritt alsbald hinzu: Hofmannsthal erwägt – und dies ist von großer Bedeutung für die Poetologie der Jahrhundertwende insgesamt – die Stiftung des Poetischen als eines zutiefst Sakralen durch den Kulturgestus des Opfers und seiner Ritualisierung. Das »Gespräch über Gedichte« zeigt diesen Zusammenhang auf unvergeßliche Weise in der suggestiven Vision eines solchen archaischen Opfers, das die Ersetzung des Menschenkörpers durch das Tieropfer als den entscheidenden Schritt aus Chaos und Wildheit in die Kultur vor Augen stellt.[11]

Eine vierte von Hofmannsthal erwogene Möglichkeit der Inszenierung des Poetischen wird dann durch das hier zu behandelnde »Lebenslied« repräsentiert. Dieser Text bekennt sich zur Gebärde der Verschwendung als eigentlich poetischem Akt: nicht pandemisch sich übersteigernde Anspielungsfülle also, nicht der Symbolismus der französischen Tradition, und ebenso wenig das sakrale Opfer als Modell poetischer Schöpfung, als Form der Zeichenstiftung, die hervorgeht aus dem hieratischen Akt der Substitution; sondern die Ver-

[11] SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 80f. Vgl. dazu die Kritik Adornos in Theodor W. Adorno: George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906. In: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München 1963, S. 190–231, hier S. 226f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schwendung der Essenz des Kulturellen an den rätselhaften und stummen Naturkörper des Lebendigen. Dies ist es und nichts anderes, wovon dieses Gedicht mit dem Titel »Lebenslied« spricht. An die Stelle des Opfers und seines Tauschwerts tritt nun das Verströmen, die Gebärde purer und selbstloser Verausgabung, die Rückkehr der Sinnlichkeit des Menschen in die Natur des Tieres selbst. Nicht Opferraum, nicht Opferritual, sondern lösende aromatische Entgrenzung in einem schöpferischen, das Selbst und sein Ausdrucksvermögen vergeudenden Augenblick.

Wollte man das Feld genauer abstecken, in dem sich das Spiel poetologischer Argumente des jungen Hofmannsthal ansiedelt, so könnte man versuchen, das »Lebenslied« als spiegelbildliche Entsprechung zu den Terzinen »Über Vergänglichkeit« (SW Gedichte I, S. 45) zu lesen:[12] im Zeichen des ›Lebens‹ stehend das eine Gedicht, im Zeichen der ›Kunst‹ das andere – ganz und gar dem Umgang mit der langen Geschichte kulturellen Erinnerns in der Tradition der europäischen Literatur sich ausliefernd:

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

[12] Vgl. die Varianten und Erläuterungen in SW I Gedichte 1, S. 226–232.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

«Über Vergänglichkeit«: Das ist das schneidende Bewußtsein des Lebensverfalls – einer »décadence« im wörtlichen Sinne – aus der unentrinnbaren Erfahrung von der Last der Erinnerung und ihrer unauflöslichen Aporien, in deren Spannungsfeld das Selbst zerrinnt. »Lebenslied«: Das ist – demgegenüber – eine Poetologie der Vergeudung wie des Vergessens in lächelndem Vertrauen auf das Einströmen des Verschwendeten in eine alles umfassende Natur; »der Flüsse Dunkelwerden« – das Vertrauen in eine Leben und Ich erhaltende »Kunst des Nicht-lesens«.

IV

Im Blick auf den eigentümlichen Gestus von Hofmannsthals »Lebenslied« könnte man sich nun fragen, in welcher größeren Tradition ein solches poetologisches Argument der Verschwendung wohl zu verankern wäre, wie es Hofmannsthal im »Lebenslied« thematisiert und – ganz ohne Zweifel – ja auch ›zitierend‹ beglaubigt. Es ist in jedem Fall eine apokryphe Tradition, der Hofmannsthal sich hier verpflichtet; eine poetische Gebärde, die sich gegen das für die europäische Kultur fast ausnahmslos geltende Prinzip der Lesbarkeit der Welt als Erinnerung der Überlieferung und ihrer Texte richtet; eine Auffassung des Schöpferischen, die Vergeudung, nicht Ansammlung und Bewahrung ist; eine »Kunst des Nicht-lesens«, deren Prinzip im aromatischen Verströmen beschlossen liegt, nicht in der Fixierung durch Schrift, Zeichen, Archiv oder Denkmal – eine *Ästhetik des Flüchtigen* im eigentlichen Sinne des Wortes.

Die europäische Welt hat von Anbeginn an Wahrnehmungstheorie und Schöpfungstheorie miteinander verknüpft. Der aristotelische Begriff der Mimesis bezeugt dies in all seiner Komplexität und in den zahllosen Metamorphosen seines Verständnisses, die sich zwischen Darstellung, suggestiver Vergegenwärtigung, Abbildung und schöpferischer Evokation auffinden lassen.[13] Die Ästhetiken von Baumgarten

[13] Zur neueren Forschungsdiskussion – nach den Arbeiten von Auerbach, Blumenberg, Flasch, Gadamer, Jauß, Koller, Tomberg und Zuckerkandl – vgl. Andreas Böhn: Vollendende Mimesis. Wirklichkeitsdarstellung und Selbstbezüglichkeit in Theorie und literarischer Praxis. Berlin 1992; Harald Feldmann und Jan M. Broekman (Hg.): Darstellung und Sinn. Zur Bedeutung der Mimesis in Kunstphilosophie und Psychiatrie.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

über Kant und Hegel bis zu Georg Lukács tragen diesem Umstand einer Zwiespältigkeit zwischen Wahrnehmung und Schöpfung Rechnung; sie sind – bei aller substantiellen Verschiedenheit – mit ihren Argumentationen zwischen den konkurrierenden Feldern von ›Wirklichkeitswahrnehmung‹ und ›Schöpfertum‹, von Replik und Konstruktion angesiedelt und setzen sich mit der Frage der Sinne und ihrer Kraft, die Vernunft zu belehren, auseinander – sinnliche Wahrnehmung also, die zum Erkenntnisakt wie zum Kunstakt zu werden vermag. Dabei zeichnet sich – von Anfang an und mit entschiedenem Nachdruck – eine streng valorisierende Hierarchie der Sinne ab.[14] Der Gesichtssinn – gleichsam als das ausgezeichnete Organ der Entzifferung der Welt – steht obenan, dem regierenden Doppelprinzip des Geistigen, Vernunft und Verstand, eng benachbart. Ihm folgt mit beträchtlichem Abstand das Gehör als Instrument der Wahrnehmung von Sprache und Klang – mit der Fähigkeit, die Grenze zwischen Naturlaut und Sprachzeichen zu ermitteln. Eine heikle Zwischenstellung nimmt der Tastsinn ein: wechselnd in seiner Bewertung und Funktionalisierung in der Geschichte der europäischen Ästhetik; von Herder – und seinen materialistischen Vorgängern wie Condillac – dann für einen beschränkten Zeitraum in das Zentrum menschlichen Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögens gestellt.[15] Geschmack und Geruch schließlich bleiben auf lange und vielleicht für immer auf den untersten Rängen: Die Ausnahmen bestätigen nur um so entschiedener die Regel.[16] Der Geruch, als der gröbste, aller kulturstiftenden

Würzburg 1990; Harald Feldmann: Mimesis und Wirklichkeit. München 1988; Maria Kardaun: Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung. Amsterdam/New York/Oxford/Tokyo 1993.

[14] Einen knappen, aber wohlabgewogenen Überblick gibt das schöne Buch von Annick Le Guérer: Les pouvoirs de l'odeur. Essai. Paris 1988.

[15] Vgl. meinen 1997 in den Veröffentlichungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, erscheinenden Aufsatz »Pygmalion. Metamorphosen des Mythos und Allegorie des Selbst«, und meine Abhandlung »Der Körper des Menschen und die belebte Statue. Pygmalion – ein kulturgeschichtliches Paradigma«. In: Claudia Monti u.a. (Hg.): Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der Literatur. La parola del corpo – il corpo della parola. Tensioni semiotiche nella letteratura tedesca. Bozen 1996, S. 195–231.

[16] Hier ist vor allem Charles Fourier mit seinen einschlägigen Hauptwerken »Théorie des quatre mouvements et des destinées générales« von 1808 und »Théorie de l'Unité uni-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Semiologie am weitesten entrückte Sinn des Menschen, nimmt, als das Stiefkind unter den Organen menschlicher Sinnlichkeit, seinen Platz ganz zuunterst in der Hierarchie ein.[17]

Eine umfassende Geschichte der philosophischen Argumentation über den Geruchssinn wäre wohl noch zu schreiben. Man hätte sich dabei einer langen Reihe von Argumenten zu versichern. Da ist zunächst und an prominenter Stelle Aristoteles, für den der Geruch als der allergewöhnlichste unserer Sinne erscheint. Da ist die Entwertung des Geruchs und seiner die Sinnlichkeit weckenden Kraft durch das Christentum. Da ist die Aufklärung, die, wie Descartes, zwar immer noch – gemäß der aristotelischen Tradition – dem Gesicht den höchsten Rang zuteilt, aber dem Geruch, kraft seiner größeren ›Festigkeit‹ gegenüber dem Tastsinn, mittlere Qualität – freilich kaum Erkenntniskraft – zuspricht. Eine charakteristische Wende bahnt sich dann mit den sensualistischen Philosophen des 18. Jahrhunderts an. Vielleicht ist Condillac mit seinem »Traité des sensations« von 1754 die wichtigste Station in der Geschichte der Argumentation über eine solche ›Ästhetik‹ als Wissenschaft der Sinne.[18] Er ersinnt das Modell einer Statue, die, Schritt für Schritt, mit je einem der fünf Sinne begabt wird, dem Geruch zuallererst, der ihr den Weg in die Welt der Objekte allerdings nicht zu öffnen vermag. Jene Rose, deren Duft die (nur mit dem Geruchssinn begabte) Statue Condillacs wahrnimmt, hält diese für einen Bestandteil ihrer selbst: »La statue se sent odeur de rose«. Erst der Tastsinn ist es, der die Statue zuletzt zum Subjekt macht und ihr die sie umgebenden Objekte als ihr Gegenüber erschließt. Und Rousseau wird es dann sein, der das »odorat, un de nos

verselle« von 1822 zu nennen; Œuvres complètes. Hg. von Anthropos. Paris 1966–1970, Bd. I und Bd. IV; vgl. auch das auf Fourier (und Bachelard) bezügliche Kapitel bei Le Guérer: Pouvoirs, S. 283–292 (Anm. 14). Der Geschmack als gespaltenes Organ der Wahrnehmung wie als Element der Ästhetik nimmt hier eine bislang in dieser Doppelqualität ungeklärte Sonderstellung ein; vgl. Gerhard Neumann: Geschmack-Theater. Mahlzeit und soziale Inszenierung, in: GeschmackSache. Bonn 1996, S. 35–64. (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Schriftenreihe Forum Bd. 6)

[17] Eine umfassende Bibliographie zur Erforschung des Themas Geruch bieten Constance Classen u.a. (Hg.): Aroma. The Cultural History of Smell. London/New York 1994.

[18] Condillac: Traité des sensations. Traité des animaux. Paris 1984 (Corpus des Œuvres de Philosophie en Langue Française). Hier vor allem das erste Kapitel: »Des premières conoissances d'un homme borné au sens de l'odorat«, S. 15ff.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

premiers maîtres de philosophie«[19] nennt, dabei aber das Argument der Differenzierung von Natur und Kultur ins Spiel bringt – mit der für Rousseaus Kulturkonzept so zentralen Unterscheidung des Geruchssinns der Wilden, die durch dessen Stärke sich in der Welt zwar orientieren, aber diese nicht zu genießen imstande sind, von dem Geruchssinn der Zivilisierten (als der Natur weiter Entrückten), der zwar beträchtlich schwächer ist, aber eben darum Imagination und Phantasie weckt, als »der wollüstigste aller Sinne«, wie Rousseau sagt: »ébranlant plus l'imagination que les sens«.[20] Durch Kulturisation wird der Geruchssinn – so Rousseau weiter – zum Medium der Phantasie, einem Zivilisation stiftenden Medium, das semiotische Kraft und Dignität beanspruchen kann. Herder, in seinem legendären »Plastik«-Aufsatz von 1778, geht einen anderen Weg. Er macht im Gefolge Condillacs den Tastsinn zum Organ von Kultur und ihrer Zeichenwelt insgesamt. ›Plastik‹, als Inbegriff des Tastsinns und der Berührung, wird für Herder zur »Kulturformel« schlechthin. Die berührbare antike Statue erscheint ihm nunmehr – im Gefolge Winckelmanns – als »beständige Allegorie«, als eine »Art von Plastik der Seele«, in der Welt und Mensch »mit den Händen des Berührenden« gelesen werden können.[21]

Kant und Hegel werden in der Abwertung des Geruchssinns an eine lange Tradition anknüpfen; dem ersten »dient«, wie es bei ihm heißt, »der Geruchssinn schlechterdings zu nichts«; Hegel, der nach alter Tradition der Ästhetiken auch seinerseits alle fünf Sinne systematisch im Zusammenhang von Wahrnehmung und Darstellung behandelt, schließt den Geruch zuletzt ganz und gar aus dem Wissen über die Kunst aus.[22]

Eine merkwürdige Ausnahmestellung nimmt der französische Philosoph Charles Fourier, ein Zeitgenosse Goethes, ein. Bei ihm – zum

[19] Jean-Jacques Rousseau: Émile ou de l'éducation, in: Œuvres complètes, Paris 1969, Bd. 4, S. 370.

[20] Ebd., S. 415.

[21] Die Plastik von 1770, in: Herders Sämmtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. 8. Bd. Berlin 1892, S. 116–163; hier 152f.

[22] »Deshalb bezieht sich das Sinnliche der Kunst nur auf die beiden *theoretischen* Sinne des *Gesichts* und des *Gehörs*, während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben.« Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke 13. Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt am Main 1970, S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ersten Mal in der Geschichte unseres Problems – erlangt das »Aroma« erkenntnistheoretische Würde. Er gründet eine Wissenschaft universeller Art auf das Organ des Geruchssinns und konzipiert das Universum selbst als aus einer »Kopulation der Aromen« hervorgegangen.[23] Als wichtige Stationen auf dem – nach wie vor apokryphen und unter der Oberfläche abendländischer Episteme verlaufenden – Weg einer Privilegierung des Geruchssinns als Organ der Wahrnehmung und Erkenntnis erweisen sich dann wohl die Erkenntniskonzepte Feuerbachs, der der fleischlosen Philosophie Hegels respektlos einen Mangel an »Nase« bescheinigt, und Nietzsches, der einmal beteuert, sein ganzes Genie liege in seinen ›Nüstern‹ verborgen, in seinem feinen Gespür für den ›Stil‹ von Erkenntnis: und zwar einer nun metaphorisch verstandenen ›Witterung‹, im Sinne eines schöpferischen Instinkts, aus dem intuitive Erkenntnis erwächst.

V

Neben die philosophische Reflexion über eine Hierarchie der Sinne als Wahrnehmungsorgane tritt dann freilich auch noch eine zweite: die poetische, in den Texten der Literatur vergegenwärtigte; auch sie weitgehend dem Sinn des Auges als privilegiertem Organ sich anvertrauend. Nur eine schmale, gleichsam ›orientalische‹ Linie scheint sich hier unvermerkt in das Europäische einzuflechten – sie ist, gleich auf den ersten Blick, an der Rezeption des »Hoheliedes« ablesbar: »Köstlich ist der Duft deiner Salbe, dein Name hingegossenes Salböl« (Vers 3).[24] Die semitischen Kulturen messen dem Geruch, den Salben und Ölen, den flüchtigen Düften und dem Atem der Gewürze eine bedeutende Rolle im Feld der Wahrnehmung wie im Bezirk der Äs-

[23] »copulations aromales«; Fourier, Unité universelle, Bd. IV, S. 242. (Anm. 16)

[24] Aufschluß über diese Tradition geben: Marcel Detienne: Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce. Paris 1972; hierzu das Vorwort von Jean-Pierre Vernant: Zwischen Tieren und Göttern, in: Jean-Pierre Vernant: Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland. Frankfurt am Main 1987, S. 132–169; ferner Jean-Pierre Albert: Odeurs de sainteté (Anm. 10); Paul Faure: Parfums et aromates de l'antiquité. Paris 1987; Rolf Dragstra: Der witternde Prophet. Über die Feinsinnigkeit der Nase, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt am Main 1984, S. 159–178; Ulrich Raulff: Chemie des Ekels und des Genusses, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982, S. 241–258.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

thetik zu; und dies wiederum im Gegensatz zur griechischen wie vor allem zur römischen Literatur, wo kaum Geruchsqualitäten in den kulturbestimmenden Diskurs eintreten. Eine Ausnahme bildet hier, aus einer griechischen Tradition abgeleitet, der Geruch von Opferaltären; in ihm öffnet sich eine sakrale Dimension der Wahrnehmung, die den Kontakt zwischen Menschen und Göttern betrifft.[25]

Wenige Texte in der Geschichte der Literatur sind es, die – wiederum in einem gleichsam unterirdisch verlaufenden Argumentationsfaden in den Gefilden der Poesie – von der Verbindung von Geruchswahrnehmung und Schöpfertum sprechen, sie zum Argument einer Ästhetik der Flüchtigkeit und des Aromas machend. Da ist die unvergeßliche Geschichte, die über das musikalische Genie Mozart erzählt wird – ich meine Mörikes Novelle »Mozart auf der Reise nach Prag« aus dem Jahre 1855. Ist diese Geschichte doch einer jener singulären Texte in der ganzen Weltliteratur, dem es wahrhaft gelingt, die Darstellung des schöpferischen Augenblickes selbst als eines Rätsels menschlichen Subjektseins sich zum Gegenstand zu machen und so – im tiefsten Sinne des Wortes – eine ›Schöpfungsgeschichte‹ (am Faden der Sinne) zu erzählen. Diese Geschichte spricht nun aber, ganz und gar aus der Eigenart des Mörikeschen Weltgefühls und seiner eigentümlichen poetologischen Disposition erwachsend, nicht von Vollendung und Überleben im Werk, sondern vom Aufleuchten und Verlöschen des Inspirationsaugenblicks, vom Verströmen und von der Verausgabung in einer Situation verschwenderischer Improvisation, die nichts ist als Flüchtigkeit. Das »Riechwasser« im Reisewagen der Eheleute Mozart, das mitten in der Idylle einer Naturszenerie sich verströmt; das Eindringen des reisenden Komponisten in den Schloßpark; Mozarts Pflücken und bewußtloses Öffnen der Orange, das Einatmen ihres Duftes: ein Schöpfungsaugenblick voll Verschwendung, in dem der Geruch der Frucht – die auch die Frucht des Sündenfalls ist – sinnliche Formkraft und essenzhafte Verfeinerung zum Vergänglichkeitszauber einer Wunschvision verschmelzen läßt, die Gedächtnis und Utopie zugleich ist: jener neapolitanischen Erinnerung Mozarts nämlich, in der Erotik und Kunst aus einer zart-frivolen Kinderphantasie zu quellen scheinen. Es ist ein nie wiederkehrender

[25] Albert: Odeurs de sainteté (Anm. 10).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Improvisationsaugenblick, von Mörike ins dunkle Licht von Melancholie und Todeswissen gestellt.[26]

Man hätte sich aber auch Charles Baudelaires zu erinnern, der – in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – in seinen Gedichten, vor allem in den »Blumen des Bösen«, den Geheimnissen des Geruchs nachgegangen ist und dessen Funktion in der Kulturwelt der Moderne zu rekonstruieren sucht, nicht zufällig gerade auf den Spuren des »peintre de la vie moderne«, Constantin Guys.[27] Und man hätte an Marcel Proust zu denken, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem Geruch der Madeleine, des Muschelgebäcks, und dem Duft des Tees, in den sie getunkt wird, die Erzähl-Kathedrale seiner »Recherche«, eine Kathedrale der Erinnerung aus der Schrift errichtet. Der Geruch ist es, der das Wesen der Dinge weckt und ihnen erst mit Hilfe des olfaktorischen Reizes den Weg in das Kultursystem der Schrift und ihrer verflochtenen Spuren öffnet.[28] Valéry wird es noch einmal formulieren: »Les arômes sont appropriés à la vertu principale de chaque substance.«

Für die in den vorliegenden Überlegungen bedeutsamen Zusammenhänge, namentlich aber für die Frage nach der Argumentationstradition, in der Hofmannsthals Gedicht »Lebenslied« seinen Platz findet, ist noch ein weiterer Autor von kaum zu überschätzender Bedeutung: Joris-Karl Huysmans mit seinem Roman »A rebours« von 1884.[29] Was Huysmans in diesem für die europäische Wahrnehmungsgeschichte zentralen Erzählwerk in Szene setzt, mutet wie ein Versuch an, das Experiment Condillacs – als eine serielle Erprobung aller fünf Sinne zur Errichtung einer neuen Ästhetik der Wahrnehmung – unter der Ägide der Jahrhundertwende noch einmal zu wie-

[26] Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann: Zur Melancholie des schöpferischen Augenblicks. Mörikes Novelle ›Mozart auf der Reise nach Prag‹ und Shaffers ›Amadeus‹, in: Günter Blamberger u.a. (Hg.): Studien zur Literatur des Frührealismus. Frankfurt am Main u.a. 1991, S. 306–337.

[27] Vgl. hierzu das Kapitel »Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk« in: Julia Kristeva: Histoires d'amour. Paris 1983, S. 394–422.

[28] Gerhard Neumann: Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie, in: Walter Strolz (Hg.): Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte. Freiburg 1986, S. 94–150, hier S. 105–120.

[29] Joris-Karl Huysmans: A rebours. Le drageoir aux épices. Paris 1975 (série »Fins de Siècle«); Zitatnachweise künftig im Text.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

derholen: aber nicht wie bei Condillac anhand des Menschenmodells der griechischen Statue, die dieser als Erkundungsmuster für die ›Normalität‹ des Menschen in einer wissenschaftlichen Welt nutzt; sondern als Experiment auf jenen neurotischen Status der Moderne, dem man den Namen ›Dekadenz‹ verliehen hat. Des Esseintes, der Held des Romans, stellt denn auch – man ist versucht zu sagen: more geometrico – sukzessive Experimente auf die verschiedenen Möglichkeiten sinnlicher Wahrnehmung an: durch die Privilegierung des Gesichtssinns – anhand der Gemälde Gustave Moreaus; des Tastsinns – im erotischen Feld zwischen Mann und Frau; des Gehörs – in der Wahrnehmung der Musik; des Geschmacks – im kulturästhetischen Feld von Diät und morbider Dinierpraxis; und des Geruchs zuletzt – durch Erschaffung und Konstruktion einer künstlichen Welt des Parfums. Wesentlich an all diesen Experimenten ist das Prinzip artifizieller Essentialisierung (»Des Esseintes«) und der Versuch, die aus der Neurose geborenen, halluzinierten Empfindungen in ein künstliches, hochelaboriertes System der Zeichen zu überführen; jener Zeichen, deren Spiel sich in der Transformation in die Buchstaben, in die Grammatik und Semantik, mithin in die sprachliche Stilisierung des Textes vollendet. Die Geruchskunst, so postuliert Des Esseintes, sei an Nuancen ebenso reich wie die Literatur (141). Es komme nur darauf an, das sie entziffernde Organ der Wahrnehmung auch entsprechend zu schärfen. »Il déchiffrait«, wird von Des Esseintes gesagt, »maintenant cette langue, variée, aussi insinuante que celle de la littérature [...]« (194). Man müsse Grammatik und Syntax der Gerüche begreifen und für das Kulturverständnis nutzbar machen (142), fordert Des Esseintes. Die Geschichte der Gerüche, so fügt er hinzu, folge Schritt für Schritt derjenigen unserer Sprache (142). Des Esseintes, so heißt es dann abschließend einmal, studierte und analysierte geradezu die Seele dieser Essenzen, triebe mit diesen ›Textexegese‹ (143):

> Des Esseintes étudiait, analysait l'âme de ces fluides, faisait de l'exégèse de ces textes [...] et, dans cet exercice, son odorat était parvenu à la sûreté d'une touche presque impeccable. (196)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es kann kein Zweifel bestehen, daß Hofmannsthals Gedichttext des »Lebenslieds« aus der Auseinandersetzung mit dieser dreifachen, hier in Umrissen skizzierten Tradition erwächst: der Geschichte der Wahrnehmung (als einer philosophischen Ästhetik) zum einen, der Geschichte der literarischen Überlieferung und Gestaltung zum anderen und der Geschichte der im Kulturgeschehen wirksamen Semiotik der Sinne zuletzt. Was Hofmannsthal – wie in einem großen Resümee der europäischen Kulturentwicklung – noch einmal berührt, ist einerseits die lange, nie endende Auseinandersetzung mit der philosophischen Aufarbeitung des Verhältnisses von Wahrnehmung und Schöpfung, der Situierung des Ästhetischen im Spannungsfeld zwischen solcher Wahrnehmung und Schöpfung: die Auffindung und Situierungen des Geruchs, als des niedrigsten und verkanntesten aller Sinne, in diesem Feld. Es ist aber gleichermaßen und unter einer zweiten Perspektive die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Literatur selbst, die dem Geruchssinn – im diffizilen Feld zwischen Flüchtigkeit des Sinnlichen und Lesbarkeit der Welt – eine nur periphere Rolle zuschreibt. Und es ist, gerade aus der intimen Kenntnis all dieser Texte von Mörike bis zu Huysmans und Marcel Proust, schließlich und unter einer dritten Perspektive doch immer die Schrift des Textes, auf die das Flüchtige des Aromas zugeordnet, als dessen bloßes Inzitament dieses Aroma verstanden wird: Geruch als Weckung von Phantasie, als Erweckung von Erinnerung und als Ablösung der Empfindungen von ihrem materiellen Substrat; aromatische Essenz, die in das Zeichensystem der Texte transponiert wird und so allererst den Status von Dauer und Verfestigung erlangt: in der Partitur, im Gemälde, im Gedicht oder im Roman. Diese merkwürdige Konstruktion des menschlichen Wahrnehmungsfeldes, daß nämlich Gerüche zunächst und grundsätzlich aus dem semantischen Feld ausgeschlossen sind (Dan Sperber);[30] daß sie – im Lauf der menschlichen Entwicklung – in Phantasie umschlagen, bei zunehmend sich vermindernder Sinnlichkeit des zivilisierten Menschen (eine These Rousseaus);[31] daß sie schließlich ein Geflecht apokrypher kultureller Argumentation unterhalb und außerhalb der klassisch-kanonischen Me-

[30] Dan Sperber: Über Symbolik. Frankfurt am Main 1975, S. 161–172.

[31] Rousseau: Œuvres complètes, Bd. 3 (Anm. 19), Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, S. 144.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

moria-Ästhetik bilden, und diese gleichsam subvertieren – dies alles ist die dauernde Crux der doppelten philosophischen wie literarischen Rede über eine Ästhetik des Aromas geblieben.

Ganz ohne Zweifel ist es die orientalische Tradition, die mit dem Geruch, der an das Opfer gebunden bleibt, einen Bezug zum Übernatürlichen, zum Heiligen und zum Prinzip des Lebens schlechthin stiftet – man denke an die topischen Vorstellungen vom »Geruch der Heiligkeit«, »odeur de sainteté«;[32] ein Bedeutungszusammenhang, der nur gelegentlich in der europäischen Überlieferung aufflackert. Es ist das Verdienst Marcel Detiennes und Jean-Pierre Vernants gezeigt zu haben, daß die Semiotik des Geruchs in der griechischen Welt ambivalent besetzt erscheint: als Opfergeruch, der eine positive Beziehung zu den Göttern stiftet; als Aroma der Erotik, das durch Evokation des Begehrens die Institution der Ehe bedroht. Opfer und Verführung treten auf zwiespältige Weise in ein und demselben Zeichensystem, dem der Aromen, zusammen.[33]

Hofmannsthals Gedicht »Lebenslied« wagt – vielleicht ganz und gar als einziges Beispiel innerhalb seiner Texte – einen Gegenentwurf gegen das antike Muster, gerade indem es aus all diesen Quellen wie beiläufig und ganz unvermerkt zu ›sprechen‹ beginnt. Es tut dies ohne die rituelle Stütze des Opfers und seines Brandgeruchs und insistiert auf der zwanglosen Gebärde purer Vergeudung; einer Verausgabung der Sinnlichkeit und des Begehrens, die selbst zum schöpferischen Akt wird: entspringend aus der sanften Verweigerung des Lesens und aus dem Verzicht auf Verzeichnung im Schriftraum der Kultur. Es tut dies auch abweichend von dem griechischen Kontext, in dem das Aroma

[32] Albert, Odeurs de sainteté (Anm. 10).

[33] »Dieselben duftenden und unverweslichen Substanzen, welche die Erde mit dem Himmel und die Menschen mit den Göttern verbinden, zerstören, wenn sie Männer und Frauen zu intim zusammenbringen, die Ehe [...] Wie ist nun zu erklären, daß in einem derart strengen und kohärenten Codesystem dasselbe Element in zwei homologen und parallelen Institutionen entgegengesetzte Bedeutungen annimmt? [...] In beiden Formen, in denen uns die aromatischen Pflanzen begegnet sind – als Weihrauch, der Götter und Menschen verbindet, und als Duftstoff, der Männer und Frauen zusammenführt –, haben sie durch ihre Mittlerfunktion eine gewisse Ambiguität [...].« Vernant, Mythos und Gesellschaft (Anm. 24), S. 155. Diese Überlegungen Vernants finden sich in dem Kapitel »Zwischen Tieren und Göttern. Von den Gärten des Adonis zur Mythologie der aromatischen Pflanzen«, das auf die Studien Marcel Detiennes zur Sinnenwelt der Antike Bezug nimmt.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

in zwiespältigen Bezug zur Transzendenz wie zur Erotik tritt. Bei Hofmannsthal setzt sich eine dritte Größe an deren Stelle, die der Kunst; einer Kunst freilich, die nicht an die Kraft bewahrender Erinnerung, der ›Memoria‹, geknüpft wird, sondern an das Vergessen, an Verausgabung und Vergeudung.[34] Damit setzt der junge Hofmannsthal – vielleicht nur für einen kurzen ›literarischen‹ Augenblick – einen Gedanken poetisch in Geltung, der erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in Anknüpfung an Nietzsches »Philosophie des Begehrens« von Autoren wie Baudrillard, Bataille, Caillois oder Klossowski zur Sprache gebracht wurde: die Entrückung menschlicher Schöpfung und menschlicher Ausdrucksenergie aus dem Tauschzusammenhang der Kultur und ihrem verewigenden Schriftprinzip, aus dem Feld der Verrechenbarkeit der Werte und der ubiquitären Geltung der Grundfigur des Metaphorischen, als eines figuralen, dauernden geschichtlichen Sinn stiftenden Prinzips. Es sind Gedanken, die ihrerseits an fremde, außereuropäische Gesellschaften und Kulturformen anknüpfen, deren Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse, deren Formen sozialen Verkehrs keinem rationalen Gewinnkalkül – als einer Verrechnung von ›Geist‹ und ›Geld‹ – gehorchen, sondern eine Struktur der Verausgabung enthalten, wie sie Marcel Mauss' Buch »Essai sur le don« so eindrucksvoll zum Thema gemacht hat.[35]

Hofmannsthals Aufmerksamkeit hat immer wieder Phänomenen dieser Art gegolten. Seine Essays bezeugen es. So hat er etwa im Bereich des Tanzes und namentlich seiner außereuropäischen Formen solchen Vorstellungen nachgespürt, und er hat einzelne Gestalten, gleichsam anthropologische Muster der europäischen Kultur, aufgesucht, die solchen Prinzipien der Verausgabung jenseits allen Tauschwertes nahestehen. In »Ad me ipsum« werden sie einmal aufgezählt: der Verschwender, der Wahnsinnige, der Abenteurer, der Schwierige.[36] Das Gedicht »Lebenslied« aber geht über eine solche bloß dem Phänomen geltende Aufmerksamkeit hinaus; denn es ›zeigt‹ diese

[34] Ähnlichen Überlegungen, freilich abgelöst von dem Motiv des Aromas, geht Jean Starobinski in seinem Ausstellungskonzept des Centre Pompidou nach. Jean Starobinski: Gute Gaben, schlimme Gaben. Die Ambivalenz sozialer Gesten. Frankfurt am Main 1994.

[35] Marcel Mauss: Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les société archaïques. Paris 1925.

[36] A, S. 211–244.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Struktur selbst als ›Gestus‹, als Habitus des Ausdrucks, als vollkommene, der europäischen Kultur entrückte Gebärde, die – zwar ihrerseits noch Sprache – doch den sprachlichen Anspruch auf Lektüre der Welt preisgibt: ein lächelndes Sich-Lösen von allem Besitz und aus aller Bindung. Es ist »Kunst des Nicht-lesens«, als Akt souveräner sprachlicher Vergeudung in Szene gesetzt; ein poetisches Geschehen, das Verzicht darauf leistet, Sein in Sinn zu überführen, das Gut der Kultur in überdauernden Zeichen zu horten und zu archivieren.

VI

Um das Besondere und vielleicht Unvergleichliche des Hofmannsthalschen Experiments noch deutlicher ins Licht zu rücken, möchte ich die Aufmerksamkeit auf ein Gedicht Rainer Maria Rilkes lenken, das zwölf Jahre nach dem »Lebenslied« entstand, das, wie dieses, auf das Phänomen des Geruchs gerichtet ist und das sich mit eben diesem poetisch auseinandersetzt. Es läge nahe, im Werk Rilkes, der von ähnlichen Erfahrungen geprägt ist wie Hofmannsthal, der ähnlichen Krisen ausgesetzt war wie dieser, auch vergleichbare Experimente zu erwarten, was die Problematik der Wahrnehmung, was die Bedeutung sinnlicher Erfahrung und ihrer suggestiven Flüchtigkeit, was schließlich den Entwurf einer neuen, aus den Aporien der Sprach- und Wahrnehmungskrise erwachsenden poetischen Sprache angeht. Rilkes sogenannte »Dinggedichte« werden gern unter solchen Auspizien gelesen.

Ich möchte versuchen, diese – aus ähnlichen Vorbedingungen erwachsende, aber grundsätzlich von Hofmannsthals Fassung des Themas abweichende – poetische Struktur und ihren Zusammenhang mit dem Problem der Wahrnehmung an Rilkes Gedicht »Persisches Heliotrop« von 1908 zu verdeutlichen.[37] Das Gedicht lautet:

Es könnte sein, daß dir der Rose Lob
zu laut erscheint für deine Freundin: Nimm

[37] Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1. Frankfurt am Main 1962, S. 630f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das schön gestickte Kraut und überstimm
mit dringend flüsterndem Heliotrop

den Bülbül, der an ihren Lieblingsplätzen
sie schreiend preist und sie nicht kennt.
Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt,
aus der Vokale wachem Violett
hindüftend durch das stille Himmelbett –:

so schließen sich vor dem gesteppten Laube
deutliche Sterne zu der seidnen Traube
und mischen, daß sie fast davon verschwimmt,
die Stille mit Vanille und mit Zimmt.

Auf den ersten Blick, der seiner Thematik gilt, ließe sich dieser Text ohne weiteres als ein Liebesgedicht lesen: sich einreihend in die europäische Tradition jener »Laudes«, die, von Franz von Assisi über Jacopone da Todi bis zu Shakespeare oder Gabriele d'Annunzio, das Lob des oder der Geliebten singen. Formal gesehen stellt das Gedicht sich in die Tradition des Sonetts als eines literarischen Diskurses über Bedingungen und Möglichkeiten einer Liebessprache schlechthin, wie sie der Petrarkismus begründet hatte; freilich in einer charakteristischen Variante. Denn Rilke setzt, mit spielerischer Reimvarianz, die beiden Terzette des klassischen Sonetts als Mittelstrophe, welche von dessen beiden Quartetten gleichsam umrahmt wird: einen Prozeß der Argumentation auslösend, der vom Thema der Liebes-Sprache über die Schwelle einer gleichsam enharmonischen Verwechslung von Sprache und Aroma in das zweite Thema des Duftes und seiner erotisch-poetischen Evokationskraft mündet.

So könnte man denn mit einigem Recht behaupten, daß »Persisches Heliotrop« als ein Gedicht aufzufassen sei, das, wie zahllose andere der lyrischen Tradition, auf der Suche nach einer Liebessprache und deren Inbegriff ist, und den Satz »ich liebe dich« im strengen Bewußtsein seiner mimetischen Unmöglichkeit nachspricht:[38] mithin in jener

[38] Roland Barthes: Fragments d'un discours amoureux. Paris 1977, Stichwort »je t'aime« S. 175–183; »comme profération, *je t'aime* n'est pas un signe, mais joue contre les signes«, S. 182.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Krise angesiedelt sich zeigt, die die Sprach-Krise schlechthin ist, ein Unsagbarkeitstopos, wie er im Buche steht. Rilke greift hierbei denn auch auf ein altes topisches Modell aus diesem Kontext zurück: das Idiom der Blumen als eine den Doppelbindungen der Sprache entrückte Form des unmittelbar sinnlichen Ausdrucks, gesättigt mit Farben und Düften, die die Stelle von Worten einnehmen und für diese zu sprechen vermögen. Rilke knüpft aber auch mit ›Rose‹ und ›Bülbül‹, der orientalischen Nachtigall, an Goethes im »west-östlichen Divan« erfundene künstliche Liebessprache solcher Floralität an: die ›Anthologie‹ (›Blüten-Lese‹) der Rhetorik. Vermittelt durch Goethe und womöglich durch Rückerts Orientalisieren klingt so zugleich noch eine sekundäre intertextuelle Reminiszenz an: das Liebesgespräch zwischen Rose und Nachtigall, wie es aus der persischen Dichtung, aus den Gedichten eines Hafis und deren Erneuerung durch Goethe geläufig ist; als ein Rühmen der Geliebten.

Aber noch eine weitere, an das topische Thema des Findens einer Liebessprache anknüpfende literarhistorische Evokation ist in Rilkes Gedicht wahrnehmbar: Es ist die Anspielung auf Heinrich von Kleist. Kein Autor hat wie dieser in seinen Werken wie in seinen Briefen alle nur denkbaren Explorationen dieses Problems der Findung einer Liebessprache in Szene gesetzt: so beispielsweise in der »Familie Schroffenstein«, so in der »Penthesilea« und im »Käthchen von Heilbronn« – bis hin zur ergreifenden ›Todeslitanei‹ der letzten Briefe.[39] Für den hier angesprochenen Zusammenhang ist wohl die Szene II,1 aus dem »Käthchen von Heilbronn« von größter Bedeutung. Man könnte diesen Monolog des Grafen Wetter vom Strahl als die Urszene der Kleistschen Bemühungen um die ›Erfindung‹ einer Liebessprache lesen. Wetter vom Strahl durchforscht das Arsenal der überlieferten Sprache nach geeigneten Ausdrucksmustern: »Ich will meine Muttersprache durchblättern, und das ganze, reiche Kapitel, das diese Überschrift führt: Empfindung, dergestalt plündern, daß kein Reimschmied mehr, auf eine neue Art, soll sagen können: ich bin betrübt.« (674–678) Wetter schickt sich an, »alle Phiolen der Empfindung«, die in diesem Archiv gelagert sind, zu öffnen, und ihren Duft freizusetzen.

[39] Gerhard Neumann: Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists, in: Freiburger Universitätsblätter 25. Jg. (1986) Heft 91, S. 9–31.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dabei stößt er auch auf das ›orientalische‹ Argument des Aromas, dessen sich Rilke dann in seinem »Heliotrop«-Gedicht mit der Formel vom »hindüftenden Himmelbett« erinnern wird: »Warum kann ich dich nicht aufheben«, wendet er sich an das abwesende Käthchen, »und in das duftende Himmelbett tragen, das mir die Mutter, daheim im Prunkgemach, aufgerichtet [...] Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte, wie die mit Ölen gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird!« (688–694)

Das ursprünglich so naheliegende (und durch die literarischen Reminiszenzen gestützte) Argument, daß es sich bei Rilkes »Persischem Heliotrop« um ein Liebesgedicht handeln könnte, wird freilich relativiert durch den distanzierenden Sprachgestus des Textes: die Anrede nicht des Liebenden an die Geliebte, sondern die Suggestion einer bestimmten Sprechhaltung durch einen Dritten, geradezu in Gestalt eines Artikulationsprogramms: »Es könnte sein, daß Dir der Rose Lob / zu laut erscheint für Deine Freundin [...]«. Ob dieses Du, das hier angesprochen wird, wirklich ein Dritter oder doch nur ein anderer Erster, nämlich der liebende Autor selbst ist, der sich ermahnt, in seinem Rühmen behutsam zu sein, bleibt jedenfalls offen. Hofmannsthals »Lebenslied« bedient sich übrigens des gleichen distanzierenden Anredegestus: »Den Erben laß verschwenden ...«. Ich deute diesen Abstand stiftenden Habitus als poetologische Gebärde, die – mit den Worten von Rilkes Gedicht – das Erotische »überstimmt«. Es ist die Suggestion eines zu erzielenden Sprechtons und Sprechaktes, der im Konjunktiv vorgetragen wird: »Es könnte sein [...]«; seinerseits gefolgt von einer Aufforderung: »Nimm / das schön gestickte Laub [...]«; und abermals gefolgt von einer Begründung, die – wie so häufig bei Rilke – die Form eines Vergleichs, einer ›Kehre‹ gleichsam, nicht aber eines ableitenden Begriffs hat:

Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt,
aus der Vokale wachem Violett
hindüftend durch das stille Himmelbett – :

so schließen sich vor dem gesteppten Laube
deutliche Sterne zu der seidnen Traube [...]

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Rat des Sprechenden richtet sich – im wahrsten Sinne des Wortes – auf eine neue Ästhetik: auf die Nutzung der Wahrnehmung durch den (liebenden?) Dichter; auf die Umsetzung dieser Wahrnehmung in Darstellung, in poetische Sprache.

Damit bringt aber Rilke noch einmal – wie schon Huysmans in seinem Roman – jenes Condillacsche Experiment ins Spiel, in dem die Erkenntnis- und Darstellungskraft der fünf Sinne auf die Probe gestellt wird. Es sieht fast so aus, als habe sich Rilke sogar durch Huysmans' problematischen Helden Des Esseintes unmittelbar inspirieren lassen. Dieser härtet sich nämlich – im 10. Kapitel von »A rebours« – durch eine Reihe von Fingerübungen für die zuletzt voll Kunstverstand ins Werk gesetzte Herstellung seines Parfum-Kunstwerks:

> So wie Balzac, der von dem gebieterischen Bedürfnis besessen war, viel Papier zu schwärzen, um sich in Fahrt zu bringen, erkannte des Esseintes die Notwendigkeit, zunächst Fingerübungen in Form einiger unwichtiger Arbeiten aufzunehmen; er wollte Heliotrop herstellen und wog Mandel und Vanillearomafläschchen in der Hand; dann änderte er sein Vorhaben und beschloß, es mit der duftenden Wicke zu versuchen.
> Die Wendungen, die Verfahrensweisen waren ihm unbekannt, er ging tastend vor; alles in allem dominiert im Wohlgeruch dieser Blume der Pomeranzenduft, er versuchte mehrere Zusammenstellungen und gelangte schließlich zu der richtigen Note, indem er dem Pomeranzenduft Tuberose und Rose hinzufügte, die er mit einem Tropfen Vanille band.
> Die Unschlüssigkeit zerstreute sich, ein leichtes Fieber packte ihn; er war zur Arbeit bereit. Er stellte noch Tee zusammen, indem er Kassia und Iris mischte, dann entschied er sich, seiner selbst sicher, voranzuschreiten und einen schmetternden Satz zu landen, dessen hoffärtiges Tosen das Flüstern des arglistigen Mandelaromas, das noch immer in seinem Zimmer umherschlich, niederschlüge.[40]

Nicht nur das Spiel der Duftnoten Heliotrop, Vanille und Rose, sondern auch die Klangkonstellation von Schrei und Flüstern ist hier – wie bei Rilke – in ein Experimentierfeld sinnlicher Wahrnehmung

[40] Dt. Übers. von Viktor Henning Pfannkuche; »[...] il se détermina à marcher de l'avant, à plaquer une phrase fulminante, dont le hautain fracas effondrerait le chuchotement de cette astucieuse frangipane qui se fanfilait encore dans sa pièce.« (195)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

versetzt, ein Spiel, in dem es darauf ankommt, Duftnoten in Worte, Sätze und syntaktische Konstruktionen zu bringen, sie mithin in ein anderes Medium zu ›übersetzen‹. Rilkes Gedicht verfährt nicht unähnlich, nur ist das Spiel der Sinneswahrnehmungen, das Rilke daraus entbindet, komplizierter. Das Gedicht beginnt mit dem Organ des Gehörs, dem allzu lauten Lob der Rose, dem ein dringendes Flüstern – statt eines schreienden Preisens – als angemessen entgegengesetzt wird. Dieses Flüstern mündet schließlich in die »Stille« der letzten Zeile des Gedichts, deren serener Weitung freilich ein »still« in der Mitte des Gedichts schon den Weg geöffnet hatte. Eine zentrale Vorstellung ist dann die des »Überstimmens«, einer Klangfigur, in der Laut und Leise sich ineinander verflechten. Nach dem Gehör erst kommt der Gesichtssinn ins Spiel, und zwar in jenem Augenblick des Gedichts, wo vom »gestickten Kraut« die Rede ist; einer im übrigen exakten biologischen Beobachtung, die der Behauptung rechtzugeben scheint, Rilke habe sich zur Information über Blütenstand und Blattstruktur eines Lexikon-Artikels bedient;[41] wo aber sprachlich auch die »Sterne« in der »seidnen Traube« evoziert werden, die sich »vor dem gesteppten Laube« abheben. Gestickt – gesteppt – und wie von Seide: Es ist das Bildfeld der Textur, dem Stoff wie dem sprachlichen Text eigen, das hier in den Mittelpunkt rückt. An dieser Stelle des Gedichts vollzieht sich denn auch eine erste Orientierung auf die Verwandlung von sinnlicher Wahrnehmung in Schrift. Diesem artifiziell verflochtenen Feld der ›Textur‹ wird aber, ineins damit, auch Farbigkeit zugesprochen: das (Blau-)Violett – oder ›Heliotrop‹.

Als drittes Medium sinnlicher Wahrnehmung treten alsbald Geschmack und vor allem Geruch hinzu: die Süße der Worte, zwischen Lautgestalt und Kalligraphie erblühend: Heliotrop, hindüftend »mit Vanille und mit Zimt«. Der Tastsinn allein – das Herdersche Kapitalorgan von Wahrnehmung und Kulturstiftung – bleibt ausgespart; ganz ohne Zweifel ein Symptom für Rilkes vielgerühmtes Prinzip

[41] Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk. Von August Stahl unter Mitarbeit von Werner Jost und Reiner Marx. München 1978, S. 243; Anregung durch zwei Beschreibungen in Lexika nach der Auffassung von Wolfgang Müller: Rainer Maria Rilkes ›Neue Gedichte.‹ Vielfältigkeit eines Gedichttypus. Meisenheim 1971; durch Kierkegaard nach Hans Berendt: Rainer Maria Rilkes ›Neue Gedichte‹. Versuch einer Deutung. Bonn 1957; vgl. noch Brigitte L. Bradley: Rainer Maria Rilkes Der neuen Gedichte anderer Teil. Bern 1976.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»gegenstandsloser Liebe« (– wie übrigens auch in Hofmannsthals Gedicht der Tastsinn fehlt).

Bestimmendes Merkmal dieses Vorgangs sinnlicher Schichtung im Wechselprozeß von Wahrnehmung und Darstellung ist dann die Struktur der Überlagerung: des »Überstimmens«, wie der Text so schön sagt. Es ist ein gleitender Vorgang der Überlagerung akustischer Vorgänge (»laut« und »leise«) durch solche des Optischen (»Licht« und »Dunkel«; »Violett«) und durch jene anderen schließlich des Olfaktorischen (Heliotrop – in dem »Vanille« und »Zimt«, als Gegensätze im Feld des Geruchs, ineinanderspielen):[42] Blumen unten und Sterne oben, die, von einem künstlichen Himmel herabgesenkt, sich mit dem Irdischen vermischen.

Wohl am bedeutendsten aber in diesem kunstvollen Spiel des Überstimmens der Klänge durch das Licht, des Lichts durch den Geruch und Geschmack ist zuletzt die Verwandlung der sinnlichen Wahrnehmung in Schrift. Hier dürfte eine dritte intertextuelle Anspielung ihre Wirkung entfalten, jene legendäre lettristische Phantasie nämlich, die Rimbaud in seinem Gedicht »Voyelles« von 1883 entfaltet hat:

> A noir , E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
> Je dirai quelque jour vos naissances latentes [...][43]

Wenn nach dieser sensoriellen Farbgrammatik »I« rot und »O« blau bedeuten, so ergibt, *farbtechnisch* gesehen, deren Vermischung »violett«; *phonetisch* gesehen verbinden sich, im gleichen Zug, »I« und »O« zum Diphthong »IO« im Wort »Violett«. Wenn in dieser ersten Überstimmung die Farbe in Klang und Buchstabe umspringt, so parallel hierzu die Farbe Violett ihrerseits, in einem zweiten Register, in den Duft des Heliotrops: Und zwar wiederum durch ein Klangspiel. Denn der aus »I« und »O« gebildete Laut, der auf eine Farbqualität deutet, wird zu-

[42] Zum technischen Hintergrund der Geruchsphänomene vgl. Anne Sibylle von Blomberg: Die Welt der Düfte. München 1990. Ferner: Das Riechen. Von Nasen, Düften und Gestank. Bonn 1995 (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Schriftenreihe Forum Bd. 5); Günther Ohloff: Irdische Düfte, himmlische Lust. Kulturgeschichte der Duftstoffe. Frankfurt am Main und Leipzig 1996.

[43] Rimbaud, Œuvres complètes, S. 103. (Anm. 1)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

gleich in die Klangformel eines Parfums umgesetzt und eingeschmolzen: »hel*io*trop« bezeichnet ja in der Tat beides, die Farbnuance wie die Geruchsqualität – eine Buchstaben-Hochzeit im »stillen Himmelbett«, wie der Text Rilkes sich ausdrückt.

Das Spiel, das Rilke in seinem Gedicht in Gang setzt, ist nicht wie bei Hofmannsthal ein gegen das Erinnern des Erbes und der Schrift sich entfaltender Akt der Vergeudung von Duft und Aroma, ja der verschwenderischen Verausgabung, sondern vielmehr ein poetisches Ereignis des Äquivalententausches, der Überstimmung des einen sensoriellen Registers durch das andere, der Verschmelzung mit dem anderen; es ist ein Spiel serieller Figuralisierung, der Übersetzung von Sinneswahrnehmung in Sprache, von Literalsinn in Figuralsinn. Worte werden zu Metaphern der Düfte und Farben; Düfte werden zu Gleichnissen der Worte; Klänge werden zu Übersetzungen von Farben und Düften. ›Heliotrop‹: Das Wort bedeutet »Sonnenwende«; es spricht vom Gesicht der Blume, das sich dem Gestirn zuwendet, vom Gestirn am Himmel aber auch, das durch seine sphärische Bahn das Blütenantlitz bewegt. Das Wort ›Heliotrop‹ wie das Phänomen, dem es gilt, sind dem Gesetz der Korrespondenz, der differentiellen Verschiebung und Wechselrepräsentanz unterworfen: Stern und Blume – Blume als Stern, Stern als die Blume ›Heliotrop‹ – in einem nicht enden wollenden Übersetzungsspiel. Dies und nichts anderes sagt auch Rilkes Gedicht. Das Gedicht »Persisches Heliotrop« ist ein Wort-Spiel im ausgezeichneten Sinne. Es handelt von der Figuralität der Sprache und setzt das Bewußtsein solcher Figuralität mit hoher Kunst in Szene. Jacques Derrida hat in einer sprachphilosophischen Beobachtung den Vorgang, der sich hier ereignet, mit großer Präzision ausgedrückt:

> Métaphore veut donc dire héliotrope; à la fois mouvement tourné vers le soleil et mouvement tournant du soleil.[44]

Man hat mit Recht bemerkt, daß es sich bei Rilkes dichterischem Verfahren um eine Poetik des »Vorwands« handelt und hat damit einen

[44] Jacques Derrida: Marges de la Philosophie. Paris 1972, S. 247–324, hier S. 251.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

von Rilke selbst stammenden Begriff aufgenommen:[45] das Sichtbare, das als Vorwand des Unsichtbaren dient, das Sagbare, das als Vorwand des Unsagbaren erscheint. In Rilkes »Persischem Heliotrop« erscheint ›Aroma‹ als Vorwand des Textes selbst, des in ihm befestigten Paradoxes der Darstellung des Nicht-Darstellbaren, in einer doppelten Übersteigerung zugleich gekleidet in den Vorwand einer ›Sprache der Liebe‹, die keinen Gegenstand hat.[46]

VII

Während Rilkes »Persisches Heliotrop« das ›Aroma‹, die sinnlichen Qualitäten des Geruches zu nutzen sucht, um der Sprache in einem Spiel sich überschichtender Figurationen neue Möglichkeiten des Ausdrucks abzugewinnen, wird in Hofmannsthals »Lebenslied« das Hermetische des Gedichtes selbst zum Zeichen des verschwendeten Erbes, der Absage an die Lektüre des Überlieferten. Hofmannsthals poetischer Entwurf wird für *einen* signifikanten Augenblick zu einer im Gedicht und ins Gedicht gefaßten Ästhetik des Flüchtigen. Freilich: Es bleibt in der Tat nur eine Episode im faszinierenden Feld der Wahrnehmungskrise um 1900. Sehr bald schon ist Hofmannsthal in und mit seinen Texten dann andere Wege gegangen.

Aber auf der Wende zum 21. Jahrhundert, an der sich eine Wahrnehmungskrise ganz anderer Art zu artikulieren beginnt, erwacht erneut ein merkwürdiges Interesse an jenem Wahrnehmungs-Gesche-

[45] Anthony R. Stephens: Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins. Bern und Frankfurt am Main 1974. »Der Bereich der Vorwände«, S. 133–161.

[46] Das Motiv des Heliotrops – in dem sich die Momente von Duft und Farbe, Blume und Text, Materialität und Metapher kreuzen – gehört zu den Lieblingsvorstellungen der Autoren des endenden 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende. Es sei nur an Zolas Roman »L'Œuvre« (1886), an Maeterlincks Einakter »Les Aveugles« (1891), an Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« (1895) und an Heinrich Manns »Das Wunderbare« (1897) erinnert. Eine Sonderstellung in dieser Konfiguration der verschiedensten Texte spielt Theodor Fontanes »Effi Briest« (1894/95), wo das leitmotivisch wiederkehrende Heliotrop in ein komplexes Bedeutungsspiel eintritt. Vgl. hierzu den freilich wenig ergiebigen Aufsatz von Klaus Dieter Post: »Das eigentümliche Parfüm des Wortes«. Zum Doppelbild des Heliotrop in Theodor Fontanes Roman »Effi Briest«, in: Walter Seifert (Hg.): Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag. Köln/Wien 1987, S. 47–54.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hen um 1900 und seinen ästhetischen Konsequenzen. Italo Calvinos Erzählung »Der Name. Die Nase« (1983) zeugt davon so gut wie Patrick Süskinds spektakulärer Romanerfolg »Das Parfüm« (1985) und Michel Tourniers Erzählung »La légende des parfums«, die sich in seinem 1989 erschienenen Novellenzyklus »Le médianoche amoureux« findet.

Botho Strauß hat in seinem Essay »Beginnlosigkeit« von 1992, der die Wahrnehmungskrise unserer Tage in den Blick nimmt, einen Rückblick – gleichsam als Vorblick auf das 21. Jahrhundert – auf Hofmannsthal gewagt. Er schreibt von dem Menschen unserer Epoche:

> Er sehnte sich nach dem TEXT vor der Schrift, der Botschaft vor dem Code, dem Fleck vor der Linie, er sehnte sich nach einem Verstehen von nicht absehbarem Entgleiten, auf dessen Welle das Bewußtsein dahintreiben konnte ohne Ziel und Schlußfolgerung, ohne verfrühte Figürlichkeit, nach Sätzen mit diffusem Hof und Hall und solchen, die einander sogleich in Vergessenheit senkten.[47]

»Kunst des Nicht-lesens«: Es ist eine Forderung, die auch dem heutigen Kulturbewußtsein nicht fremd zu sein scheint.

[47] Botho Strauß: Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. München 1992, S. 19f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bernhard Böschenstein

Das »Buch der Freunde« — eine Sammlung von Fragmenten? Hofmannsthal in der Tradition des Grand Siècle.

Man täusche sich nicht über den Grundcharakter des »Buchs der Freunde«.[1] Wir lesen in ihm und glauben zunächst, locker aufeinanderfolgende Fragmente vor uns zu haben. Der Briefwechsel mit der an der Herausgabe beteiligten Katharina Kippenberg deutet darauf, daß Hofmannsthal ihr bei der Zusammenstellung die größte Freiheit gewährt hat.[2] Dabei scheint eine offene, von Goethes »Maximen und Reflexionen« oder von Novalis' Fragmenten beeinflußte Gesinnung gewaltet zu haben. Die vier von Hofmannsthal bestimmten Unterabteilungen halten sich bewußt an sehr allgemeine Definitionen.[3]

Je länger man sich indes mit den einzelnen Texten einläßt, um so entschiedener muß man sich von der Vorstellung lösen, man habe es hier mit einer improvisierten Textsammlung zu tun. Die vielen aus größeren Zusammenhängen herausgebrochenen Zitate könnten auf Fragmentarität schließen lassen. In Wahrheit eignet ihnen eine Konsistenz, die sich von den in ihrer Ganzheit zitierten abgerundeten Aphorismen oder von Hofmannsthals originalen Formulierungen in nichts unterscheidet. Wer hier Unfertiges, Provisorisches, Zufälliges erwartet, wird sogleich eines Besseren belehrt. Viele dieser Texte sind in ihrer Form und in ihrem Inhalt einer Lebens- und Kunstlehre verpflichtet, die von großer Strenge und Entschiedenheit zeugt. Wo immer man einzelne Beispiele herausgreift, vernimmt man aus ihnen eine Richtlinie, die durch Abweisung und Festlegung eine deutliche Wertvorstellung einprägt, die sich von der Folie moderner Unsicherheit im Benehmen, Fühlen und Denken abhebt. Hofmannsthal spricht oft mit seiner eigenen Stimme, jeder dritte Text ist indes ein Zitat. Viele dieser Zitate stammen von Goethe, einige von den französischen Moralisten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, einige von Autoren des 19. Jahrhunderts, nur wenige aus der damaligen Gegenwart. Auf-

[1] Dieser Aufsatz ist ein Versuch, das Marbacher Seminar von 1994 zu rekonstruieren.
[2] BW Insel, Nr. 892 (27. 6. 1921).
[3] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fallend ist nun, daß Hofmannsthal trotz der großen historischen Distanz zu seinen Zeugen dennoch eine gewisse Nahtlosigkeit im Verhältnis zu seinen eigenen Texten erreicht, dank einer inneren Übereinstimmung mit der Gesinnung seiner Gewährsleute. Woran liegt das? Zunächst daran, daß er nur Texte zitiert, mit denen er einverstanden ist. Dann aber auch daran, daß er sich als Autor oft an den Duktus der ihm als Vorbild dienenden fremden Zeugen hält.

Wir dürfen den Titel dieser Sammlung wohl so verstehen, daß er einerseits diese Aphorismen als seine Freunde aufgefaßt hat, andererseits, daß er sie für seine Freunde bestimmt hat. Von ihnen unterscheidet er streng diejenigen, gegen deren Gesinnung er schreibt. Denn wir haben es hier mit einem kämpferischen Buch zu tun. Hinter den vielen Affirmationen verbergen sich ebenso viele Negationen.

Der Hofmannsthal dieser Sammlung erscheint uns oft als ein wohl durch den ersten Weltkrieg tief verletzter Mensch. Nur so läßt sich erklären, daß so viele Texte auf Festigkeit, Konsistenz, Folgerichtigkeit, innere Sicherheit, klare Unterscheidungsfähigkeit dringen. Wir erinnern uns an den Schluß von »Hermann und Dorothea«, wo gesagt wird:

> Denn der Mensch, der zur schwankenden Zeit auch schwankend gesinnt ist,
> Der vermehret das Übel und breitet es weiter und weiter;
> Aber wer fest auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt sich.[4]

Oft erscheint eine – wengleich manchmal unausgesprochene – Geste der Abwehr von Grenzüberschreitungen. Manches gehört in den großen Komplex der Deutschlandschelte und der Betonung der Vorbildlichkeit französischer Kultur. Provozierend deutlich wird dabei die einseitige Neigung des Autors erkennbar. Hofmannsthal findet in der traditionellen französischen Form des gnomischen Aphorismus von La Rochefoucauld, La Bruyère oder Vauvenargues einen Halt angesichts der Bezweiflungen, denen sich »moralische« Traditionen in den deutschen Nachkriegsjahren aussetzen mußten. Die Frage nach der »Ästhetik des Fragmentarischen« muß auf Grund solcher Befunde mit dem Bescheid beantwortet werden, hier würden auf engstem Raum

[4] Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. II, München [14]1989, S. 514.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

wohlabgemessene, in ihrer Kompositionsform auf kontrastive Stimmigkeit abgestellte Monaden geschaffen, die, trotz ihres äußerlichen Bruchstückcharakters, gerade nichts Abgebrochenes oder Unterbrochenes oder Halbgeschaffenes an sich tragen, sondern sich selber zu behaupten vermögen. Um dies zu erweisen, ist auf die Aussageform gleichermaßen zu achten wie auf den Inhalt der Aussagen. Beide befestigen sich gegenseitig in ihrer Stimmigkeit.

Bei der großen Zahl der Stücke – es sind ihrer gegen 550 – kann natürlich nur eine knappe Auswahl berücksichtigt werden, wenn man im einzelnen auf den Text einzugehen vorhat. Ich werde etwa einen Zwanzigstel der Sammlung betrachten. Dabei folge ich der Einteilung des Buches.

> Je näher ein Mensch dem andern kommt, desto weniger vermag er ihn – außer er sieht ihn mit den Augen der Liebe – in seinem Treiben folgerichtig und in seinem Innern konsistent zu finden, und der andere vergilt ihm das. In der Tat ist aber auch Konsistenz nirgends außer im Produktiven.[5]

Im Einklang mit den französischen Moralisten kommt hier alles auf die angemessene Distanz im Verkehr der Menschen untereinander an. Die bei den Franzosen des Grand Siècle wahrzunehmende Abwesenheit einer gefühlsbetonten Tradition wie der deutschen Empfindsamkeit zeitigt positive Leitbegriffe wie Folgerichtigkeit und Konsistenz. Die Pointe besteht nun darin, daß jene gerade in der Produktivität angesiedelt werden, die im Augenblick, wo sie sich äußert, noch von niemand anderem als dem Autor selber in einem größeren Zusammenhang begriffen werden kann, und auch von ihm selber nur aus einem Vorgefühl heraus, das er hier bekundet, weil er in einer Periode der Krisen die Willkür, den Zufall oder andere Störungen der Produktion, die ihn bedrohen könnten, abwehren muß, um sich vor selbstzerstörerischen Zweifeln oder Heimsuchungen schützen zu können. Dazu ist aber nötig, daß der Autor die Distanz, von der er hier spricht, zu sich selber einhält.

> C'est un malheur que les hommes ne puissent d'ordinaire posséder aucun talent sans avoir quelque envie d'abaisser les autres. S'ils ont la finesse, ils

[5] GW RA III, S. 240.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

décrient la force; s'ils sont géomètres ou physiciens, ils écrivent contre la poésie et l'éloquence; et les gens du monde, qui ne pensent pas que ceux qui ont excellé dans quelque genre jugent mal d'un autre talent, se laissent prévenir par leurs décisions. Ainsi, quand la métaphysique ou l'algèbre sont à la mode, ce sont des métaphysiciens ou des algébristes qui font la réputation des poètes et des musiciens, ou tout au contraire, l'esprit dominant assujettit les autres à son tribunal, et la plupart du temps à ses erreurs.[6]

Vauvenargues

Ein Hauptthema der vorliegenden Aphorismen ist die Behauptung geistiger Unabhängigkeit von den falschen Perspektiven eines verblendeten, distanzlosen Zeitgeistes. Einerseits zeigt der französische Moralist die Bedingungen der Entstehung falscher Normen der Beurteilung, insbesondere der literarischen Leistungen seiner Gegenwart, andererseits hält er sich selber in einem gesellschaftlichen Kontext auf, wo noch keine individuellen Rechte anerkannt werden, sondern ausschließlich von fixierten Berufsgruppen die Rede ist. Hofmannsthal weiß sich einerseits solidarisch mit der Bekämpfung des Normenzwangs, andererseits nimmt er gerne den Halt in Anspruch, den eine Epoche vorindividueller Erfahrung einem ins Inflationäre gesteigerten Individualismus anzubieten vermag. Auch hier zeigt sich wieder ein subtiler Balanceakt zwischen einseitigen Positionen, die gleicherweise unfrei machen.

Wer ein allgemein anerkanntes sittliches Verhältnis für seinen Teil aus der Konvention heraushebt und negiert, auch ohne diese Negation auszusprechen, erzeugt einen Wirbel, in den er und was ihm in die Nähe kommt, hineingerissen wird.[7]

Der Halt an der Konvention ist der Leitfaden, an dem sich die drei großen französischen Moralisten orientieren, die Hofmannsthal zitiert. Bei der Gefahr der Auflösung dieser Konvention darf an die titanische Hybris deutscher Schriftsteller gedacht werden, auf die in der Münchener Rede von 1927 hingewiesen wird.[8] Das Bild des »Wirbels« er-

[6] GW RA III, S. 241 = Vauvenargues, Réflexions et Maximes, Nr. 281. In: Oeuvres complètes, préface et notes de Henry Bonnier, II, Paris 1968, S. 431.

[7] GW RA III, S. 248.

[8] Ebd., S. 32ff.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

innert an Van Gogh, den Hofmannsthal 1907 entdeckt hat.[9] Es kommt auch in einer anderen Sentenz vor, neben dem »wandelnder Abgründe«, die die deutsche Tiefe bezeichnen.[10] Aus solchen Bildern spricht das Ausmaß der Verstörung, das Hofmannsthal in diesen deutschen Kriegs- und Nachkriegsjahren erfahren hat.

> Aufmerksamkeit und Liebe bedingen einander wechselseitig.[11]

Der hier gezeigte Zusammenhang, von Hofmannsthal auch an anderer Stelle formuliert,[12] läßt sich auch bei Kafka[13] und Celan[14] finden. Er deutet auf Extravertiertheit und wendet sich so gegen die deutsche Innerlichkeit, die, weltlos und solipsistisch, den gesellschaftlichen Zusammenhalt gefährdet. Hofmannsthals gesellschaftlich orientierte Produktion dieser Jahre wird so von neuem bestätigt.

> Die Regeln des Anstandes, richtig verstanden, sind Wegweiser auch im Geistigen.[15]

Dieser Satz lehnt sich an die französischen Moralisten an, deren Aphorismen zum großen Teil dem »Anstand« gelten. Mit ihm sind die differenziertesten »manières« gemeint. Hofmannsthal denkt zweifellos auch an die hierzu kontrastierende, von der Tradition des deutschen Idealismus beeinflußte Tendenz zur Verabsolutierung des Geistes in Deutschland, insbesondere an den von ihm abgelehnten Hegel.[16] Seine eigene Gegenposition illustriert der Satz: »The whole man must move at once«[17] und die Sentenz Buffons »[...] le style est l'homme même.«[18]

[9] GW E, S. 564–567.
[10] GW RA III, S. 275.
[11] Ebd., S. 249.
[12] Ebd., S. 253.
[13] Walter Benjamin: Franz Kafka. In: Gesammelte Schriften II, 2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1977, S. 432.
[14] Paul Celan: Der Meridian. In: Gesammelte Werke. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. III. Frankfurt/M. 1983, S. 198.
[15] GW RA III, S. 250.
[16] Vgl. z. B. GW RA II, S. 97; S. 174; RA III, S. 142; S. 267; E, S. 583.
[17] GW RA III, S. 475.
[18] Buffon: Discours sur le style. Paris 1898, S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> De toutes les passions, celle qui est la plus inconnue à nous-mêmes, c'est la paresse; elle est la plus ardente et la plus maligne de toutes, quoique sa violence soit insensible.[19]

Von La Rochefoucaulds leidenschaftlichem Plädoyer gegen die Trägheit bringt das Zitat nur den ersten Satz einer längeren Ausführung. Die dort sich anschließenden Anwendungen der hier wiedergegebenen Maxime, die hier fehlen, betonen die verführerische Macht der Trägheit, die die Willenskraft einschläfert und, bei realen Verlusten, einen Scheintrost vorgaukelt. Der beseligende Zauber, der von der Trägheit ausgeht, ist für den scharfen Beobachter La Rochefoucauld schlimmer als ihre hemmende Wirkung.[20] Daß Hofmannsthal diese verwischende, verunklärende Magie nicht, wie der Zeuge des davon weit entfernten 17. Jahrhunderts, als abstoßend hinzustellen für nötig hielt, kann mit seiner anders gerichteten Psyche zusammenhängen.

> Geliebte Menschen sind Skizzen zu möglichen Gemälden.[21]

Solche programmatisch gegen jede Festlegung gerichtete Sätze sind in dieser ersten Abteilung des »Buchs der Freunde« eher selten, so sehr weichen sie von der Tradition der französischen Moralisten ab. Skizze statt Vollendung, Möglichkeit statt Wirklichkeit lassen einen kreativen Raum der Liebe offen, für den es dort keine Worte gibt.

> Jede neue bedeutende Bekanntschaft zerlegt uns und setzt uns neu zusammen. Ist sie von der größten Bedeutung, so machen wir eine Regeneration durch.[22]

Zerstörung und Wiedergeburt menschlicher Verhältnisse, die schon an früherer Stelle erschienen[23], lesen sich wie die Abwandlung zweier Hofmannsthal wohlbekannter Verse aus Stefan Georges »Stern des Bundes«: »Bangt nicht vor rissen brüchen wunden schrammen, / Der

[19] GW RA III, S. 250.

[20] La Rochefoucauld: Maximes supprimées, Nr. 630. In: Oeuvres complètes. Paris 1964, S. 496.

[21] GW RA III, S. 250.

[22] Ebd., S. 251.

[23] Ebd., S. 248.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

zauber der zerstückt stellt neu zusammen.«[24] An Dionysos Zagreus ist auch zu denken, den zerstückten Dionysos, der sich verjüngt. Hofmannsthal hat wohl die Begegnung mit dem Nietzscheaner Rudolf Pannwitz so erlebt.

> Les plus grandes choses n'ont besoin que d'être dites simplement: elles se gâtent par l'emphase. Il faut dire noblement les plus petites: elles ne se soutiennent que par l'expression, le ton et la manière.[25]

Bei La Bruyères Anweisung zur richtig dosierten Tonlage bei gewichtigen und geringfügigen Dingen ist auch deren Kontext mitzudenken: der unzeitige Einwurf bei einem Gespräch,[26] der Vorzug des Sprechens vor dem Schreiben,[27] die Zuverlässigkeit im Bewahren von Geheimnissen.[28]

Natürlichkeit als Ergebnis einer guten Erziehung oder Herkunft ist hier eins mit untrüglicher Sicherheit in sittlichem Verhalten.[29] Verstöße dagegen gehören zu den wichtigsten Themen des »Buchs der Freunde«.

> Über dem Gedächtnis eines in der Fülle seiner Kraft verstorbenen Freundes hängt die Seele wie über einem Wasserfall, stürzt sich immer wieder mit der lebendigen Masse nach unten, sieht sie zerstäuben und zu Dunst werden, um wieder zum Scheitel aufzusteigen und sich aufs neue herabzustürzen.[30]

Ungewöhnlich, weil eine poetische Konstellation skizzierend, ist der Vergleich der Trauerarbeit beim Tod eines Freundes mit dem Verlauf eines Wasserfalls, wie ihn Goethe im »Gesang der Geister über den Wassern« schildert.[31] Die stete Abfolge von Stürzen und Aufsteigen,

[24] Stefan George: Werke. Ausgabe in 2 Bänden. München/Düsseldorf 1968. I, S. 363.

[25] GW RA III, S. 251 = La Bruyère: De la société et de la conversation (Nr. 77). In: Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle. Hg. von Robert Garapon. Paris 1962, S. 177.

[26] Ebd., Nr. 76, S. 177.

[27] Ebd., Nr. 78, S. 177.

[28] Ebd., Nr. 79, S. 177; Nr. 80, S. 177 f.; Nr. 81, S. 178.

[29] Ebd., Nr. 79, S. 177.

[30] GW RA III, S. 254.

[31] Goethe, Werke, a.a.O., I. München [13]1982, S. 143.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dauer im Wechsel, führt dazu, eine bleibende Trauer in zeitliche Momente aufzuteilen. Weiß man, daß Goethe dabei an die Seelen toter Mohammedaner dachte, im Zusammenhang mit seinem »Mahomet«-Drama[32], so gewinnt der Vergleich eine noch präzisere Dimension. Das Beispiel der nachschaffenden und umdeutenden Prosaumschrift eines Goetheschen Gedichts hat in dieser Sammlung Seltenheitswert.

> Eine Stunde Betrachtung ist besser als ein Jahr Andacht.[33]

Hier tritt uns ein ketzerischer Satz entgegen, der unreflekierte religiöse Gewohnheiten geißelt. Die in einem Wortspiel (»Betr*acht*ung« – »And*acht*«) sich äußernde Spannung hat goethischen Klang, so eindeutig liegt der Ton auf der aufmerksamen Wendung nach außen statt auf leer gewordener innerlicher Besinnung. Von dieser Art Religionskritik finden wir sonst kaum ein Beispiel in dieser Zusammenstellung.

> Mythisch ist alles Erdichtete, woran du als Lebender Anteil hast. Im Mythischen ist jedes Ding durch einen Doppelsinn, der sein Gegensinn ist, getragen: Tod = Leben, Schlangenkampf = Liebesumarmung. Darum ist im Mythischen alles im Gleichgewicht.[34]

Hofmannsthal überträgt hier eine berühmte Goethesche Maxime (»Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn.«[35]) auf den Mythos, und zwar im Sinne seiner Betrachtung über Michelangelos Sixtinische Kapelle, wo »die Schlange links, der Engel rechts gegeneinander harmonieren auf dem Sündenfallsbild«.[36] Hofmannsthal sieht den Mythos unter dem Einfluß von Nietzsche und dessen Ahnen Heraklit »harmonisch-entgegengesetzt«, wie Hölderlin sagen würde.

> In der Gegenwart, die uns umgibt, ist nicht weniger Fiktives als in der Vergangenheit, deren Abspiegelung wir Geschichte nennen. Indem wir das ei-

[32] DKV I, 1, S. 1032 f.
[33] GW RA III, S. 257.
[34] Ebd., S. 257.
[35] Goethe, Werke, a.a.O., VI, München [12]1989, S. 384.
[36] GW RA III, S. 405.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ne Fiktive durch das andere interpretieren, entsteht etwas, das der Mühe wert ist.[37]

Diese Aussagen sind insofern von großer Tragweite, als sie den Status der Dichtung erst dann für erfüllt halten, wenn statt einem sogenannten historischen Roman oder Drama bzw. einem Gegenwartsroman oder -drama ein Werk entsteht, das beide zeitlichen Dimensionen ineinanderspiegelt, wie dies beispielsweise im »Turm« der Fall ist, wo eine fiktive Vergangenheit und eine fiktive Gegenwart sich gegenseitig erhellen. Von daher erklärt sich der Ingrimm, den Hofmannsthal gegenüber historisierender Dichtung wie etwa der von Conrad Ferdinand Meyer empfindet.[38]

Man muß über das Gefühl der Gegenwart hinwegkommen, wie in der Musik über das Hören der Klangfarben der Instrumente.[39]

Verwandt jenem andern Satz von der überinstrumentierten modernen Liebe,[40] ist diese Anweisung daran gebunden, daß angemessenes Musikhören anders nicht denn auf Strukturen gerichtet definiert werden kann, das heißt in geziemender Distanz zur betäubenden sinnlichen Seite der Musik, wie sie doch gerade von Richard Strauss bevorzugt wird. Diese Auffassung setzt freilich voraus, daß Hofmannsthal weithin darauf verzichtet, seine eigene Gegenwart in den Blick zu nehmen, wofür diese Textsammlung ein beredtes Zeugnis ist.

Das Fragende in den menschlichen Gesichtern ist Geist, die Behauptungen sind Behauptungen der Materie.[41]

Im Gegensatz zur ersten, am stärksten von den französischen Moralisten geprägten Abteilung finden sich hier öfter Zeugnisse einer Öffnung zu einer nicht durch Fixpunkte besetzten Geistigkeit, wie sie uns schon in jener Gnome von den »geliebten Menschen als Skizzen zu

[37] Ebd., S. 258.
[38] Ebd., S. 60–62.
[39] Ebd., S. 263.
[40] Ebd., S. 250.
[41] Ebd., S. 265.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

möglichen Gemälden«[42] begegneten. Ich betrachte diese Sätze als Belege für Hofmannsthals unfranzösische Seite, für seine geradezu antiklassische Form der Geistigkeit, die in diesem Buch eher selten zum Ausdruck kommt.

> Die Gegenwart oktroyiert Formen. Diesen Bannkreis zu überschreiten und andere Formen zu gewinnen, ist das Schöpferische.[43]

Wie schon in dem Aphorismus von Vauvenargues über den Zwang der geistigen Moden[44] wird hier der Freiheit gegenüber der ästhetischen Tyrannei der Gegenwart das Wort geredet. Man erkennt hier eine der Legitimationen der vorliegenden Sammlung. Der Rückgriff auf Maximen des Grand Siècle hat auch, ja vor allem den Sinn, sich vom unseligen Diktat des jetzt gerade Anerkannten zu lösen. Eine polemische Zuspitzung erfährt diese Abwehrhaltung, wenn in einem andern Satz »die Verzweiflung einer Epoche«[45] an ihrem Verzicht auf Befassung mit der Vergangenheit abgelesen wird. Eine solche Stellungnahme erlangt heute eine noch nie dagewesene Aktualität, insbesondere im Bereich der Erziehung und Bildung.

> Die Zeiten folgen einander. Was für die eine eine Errungenschaft war, ist für die andere ein schales Selbstverständliches. Wer seine Zeit nicht erfaßt, hat verspielt.[46]

Durchaus kontrastiv zum vorangehenden Aphorismus ist dieses Bekenntnis zum Kairos einer Zeitgenossenschaft. Das risikoreiche Glücksspiel als Figur einer kreativen Aufmerksamkeit gegenüber dem Zeitgeist, dem sonst vielgeschmähten, hat mit Hofmannsthals eminent entwickeltem Sinn für Vergänglichkeit zu tun, die ihn umso stärker betrifft, je mehr sie sich ihm in seiner eigenen Epoche darstellt.

> Der Deutsche hat eine ungeheure Sachlichkeit und ein sehr geringes Verhältnis zu den Dingen.[47]

[42] Ebd., S. 250.
[43] Ebd., S. 272.
[44] Ebd., S. 241.
[45] Ebd., S. 273.
[46] Ebd., S. 276.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bedeutsam ist hier die mystische Beziehung zu den Dingen, wie wir sie von Rilke her kennen und wie sie Hofmannsthal schon früh formuliert hat (»Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt...«[48]). Die Unausdeutbarkeit der Dinge war bereits Gegenstand eines anderen Aphorismus,[49] ebenso ihre Unertastbarkeit.[50] Daß die Deutschen deren »Realität« verfehlen und daher den Gegensinn der »Sachlichkeit« an die Stelle setzen, also die mystische Dimension, aber auch die Dichte der Realität verkennen, gehört in den Zusammenhang der Deutschlandkritik, zu der unter anderm die Vorherrschaft der Nüchternheit in Hofmannsthals Gegenwart den Anlaß gegeben hat.

> Die dichterische Aufgabe ist Reinigung, Gliederung, Artikulation des Lebensstoffes. Im Leben herrscht das gräßlich Widersinnige, ein furchtbares Wüten der Materie – als Erblichkeit, innerer Zwang, Dummheit, Bosheit, innerlichste Niedertracht –, im Geistigen eine Zerfahrenheit, Inkonsistenz bis ins Unglaubliche – das ist der Augiasstall, der immer wieder gereinigt und in einen Tempel verwandelt werden will.[51]

Ist es der innerhalb dieser Sammlung ungewöhnliche Tonfall, der heftige Ernst dichterischen Engagements, der auf Celan stark gewirkt zu haben scheint? Er hat hier ausnahmsweise in einem daneben notierten genauen Zitat[52] den für ihn zuständigsten deutschsprachigen Zeitgenossen herangezogen, Kafka, und zwar den fünften seiner »Elf Söhne«, wo von dessen Unschuld und ihrer Macht, »vielleicht doch noch am leichtesten durch das Toben der Elemente in dieser Welt« zu dringen, die Rede ist, im Gegensatz zu anderen Söhnen, die eher als Illustration von »Erblichkeit« und »innerem Zwang« gelten können.[53] Bedeutsam ist die religiöse Metapher des Tempels als Gegensatz zum Augiasstall, dessen Reinigung freilich herkulischer Kräfte bedarf. Man darf hier an den »Turm« denken, auch an die Vergeblichkeit, die sich

[47] Ebd., S. 278.
[48] GD I, S. 21.
[49] GW RA III, S. 263.
[50] Ebd., S. 259.
[51] Ebd., S. 282.
[52] Vgl. Bernhard Böschenstein: Celan, lecteur des »Notes« de Hofmannsthal. In: Austriaca 37, 1993, S. 56f.
[53] Franz Kafka: Sämtliche Erzählungen. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt/M. 1970, S. 140–144.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in ihm äußert und die Hofmannsthal überfordert hat, wie überhaupt hier von der Überrforderung des Dichters die Rede ist. Hofmannsthal, Kafka, Celan sind drei große Beispiele dafür.

> Ce qu'il faut, c'est refaire le Poussin sur nature, tout est là. *Cézanne* [54]

Cézannes Programm im Blick auf Poussin hat auch für Hofmannsthal volle Gültigkeit. Es geht um das Prinzip klassischer Vollendung bei verändertem thematischem Horizont. Cézannes Landschaften erscheinen hier in dessen Selbstverständnis wie von Poussin komponiert, aber ohne mythologische Personen und Ereignisse. Der sich davon leiten läßt, weiß um die Notwendigkeit, den Historismus als eine »akademische« Krankheit abzuwehren. Hofmannsthal mußte erst mit Cézanne bekannt werden, um diese Umkehr zu vollziehen.[55] Vorher glaubte er an Puvis de Chavannes[56] und an dessen Schüler Ludwig von Hofmann.[57] George hat in seinen Würdigungen bildender Kunst diesen Schritt über den Jugendstil hinaus nie getan.

> Man muß der Natur darin nachstreben, daß sie keine Zwischenglieder, keine Nebensachen, kein Provisorium kennt, sondern jedes Ding als Hauptsache behandelt.[58]

Im Zusammenhang mit dem eben hervorgehobenen Bekenntnis zur Klassizität der Kunst ist hier an Goethes Naturauffassung anzuschließen, die gleichfalls das »Notwendige« im Blick hat und sich daher von der Geschichte als dem dauernden Provisorium abwenden muß. Hofmannsthal begreift Poussin und den auf ihn verpflichteten Cézanne mithin im Goetheschen Horizont. Was vorher als Konsistenz, als Folgerichtigkeit betont wurde, erlangt hier eine neue Form der Gültigkeit.

[54] GW RA III, S. 282.

[55] Eine der frühesten Erwähnungen Cézannes findet sich in der Ansprache: Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau, GW RA II, S. 56.

[56] GW RA I, S. 573f.

[57] Ebd., S. 575f.

[58] GW RA III, S. 285.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Beim gegenwärtigen Literaturzustand ist durch Konversation mehr zu erreichen als durch Publikation.[59]

Hier findet wieder ein Anschluß an die französischen Moralisten statt, denen die differenzierteste Gesprächskultur als Ausweis intakter sozialer Beziehungen gilt. Hofmannsthals Neigung zur Komödie hat auch hier ihren Ursprung, man denke an den »Schwierigen«. Seine umfangreiche Produktion von Reden in der letzten Phase seines Schaffens ist gleichfalls ein Indiz für die hier geäußerte Überzeugung. Zugleich spricht sich darin auch ein fundamentales Mißtrauen gegenüber der damaligen Publikationspraxis aus, deren Gleichgültigkeit gegenüber der Verschiedenheit der Leser ihn verletzt haben muß.

> Entre autres choses, ce qui fait le grand peintre, c'est la combinaison hardie d'accessoires qui augmente l'impression. Ces nuages qui volent dans le même sens que le cavalier emporté par son cheval, les plis de son manteau qui l'enveloppent ou flottent autour des flancs de sa monture. Cette association puissante... car, qu'est-ce que composer? C'est associer avec puissance.
>
> *Delacroix* [60]

Wieder herrscht hier das Prinzip durchgängiger Notwendigkeit, welches von der Natur auf die Kunst übertragen wird. Diese klassische Position hat Delacroix zwar genau formuliert, aber in seiner eigenen Produktion gerade umgestoßen. Es ist nicht ohne Reiz, zu beobachten, wie Hofmannsthal hier einen Kronzeugen für seine eigenen Überzeugungen wählt, der sich selber nicht an dieses von ihm formulierte Programm hält.

> Es ist sehr bedeutungsvoll, daß wir kein Wort aufbringen für *sobre* im lobenden Sinn, ein Wort, das in der Ästhetik der Franzosen immer wiederkehrt und mit dem größten Gewicht; mit ›nüchtern‹ verbindet der Deutsche seltsamerweise keinen angenehmen Sinn. – Auf Grund dieser Armut im Sprachgebrauch konnte dann freilich das Exzentrische, Einmalige erblühen, wie die wunderbare Wortverbindung ›heilig nüchtern‹ bei Hölderlin.[61]

[59] Ebd., S. 288.
[60] Ebd., S. 295.
[61] Ebd., S. 297. Vgl. Hölderlin, Hälfte des Lebens, V. 7.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie bei der Entgegensetzung von Ding und Sache ist hier ein weiteres Mal von der deutschen Nüchternheit in einem negativen Sinn die Rede. Während die Ästhetik des Grand Siècle *sobre* als Zeichen klassischer Askese einsetzt, zeitigt das deutsche Pendant nur Defizite. Nun gehört es zu Hofmannsthals Dialektik, daß er gelegentlich – in dieser Sammlung eher selten – den Gewinn aus diesem Defizit verbucht, der, weil Hölderlin in diesen Jahren in die Rolle der Kultfigur der jungen Generation rückt, freilich nur zögernd anerkannt wird – bereitwilliger, wenn es um eine Berichterstattung gegenüber dem Ausland geht.[62] Die Kennzeichnung »wunderbar« ist nicht nur positiv gemeint. Sie bezieht sich auch auf den asozialen deutschen Sonderweg.

> Böcklin ist Poussin, vergröbert und sentimentalisiert.[63]

Wieder unterscheidet sich hier Hofmannsthal von George, der an seiner überschwenglichen Verehrung Böcklins nie einen Zweifel gelassen hat.[64] Nach mehr als dreißig Jahren gewinnt Hofmannsthal hier einen Abstand vom Gegenstand seiner jugendlichen Verehrung,[65] der ihn in die Nähe seiner französischen Zeitgenossen, etwa von André Gide,[66] rückt, für die Böcklin nie existiert hat, weil bei ihm die technischen Qualitäten fehlen und er so als typisch germanischer Vertreter einer Ideenkunst gilt.

> Die bedeutenden Deutschen scheinen immer unter Wasser zu schwimmen, nur Goethe wie ein einsamer Delphin streicht auf der spiegelnden Oberfläche.[67]

Darf man hier an Goethes von Delphinen begleitete Ankunft in Palermo denken oder an den von einem Delphin getragenen Sänger Arion? Goethe erscheint in diesem Bild wie ein antiker Geist, zu dem auch die ›Oberflächenkunst‹ paßt, zu der sich Hofmannsthal zuse-

[62] GW RA II, S. 488ff.
[63] GW RA III, S. 297.
[64] George, Werke, a.a.O., I, S. 232f.
[65] GW GD I, S. 263f.
[66] Journal 1889–1939, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1951, S. 840.
[67] GW RA III, S. 298.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hends bekennt.[68] Von hier aus versteht man den Satz noch genauer, der lautet: »Wir haben Goethe und Ansätze.«[69]

Herrliches Wort von Poussin am Ende seines Lebens: Je n'ai rien négligé.[70]

Daß dieses Buch mit Poussins letztem Wort endet, ist nochmals ein Bekenntnis zum französischen 17. Jahrhundert, wobei Poussin, im Gegensatz zu den Moralisten dieses Jahrhunderts, ein Künstler im vollen, klassischen Sinn ist, einer, der das, was Goethe für Hofmannsthal in der Literatur bedeutet, in der Malerei darstellt. (Goethe selber hatte nicht das Glück, einen deutschen Zeitgenossen von diesem Rang unter den bildenden Künstlern zu besitzen.) Poussin birgt vielleicht für den Hofmannsthal-Kenner noch bedeutsame Geheimnisse, er, der die italienische Renaissance fortsetzt und zugleich eine nur ihm eigene Konzeption der Antike verwirklicht hat. Mit dem Bekenntnis zu diesem höchsten Maßstab setzt sich Hofmannsthal noch einmal mit aller Entschiedenheit in einen Gegensatz zur Ästhetik des Fragmentarischen.

Der Sinn dieses Gangs einigen für wesentlich erachteten Texten entlang steht und fällt natürlich mit der Auswahl. Sie wurde nicht von einem rational formulierbaren Programm aus gesteuert, sondern kam spontan zustande, auf Grund intuitiver Gewichtung. Abgesehen von den deutlichen Unterschieden der vier von Hofmannsthal selber bestimmten Abteilungen, fällt, vor allem für die erste, umfangreichste, ein moralisierender Zug auf, der Wertungen verlangt, Trennungen durchsetzt, Grenzen zieht, dem Musterhaften das Abgewehrte entgegensetzt. So macht der Leser dieser Sammlung die Erfahrung einer erzieherischen Intention. Die hier erscheinende Ordnung setzt sich in Gegensatz zum Geist der damaligen Zeit. Die Strenge, mit der dabei verfahren wird, bezeugt eine höhere gesellschaftliche Verantwortung, die den katastrophalen Zügen der Gegenwart zu Leibe zu rücken trachtet. Ein zwar kontrollierter, aber doch spürbarer untergründiger Zorn begleitet viele dieser Aussagen. Der von Hofmannsthal zitierte Vierzeiler von Grillparzer legt eine Gelassenheit an den Tag, die nicht

[68] Ebd., S. 268.
[69] Ebd., S. 281.
[70] Ebd., S. 299.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die seine ist.[71] Der klassische Tonfall dieses Buchs verbirgt doch nicht, daß hier ein Notruf an die Leser ergeht.

Die Moral des Grand Siècle ist insofern auch eine Maske, als Hofmannsthal sie als das Zeugnis einer fremden Kultur, Sprache, Epoche in Anspruch nimmt, um sich in der deutschen Wüste eine Orientierung zu schaffen. Der Bezug auf eine Gesellschaft und ihre Werte, die mehrere Jahrhunderte zurückliegt, ist der Versuch, sich einen Freiraum zu schaffen, von dem aus die Distanzlosigkeit im Verhältnis zur Gegenwart überwunden werden könnte.

Von da aus wird nur zu verständlich, daß hier keine Ästhetik des Fragmentarischen intendiert war, im Gegenteil. Hofmannsthal sieht sich überall von Provisorien, von Entwürfen, von großen Programmen umgeben, denen keine »réalisation« entspricht. Was in der Münchener Rede für ihn den neuen Geist des Zeitalters in Deutschland kennzeichnet, zwingt ihn zur Gegenwehr. In diesem für die nähern Freunde geschriebenen Buch öffnet er sein Herz, verrät er seine eigentliche Meinung gegenüber dem, was seine Zeit bewegt. Man übertreibt nicht, wenn man behauptet, jeder Satz stehe zu ihr in einem Gegensatz.

[71] Ebd., S. 280.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Albrecht Riethmüller

Komödie für Musik nach Wagner: »Der Rosenkavalier«*

Die »Elektra« von Hofmannsthal und Strauss veranlaßte Carl Dahlhaus zu einem Plädoyer für die klassische Tragödie sophokleischer Prägung, die weder durch die Sprachkunst Hofmannsthals noch durch die Musik von Strauss in der Oper zur Gänze wieder zugänglich wurde, ja der Musik recht eigentlich überhaupt nicht erreichbar ist. Lapidar fiel ein Satz, als stammte er selbst aus einem antiken Drama oder aus der aristotelischen Poetik: »denn an die tragische Dialektik reicht Musik nicht heran.«[1] So viel Musik – entweder für sich genommen oder in der Oper – vermag, so wenig kann sie alles ausrichten. Entgegen einer verbreiteten Überzeugung war und ist Theater mehr, als Oper sein kann. Reicht Musik indessen an die komische Dialektik heran? Diese Frage läßt sich an den 1911 in Dresden uraufgeführten »Rosenkavalier« stellen, der nicht nur das nach »Elektra« zweite Ergebnis der Gemeinschaftsproduktion von Hofmannsthal und Strauss war, sondern auch, wie man weiß, zu einem beispiellosen, weltweiten Publikumserfolg geworden ist. Opern, die danach noch Welterfolge wurden, waren, so scheint es, für lange Zeit in den allermeisten Fällen keine Komödien mehr.

I

Der Titel »Komödie für Musik nach Wagner« ist mehrdeutig und soll es sein. Erstens spielt »Komödie für Musik« an den schließlich und endlich für die Oper gewählten Untertitel an, der den ebenso üblichen wie losen Sprachgebrauch vermeidet, es handle sich – anders als bei der komischen Oper (opéra comique) – um eine »musikalische

* Referat des Verfassers bei dem zum Gedenken an Carl Dahlhaus von der Technischen Universität Berlin im Oktober 1989 veranstalteten Kolloquium »Oper nach Wagner«.

[1] Carl Dahlhaus: Die Tragödie als Oper. »Elektra« von Hofmannsthal und Strauss. In: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters. Hg. von Winfried Kirsch und Sieghart Döhring. Laaber 1991, S. 279. (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater X).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Komödie«. Eine Oper komischen Inhalts ist streng genommen natürlich so wenig musikalisch wie eine Analyse musikalisch ist, mag man auch der Bequemlichkeit halber noch so oft von »musikalischer Analyse« sprechen hören. Zweitens ist der »Rosenkavalier« tatsächlich nach (post) Wagner entstanden und drittens durchaus noch viel auffälliger nach (secundum) Wagner entworfen als schon der nächste Versuch – die »Ariadne« in ihren beiden Fassungen –, der in vielerlei kompositorischer Hinsicht das Bemühen erkennen läßt, sich deutlicher von Wagner abzuwenden.

Kann aber Wagner auf dem Feld der Komödie – sei es nun für das Textbuch, sei es für die Komposition – überhaupt Vorbild sein? Man wird dies verneinen dürfen. Nichts an Wagner ist komisch, es sei denn alles an ihm. Seine Werke schlagen nicht ins Komische ein mit Ausnahme der »Meistersinger von Nürnberg«. Aber schon die Tatsache, daß diese Oper – zusammen mit dem »Freischütz« – als Kandidat für eine Nationaloper in Frage kommen konnte, macht stutzig; denn daß eine veritable Komödie eine Nationaloper bilden könnte, widerspricht in aller Regel dem ernsten Ansinnen, und dies um so mehr, wenn man das Land bedenkt, das sich seine nationale Identität mit diesen beiden Opern feiern läßt. (Es gibt ja bis heute kaum eine Eröffnung oder Wiedereröffnung eines deutschen Opernhauses, an dem nicht entweder der »Freischütz« oder die »Meistersinger« zum Zuge kämen.) Stutzig macht ebenso, daß dieselben, die die »Meistersinger« als Komödie preisen, aus ihnen ein Stück Musikästhetik herauslesen. Das spricht weder für einen gesteigerten Begriff von Musikästhetik noch für einen von Komödie, und es gehört viel Sinn für esoterischen Humor (unter Wagnerianern) dazu, in den »Meistersingern« komische Elemente zu entdecken oder sie gar für eine wirkliche Komödie zu halten. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, daß die »Meistersinger« Hofmannsthal und Strauss vor Augen standen, als der »Rosenkavalier« heranwuchs. Mehrfach sind sie – wie auch andere Opern – im Briefwechsel der beiden als Beispiel genannt. Man könnte von hier aus sogleich die ebenso bekannte wie leidige Frage stellen, inwiefern die deutsche Literatur – und in ihrem Gefolge dann auch die Oper – zur Komödie geschickt war und ist. Es ist vielleicht schmerzhaft, einsehen zu müssen, daß auf diesem Gebiet ein nur sehr bescheidener Beitrag zur Weltliteratur geleistet worden

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist. Hofmannsthal wußte dies natürlich; anläßlich einer theatergeschichtlichen Ausstellung macht er 1922 unter der Überschrift »Komödie« deutlich, daß die »Masken«, als sie aus Bergamo Ende des 17. Jahrhunderts über die Alpen gekommen seien, sich in Wien am wohlsten gefühlt und dort eingewurzelt hätten. Bis Salzburg sind sie offenbar noch gekommen; von anderen deutschen Gauen ist mit keinem Wort die Rede.

Im Bereich der Musik ist Wagner – für seine Zeit – das schönste Beispiel für das Elend der Komödie (wenn wir uns damit von Marx' »Elend der Philosophie« so inspirieren lassen dürfen wie Karl Popper für seine »Poverty of Historicism«). Dabei ist es gleichgültig, ob Wagner selbst zur Komödie unfähig war, ob er einer sei es generellen, sei es epochenbestimmten Unfähigkeit objektiv zum Ausdruck verhalf oder ob er die deutschen Komponisten nach ihm – und sie hingen zunächst alle mehr oder weniger von ihm ab – in eine erschwerte Situation brachte. Man machte es sich bestimmt zu einfach, wenn man bloß von einer Abwanderung des Komischen in den Bereich der unterhaltenden, der leichten oder gar der seichten Musik ausginge nach dem Motto, daß die Oper sich um die Komödie nicht länger zu mühen brauchte, seit es die Operette, und erst recht, seit es das wenigstens zum Teil geistreichere Musical gab. Nietzsches Verzweiflung an Wagner und sein Wachtraum einer sowohl südlichen als auch heiteren Musik hat bestimmt nicht zuletzt mit den durch Wagner so evident gewordenen Schwierigkeiten zu tun, überhaupt noch Komödien für Musik zu schreiben. Der Fall Wagner ist insofern bei allen persönlichen Momenten nicht als Individualfall zu verstehen. Selbst in Italien blieb in und seit der Generation Wagners und Verdis der »Falstaff« eher die Komödien-Ausnahme unter der ersten Garnitur von Opern, und nicht einmal Puccini hat, auch im »Trittico« nicht, einer veritablen Komödie zum Leben verholfen. Auch der erste und zunächst einzige Versuch von Strauss, 1901 mit dem »Singgedicht« »Feuersnot« op. 50 (nach Ernst von Wolzogen) zum Komischen auf der Bühne beizutragen, fügt sich bruchlos in ein Bild voller Komplikationen ein. Mit dem »Überbrettl« ließ sich bestimmt eher etwas für die Satire und das Kabarett als für die Komödie gewinnen. Dennoch dürfen die (wenn man sie so nennen darf) Ausbruchsversuche von Strauss nicht gering veranschlagt werden; außer »Feuersnot« gehört zu ihnen unter den Kla-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vierliedern später – 1918 – etwa der »Krämerspiegel« op. 66 (nach Alfred Kerr).

Angesichts der schwierigen Komödien-Situation im allgemeinen muß es dem sicheren Instinkt von Strauss ungemein eingeleuchtet haben, die Zusammenarbeit mit Hofmannsthal nach der »Elektra« mit einer Komödie fortzusetzen. Man hat oft beklagt, daß die Handschrift des Komponisten vom »Rosenkavalier« an unaufhaltsam retrospektive Züge aufweise, daß Strauss seit ihm hinter den kompositorischen Errungenschaften von »Salome« und »Elektra« zurückgeblieben sei. Daran mag etwas sein, wenn man sich den sogenannten oder angeblichen »Stand des musikalischen Materials« als eine geschichtsmetaphysische Entität vorstellt, die mit blindwütiger Notwendigkeit fortschreitet. Wie man eine Komödie in ein musikalisches Werk setzen kann, wird dort freilich kaum mehr gefragt. Die Richtung zeichnet sich durch viel Humorlosigkeit und Absenz von Witz im ganzen aus, und es nimmt nicht wunder, daß im Umkreis derer, die jenen Materialstand beschwören, am Ende alles Mögliche begegnet, nur eben keine Komödie mehr. Strauss brauchte sich nicht zu fragen, ob er mit dem »Rosenkavalier« hinter »Salome« und »Elektra« zurückfalle, sondern wie er in komödienverlegener Zeit eine Komödie in Musik setzen könne, – eine Oper, die (anders als die beiden Einakter) wieder jene drei Akte aufweisen sollte, die keine der drei großen komischen da Ponte-Opern Mozarts auszeichnen, wohl aber die »Meistersinger«. Umgekehrt ist die im »Rosenkavalier« (gegenüber Wagner) mäßige Reduzierung der Orchesterbesetzung noch kein hinreichendes Indiz für eine Palastrevolution der musikalischen Faktur, wie nicht selten angenommen worden ist. Hier liegt der Bruch nicht zwischen »Elektra« und »Rosenkavalier«, sondern – wenn überhaupt – eher zwischen »Rosenkavalier« und »Ariadne«.

II

Vielleicht wider Erwarten kann im folgenden, zur Kürze angehalten, wenigstens fünferlei nicht ausgebreitet werden: 1. ein Grundriß der Geschichte des musikalischen Lustspiels seit Wagner, worüber eigentlich wenig geschrieben ist; 2. eine Untersuchung des Verhältnisses von Hofmannsthal und Strauss, worüber fast schon zu viel gehandelt

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

worden ist, unter Musikliebhabern häufig zu Unrecht auf Kosten Hofmannsthals; 3. eine mehr oder weniger eingehende Besprechung des »Rosenkavaliers«; 4. eine griffige Bestimmung von musikalischem Lustspiel oder komischer Oper, die halsbrecherischen Wagemut erforderte, selbst wenn man sich auf die Zeit der sogenannten Moderne zwischen 1883 und dem Ersten Weltkrieg beschränkte; 5. eine handhabbare Erklärung des musikalisch Komischen, die deshalb unmöglich ist, weil schon die Konstituenten wie Humor in der Musik oder »musikalischer Humor«, von Witz und Lachen ganz zu schweigen, ein Schattendasein führen und nicht unumstritten sind. Eine theoretische Besinnung auf die Komödie überhaupt ist so prekär wie eine Philosophie des Witzes. Wer erinnert sich heute noch der Arbeit von Kuno Fischer »Über den Witz« (1889), der noch am ehesten Licht auf dieses dunkle Kapitel geworfen hat, bevor dann Sigmund Freud sich der Sache auf seine Weise angenommen hat? Wissen wir denn im Ernst zu sagen, was heitere Musik sei? Wenn es je möglich gewesen sein sollte, so haben wir in unserem Jahrhundert offensichtlich verlernt, es anzugeben. Schon vor hundert Jahren hat Nietzsche angemahnt, daß in dieser Frage etwas nicht in Ordnung sei, wenn er 1888 im »Fall Wagner« (§ 6) spottet: »Lassen wir niemals zu, daß die Musik ›zur Erholung diene‹; daß sie ›erheitere‹; daß sie ›Vergnügen mache‹. *Machen wir nie Vergnügen!*« Dabei ist es, muß man fürchten, weithin geblieben, und die Situation hat sich wohl noch zugespitzt.

Stattdessen sei im wesentlichen einer Frage nachgegangen, nämlich der von Allusion, Assoziation und Zitat, die bei Hofmannsthal und Strauss im »Rosenkavalier« ganz verschieden angegangen ist. Auf diesen Unterschied soll um so mehr aufmerksam gemacht werden, als der Bereich von Allusion, Assoziation und Zitat oder welche andere Namen man ihm sonst noch zugesellen mag, erstens sowohl für die Literatur als auch für die Musik im 20. Jahrhundert von unübersehbarer Bedeutung geworden ist, weil zweitens die spezifischen Differenzen ein Gradmesser für die Nähe und Distanz zu Wagner in der nachwagnerischen Musik sind und weil er drittens Anhaltspunkte für den Status und die Möglichkeiten zur Verwirklichung des Komischen auch in der Musik des 20. Jahrhunderts bietet – Parodie ist eines der Stichworte dafür –, wobei es darauf ankommt, daß die Sache nicht nur esoterisch in den Notenblättern verwittert, sondern auch für den

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hörer erkennbar bleibt, ohne trivial sein zu müssen. Ein esoterischer Humor war die Hoffnung vieler Komponisten Anfang unseres Jahrhunderts. Gustav Mahler (im Blick auf seine IV. Symphonie) und Ferruccio Busoni (im Blick auf sein »Rondò arlecchinesco«) zum Beispiel litten noch unter der Sorge, daß der Humor dieser Werke, von dem sie fest überzeugt waren, sich dem Publikum nicht so mitteile, daß er von diesem verstanden werde. Bald danach scheint dies gar kein Thema mehr gewesen, vielleicht sogar zum Tabu geworden zu sein, wenigstens in bestimmten Kreisen. Bedenkt man die im 19. Jahrhundert fast religiös gewordene Art der Musikaufführung, dann verwundert es wohl weniger, daß Lachen nicht am Platze ist. Man stelle sich vor, daß die Zelebrierung einer Symphonie an bestimmten Stellen mit kollektivem Lachen einherginge. Nach Haydn ist das eigentlich nicht mehr denkbar. Und auch in den zu Tempeln gewordenen Opernhäusern ist das Lachen ähnlich vergangen. Selbst einer so schönen, noblen Komödie wie dem »Rosenkavalier« folgt das gesittete Publikum durch drei lange durchkomponierte Akte vier Stunden lang hoffentlich in größter Stille. Dem Auskosten des Werkes ist das angemessen; für etwas, das beansprucht, eine Komödie zu sein, ist es eher unnatürlich.

III

Allusion, Assoziation und Zitat sind in der Literatur und in der Musik seit jeher ganz verschieden, aber seit der nachwagnerischen Ära besonders vielfältig verwendbare Mittel – Mittel der Inspiration und Bearbeitung, der inventio und der elaboratio –, deren individuelle Anwendung in ihrer Eigenart aufschlußreich ist. Am Beispiel Gustav Mahlers hat Alexander Ringer dieser Dimension mit frappierenden Ergebnissen mehrfach Aufmerksamkeit geschenkt.[2] Um hier nicht ins Uferlose zu geraten, sondern um das Anliegen schlagender vorzutragen, sei mit Vorbedacht auf eine terminologische Differenzierung verzichtet, die in einem weiteren Schritt erfolgen müßte, hier aber zunächst weder nötig ist noch an dieser Stelle ratsam erscheint. Über-

[2] Unter anderem Alexander L. Ringer: Lieder eines fahrenden Gesellen. Allusion und Zitat in der musikalischen Erzählung Gustav Mahlers. In: Das musikalische Kunstwerk, Festschrift für Carl Dahlhaus, Laaber 1988, S. 589–602.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

haupt muß, um die Darstellung auf knappem Raum einigermaßen deutlich zu halten, mit etwas breiterem Pinsel gemalt werden.

Der elementarste Begriff, der sich in diesem Zusammenhang ausfindig machen läßt, ist der der Ähnlichkeit: ein elementarer Begriff sowohl für die Komposition bzw. Kompositionstheorie als auch für die Analyse. Ohne zugrundeliegende Ähnlichkeit kommt keine Erklärung einer achttaktigen Periode zustande, keine Symmetrie, keine Imitation in der Musik. Eine Satzlehre ist ohne Ähnlichkeiten kaum denkbar. Selbst die schlichteste Form der Wiederholung ist, soll nicht pure, monotone Gleichheit sich ergeben, ohne Annahme von Ähnlichkeiten so gut wie undenkbar. Ähnliches gilt für den umgekehrt verlaufenden Prozeß der Analyse. Zustande kommen Ähnlichkeiten im Bereich des musikalischen, ja des künstlerischen Schaffens überhaupt und im Geschäft des Analysierens und Dechiffrierens indessen meistens nicht infolge strenger, formaler, objektiver Setzung und Gesetzmäßigkeit, sondern durch nicht selten ganz subjektives In-Beziehung-Setzen und durch mehr oder weniger freie Assoziationstätigkeit. Ein schönes Beispiel dafür liefert Hofmannsthal an einer auf den »Rosenkavalier« gemünzten Stelle, nämlich in einer nachgelassenen Aufzeichnung aus dem Jahre 1910, das auf die Idee von Metamorphose qua Assoziation ein schlagendes Licht wirft: »Ähnlichkeit: Die Figur der Marschallin im ›Rosenkavalier‹ mit dem Hans Sachs in ›Meistersingern‹. Verzichtet und vermählt die Jungen. Bildet das geistige Band des Ganzen, ist Hauptfigur und doch nicht Held.« Würde jemand in einer Seminararbeit auf die Idee kommen, die noch jugendliche Liebhaberin – man muß sie sich wohl entgegen dem realen Alter ihrer Sängerinnen-Interpreten höchstens als eine Endzwanzigerin, nicht als eine mütterliche, womöglich großmütterliche Figur denken – mit dem vermutlich ältlicheren, väterlichen Hans Sachs in Verbindung zu bringen, dann erschiene dieses Zusammenrücken über die Alters- und Geschlechterdifferenz hinweg wohl als weit hergeholt. Hofmannsthal aber pocht auf diese Ähnlichkeit, mag sie ihm nun als Quelle der Inspiration gedient haben oder nachträglich von ihm bemerkt worden sein. Und so gibt es für den »Rosenkavalier« eine unendliche Kette von Vorbildern, Assoziationen, Ähnlichkeiten, Anklängen, auch Einflüsterungen und Anregungen – die Rolle des Grafen Kessler ist nicht zu unterschätzen –, die den Stoff im ganzen, die ein-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zelnen Figuren, aber auch Züge im Detail betreffen, ob man sie nun mit Molières »Monsieur de Pourceaugnac« und mit Hofmannsthal selbst enden läßt oder nicht. »Hofmannsthal cast his net wide and then, so to say, made a *bouillabaisse* of the cath to his own recipe.« Ob die Fischsuppe den Geschmack Hofmannsthals nun trifft oder nicht, der Sinn der scharfsichtigen Bemerkung von William Mann liegt klar zutage.[3] Am Ende der zwischen 1912 und 1919 entstandenen Erzählung »Die Frau ohne Schatten« hat Hofmannsthal das schöne Wort vom »ewigen Geheimnis der Verkettung alles Irdischen« gefunden, Thomas Mann wiederum sprach von »Beziehungszauber«, der auf den Schaffenden bestimmt einen noch größeren Reiz ausübt als auf den Analytiker, dessen zergliederndes Geschäft ja auch auf nichts mehr beruht als auf einem In-Beziehung-Setzen. Und erst recht die »wirkliche Komödie«, die Welt des Sozialen mit seinen unendlichen Verknüpfungen, so läßt uns Hofmannsthal am Anfang seiner kleinen Betrachtung »Die Ironie der Dinge« aus dem Jahre 1921 wissen, »setzt ihre Individuen in ein tausendfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt, sie setzt alles in ein Verhältnis zu allem und damit alles in ein Verhältnis zur Ironie«.

Mit Recht ist die Nähe des »Rosenkavaliers« zu Mozarts »Le Nozze di Figaro«, voran die von Octavian zur Figur des Cherubino betont worden. Tatsächlich ist das Beziehungsgeflecht der Personen untereinander wie im »Rosenkavalier« besonders eng, vielgestaltig und vielleicht die Essenz des Werkes. Trotzdem sind die realen Beziehungen dort stabil. Rosina bleibt beim Grafen Almaviva und er bei ihr, und von Anfang an besteht kein Zweifel darüber, daß Susanne Figaro bekommt. Fraglich ist nur der Preis, um den es geschehen wird. Im »Rosenkavalier« sind die Beziehungen vielleicht noch dichter, aber auch veränderlicher geworden. Dies wiederum verweist eher auf »Così fan tutte«, – einer entgegen einem Einwand von Stefan Kunze

[3] William Mann: Richard Strauss. A Critical Study of the Operas. London 1964, S. 99. Ähnliches meint Jakob Knaus, wenn er überschwenglicher darauf hinweist, daß Hofmannsthal »ein Übernehmen von Ideen und Anregungen etwas ganz anderes bedeutete, ihm, der aus der Vergangenheit schöpfte und am Ende einer Epoche ›ganz vergeßner Völker Müdigkeiten‹ in sich spürte, der eigentlich keinen ›originalen Einfall‹ hatte, aber aus dem Gedankengut des Abendlandes Neues, Zeitgemäßes schuf« (Hofmannsthals Weg zur Oper »Die Frau ohne Schatten«. Rücksichten und Einflüsse auf die Musik. Berlin und New York 1971, S. 43).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Hofmannsthal durchschauten Oper, wenn dieser die Erfolglosigkeit des Librettos verständlich findet, sofern »ja fast kein Satz im ganzen Stück ernst gemeint, alles Ironie, Täuschung, Lüge« sei und die Musik dies »nicht ausdrücken« könne (»außer ausnahmsweise«).[4] Dort nämlich bahnt sich der Partnerwechsel an, ohne daß er schließlich vollzogen wurde, denn der entweder von der Etikette der damaligen Zeit oder von dem Bemühen um Vermischung von echten und unechten Gefühlen diktierte, ganz unglaubwürdig wundersame Schluß stellt die ursprünglichen Verhältnisse recht gewaltsam wieder her. Quinquin beginnt bei der Marschallin und endet bei Sophie, freilich ohne daß es Eheprobleme gibt, die auch in »Così«, da niemand verheiratet ist, nicht zu erwarten gewesen wären. Es liegt einige Ironie und viel Ernst darin, daß in Busonis »Arlecchino«, dem Versuch einer Antwort auf gleich drei aktuelle Stücke, nämlich auf Strauss' »Rosenkavalier« und »Ariadne« sowie Schönbergs »Pierrot lunaire«, der Partnerwechsel schließlich und endlich als Ehewechsel vorgenommen wird – ein 1917 im bürgerlichen Zürcher Opernhaus gewiß noch beargwöhnter Schritt –, und daß Busoni dazuhin behauptet hat, er hätte damit »den moralischsten Operntext nach jenem der ›Zauberflöte‹« vorgelegt.[5]

Aber wer wird angesichts des »Rosenkavaliers« nicht auch des »Don Giovanni« gedenken wollen? Es ist klar, daß der Graf Almaviva mehr noch in Beaumarchais' »Barbier von Sevilla« als in seinem »Tollen Tag« eine etwas provinzielle Don Juan-Metamorphose ist. Mit dem Baron Ochs auf Lerchenau ist er weiter rustikalisiert, mehr noch, der Baron ist nicht mehr eine Verwirklichung des Don Juan-Typus allein, sondern er selbst, nicht seine blöde Dienerschaft, muß obendrein auch noch Leporellos Rolle mit übernehmen. Überdeutlich spielt Hofmannsthal dort, wo Ochs sich schlüpfrig und selbstpreisend dem als Kammerzofe Mariandel verkleideten Octavian anbiedert, auf den Text von Mozarts Register-Arie an.[6] Auf komische Weise wird der als

[4] Vgl. Stefan Kunze: Mozarts Opern. Stuttgart 1984, S. 432.

[5] Ferruccio Busoni: Von der Einheit der Musik. Berlin 1922, S. 304.

[6] Im 1. Akt (»sehr ungeniert zu Octavian«): »Weiß mich ins engste Versteck zu bequemen, / weiß im Alkoven galant mich zu nehmen. / Hätte Verwendung für tausend Gestalten, / tausend Jungfern festzuhalten. / Wäre mir keine zu junge, zu herbe, / keine zu niedrige, keine zu derbe!«

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Don Juan sich fühlende Ochs durch die Einschüsse des buchhalterisch-pedantischen Leporellos, über das ein veritabler Don Juan sich erhaben zeigte, verkleinert; denn der rustikale Don Juan spricht so anzüglich zur vermeintlichen Zofe wie bei Mozart Don Giovannis Diener, der gegenüber Donna Elvira die Erfolgsbilanz seines Herrn für seine eigenen Zwecke nutzen will. Man wird also – weitere kleinere und größere Anhaltspunkte lassen sich leicht finden – davon ausgehen dürfen, daß »Figaro«, »Don Giovanni« und »Così fan tutte« Hofmannsthal gleichermaßen vor Augen gestanden haben, um im »Rosenkavalier« Kreuz- und Querverweise anzubringen. Aber diese drei komischen Mozart-Opern nach da Ponte sind nur ein Bruchteil eines unerschöpflichen Katalogs wesentlicher und marginaler Berührungspunkte. Ihn bei einem so umfangreichen Werk wie dem »Rosenkavalier« und bei einem so wachen und gebildeten Autor wie Hofmannsthal vervollständigen zu wollen, wäre mehr mühe- als reizvoll. Es bedürfte eines tüchtigen und versierten Leporellos.

IV

Ehe die Frage nach der in nuce unendlichen Mannigfaltigkeit der Beziehungs- und Assoziationsmöglichkeiten auf Strauss gewendet werden soll, wird es vielleicht vorteilhaft sein, zum Übergang eine andere Frage einzuschieben und sie nicht generell, sondern allein an Hofmannsthal zu stellen. Es bedarf keiner Erörterung, daß die Bezeichnung Komödie auf Hofmannsthals »Rosenkavalier« zutrifft, freilich weder im Sinne von Aristophanes, Shakespeare oder Kleist, sondern im spezifischen Sinne von Hofmannsthal. Daran ändern weder die verschiedenen Textfassungen etwas noch die die Entstehung begleitenden Irritationen um den Titel und den Untertitel (»Burleske« zum Beispiel). Dennoch: Selbst wenn man gar nicht leugnen möchte, daß es sich bei der »Rosenkavalier«-Oper um eine Komödie handelt, wonach soll man bemessen, daß nicht nur Hofmannsthal eine Komödie für Musik geschrieben hat, sondern auch die Musik von Strauss eine Komödie in Musik darstellt? Ist Musik denn aus sich selbst heraus zur Komödie geschickt? Zweifel aus geschichtlicher Erfahrung sind angezeigt. Wie oft verflüchtigt sich nicht das Komische in der Musik zum bloßen musikalischen Spaß, zum tönenden Äquivalent des sprichwört-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lichen Musikerwitzes, über den vielleicht auch Musiker unter sich nicht mehr lachen können, weil er ihnen zu abgegriffen erscheinen mag? Reicht denn Musik an die komische Dialektik wirklich heran? Hofmannsthal scheint die Frage, die nicht besagen soll, daß es nichts Komisches in der Musik gebe, bewußt gewesen zu sein, so sehr er auch Hoffnungen und Erwartungen darauf setzte, daß Strauss dieses Ziel nicht verfehlte, und bei aller im weiteren begegnenden Skepsis gegenüber der »Rosenkavalier«-Musik wenigstens unter dem überwältigenden Eindruck der Uraufführung dieses Ziel wohl auch erreicht sah, wenn er am 30. Januar 1911 aus Berlin an Ottonie Gräfin Degenfeld schreibt: »Die tiefste Freude ist das Werk selbst, daß es in so unglaublicher Weise *ein Ganzes* geworden ist, als ob es gar nicht von zwei Menschen wäre.«

Nähe und Ferne, Konkurrenz und Miteinander von Wort und Ton, Sprach- und Musikkunstwerk hat Hofmannsthal stets wieder reflektiert, wobei er, auch seinem Naturell entsprechend, ein viel gelösteres Verhältnis erkennen läßt als etwa sein Zeitgenosse Rainer Maria Rilke, bei dem heftige Spannungen in diesem Verhältnis nie ganz zum Erliegen kamen. Wäre es anders gewesen, hätte Hofmannsthal sich auch kaum als Librettist verwenden können. Besonders aufschlußreich für jene doppelte Grenze, daß Musik nicht eigentlich zum Tragischen, nicht eigentlich auch zum Komischen geschickt ist, daß die Oper mithin ihren Platz dazwischen verschieden bestimmen muß, ist eine Einleitung Hofmannsthals »zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern«.[7] Geschrieben 1913/14, hat sie die Erfahrungen von »Elektra«, »Rosenkavalier« und erster Fassung der »Ariadne« schon im Rücken, und es ist klar, daß Hofmannsthal auch an sich selbst denkt, wenn er über Goethe spricht. Dabei kehrt er den Spieß gewissermaßen um. Es geht ihm nicht so sehr um die Eigenart der »für Musik« geschriebenen, auf eine reale oder imaginierte Vertonung hin angelegten Stücke Goethes, sondern mehr um das, was in den Stücken abseits weiterer Vertonung sozusagen an Musik enthalten ist. Nicht umsonst greift er als erstes schlagendes Wort auf Novalis zurück, der Goethes »Märchen« aus den »Unterhaltungen eines Ausgewanderten« eine »*erzählte Oper* genannt und damit wun-

[7] GW RA I, S. 443–448. (Im folgenden Seitenzahlen in Klammern im Text).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

derbar bezeichnet« habe (S. 443). Erkennbar folgt Hofmannsthal den romantischen Ideen der Traum-, Märchen-, Zauber- und Wunderoper, an die in denselben Jahren und keineswegs fernab von Hofmannsthal auch Busoni anknüpfen wollte. (Dessen 1916 in der Insel-Bücherei Leipzig in 2. Auflage erschienener »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« beginnt mit einem längeren Zitat aus dem Chandos-Brief.[8]) Für Goethes Erzählung des »Märchens« prägt Hofmannsthal selbst dann das Schlagwort »innere Oper«, und er imaginiert unter Auslassung eines bestimmten Komponisten: »Wäre es eine Oper, es wäre leicht die vollkommenste aller Erfindungen, die jemals der Musik gedient haben: denn es ist naiv und bedeutungsvoll, lebendig und tief; es unterhält die Sinne, beschäftigt die Phantasie und bewegt das Gemüt« (S. 444). Auffälligerweise deutet hier nichts auf Tragisches noch auf Komisches hin. Auffällig auch ist die Mehrschichtigkeit des Arguments: Indem Hofmannsthal das Goethesche Gebilde als »innere Oper« vorstellt, wird es ihm selbst zu einer Musik, die er in vorsichtigen Analogien umreißt (»als strömte eine Symphonie dahin, die seine [des Lesers] Seele ganz erfüllt«; »und wie in einem Glockenspiel klingt die Harmonie aller irdischen Wesen und Himmelskräfte an«, S. 444). Gleichzeitig sieht man, obwohl es nicht zum Ausdruck gebracht ist, wie Hofmannsthal das Goethesche Gebilde als geradezu idealen Opern*stoff* ansieht, der dazu bereit steht, zunächst in die Form eines Librettos gebracht und dann ins Werk einer Oper gesetzt zu werden. Zu jener Zeit waren Erzählung und Libretto der »Frau ohne Schatten« schon konzipiert. Die Nähe zu Goethes »Märchen« ist inhaltlich und im Verfahren evident.

Hofmannsthal umgeht es fast, auf die bescheidenen Goetheschen Singspiele selbst einzugehen, in die er einleiten soll. Stattdessen erinnert er an »wahrhaft musikgemäße Teile einer im hohen Sinne *opernhaften* Handlung« im »Wilhelm Meister« (S. 446). Wie auch immer, wenigstens Goethes Fortsetzung der »Zauberflöte« wird eingerückt,

[8] »Ich fühlte... daß ich kein englisches und kein lateinisches Buch schreiben werde [...] eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde« (Busoni, S. 5). Das Zitat findet sich noch nicht in der ersten Auflage (Triest 1907), wohl aber endet die von Theodore Baker besorgte englische Übersetzung der Schrift bereits mit ihm (Sketch of a New Esthetic of Music. New York 1911, S. 45).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und hier legt Hofmannsthal den Akzent darauf, daß Goethe nicht den Schikanederschen Vorwurf, der Hofmannsthal natürlicherweise ein sprachlicher Greuel war – er verschweigt es nobel und sagt es damit –, fortgeschrieben hat, sondern das Ganze, also Libretto und Musik jenes ersten Teils in sich aufgesogen und damit die Basis für die »veredelte und vertiefte« Fortsetzung gewonnen habe. Und Hofmannsthal empfindet es als einen Jammer, daß Goethes »Zauberflöte« durch keine Vertonung – auch durch Beethoven nicht, auf den er ausdrücklich spekuliert – vollendet worden, sondern auf diese Weise bloße, unvollkommene »Zurüstung zu einem Fest« geblieben sei, statt das Fest selbst zu werden. Goethe indessen hat dieses Fest sich und uns dennoch veranstaltet, nun aber wiederum ohne Mithilfe der Vertonung, wieder als eine Art innere Oper: Im zweiten Teil des »Faust«, einer »Kette von Festen und Feierlichkeiten«, die »voll Zeremoniell und Liturgie« ist, »das Fest aller Feste und, da er auf Schritt und Tritt Musik postuliert, die Oper aller Opern« (S. 447). Einerseits bedarf es der Klar- und Hellsicht eines Hofmannsthals, um diese sehr selten gesehene Vorreiterstellung der Goetheschen »Zauberflöte« für den zweiten Teil des »Faust« anzudeuten, andererseits kommt es im gegebenen Zusammenhang auf Hofmannsthals Vorstellung von der Oper um 1913 an. Rückt der zweite Teil des »Faust« dafür ins Zentrum – den ersten Teil klammert er selbstverständlich aus, sofern er eine Tragödie ist –, dann erkennt man leicht, daß weder Komödie noch Tragödie als Anschauungsmodell vor Augen stehen. Wenn Hofmannsthal den Charakter von Fest und Feier, Zeremoniell und Liturgie in den Mittelpunkt stellt, dann mag dies vor allem seinen eigenen Intentionen entsprochen haben, aber daß sich Oper zwischen Komödie und Tragödie abspielt oder jenseits von beidem anzusiedeln ist, das ist wohl nicht persönliche Meinung Hofmannsthals allein, sondern ein Stück operngeschichtliche Erfahrung zumindest unseres Jahrhunderts geworden, was keineswegs ausschließt, daß nicht hie und da Opern als Tragödien oder Komödien zustandegekommen sind.

V

Hofmannsthal nannte Strauss während der beginnenden »Rosenkavalier«-Arbeit gegenüber dem Grafen Kessler einmal (am 12. Juni

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1909) »einen so fabelhaft unraffinierten Menschen«. Die Zwiespältigkeit liegt auf der Hand: Einerseits bedarf das Komische einer gewissen Naivität, andererseits wird es haltlos ohne Raffinement. Das gilt wohl in gleicher Weise für den, der eine Komödie in Worte kleidet wie für den, der sie mit Musik umkleidet. Von sich aus vermag die Musik hier nicht allzu viel, sofern nicht einmal die Pointe und das Lachen zu ihrem Gestaltungsrepertoire gehören, geschweige denn konstitutiv sind. Doch suchen wir den Ansatzpunkt für die Leitfrage nach Assoziation und Zitat bei Strauss nicht etwa dort, wo Hofmannsthal durch Pochen auf geschlossene Stücke (Arien) die nachwagnerische Neigung zu Konversationspartien zurückzudrängen suchte,[9] sondern gerade dort, wo Strauss nicht unraffiniert war, sondern großes Raffinement besaß, nämlich in der Technik der Motivverknüpfung, im Umgang mit dem, was man nach Wagner Leitmotive nennt. Damit – so scheint es – besitzt Strauss die Möglichkeit zu einem Assoziationsgefüge, das von der Verkettung aller Dinge, wie Hofmannsthal sie sah, verschieden ist. Es ist merkwürdig genug: Das Leitmotiv-Verfahren, das Strauss wenn nicht bei Berlioz, so doch bei Wagner vorfindet und extensiv nutzt, ist fraglos ein Zitatverfahren, und doch ist es offensichtlich ein Verfahren, das es verhindert, daß andere musikalische Zitat-Verfahren zum Zuge kommen und sich entfalten können. Dabei geht es weniger um die Frage von Eigen- oder von Fremdzitaten – diese Möglichkeiten hat Strauss in »Feuersnot« extensiv genutzt –, auch nicht um die, inwieweit die Leitmotive sich über ein einzelnes Werk oder gar über das Gesamtwerk eines Komponisten erstrecken können, vielmehr geht es, und dafür ist nun der »Rosenkavalier« ein in die Augen fallendes Beispiel, darum, daß das Leitmotivnetz hauptsächlich ein so festgefügtes immanentes System der Schreibweise eines Komponisten sein kann, daß es ihn sogar daran hindern mag, nach Erweiterungsmöglichkeiten des Zitierens durch Musik Ausschau zu halten. Geschützt ist er dabei durch Originalitätspostulate, die andere Zitatverfahren als eine Form musikalischen Bearbeitens an den Rand gedrängt und unter Verdacht gestellt haben, eine inferiore Angelegenheit zu sein, die allenfalls in Nebensachen oder als Karikatur geduldet werde. Um es grob zu sagen: Es ist kaum vorstellbar, daß Strauss den

[9] Vgl. dazu näher: Jakob Knaus, Hofmannsthals Weg (Anm. 3), S. 33ff.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Rosenkavalier« mit einer Zitatpalette komponiert hätte, die noch mehr Farben enthalten hätte als jene, mit der er den zitatenvollen »Krämerspiegel« abgemischt hat. Umgekehrt ist es auffällig, daß der »Krämerspiegel« als Zyklus zwar voller Zitate steckt, daß in ihm aber von Leitmotiv-Technik als einer speziellen Form motivisch-thematischer Arbeit oder Bearbeitung nicht die Rede sein kann. (Das schließt allerdings keineswegs aus, daß im »Rosenkavalier« in bestimmtem Umfang – weniger auffällig oder eher unmerklich – musikalische Allusionen und Zitate abseits der Leitmotivtechnik vorhanden sind.)

Instruktiv ist dafür aus zweierlei entgegengesetzten Gründen das Beispiel des allbekannten »Rosenkavalier«-Walzers. Es muß doch einen Sinn haben, warum man sich erstens über Jahrzehnte hinweg bis ins Schulbuchwissen hinein über die Tatsache verwundert hat, daß es den Rosenkavalier-Walzer in dem Ambiente Maria Theresias, in dem der »Rosenkavalier« spielen soll, historisch noch nicht gegeben hat. Umgekehrt findet niemand etwas dabei, daß man der antiken »Elektra« mit einem modernen Riesenorchester und Primadonnen nachsetzt, von denen nun gewiß feststeht, daß sie nicht zum Inventar Mykenes oder Argos' gehört haben. Zweitens – und darauf kommt es an – ist folgendes eigenartig zwiespältig: Der Walzer muß von Richard Strauss selbst stammen, um dem Komponisten die Originalität zu sichern, aber er sollte lieber nicht von Strauss stammen, weil Walzerseligkeit zur Zeit von Strauss und kurz danach nicht mehr als Ausweis seriösen Komponierens hat gelten können. Anders läßt es sich kaum erklären, warum auch die schlichte Tatsache, daß ein Kom-ponist Anfang unseres Jahrhunderts einfach einen Walzer schreibt, zu einem erstaunt aufgegriffenen und breitgetretenen Thema hat werden können. Strauss läßt natürlich trotz seiner Scheu, musikalisches Material genauer als »im Stile von« herbeizuzitieren – am deutlichsten sind insofern die Anlehnungen in der Arie des Sängers im 1. Akt[10] –, Adaptationen gerade

[10] Strauss schiebt, gestützt auf den von Hofmannsthal hier eingerückten italienischen (Zitat-)Text, mit Hilfe eines (Lullyschen) »Stilzitats« ein Genrebild ein. – Unter allgemeiner Berufung auf Günter v. Noé verweist R. Schlötterer auf »das Einbauen von mehr oder minder wörtlichen und eindeutigen Zitaten« in Strauss' »Rosenkavalier«-Partitur und benennt »etwa« zwei spezielle Fälle: zum einen den Beginn der 5. Symphonie Beethovens, zum anderen den Tristan-Akkord (Komödie als musikalische Struktur. In: Roswitha

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeitgenössischer Opern, auch komischer, erkennen. Unüberhörbar ist es etwa, daß die in ihrer musikalischen Faktur so auffällige Stelle des atemlosen Berichts der Lakaien, die die Marschallin am Ende des ersten Aktes ausschickt, um den fortgeschickten Octavian zurückzuholen, von Ermanno Wolf-Ferrari inspiriert ist.

In dem beängstigend breiten, gleichwohl auch terminologisch nur höchst provisorisch begrenzten und begrenzbaren Areal aus Bearbeitung und Allusion, Zitat und Kolportage, der für alle Kunst des 20. Jahrhunderts so wegweisend geworden ist, kommt es in der Sprache und in der Musik (genauso wie in der Malerei) nicht nur auf die sehr unterschiedlichen Techniken, die zur Anwendung kommen können, an, sondern auch und vor allem auf die individuelle Handschrift (wie wir hier lieber sagen wollen als Stil). Denn anders zitiert Hofmannsthal als Thomas Mann oder James Joyce, anders Gustav Mahler als Richard Strauss oder Arnold Schönberg, um in einem nicht allzu großen zeitlichen bzw. geschichtlichen Rahmen zu bleiben. Und selbst an wissenschaftlichen Abhandlungen erkennt das geübtere Auge in der Art des Zitierens rasch individuellere Züge trotz der hier gegenüber künstlerischen Kontexten stärkeren Normierung der Zitat- und Nachweistechnik.

VI

Wie die Musik von Strauss im allgemeinen, so geriet der »Rosenkavalier« im besonderen bei den Vertretern einer Neuen Musik und deren geschichtsmetaphysischen Erklärungen bald mehr und mehr ins Abseits. Wurde nun der »Rosenkavalier« nicht allein bewußt-seinsmäßig zum Symbol einer in die Sackgasse geratenen traditionellen Musik, sondern seinerseits in musikalischen Zitaten herbeigerufen, so geschah es eher distanziert als neutral oder gar affirmativ, wie etwa schon im »Rosenkavalier«-Zitat aus dem »Wozzeck«, das dort, wie Rudolf Stephan sich ausgedrückt hat, nach und nach »depraviert« er-

Schlötterer u.a.: Musik und Theater im »Rosenkavalier« von Richard Strauss, Wien 1985, S. 28f.). Zwar ließen die Beispiele sich fraglos noch vermehren, aber angesichts des enormen Umfangs der Partitur ist es doch evident, daß zwischen dem Straußschen Verfahren und der Bouillabaisse, die William Mann an Hofmannsthal abgelesen hat, noch ein entscheidender Unterschied liegt.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

scheint.[11] Als 1969 bei den Donaueschinger Musiktagen Luciano Berios »Sinfonia« aufgeführt wurde und in der Collage des dritten Satzes »Rosenkavalier«-Zitate kein subkutanes Schattendasein führten, sondern ohrenfällig manifest wurden, zeigte sich Ratlosigkeit, ob es einem solchen, immerhin hauptsächlich auf Mahler – dem Scherzo aus der II. Symphonie, seinerseits einer Eigenbearbeitung des Liedes »Fischpredigt« – fußenden Werk nicht schaden würde, sich mit solchen fremden Straussenfedern zu schmücken. Die Berührungsangst war so groß, die Ahnung einer Tabuverletzung so auffällig, daß theoretische Erklärung herhalten, eine Begründung gesucht werden, überhaupt eine Rechtfertigung gefunden werden mußte, wie Berio es sich hat erlauben können, am empfundenen Höhepunkt des Satzes ausgerechnet den »Rosenkavalier« zu zitieren. Ironie wenigstens mußte es sein, und selbst Ironie war in der tiefernsten Donaueschinger Musikszene damals ein eher exotisches Versprechen.

Bald nach der Uraufführung war es Elmar Budde, der als erster über die Verfahrensweisen in diesem Satz aus Berios »Sinfonia« berichtet hat.[12] Es gehört nicht hierher, im einzelnen aufzuzeigen, wie die »Collage« an dieser Stelle zustandekommt in jener Partitur, in der virtuell jede Note, jede Vokalise, jedes Wort nicht von Berio selbst stammt und doch alles von ihm komponiert oder – gleichviel – bearbeitet, arrangiert oder assoziiert ist. Hier sind es im Mahlerschen Flußbett des Berioschen Satzes – Mahlers »Trio«-Teil mit der einschmeichelnden Trompetenfloskel – der »Rosenkavalier«-Walzer und die Schlußwendung des Schlußduetts zwischen Sophie und Octavian aus dem dritten Akt (beides sind Leitmotive bei Strauss), zwischen denen noch Takte aus Ravels »La Valse« eingeschoben werden (Partitur, Ziffern N–P). Die Assoziationsbrücken sind vielfältig, knüpfen an musikalische Floskeln und Motive ebenso an wie an Textmarken und sind in ihrer Fülle – alles ist zu gewärtigen – entweder nicht restlos dechiffrierbar oder des Dechiffrierens nicht wert, es sei denn, man machte ein Hobby daraus wie diejenigen, die jeden Ziegelstein Dublins auf seine Verwertung im »Ulysses« hin abklopfen oder den

[11] Rudolf Stephan: Anmerkungen zu Bergs Wozzeck. In: Opern und Opernfiguren, Festschrift für Joachim Herz. Anif/Salzburg 1989, S. 396.

[12] Vgl. Elmar Budde: Zum dritten Satz der »Sinfonia« von Luciano Berio. In: Die Musik der sechziger Jahre. Hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Bargfelder Boten« für das Hauptorgan der Literaturbetrachtung halten. Ist Berios Satz in Beckettscher Manier – Zitate aus dessen »Unnamable« bilden auf sprachlicher Ebene ein ähnliches Flußbett wie Mahlers Scherzo der II. Symphonie auf musikalischer – gekennzeichnet vom Suchen und vom Warten auf die Vorstellung (»show«), so rückt mit den »Rosenkavalier«-Zitaten für einen flüchtigen Augenblick die Erfüllung des Wartens (»that is the show«) ins Blickfeld, einer Show der Lieblingsstücke (»favourites«) und für die Narren (»for the fools«), wenn man dem Text Glauben schenken darf. Berio selbst hat den Satz mit einer »Traumdeutung« verglichen und sträubt sich bis heute vehement dagegen, daß er als »Collage« bezeichnet wird. Offenbar empfindet er es wie so viele Komponisten, etwa Stockhausen im Blick auf seine »HYMNEN«, als eine Art Herabminderung seiner kompositorischen Verfügungsgewalt, wenn jemand den Satz auf das Prinzip Collage zurückführt. In einer Traumdeutung, basierend auf einem vollkommenen Assoziationengespinst, ist es so gut wie ausgeschlossen, Sicherheit und Eindeutigkeit einer Deutung zu erzielen. Das gilt auch für jene von Berio angedeutete »show« inmitten des Mahlerschen Symphoniesatzes, zu deren Evokation Ravel und vor allem der »Rosenkavalier« von Strauss aufgeboten werden.

Es ist an dieser Stelle nicht erforderlich, sich weiter den Kopf darüber zu zerbrechen, in welcher Absicht der »Rosenkavalier« von Berio herbeizitiert ist, – ob als ›Kulturkritik‹ an dem Showgeschäft bzw. Opernrepertoire, um des Verknüpfens musikalischer Motive willen oder aus Lust am Zitieren um des Zitierens willen. Der Bezug zwischen »La Valse« und dem »Rosenkavalier«-Walzer ist ebenso reizvoll und erhellend wie der zwischen dem Rhythmus am Beginn der Mahlerschen Trompetenmelodie (»Trio«-Teil), dem Hauptmotiv der Überbringung der silbernen Rose und dem Rhythmus aus »La Valse«. Die Assoziationsbrücken sind desto leichter möglich, je kürzer die verwendeten musikalischen Floskeln sind, und Berios Symphoniesatz ist zweifellos selbst ein Stück Musiktheater bei fehlender Bühne. Nichts spricht dagegen, die »show« bei Berio als die nutzlose »Fischpredigt« zu verstehen, von der Mahlers dem Scherzo der II. Symphonie zugrundeliegendes Lied handelt, oder aber als eine Festaufführung des »Rosenkavaliers«, gefiltert durch einen Berioschen Werbespot. Es widerspräche dem Stück und verfehlte eben seinen Sinn, eindeutige

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Antworten zu geben, den »Beziehungszauber« völlig aufzulösen und damit zu zerstören. Das griffige Wort »Beziehungszauber«, von Carl Dahlhaus vielfach aufgegriffen und auf musikalische Sachverhalte – voran motivische – hin ventiliert[13] findet sein Pendant in jener geheimnisvollen »ewigen Verkettung alles Irdischen«, die bei Strauss und bei Hofmannsthal so verschieden und doch so verschwistert in Erscheinung tritt.

Wäre es nicht vorstellbar, daß der »Rosenkavalier« noch einmal vertont würde, wie es doch auch früher so häufig geschah, daß ein guter Stoff mehrere Opern veranlaßt hat? Es könnte beispielsweise in Berioscher Manier geschehen, – in einer Manier, in der der »Beziehungszauber« nicht durch ein Gewebe von Leitmotiven in symphonischem Fluß eingefangen wird, sondern in der die Anspielungen und Assoziationen Hofmannsthals noch einmal in der Musik gebrochen gespiegelt würden. Vielleicht widerspräche das der stilistischen Reinheit der Hofmannsthalschen Vorlage. Aber erstens ist Hofmannsthal – gerade im »Rosenkavalier« – selbst stilistisch nicht so sehr rein, und zweitens hat man sich davon auch früher nicht abschrecken lassen. Man hätte sonst fast nie ein antikes Drama auf der Opernbühne zulassen dürfen. Das Komische und die Komödie auf der Opernbühne – so schwer es im einzelnen sein mag zu bestimmen, was sie eigentlich sind, und so vielfältig und sich wandelnd sie sich zeigen mögen – könnten dadurch wohl nur befördert werden. Hofmannsthal schrieb den »Rosenkavalier« als Komödie »für« Musik. In der Titelei, um die die beiden Autoren rangen, heißt es am Ende »Musik von Richard Strauss«. Zur näheren Charakterisierung der Musik von Strauss als Opernmusik ist nichts ausgesagt. Die nächste Vertonung des »Rosenkavalier« könnte aber auch einfach eine Musik-Komödie sein. Es wäre ebenfalls eine Möglichkeit (und ist freilich keine Prognose, die unstatthaft wäre). Kann eine Komödie für Musik nicht Anspruch auf eine Musik-Komödie machen, in welcher Form und unter welcher Rubrik sie auch in Szene gesetzt würde?

Schon Strauss selbst hat sich mit einer Art »Remake« des »Rosenkavaliers« Mühe gegeben: mit der Musik zu dem von Robert

[13] Sowie zum Titel eines gemeinsam mit Norbert Miller herausgegebenen Sammelbandes genommen: Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung (= Dichtung und Sprache VII), München 1988.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wiene 1925/26 am Ende der Stummfilmzeit geleiteten gleichnamigen Streifen, der seinerseits inzwischen (1986/87) mit einer teilweise anderen Musik (arrangiert von Armin Brunner) versehen worden ist. Aber weder die Stummfilmfassungen mit ihrem völligen Eskamotieren der Worte Hofmannsthals noch gelegentliche mehr oder weniger geglückte Aufführungen des »Rosenkavaliers« im »Sprechtheater« mit ihrem völligen Ignorieren der Töne lassen vergessen, daß Hofmannsthal seine Komödie »für Musik« angeboten hat. Trotz allen musikalischen Zaubers, den Strauss zu verbreiten verstand, ist dieses Angebot freibleibend. Ob die heutige Musik allerdings in der Verfassung ist, Hofmannsthal näher, ihm nahe zu sein, steht auf einem anderen Blatt.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Elsbeth Dangel-Pelloquin

Fuchs und Storch
Zu einem Motiv deutsch-französischer Verständigung bei Madame de Staël, Goethe und Hofmannsthal

*Rudolf Hirsch in dankbarer Erinnerung**

> Oft sagte er aus dieser Stimmung heraus: ›Unser Gespräch mit Franzosen bleibt doch immer das Bankett des Fuchses mit dem Storch – ewiges Mißverständnis.‹[1]

Die Quelle dieses von Hofmannsthal – laut Zeugnis von C. J. Burckhardt – häufig zitierten Vergleichs der Deutschen und Franzosen mit dem Verhältnis der beiden Tiere zueinander ist bekannt; es ist die Fabel La Fontaines: »Le Renard et la Cigogne«, die ihrerseits auf Äsop und Phaedrus zurückgeht. Weniger bekannt ist dagegen, daß Hofmannsthal die Fabel nicht als erster auf die beiden Völker bezogen hat, sondern daß er den Vergleich bereits bei Madame de Staël und bei Goethe vorfinden konnte. Es ist reizvoll, die jeweiligen Ausführungen miteinander zu konfrontieren und an der unterschiedlichen Akzentuierung des Vergleichs nicht nur die kulturellen Positionen der Autoren abzulesen, sondern zugleich verschiedene Spielarten des Fremdverstehens kennenzulernen.

Zunächst die Fabel La Fontaines:

> Compère le renard se mit un jour en frais,
> Et retint à dîner commère la Cigogne.
> Le régal fut petit, et sans beaucoup d'apprêts:
> Le Galand pour toute besogne
> Avait un brouet clair (il vivait chichement).
> Ce brouet fut par lui servi sur une assiette
> La cigogne au long bec n'en put attraper miette;

* Dieser Beitrag war Rudolf Hirsch zum 90. Geburtstag zugedacht.

[1] Carl J. Burckhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal. In: Ders., Gesammelte Werke. Bd. 4. Bern, München, Wien 1971, S. 53.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

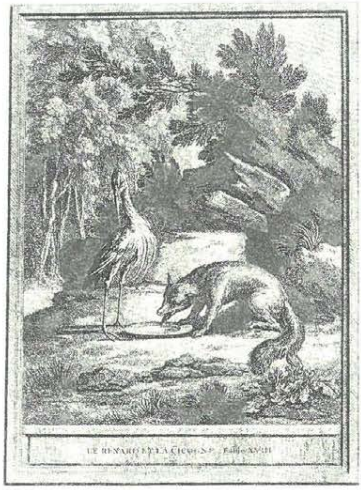
Et le Drôle eut lapé le tout en un moment.
Pour se venger de cette tromperie,
A quelque temps de là, la Cigogne le prie.
Volontiers, lui dit-il; car avec mes amis
Je ne fais point cérémonie.
A L'heure dite, il courut au logis
De la Cigogne son hôtesse;
Loua très fort la politesse;
Trouva le dîner cuit à point.
Bon appétit surtout; Renards n'en manquent point.
Il se réjouissait à l'odeur de la viande
Mise en menus morceaux, et qu'il croyait friande.
On servit, pour l'embarrasser
En un vase à long col, et d'étroite embouchure.
Le bec de la Cigogne y pouvait bien passer,
Mais le museau du Sire était d'autre mesure.
Il lui fallut à jeun retourner au logis,
Honteux comme un Renard qu'une Poule aurait pris,
Serrant la queue, et portant bas l'oreille.
Trompeurs, c'est pour vous que j'écris:
Attendez-vous à la pareille.[2]

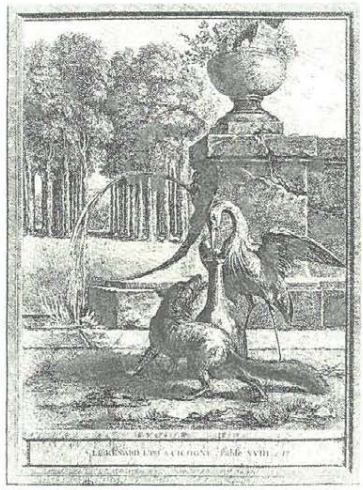
Dieses kleine Beziehungsdrama setzt die beiden Tiere – wie immer bei La Fontaine – in eine differenzierte soziale Spannung. Die Anrede »compère« und commère« läßt auf ein vertrautes nachbarliches Verhältnis schließen. Während aber der Storch bescheiden auf dieser Stufe verharrt, erfährt Gevatter Fuchs, der vom ersten Wort an die Starrolle besetzt und aus dessen Perspektive berichtet wird, einen bedeutenden sozialen Aufstieg. Mit dem »galand« werden ihm bereits höfische Qualitäten attestiert; Höhepunkt seiner Nobilitierung ist dann der dem König vorbehaltene Titel »Sire«, verbunden mit dem Hinweis auf die (wahrhaft königlichen) Ausmaße seines Mauls. Diese sind indessen gerade der Grund dafür, daß er nüchtern und gedemütigt nachhause gehen muß, wodurch sich im Nachhinein auch der Titel als Anmaßung entlarvt; übrig bleibt am Schluß nur der sprichwörtlich gewordene betrogene Betrüger, als der der Fuchs auch andere Fabeln La Fontaines bevölkert.

[2] La Fontaine, Oevres complètes. Edition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet. Bd.I: Fables, contes et nouvelles. Paris 1991, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

La Fontaines Fabeln wurden von Anfang an nicht nur als Darstellung menschlicher Eigenschaften, sondern als Allegorisierungen des gesamten Gemeinwesens interpretiert. Die Fabeltiere auf Nationen als Ganzes zu beziehen, ist indessen nur möglich, wenn überhaupt ein faßbarer und kohärenter Nationalcharakter vorausgesetzt wird, und wenn die Überzeugung besteht, daß die geistige Physiognomie einer kulturellen Gemeinschaft klare Konturen erkennen lasse. Diese ganzheitliche methodische Fragestellung in Bezug auf die kulturellen nationalen Einheiten war für Goethe und Madame de Staël selbstverständlich und wurde in der geistesgeschichtlichen Perspektive der zwanziger Jahre weitertradiert.[3]





Illustrationen aus: La Fontaine. Fables choisies. Paris: Desaint et Saillant, 1755–1759

Liest man die Fabel La Fontaines in der von Madame de Staël gewiesenen Interpretationshypothese, in den beiden Tieren die Allegorisierung zweier Nationalcharaktere zu sehen, so offeriert der Text allerdings eine überraschende Fülle von Verweisen, von sinnbildhaften Verkürzungen einer weitreichenden Beziehungsgeschichte. Nicht der

[3] Hier ist besonders der Romanist Karl Vossler zu nennen, der in den zwanziger Jahren einen weitreichenden Einfluß auf Hofmannsthals Frankreichbild hatte.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

betrügerische Aspekt an der gegenseitigen Einladung interessiert allerdings in dieser Konstellation, sondern die Grundthese der Fabel, daß der eine vom anderen nichts genießen könne wegen der Verschiedenartigkeit der Eßgeschirre, das heißt, wegen der unterschiedlichen kulturellen Gestaltungs- und Rezeptionsformen. So gesehen, handelt die Mahlzeit von Fuchs und Storch vom Verstehen des Fremden, der traditionellen Aufgabe der Hermeneutik, und von der Erfahrung eines unüberwindbar Befremdlichen, das diesem Verstehen dauerhaft beigemischt ist.

Die drei verschiedenen Anwendungen der Fabel auf die beiden Nachbarvölker sind pikanterweise von jeweils Befangenen vorgenommen: Füchse schreiben über Störche, Störche über Füchse. Zugleich aber melden sich mit Madame de Staël, Goethe und Hofmannsthal drei Autoren zu Wort, die sich in herausragender Weise um die je andere Kultur verdient gemacht haben, wobei sicher auch die Außenseiterposition der protestantischen Genferin im französischen und des katholischen Österreichers im deutschen Kulturkreis zu diesem Engagement beigetragen haben mag.[4]

Alle drei Autoren verteilen die Tiere in der gleichen und evidenten Weise auf die beiden Nationen – bei Goethe explizit, bei Madame de Staël aus dem Kontext entnehmbar und bei Hofmannsthal unausgesprochen. Diese Zuordnung, die auf nationalen Stereotypen beruht, liegt bereits nahe durch die auch für die Fabel maßgebende emblematische Tradition der Tiere, in welcher der Fuchs für höfische Raffinesse steht, der Storch dagegen als häuslich und fromm gilt. Hinzu kommt, daß dem Fuchs das Erdreich, Raum der Praxis und der sinnlichen Erfahrung, dem Storch das Reich der Lüfte, seit jeher privilegierter Raum der ›tatenarmen und gedankenvollen‹ Deutschen, zusteht.[5] Besonders die jedem Tier beigegebenen Eßgeräte betonen die

[4] Besonders Madame de Staëls Rousseauismus machte sie für Deutschland empfänglich; bei Hofmannsthal rückt der gesellige Aspekt Frankreichs als ein Korrektiv Preußens nach dem Krieg zunehmend an die Leerstelle der »österreichischen Idee«.

[5] Friedrich Hölderlin, An die Deutschen. In: Ders., Sämtliche Werke. Hg. von Friedrich Beissner. Bd. 2. Stuttgart 1951, S. 9. Der Topos ist in unzähligen Zitaten überliefert. Vgl. dazu Germaine de Staël nach einem Jean Paul-Zitat: »l'empire [...] de la terre aux français, et celui de l'air aux Allemands«. In: De L'Allemagne. Paris 1968. Bd. 1, S. 57. Ferner Heinrich Heine: Deutschland. Ein Wintermärchen. Caput VII. In: Ders., Sämtliche

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

emblematische Struktur, die Fabel und Deutung verbindet. Der Teller, auf dem der Fuchs die Suppe reicht, macht die Speise sichtbar, ein Sichtbares, das zudem – als »brouet clair« – auf die »claritas« der französischen Verstandeskultur verweist. Der Becher des Storches dagegen umhüllt die Speise und läßt sie in einer unzugänglichen Tiefe verschwinden, womit das stereotype Stichwort deutscher Eigenart genannt ist, das noch Hofmannsthal vielfach anführt.[6] Auch die ironische Nobilitierung des Fuchses gewinnt auf der Basis der Nationalitätenhypothese eine neue Nuance: Sein herablassender Verzicht auf Zeremonien und die dann doch erfolgenden Schmeicheleien, die er seiner Gastgeberin angedeihen läßt, sind angemessene Verhaltensweisen des höfisch versierten Franzosen gegenüber den unzeremoniösen, ungelenken, mit höfischer Feinheit unvertrauten Deutschen.

Schließlich entspricht sogar die Reihenfolge, in der sich die Tiere gegenseitig einladen, der historischen Abfolge, in der die beiden Nationen voneinander gelernt haben und jeweils am Tisch des andern, so gut es eben ging, mitzuhalten versuchten: dem französischen Einfluß auf die deutsche Literatur im 17. und frühen 18. Jahrhundert und der umgekehrten Einflußnahme nach 1800, die gerade mit dem Buch der Madame de Staël ihren Anfang nahm.

I Madame de Staël und Weimar

Madame de Staël zitiert die Fabel La Fontaines in »De L'Allemagne« zu Beginn des zweiten Teils ihres Buches, der von der deutschen Literatur und Kunst handelt. Das einleitende Kapitel trägt den bezeichnenden Titel »Pourquoi les Français ne rendent-ils pas justice à la littérature allemande?«. Es stellt den Versuch dar, über Vorurteile und Sprachunkenntnis der Franzosen hinaus nach den prägenden Differenzen zu fragen, die eine französische Rezeption der neueren deutschen Literatur verhindern. Die Schlußsätze des Kapitels lauten:

> Les hommes de génie de tous les pays sont faits pour se comprendre et pour s'estimer; mais le vulgaire des écrivains et des lecteurs allemands et

Schriften. Hg. von Klaus Briegleb. Bd. 4. München 1978, S. 592f.: »Wir aber besitzen im Luftreich des Traums / Die Herrschaft unbestritten«.

[6] Vgl. z. B. GW RA II, S. 34., GW E, S. 650 und 654.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

français rappelle cette fable de La Fontaine où la cigogne ne peut manger dans le plat, ni le renard dans la bouteille. Le contraste le plus parfait se fait voir entre les esprit développés dans la solitude et ceux formés par la société. Les impressions du dehors et le receuillement de l'âme, la connaissance des hommes et l'étude des idées abstraites, l'action et la théorie donnent des résultat tout à fait opposés. La littérature, les arts, la philosophie, la religion des deux peuples attestent cette différence; et l'éternelle barrière du Rhin sépare deux régions intellectuelles qui, non moins que les deux contrées, sont étrangères l'une à l'autre.[7]

Diese Sätze geben Zeugnis von Madame de Staëls Verfahren, das ihr ganzes Buch strukturiert: In einer Reihe von Oppositionspaaren werden typische Unterschiede der jeweiligen Nationalcharaktere gegen-übergestellt: Gesellschaft bzw. Geselligkeit gegen Einsamkeit bzw. Individualität, Außenwelt gegen Sammlung, Menschenkenntnis gegen abstrakte Ideen und Praxis gegen Theorie. Die Textstelle sowie das vorangehende Kapitel, dessen krönender Abschluß sie ist, sind als konzentrierte Kurzfassung des Buches zu lesen. Niemand hat so sehr wie Madame de Staël die beiden Nationen auf gegensätzliche Entsprechungen festgelegt, wobei auf französischer Seite die Geselligkeit, die festen, von einem anspruchsvollen Publikum diktierten Geschmacks-Regeln der Kunst und die auf Klarheit ausgerichtete cartesianische Verstandeskultur als Trias das Zentrum der nationalen Charakterisierungen bilden, auf deutscher Seite dagegen die Einsamkeit und Individualität des Künstlers, seine Unabhängigkeit von festen Regeln und vom Publikum, schließlich seine metaphysische Tiefe, die Madame de Staël zu dem bon mot vom ›Volk der Dichter und Denker‹ angeregt hat. Wenn auch Goethe bereits die Staelschen Oppositionsreihen mit nachsichtigem Spott behandelte, so sind seine Äußerungen über die Franzosen doch von den gleichen Grundgedanken geprägt, die sich dann auch bei Hofmannsthal wiederfinden lassen, der Madame de Staëls Buch schon früh gelesen hat.[8] Das Buch ist geradezu ein Kompendium deutsch-französischer Differenzen und ist auch so rezipiert worden, bis hin zu den Schullehrbüchern des 19. und 20. Jahrhunderts, die gerade die Tradition der Fabeltiere als grob

[7] Madame de Staël, De l'Allemagne I (Anm. 5), S. 163.

[8] Hofmannsthal zitiert Madame de Staël in seiner Studie über Victor Hugo. GW RA I, S. 294f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

schematisierte Allegorien nationaler Klischees weiterhin in Ehren hielten.[9]

Die scharfe Kontrastierung beider Völker bei Madame de Staël geschieht indessen gerade nicht in der definitiven Betonung der Differenzen, sondern in der erzieherischen Absicht, den Franzosen neue Impulse aus dem angeblich zurückgebliebenen Deutschland zu vermitteln.[10] Die Stoßrichtung der Ausführungen Madame de Staëls ist aus dieser Intention zu verstehen. Das Buch, von dem Napoleon sagte, es sei kein französisches,[11] und das er für so gefährlich erachtete, daß er es einstampfen ließ, will nichts weniger als die Erneuerung der französischen Kultur aus dem Geiste der deutschen. Der tätige Verstand der Franzosen, der sie unter Napoleon zu den illegitimen Herren Europas machte, soll gemildert und befruchtet werden durch die Gefühlsqualitäten, die der deutschen Kultur eigen sind und die im Stichwort »enthousiasme« – von Madame de Staël definiert als »Dieu en nous« – ihren Höhepunkt finden. Am Schluß ihres Buches entwickelt Madame de Staël die ideale Synthese für eine zugleich literarische und tätige Nation, als die ihr Frankreich vorschwebt, aus dem Begriffspaar »enthousiasme« und »caractère«, das eine als Kraft des Denkens und Fühlens, das andere als Kraft zur Entscheidung und zur Tat; beide – so Madame de Staël mit deutlicher Spitze gegen das napoleonische Regime – seien den freien Nationen unabdingbar.[12]

Die letzten, für die Zensur besonders anstößigen Sätze des Buches sind ein Appell an ein besseres Frankreich, das die heimliche Zielinstanz des ganzen Buches war. Der enorme Erfolg des Buches, sein Einfluß auf die junge Generation französischer Romantiker, spricht denn auch dafür, daß Madame de Staël das gelungen ist, was sie oh-

[9] Vgl. zur Rezeption der Fabeln La Fontaines: Reinhard Dithmar, Die Fabel. Geschichte. Struktur. Didaktik. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988, S. 61f.

[10] Vgl. dazu Madame de Staël an Claude Hochet am 4. 1. 1804 über Deutschland: »Elle est tout à fait inconnue en France, et il y a là cependant une mine d'idées qu'un Français pourrait bien habilement faire valoir. Ces vies solitaires ne rendent pas aimables, mais font creuser bien avant dans la pensée.« Madame de Staël, Correspondance Générale. Tome V. Première Partie: France et Allemagne. Texte établi et présenté par Béatrice W. Jasinski. Paris 1982, S. 179.

[11] So der Polizeiminister im Auftrag Napoleons am 3. 10. 1810 an Madame de Staël. In: De l'Allemagne I (Anm. 5). Préface, S. 11.

[12] Ebd., S. 303.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nehin für die Genies in Anspruch nimmt, nämlich die Mahlzeit von Fuchs und Storch zu überwinden.[13] Ihr Buch steht als Wegweiser am Beginn einer neuen Rezeption des klassisch-romantischen Deutschland in Frankreich, die bis heute reicht.

Bedenken an dieser vorbehaltlos positiven Einschätzung melden sich indessen bei der Lektüre der zeitgenössischen Zeugnisse von Madame de Staëls Deutschlandbesuch in Weimar im Winter 1803/4. Sie fügen sich zu einer hübschen Inszenierung der von ihr geschilderten Mahlzeit des Fuchses mit dem Storch zusammen. Es scheint fast, als hätten es alle Beteiligten darauf angelegt, mit den jeweils unpassenden Eßgeräten zu hantieren, um auf die Unbekömmlichkeit der Speisen hinzuweisen. Auf Madame de Staëls Seite beeinträchtigt die Überzeugung von der Überlegenheit und Formvollendung der französischen Kultur die Aufnahmefähigkeit und verschreibt allen ihren Urteilen über Deutschland eine ambivalente Struktur, die jedes Lob mit einem »aber« begleitet, das die Kehrseite des Lobes einleitet.[14] Auf deutscher Seite spürt man eine gewisse Herablassung gegenüber dem Französischen, das man doch eben erst abgeschüttelt hat: der Storch, »pour se venger de cette tromperie«, bittet höchst unwillig zu Tisch.[15]

Die Verständigungsprobleme beginnen bei simplen Sprachschwierigkeiten, bei Madame de Staëls Erstaunen, nicht alle Welt französisch sprechen zu hören,[16] und bei Schillers Furcht, ihr »unsere Religion in französischen Phrasen vorzutragen«, die sich alsbald in die Klage

[13] Zur Rezeption Madame de Staëls in Frankreich vgl. besonders die Arbeiten von Robert Minder in seinen Sammelbänden »Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich«, Frankfurt 1962, und »Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur«, Frankfurt 1972.

[14] Brief vom 11. 1. 1804 an Mme Necker-de Saussure: »Je trouve notre art toujours supérieur, mais j'aime voir les motifs de cette supériorité«. Correspondance (Anm. 10), S. 188. Beispiele für diese Argumentationsstruktur Madame de Staëls gibt es zuhauf, hier vgl. nur die Textzitate von Anm. 20 und 21.

[15] So besonders Goethe in seinem Brief vom 16. 12. 1803: »Voilá, Madame, une des contradictions les plus frappantes, Vous vous trouvez á Weimar et je ne vole pas Vous porter les assurances d'un parfait dévouement«. In: Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Hg. von Karl Robert Mandelkow. Bd. II. Hamburg 1964. S. 461.

[16] Brief an Necker vom 10. 12. 1803: »Mais on y dit que les grands hommes (Goethe et Schiller) ont une peur terrible de me parler en francais et qu'on ne sait pas si, de peur, ils en s'en ironts pas [...]«. Correspondance (Anm. 10), S. 134. Vgl. dazu den Brief Jacobis vom 28. Nov. 1803 an Madame de Staël.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wandelt, daß er sich wegen der »ungewöhnlichen Fertigkeit ihrer Zunge« im Gespräch mit ihr »ganz in ein Gehörorgan« habe verwandeln müssen.[17] Wirklich den Charakter der mißlungenen Mahlzeit erhalten aber erst die Gespräche über anspruchsvolle philosophische Themen. Madame de Staëls Bemerkung, »Goethe et Schiller ont la tête remplie de la plus bizzare métaphysique que tu puisses imaginer«,[18] steht Schillers Charakterisierung ihrer Person gegenüber, welche »die *französische* Geistesbildung« rein darstelle:

> Sie will alles erklären, einsehen, ausmessen, sie statuiert nichts Dunkles, Unzugängliches, und wohin sie nicht mit ihrer Fackel leuchten kann, da ist nichts für sie vorhanden. Darum hat sie eine horrible Scheu vor der Idealphilosophie, welche nach ihrer Meinung zur Mystik und zum Aberglauben führt [...].[19]

In der Tierfabel ausgedrückt unterstellen diese Zeilen, Madame de Staël wolle sich die deutsche Kultur im Teller des Fuchses, als einen sichtbaren und durchsichtigen »brouet clair«, auftischen lassen ohne die möglichen verborgenen Schätze im Gefäß des Storches auch nur zu erahnen. Damit überträgt Schiller aber seine eigenen Vorurteile vom französischen Wesen auf die Besucherin, wie bereits die unmittelbar vorangehende Bemerkung, sie erscheine völlig so, wie man sie sich »*a priori* schon konstruiert« habe, vermuten läßt. Madame de Staël ist sogar im Gegenteil von den Tiefen des Kelches beeindruckt:

> Je regarde le voyage d'Allemagne [...] comme un cours de pensées nouvelles, et il me semble que moi-même je ne connaissais pas ces souterrains philosophiques où ils travaillent avec une patience inouïe à creuser les idées et les faits à mille toises plus profond que nous.[20]

[17] Briefe Schillers an Goethe vom 30. 11. und vom 21. 12. 1803. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. von Emil Staiger. Frankfurt 1966, S. 1006 und 1011. Vgl. auch Goethe, einem Bericht Amalie Helwigs zufolge: »Es war eine interessante Stunde, ich bin nicht zu Worte gekommen, sie spricht gut, aber viel, sehr viel«. In: Goethes Gespräche in 5 Bänden. Hg. von Wolfgang Herwig. Zürich, München 1987, Bd.1, S. 900.

[18] Correspondance (Anm. 10), S. 152.

[19] Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (Anm. 17), S. 1011.

[20] Brief an Claude Hochet, 3. 02. 1804. Correspondance (Anm. 10), S. 218.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Der nachfolgende Seufzer darüber, daß der Tiefe der Gedanken keine Eleganz der Formen entspreche – »Mais quelle différence entre notre grâce en conversation et leur embarras avec leur propre esprit!« – ist nicht nur ein Beispiel für die bremsende »aber« Struktur jeder stürmischen Anerkennung, er fügt sich auch stimmig in die Perspektive der welthistorischen Aufgabe, die Madame de Staël den Deutschen zugedacht hat: Sie sind »éclaireurs de l'armée de l'esprit humain; ils essaient des routes nouvelles«,[21] als solche sind sie aber nur die Vorarbeiter und Wegbereiter, nicht die Vollender ihrer geistigen Entdeckungen: »Ce sont des hommes qui ne se sont pas frayé encore une route régulière, mais qui gravissent une montagne où l'on fera un jour un très beau chemin«.[22] Die eigentliche Vollendung – so scheinen diese Zeilen zu suggerieren – bleibt denjenigen vorbehalten, die diesem ›schönen Weg‹ die angemessene Form geben können, die den Steinbruch deutscher Ideen in die Obhut ihres guten Geschmacks nehmen: denn Deutschland ist »une mine d'idées qu'un Français pourrait bien habilement faire valoir«.[23]

Höhepunkt der französisch-deutschen Begegnung ist Madame de Staëls Auseinandersetzung mit Goethe, der am entschiedensten die Rolle eines geistigen Zulieferers verweigert. Das kleine Beziehungsdrama von Fuchs und Storch gewinnt bei diesen beiden Gegenspielern dadurch eine pikante Pointe, daß auch Goethe listig in die Rolle des Fuchses schlüpft und seiner Besucherin in raffinierten Betrugsmanövern die kontrastierenden Ordnungsschemata durcheinanderzubringen sucht:

> Durch alles dieses war der böse Genius in mir aufgeregt, daß ich nicht anders als widersprechend dialektisch und problematisch alles Vorkommende behandelte und sie durch hartnäckige Gegensätze oft zur Verzweiflung brachte, wo sie aber recht liebenswürdig war, und ihre Gewandtheit im Denken und Erwidern auf die glänzenste Weise darlegte.[24]

[21] De l'Allemagne I (Anm. 5), S. 166.
[22] Correspondance (Anm. 10), S. 179.
[23] Ebd.
[24] Johann Wolfgang Goethe, Tag- und Jahreshefte 1804. In: Ders., Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Beutler. Zürich 1961–1966. Bd. 11, S. 734. (Artemis-Gedenkausgabe).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beider Urteile übereinander sind äußerlich höflich, privat dagegen offen mokant. Madame de Staël ist enttäuscht über Goethes Unähnlichkeit mit Werther, beklagt seine gewöhliche Physiognomie und seinen Leibesumfang;[25] Goethe dagegen spricht von der »zudringlichen Nachbarin« und spottet über ihren Auftritt als Kulturvermittlerin, an dem er den Gestus der Vereinnahmung seismographisch registriert:

> sie geriert sich mit aller Artigkeit noch immer grob genug als Reisende zu den Hyperboreern, deren kapitale alte Fichten und Eichen, deren Eisen und Bernstein sich noch so ganz wohl in Nutzen und Putz verwenden ließe, indessen nötigt sie einen doch, die alten Teppiche als Gastgeschenk und die verrosteten Waffen zur Verteidigung hervorzuholen.[26]

Die Darstellung der Werke Goethes in »De L'Allemagne« gibt Zeugnis von der Ratlosigkeit Madame de Staëls gegenüber Goethes Produktion.[27] Seine Literatur wird französischen Wertmaßstäben unterworfen, denen sie nicht entsprechen. Seine angebliche Gleichgültigkeit gegenüber dem Publikum scheint ihr von der Warte eines Kunstbegriffs, der Rang und Publikumserfolg immer zusammendenkt, als ein Unrecht, das einem überlegenen Geist nicht wohl anstehe.[28] Für »Faust« findet sie keine Vergleichsmaßstäbe mehr, er ist ihr ein ›Alptraum des Geistes‹, von dem zu wünschen bleibt, daß sich solche Schöpfungen nicht wiederholen.[29] Den »Wahlverwandtschaften« wirft sie eine wenig klare Konzeption, eine große Unbestimmtheit (»incertitude«) und eine fragwürdige Moral vor.[30]

[25] 25.12.1803 an Necker. Correspondance (Anm. 10), S. 163. 4. Febr. 1804 an Hochet: »Cependant l'auteur de ›Werther‹ est bien engraissé, bien appesanti, et il vaut mieux lui écrire que le voir«. Ebd. S. 179.

[26] Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (Anm. 17), S. 1016 und 1020.

[27] Vgl. dazu: Bernhard Böschenstein: Madame de Staël, Goethe und Rousseau. Anmerkungen zu »De l'Allemagne«. In: Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins. Hg. von Gerhart Hoffmeister. Bern, München 1981, S. 145–155. Böschenstein weist nach, daß Madame de Staëls Goetherezeption maßgeblich von ihrer Rousseau-Schülerschaft beeinflußt war.

[28] »Néanmoins un homme supérieur a tort de dédaigner ce qui plaît universellement.« In: De l'Allemagne I (Anm. 5), S. 340.

[29] »C'est le cauchemar de l'esprit que cette pièce de ›Faust‹, mais un cauchemar qui double sa force«. De l'Allemagne I (Anm. 5), S. 345 und 367.

[30] De l'Allemagne II (Anm. 5), S. 46f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Umgekehrt zeigt sich Goethe mit ihrer Darstellung seiner Werke unzufrieden, sie habe »seine Produktionen abgerissen und isoliert betrachtet, ohne Ahnung ihres innren Zusammenhangs, ihrer Genesis«.[31]

Erst dem späteren Erfolg von »De L'Allemagne« in Frankreich kann auch Goethe seine bewundernde Zustimmung nicht versagen. Aber sie ist aus anderen Quellen gespeist, nämlich aus seiner Befriedigung darüber, mit Madame de Staëls Buch endlich die adäquate Anerkennung eigner Leistung in Frankreich gefunden zu haben. Sein Vorbehalt einer perspektivischen Verzerrung bleibt indessen auch da erhalten, wo er das Buch – in der erprobten Metaphorik der Tiermahlzeit – als eine »wohlbereitete geistige Speise« lobt:

> Das Buch macht auf die angenehmste Weise denken [...]. Die Deutschen werden sich darin kaum wiedererkennen, aber sie finden daran den sichersten Maßstab des ungeheuren Schrittes, den sie getan haben.[32]

II Goethe

Goethe, der Herausforderer und Gegenspieler Madame de Staëls, stellt die Mahlzeit von Fuchs und Storch in den Horizont grundsätzlicher Überlegungen zum Verstehen des Fremden; er unterscheidet die verschiedenen Modelle einer Begegnung mit der fremden Kultur und macht so die Variationen sichtbar, in denen sich die Mahlzeit von Fuchs und Storch abspielen kann.

Goethes Urteile über die Nachbarnation sind oft – neben aller Bewunderung – von einer verdrossenen Ungeduld geprägt. Seine distanziert-ironische Beurteilung der Madame de Staël entspricht seiner

[31] Goethes Gespräche (Anm. 17) Bd.2, S. 901.

[32] Goethe am 17. 2. 1814 an Sara von Grotthus. In: Goethes Briefe (Anm. 15), Bd. 3. Hamburg 1965, S. 259f. In den Annalen schließt Goethe den Bericht über den Besuch Madame de Staëls im Jahre 1804: »Jenes Werk über Deutschland, welches seinen Ursprung dergleichen geselligen Unterhaltungen verdankte, ist als ein mächtiges Rüstzeug anzusehen, das in die chinesische Mauer antiquierter Vorurteile, die uns von Frankreich trennte, sogleich eine breite Lücke durchbrach, so daß man über dem Rhein und, in Gefolg dessen, über dem Kanal, endlich von uns nähere Kenntnis nahm, wodurch wir nicht anders als lebendigen Einfluß auf den fernern Westen zu gewinnen hatten«. In: Goethe, Tag- und Jahreshefte (Anm. 24), Bd. 11, S. 736.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Reserve gegen die Franzosen insgesamt, nicht in ihrem Rang als Kulturnation, deren hohe Bedeutung und deren Einfluß auf seine schriftstellerische Laufbahn er – auch während der Befreiungskriege – immer gelassen eingestand,[33] sondern in ihrer Fähigkeit zur Rezeption deutscher Kultur.

Wie ein mißgünstiger Kommentar zu seiner Erfahrung mit Madame de Staël – wenn auch Jahre nach ihrem Tod – liest sich Goethes Anwendung der Fabel La Fontaines. In einem Brief von 1825 schreibt er über die »wunderliche Lage« der Franzosen »gegen die deutsche Literatur«:

> sie sind ganz eigentlich im Fall des klugen Fuchses, der aus dem langen Hals des Gefäßes sich nichts zueignen kann; und mit dem besten Willen wissen sie nicht, was sie aus unseren Sachen machen sollen. Sie behandeln alle unsere Kunstprodukte als rohen Stoff, den sie sich erst bearbeiten müssen.[34]

Ganz weggefallen ist in dieser Adaptation der Fabel die Gegenseitigkeit und Symmetrie der Nationen, stattdessen klingt der bei La Fontaine so wichtige betrügerische Aspekt der Mahlzeit an, aber nicht als Betrug des anderen, sondern als Selbstbetrug. Goethe spricht von der selbstbewußten Warte einer auf der Höhe stehenden deutschen Literatur, die zu geben, nicht zu nehmen hat, und an deren Tisch sich jetzt die Franzosen bedienen können, sofern ihnen die angebotene Nahrung zusagt.

Allenthalben trifft man bei Goethe auf die Metaphorik der Nahrungsaufnahme, wenn es um die Veranschaulichung der nachbarlichen Mißverständnisse geht. Sie hat ihre reale Basis im bekanntlich sehr unterschiedlichen Eßverhalten der beiden Völker, das schon Ma-

[33] Vgl. dazu neben vielen anderen zum Beispiel Goethes Bemerkungen zu Eckermann am 14. 3. 1830: »Und, unter uns, ich haßte die Franzosen nicht [...]. Wie hätte auch ich, dem nur Kultur und Barbarei Dinge von Bedeutung sind, eine Nation hassen können, die zu den kultiviertesten der Erde gehört und der ich einen so großen Teil meiner eigenen Bildung verdanke!«. Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe. Zürich 1976, S. 733.

[34] An Zelter am 11. 4. 1825. In: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Hg. von Max Hecker. Frankfurt 1987. Bd. 2, S. 359. Das Zitat beendet einen ungehaltenen Kommentar zu der verdrehten und ungeordneten französischen Edition von Goethes Anmerkungen zu Diderots »Rameaus Neffe«.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

dame de Staël in Deutschland für die Gesundheit ihrer Kinder zittern ließ.[35] Goethe führt diese materiellen Differenzen in der »Kampagne in Frankreich 1792« an zwei französischen Knaben vor, mit denen er ein Kommisbrot redlich teilen will,

> allein sie lehnten es ab und versicherten, dergleichen könnten sie nicht essen, und als ich fragte, was sie denn gewöhnlich genössen? versetzten sie: du bon pain, de la bonne soupe, de la bonne viande, de la bonne bière.

Die Anekdote endet mit der treffenden Kurzformel: »Weiß und schwarz Brot ist eigentlich das Schibolet, das Feldgeschrei zwischen Deutschen und Franzosen«.[36]

Was hier für das leibliche Wohl gilt, ist auch für das geistige maßgebend. Wie die Knaben der Anekdote und wie der Fuchs der Fabel können die Franzosen nach Goethes Urteil – bei allen Vorzügen, die ihnen sonst bescheinigt werden – die geistige Nahrung nur in vertrauten Formen zu sich nehmen. Der Primat der Form, das alle ihre literarischen Äußerungen beherrscht, nötigt sie, alles Fremde erst einmal in die eigenen, bewährten und anerkannten Formen zu zwängen, und sich damit in ihrer Fremderfahrung selbst zu beschränken. Wiederholt ist von der mundrechten Form der Nahrung die Rede, sie begleitet Goethes Aussagen zu Frankreich als konstante Metapher. Bereits über Madame de Staël heißt es Schiller gegenüber, daß es eine »Sünde wider den heiligen Geist« sei, »wenn man ihr auch nur im mindesten nach dem Maule redt«.[37] Ein Gespräch über die Übersetzungen des »Faust« endet mit den Worten:

> Nun ja, wir sind so etwas deutscher Sauerteig gewesen, das fängt schon an zu gären, sie mögen es draußen und drüben mit ihrer Masse durchkneten und sich ein Backwerk nach ihrem Geschmack zurechtmachen.[38]

[35] An Necker am 18. 12. 1803: »[...] je vais dans un petit app[artement] pour quitter l'auberge, dont la nourriture m'inquiétait pour Albertine«. Vgl. auch am 15. 11. an Necker: »[...] tout le matériel en Allemagne est insupportable: lits, nourriture, poêle, toutes les sensations sont pénibles [...]«. Correspondance (Anm. 10), S. 153 und 109.

[36] Johann Wolfgang Goethe, Kampagne in Frankreich 1792. In: Ders., Sämtliche Werke (Anm. 24), Bd. 12, S. 294f.

[37] Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (Anm. 17), S. 1016.

[38] Goethes Gespräche (Anm. 17), Bd. 3, S. 701. Im selben Gespräch auch Beispiele unsäglicher Übersetzungsmißverständnisse!

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Nahrungsmetaphorik zugrunde liegt die hermeneutische Frage, wie das Fremde konsumiert, das heißt erfahren, verstanden und ins Eigene übernommen werden könne. Die Gelenkstelle in diesem interkulturellen Übergang vom einen zum anderen ist die Übersetzung, über deren Möglichkeiten und Grenzen Goethe an verschiedenen Stellen nachgedacht hat.

In den »Noten und Abhandlungen« zum »West-östlichen Divan« unterscheidet Goethe drei Typen der Übersetzung, von denen hier nur die dritte und zweite interessiert. Die eigentliche »höchste und letzte« Form der Übersetzung ist für Goethe die, welche »die Übersetzung dem Original identisch machen möchte«. Diese Art bedeute aber eine die eigene Identität gefährdende Hingabe an das Fremde, »denn der Übersetzer, der sich fest an sein Original anschließt, gibt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, wozu der Geschmack der Menge sich erst bilden muß«. In Deutschland sei dieser Weg durch den »nie genug zu schätzenden Voß« eingeschlagen worden, der damit den anfangs widerwilligen Deutschen einen weiten Horizont des Fremden, eine neue »Versatilität«, mannigfache »rhetorische, rhythmische, metrische Vorteile« eröffnet habe.[39] Die zweite, besonders in Frankreich vertretene Form der Übersetzung definiert Goethe dagegen als eine, die »sich in die Zustände des Auslandes zwar zu versetzen, aber eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eignem Sinne wieder darzustellen bemüht ist.« Diese Art, die mit dem Sinn nur eine Übermittlung des Inhalts anstrebt, bietet das Fremde in gefälligen Formen an, die sich willig in die eigenen Konventionen fügen. Auch in diesem Zusammenhang kommt Goethe auf die Nahrungsmetapher zurück und wendet sie in einer den anderen Beispielen entsprechenden Weise an. Wie beim Fuchs der Fabel – »le museau du Sire était d'autre mesure« – ist es das eigene Maß des Mundes, das vom Fremden, dem »rohen Stoff«, eine Bearbeitung verlangt, um ihn genießbar zu machen:

> Der Franzose, wie er sich fremde Worte mundrecht macht, verfährt auch so mit Gefühlen, Gedanken, ja den Gegenständen, er fordert durchaus für je-

[39] Johann Wolfgang Goethe, Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans. In: Ders., Sämtliche Werke (Anm. 24), Bd. 3, S. 55f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de fremde Frucht ein Surrogat, das auf seinem eignen Grund und Boden gewachsen sei.[40]

Goethes Überlegungen zur französischen Übersetzungspraxis finden ihre vollkommene Bestätigung in Madame de Staëls Kritik an der Homerübersetzung durch Voß, der sie vorwirft, er mache nur Gedichte in griechischem Stil, wenn auch in deutschen Worten: »La connaissance de l'antiquité y gagne; l'originalité propre à l'idiome de chaque nation y perd nécessairement«.[41] Ob man am Fremden die fremde oder die eigene Originalität zu erfahren habe, das ist die Streitfrage, die sich in diesen divergierenden Übersetzungsmaximen stellt. Und während Goethe für die in Deutschland mit Voß errungene Übersetzungsform in Anspruch nimmt, sie könne sich »zu dem Fremden hinüber begeben und [sich] in seine Zustände, seine Sprechweise, seine Eigenheiten finden«,[42] behauptet Madame de Staël für eine gute Übersetzung, daß das Fremde herübergebracht, in die eigenen Formen gegossen und erst dann genossen werden solle. Beide Nationen repräsentieren damit zwei konträre Modelle des Fremdverstehens: die Deutschen, indem sie zum Fremden hinübergehen und ihre kulturelle Identität vom Fremden bis zur Gefahr der Diffusion bewegen lassen, die Franzosen, indem sie ihr Eigenes als Ganzes nehmen und das Fremde dem bereits konstituierten kulturellen Gefüge zu assimilieren suchen.

In den letzten Jahren seines Lebens verfolgte Goethe dann mit Genugtuung und Respekt die Nummern der Zeitschrift »Globe«, die ihm ein Zeichen für eine Öffnung der französischen Kultur und für eine endliche Zuwendung zur deutschen waren.[43] Aber noch eine seiner letzten Äußerungen zu Frankreich ist auf einen kritisch-verdrießlichen Ton gestimmt:

[40] Ebd. S. 555.

[41] Madame de Staël, De l'Allemagne I (Anm. 5), S. 200.

[42] Johann Wolfgang Goethe, Zu brüderlichem Andenken Wielands. In: Ders., Sämtliche Werke (Anm. 24), Bd. 12, S. 705. Vgl. dazu den Brief an Thomas Carlyle vom 20. 7. 1827: »Zu einer solchen Vermittlung und wechselseitigen Anerkennung tragen die Deutschen seit langer Zeit schon bei«. In: Goethes Briefe (Anm. 15), Bd. IV, S. 237.

[43] Eckermann (Anm. 33), S. 125 (24. 11. 1824), S. 631ff. (3. 5. 1827) und S. 725ff. (14. 3. 1830).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Die Franzosen bleiben immer wunderlich und merkwürdig, nur muß der Deutsche nicht glauben, daß er irgendetwas gründlich für sie tun könne; sie müssen erst alles, was es auch sei, sich nach ihrer Weise zurecht machen. Ihr unseliger Respekt für den Calcul borniert sie in allen artistischen, ästhetischen, literarischen, philosophischen, historischen, moralischen, religiösen Angelegenheiten, als wenn das alles dem unterworfen sein müßte. Sie merken gar nicht, daß sie hier auf die niederträchtigste Weise Knechte sind; in allem Übrigen, wo sie sich gehen lassen und sich ihrer Vorzüge freudig bedienen, sind sie allerliebst und einzig, man darf sie nicht aus den Augen lassen.[44]

Erst die Schlußformulierung gibt diesem harten Urteil eine freundlichere Wendung. Ihr merkwürdiger Doppelsinn, der nicht nur die Franzosen bei dem Organ, das ihrem Formsinn entgegenkommt, anspricht, sondern auch zwischen Beaufsichtigung und anerkennender Teilnahme schwankt, faßt Goethes zeitlebens zwiespältiges Verhältnis zum Nachbarland zusammen.

III Hofmannsthal

Über hundert Jahre später nimmt Hofmannsthal den Vergleich von Fuchs und Storch wieder auf. Er ist bei ihm dreimal überliefert, zweimal in Briefen an C. J. Burckhardt, einmal indirekt in C. J. Burckhardts »Erinnerungen an Hofmannsthal«, die eingangs zitiert wurden. Alle Erwähnungen sind also – und das ist wichtig – privater Natur und alle stammen aus den zwanziger Jahren. Eine Briefstelle vom September 1926 lautet:

> Je mehr meine Liebe zu dieser Nation wieder lebendig geworden ist, und sie ist es am meisten durch die Berührung mit jüngeren Menschen – jüngeren auch als Sie sind –, desto mehr weiß ich, daß wir einander das Beste eben doch nicht sagen können. Wie immer man sich auch zusammenfin-

[44] Goethe, Tagebücher (Anm. 24), Eintragung vom 7. 6. 1831, S. 561f. Die merkwürdige Nachwirkung dieses Goetheurteils bis in unsere Tage ist in einem Artikel der Süddeutschen Zeitung zu finden mit der Überschrift: »Empfehlung für Höheres. Goethes Sprache gilt in Frankreich zunehmend als Elite-Sprache«. Dort heißt es: »Die Tücken der deutschen Sprache genießen bei vielen französischen Eltern offenbar eine völlig neue Wertschätzung. Wer sich als Kind erfolgreich durch die komplizierte Grammatik der Sprache von Goethe und Schiller gekämpft hat, so ihr *Kalkül*, der gilt auch als fit für Höheres« (SZ Nr. 59 vom 12./13. 3. 1994. Hervorh. E.D.).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

det, es bleibt die Mahlzeit des Fuchses mit dem Storch, mit dem Blick unendlicher Sympathie über die unbequemen Schüsseln hinüber.[45]

Verschwunden ist bei Hofmannsthal der Betrug, von dem La Fontaine anläßlich dieser Mahlzeit spricht, verschwunden ist die ironische Anspielung auf die Klugheit des Fuchses bei Goethe, verschwunden das auf gewöhnliche Schrifsteller beschränkte bornierte Unverständnis bei Madame de Staël; kurz: alles, was in der Darstellung des gegenseitigen Mißverständnisses zwischen den beiden Völkern an Negativem mitschwang, ist bei Hofmannsthal gelöscht. Das mag durch den Anlaß der Briefbemerkung indiziert sein: Hofmannsthal antwortet damit auf die Ankündigung der Verlobung seines Freundes Carl Jakob Burckhardt mit der französischsprachigen Elisabeth de Reynold. Aber der Brief steht zugleich unter dem frischen Eindruck dreier Parisreisen im Jahr zuvor, sowie der Marokkanischen Reise, die – vor allem durch die Begegnung mit Pierre Viénot – zu einer intensiven Verstehensbemühung zwischen den beiden Völkern führte und der in der »Reise im nördlichen Afrika« ein Denkmal gesetzt ist. Indessen stimmt trotz dieser Positivierung die Grundthese Hofmannsthals mit der seiner beiden Vorgänger überein. Die »unendliche Sympathie«, die Hofmannsthal als neues Element zur Nationalitätendifferenz beiträgt, wird nur in Form eines Blicks – also aus der Distanz – empfunden, die gemeinsame Mahlzeit findet nicht statt.

Was bringt Hofmannsthal dazu, die Allegorisierung der Trennung wiederzubeleben?

Hofmannsthals Verhältnis zu Frankreich hat in den zwanziger Jahren eine einschneidende Veränderung erfahren. So intensiv seine Auseinandersetzung mit den literarischen Bewegungen im Nachbarland immer gewesen ist, so lassen die frühen Aufsätze zu einzelnen französischen Autoren doch Fragen der nationalen Zugehörigkeit fast völlig außer acht, stattdessen stellen sie Diagnosen zur Zeit, die das Gemeinsame der Generation unterstreichen. In »trunkenem Einverständnis« schwelgt eine frühe Notiz, die den »wundervollen Augenblicken« gilt, »wo sich eine ganze Generation in verschiedenen Ländern im gleichen Symbol findet«.[46] Die Bemerkung über Barrès, er schreibe »fast un-

[45] Brief vom 10. 9. 26. In: BW Burckhardt (1991), S. 209.
[46] GW RA III, S. 398.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

modern, fast unfranzösisch«,[47] setzt Frankreich synonym für die Aufbruchsbewegung der Moderne, der sich der junge Hofmannsthal über alle nationalen Beschränkungen hinweg auch zugehörig fühlt. Die Essays der mittleren Jahre dagegen stellen die französischen Autoren – allen voran Balzac – in einen literarischen Horizont, der dem Goethes entspricht und der die nationale Einheit weit hinter sich läßt: den der Weltliteratur. Das belegen schon die Namen, die als Vergleichsmaßstäbe an Balzac gehalten werden: Shakespeare, Homer, Dante, Novalis.[48] Erst in den zwanziger Jahren kommt Frankreich vermehrt als Kulturnation, als geistig-sprachliche Einheit in den Blick. Hofmannsthals Wahrnehmungsinteresse verschiebt sich vom zeitlichen der gemeinsamen Generation zum räumlichen der je verschiedenen Nation.

In seinen späten Urteilen zu den beiden Nachbarnationen tritt Hofmannsthal sowohl das Erbe Goethes als auch Madame de Staëls an, allerdings in einer genau gegensätzlichen Entsprechung zu beiden.

Mit Goethe teilt Hofmannsthal die Auffassung von den Deutschen als der Verstehensnation schlechthin. In vielen Äußerungen sieht er die hermeneutische Leistung des Verstehens und Vermittelns des Fremden als ein deutsches Privileg, ja, als eine Verpflichtung, so wenn er bei der Beobachtung eines französischen Literaturstreits dekretiert: »und wer sollte ihn verstehen, wenn nicht wir?«[49] Daß das Hinübergehen zum Fremden für Hofmannsthal die welthistorische Aufgabe der Deutschen darstellt, sogar unter schwersten Bedingungen, wird evident, wenn er gleich nach dem Krieg an die französische Adresse Verständigungsbereitschaft signalisiert:

> Die Mühe, die wir aufgewandt hatten, die Früchte Eures Geistes zu genießen, die Produkte dreier, glorreicher französischer Jahrhunderte uns zu eigen zu machen, die unlösbare Verkettung der Geistigkeit zu erfassen, war selbstsüchtig gewesen.[...] Hier, auf unserem eigensten Gebiet, hatten wir uns als unzulänglich erwiesen.[50]

[47] GW RA I, S.118.

[48] GW RA I, S. 382–397. In diesem Essay fällt nicht einmal das Wort »französisch« und »Frankreich«.

[49] Hugo von Hofmannsthal, Einige Worte als Vorrede zu St.-J. Perse »Anabasis«. GW RA III, S. 144.

[50] GW RA II, S. 463.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit Madame de Staël teilt Hofmannsthal die kontrastive Technik, mit der er in den jeweiligen Texten eine Gesamtschau auf die französische Kultur als Gegenbild der deutschen voranstellt. Aber während Madame de Staël von der deutschen Gegenwartsliteratur ihrer Zeit, von einzelnen Werken und Autoren ausgeht, entwirft Hofmannsthal in den zwanziger Jahren Frankreich als ein geschlossenes, idealisiertes, unhistorisches Gebilde, das fast ausschließlich in seiner cartesianischen Tradition und in seiner literarischen Blütezeit des 17. Jahrhunderts wahrgenommen wird.[51] Hofmannsthal und Madame de Staël stehen zueinander in einem korrespondierenden Oppositionsverhältnis, mit einer genau umgekehrten Stoßrichtung: Das jeweils andere Land erscheint bei beiden Autoren unter der komplementären Kategorie des »Gegenerlebnisses«:[52] Wo Madame de Staël in Deutschland die Entbindung und Befreiung der französischen Kultur aus unlebendig gewordenen Traditionen sucht, ist Frankreich für Hofmannsthal das Ideal einer Welt der Bindungen, wo diese den formerstarrten Franzosen neue Beweglichkeit durch die frischen Impulse aus Deutschland verschaffen will, führt Hofmannsthal den formlosen Deutschen ein französisches Maß, eine Geschlossenheit und eine Mitte vor Augen.

Auffallend ist nun aber, daß beide Bewegungen – die des Verstehens und die der kontrastierenden idealtypischen Charakterisierung Frankreichs – in eine Gegenbewegung geraten, die sie fast sistiert, zumindest aber eine Ambivalenz verrät, in der alle positiven Äußerungen zum Nachbarland wieder fragwürdig werden.

Es besteht eine merkwürdige Diskrepanz zwischen den öffentlich-lobenden Plädoyers für die klassische Kultur der Nachbarnation und privaten, mehr auf Gegenwartsautoren bezogene Äußerungen, die manchmal höchst unmutig klingen.[53] Es hat fast den Anschein, als

[51] Vor allem sind zu nennen: »Reise im nördlichen Afrika«, »Schillers Selbstcharakteristik«, »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«. Nur »Einige Worte als Vorrede zu St.-J. Perse ›Anabasis‹« spricht von einem Gegenwartsautor, verzichtet auf den kontrastiven Vergleich und differenziert die französische literarische Szene in sich.

[52] GW RA II, S. 72.

[53] Auffallend ist bei Hofmannsthal ferner die Diskrepanz zwischen der umfassenden Kenntnis des französischen Kultur- und Geisteslebens und seiner Zurückhaltung im persönlichen Umgang mit Franzosen, ja dem völligen Fehlen einer Freundschaft oder auch nur eines Briefwechsels, mit wenigen Ausnahmen, z. B. die Briefe an Charles du Bos. Vgl.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seien die veröffentlichten Texte Hofmannsthals einer Art Selbstzensur unterworfen, die der französischen Nation den Modellcharakter der Geschlossenheit zuweist und trübende Aspekte dieser Darstellung gar nicht zuläßt.[54] Privat erfährt die Stilisierung Frankreichs dagegen eine Korrektur, die einer Umwertung französischer Werte gleichkommt. Zugleich scheint mit dieser Umwertung auch der Verstehensimperativ an die Grenze gekommen.

Die gegenstrebigen, ambivalenten Bewegungen konzentrieren sich in brieflichen Äußerungen zu Claudel und zu Valéry. Neben fast emphatischen Zustimmungen – »die Berührung [s]einer Ideen mit denen von Valéry und Claudel« sei stärker als die mit seinen eigenen Landsleuten, versichert Hofmannsthal Charles Du Bos[55] –, gibt es heftig ablehnende Reaktionen, die weniger den Autoren als dem französischen Geist insgesamt gelten. In einem Brief an die Prinzessin Bassiano über Claudel werden die Qualitäten des »bon sens« und »bon goût« – »toutes leurs qualités qu'ils estiment trop« – gegen eine »vision puissante et originale« ausgespielt, die in Frankreich einzig und allein Claudel besitze, der darin – so der unausgesprochene Unterton des Briefes – unfranzösisch sei. Der Brief endet mit einer stürmischen Revokation deutscher Verstehensbereitschaft: »Non, décidément, je ne les comprends pas, et je ne veux pas les comprendre«.[56]

dazu: Rudolf Hirsch, Zwei Beiträge zum Thema Hofmannsthal und Frankreich. In: Wechselrede. Joseph Breitbach zum 75. Geburtstag. Frankfurt 1978, S. 292–324. Vgl. ferner Benjamin am 5. 6. 27 an Hofmannsthal: »es ist ganz außerordentlich selten, Fühlung mit einem Franzosen zu gewinnen, die fähig wäre, eine Unterhaltung über die erste Viertelstunde hinauszutragen«. Walter Benjamin, Briefe I. Hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt 1978, S. 445.

[54] Für diese These spricht auch eine von Hofmannsthal einem Franzosen untergeschobene Notiz zur »Reise im nördlichen Afrika«: »P. Viénot: Ihr macht Harmonie aus unserer Gefahr«. Zitiert aus der Handschrift mit der freundlichen Genehmigung von Rudolf Hirsch.

[55] Rudolf Hirsch (Anm. 53), S. 311.

[56] Unveröffentlichter Brief vom 2. 7. 1925. Zitiert mit der freundlichen Genehmigung von Rudolf Hirsch. Die vollständige Textstelle, die auch eine gewisse Gereiztheit Valéry gegenüber verrät, lautet: »Vous m'avez fait connaitre Claudel, et je vous en reste infiniment reconnaissant. Tout dans ce souvenir, m'émeut étrangement, même ce qui semble embarassant: sa lourdeur, l'apparence bourgeoise, l'absence de goût, de finesse et de toutes leurs qualités qu'ils estiment trop. Il ne s'agit pas de tout ceci, il ne s'agit nullement d'avoir ces dons qui voisinent avec l'intelligence, il s'agit de porter en soi une vision puissante et originale. Et pour avoir cela, il est seul, seul, seul en France. [...] Quelqu'un m'a dit, que

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Die lobende Rede von der Geschlossenheit und Gegenwärtigkeit der französischen Kultur im »Schrifttumsaufsatz« verwandelt sich im privaten Diskurs – in einer brieflichen Bemerkung über Valéry – zum stärksten Indiz der Trennung:

> Es ist das hochmütige und verzweifelte Geschick des französischen Geistes darin ausgedrückt, alles *hier* ausfechten zu müssen, wie der Herzog von Guise gegen seine Mörder focht, zwischen dem Kamin und der Wand – kein Schritt weiter war ihm gegeben – uns aber ist immer der Schritt durch die Wand ins Drüben gegeben. Darum ist es sonderbar zu denken, daß wir einander verstehen sollten – immer wieder ist es das Gastmahl des Fuchses mit dem Reiher.[57]

Verständnislos, fast bedauernd, steht in dieser dritten und distanziertesten Zitierung der Tiermahlzeit der Storch einer kämpferischen Präsenz des Fuchses gegenüber. Dessen »Schwung der Diesseitigkeit« erscheint ihm letztlich als Beschränkung, vor der er entweicht und sich erhebt in »Aufschwünge und Offenbarungen«, die hinreichen, »fast über die Grenzen der Menschheit hinauszukommen«.[58] Diese Bewegungsmetaphorik, die sich in Textstellen zum deutsch-französischen Verhältnis findet, zeigt, daß sich der Vergleich von Fuchs und Storch auch über den Aspekt der mißlungenen Mahlzeit hinaus als fruchtbar erweist: im Bewegungsraum, der den beiden Tieren jeweils zur Verfügung steht, wird anschaulich, daß Füchse und Störche »in ganz verschiedener Weise auf dieser Welt zu Hause sind«.[59]

Mit dem Prozeß von der jugendlichen Verschmelzungseuphorie zur Betonung der Differenz hat bei Hofmannsthal ein grundsätzlicher

Claudel, ce n'était plus son moment à Paris – qu'on n'avait qu'une certaine provision de snobisme à sa disposition et que cette provision, pour le moment, était allée à Valéry. Non, décidément, je ne les comprends pas, et je ne veux pas les comprendre«.

[57] Brief vom 2. 8. 1926. In: BW Burckhardt (1991), S. 202. Beim »Reiher« muß es sich um einen Irrtum handeln.

[58] Vgl. »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« und »Reise im nördlichen Afrika«: GW RA III, S. 27; GW E, S. 652–54.

[59] Das ganze Zitat dieser hellsichtigen Bemerkung aus dem ›Buch der Freunde‹ lautet: »Daß wir Deutschen das uns Umgebende als ein Wirkendes – die ›Wirklichkeit‹ bezeichnen, die lateinischen Europäer als die ›Dinglichkeit‹, zeigt die fundamentale Verschiedenheit des Geistes, und daß jene und wir in ganz verschiedener Weise auf dieser Welt zu Hause sind«. GW RA III, S. 294.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wandel im Umgang mit der fremd-vertrauten Nachbarnation stattgefunden. Es hat den Anschein, als überwiege in den zwanziger Jahren bei aller Verstehensbereitschaft das Befremdliche. Diese Veränderung könnte rein biographisch dem »Reifer werden« zugerechnet werden, das »schärfer trennen, inniger vereinen« bedeutet.[60] Aber der Wandel hat noch andere, schwerwiegendere Gründe.

Hofmannsthal zitiert die Fabel La Fontaines in einer historisch völlig veränderten Situation, die weder Madame de Staëls zielstrebigen, optimistischen Eifer noch Goethes ruhig-abwägende, selbstbewußte Gelassenheit bei der Betrachtung der beiden Nationen erlaubt.

Wie bei Madame de Staël wird bei Hofmannsthal das fremde Land stilisiert aus der Perspektive eigener Not, ein Begriff, der in Hofmannsthals Äußerungen in den zwanziger Jahren immer wieder auftaucht.[61] Aber auch hier in einer gegensätzlichen Entsprechung: Madame de Staël ist die Verbannte einer weithin siegreichen Nation, die ihre Großmachtstellung mit der kulturellen Stagnation des imperialen Klassizismus erkauft hat. Aber ungeachtet dieser momentanen Verstimmung schreibt sie aus dem Bewußtsein einer klar definierten eigenen Nation, aus dem Reichtum einer kulturellen Identität, die nur nach neuer Orientierung verlangt. Hofmannsthal dagegen schreibt aus der Erfahrung eines verlorenen Krieges, und damit aus der Situation eines Verlusts, den wohl niemand schärfer, in seinem ganzen, gerade für Hofmannsthal so zerstörerischen Umfang erfaßt hat als Walter Benjamin in einer Rezension von 1930:

> Was heißt, einen Krieg gewinnen oder verlieren? Wie auffallend in beiden Worten der Doppelsinn. Der erste, manifeste meint gewiß den Ausgang, der zweite aber, der den eigentümlichen Hohlraum, Resonanzboden in ihnen schafft, meint ihn ganz, spricht aus, wie sein Ausgang für uns seinen Bestand für uns ändert. Er sagt: der Sieger behält den Krieg, dem Geschlagenen kommt er abhanden; er sagt: der Sieger schlägt ihn zum Seinigen, macht ihn zu seiner Habe, der Geschlagene besitzt ihn nicht mehr, muß ohne ihn leben. [...] Einen Krieg gewinnen oder verlieren, das greift, wenn

[60] Ebd., S. 264.

[61] Vgl. dazu den Brief an Buber vom 19. 12. 1926 und die Auseinandersetzung mit Rang anläßlich der ›Neuen Deutschen Beiträge‹. Dokumentiert bei Lorenz Jäger, Neue Quellen zur Münchner Rede und zu Hofmannsthals Freundschaft mit Florens Christian Rang. In: HB 29 (1984), S. 4 und 9f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

wir der Sprache folgen, so tief in das Gefüge unseres Daseins ein, daß wir damit auf Lebenszeit an Malen, Bildern, Funden reicher oder ärmer geworden sind. Und da wir einen der größten der Weltgeschichte, einen Krieg verloren, in dem die ganze stoffliche und geistige Substanz des Volkes gebunden war, so mag man ermessen, was dieser Verlust bedeutet.[62]

Benjamins einsichtige Diagnose könnte den Schlüssel zu Hofmannsthals Wiederaufnahme der Fabel von Fuchs und Storch liefern. Die Verlustsituation zwingt Hofmannsthal dazu, die Siegernation von ihrer sieghaften Seite, als idealtypisches Ganzes in den Blick zu bekommen und ihre »Überlegenheit der historisch-politischen Bildung« zu konstatieren: »sie besaßen eine politische Sprache, welche die höheren und höchsten Begriffe mit der Sphäre des Praktischen, Wirksamen in Einheit zu bringen wußte«.[63] Diese Fähigkeit einer Nation, deren kulturelle Blütezeiten – ganz im Unterschied zu Deutschland[64] – parallel zur politischen Machtentfaltung verliefen, wird für die eigene zur Herausforderung. Es gilt, die verlorene Substanz wiederzugewinnen und durch die Abgrenzung von der sieghaften Seite des Gegners die eigene Identität schärfer zu konturieren.

Die nachdrückliche Betonung des Trennenden bei der Mahlzeit von Fuchs und Storch bei Hofmannsthal kann gelesen werden nicht als Bedauern über die Verschiedenheit, sondern als Versuch, die klare oppositionelle Struktur des frischen nationalen Diskurses um 1800 wiederherzustellen und der Verwischung der eigenen nationalen Identität in Diffusion und Unbestimmtheit entgegenzuarbeiten. Diese Haltung bestimmt gerade und besonders Hofmannsthals Engagement für die »Idee Europas«.[65] Denn der »Gedanke Europa«, so notiert er

[62] Walter Benjamin, Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift »Krieg und Krieger«. Hg. von Ernst Jünger. In: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. III. Frankfurt 1980, S. 242f.

[63] GW RA II, S. 123.

[64] Vgl. dazu GW RA I, S. 430f: »[...] die Zeiten sind ernst und beklommen für die Deutschen, vielleicht stehen dunkle Jahre vor der Tür. Vor hundert Jahren waren auch die Jahre dunkel, und doch waren die Deutschen innerlich nie so reich wie im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts, und vielleicht sind für dies geheimnisvolle Volk die Jahre der Heimsuchung gesegnete Jahre.«

[65] Vgl. dazu neuerdings: Gert Mattenklott, Hofmannsthals Votum für Europa. In: Austriaca 37 (1993), S. 183–192, und Wolfram Mauser, »Die geistige Grundfarbe des Planeten«. Hugo von Hofmannsthals »Idee Europa«. In: HJb 2 (1994), S. 201–222.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1926, ist nicht »der unzulängliche Gedanke der Pazifisten, der über das Tiefe, Widerstrebende hinweggeht«.[66] Er gilt vielmehr einem Europa, das sich nach dem Grundsatz des »Unterschiedenes ist gut«[67] zusammenfinden soll, als eines, dessen Mitspieler sich als Füchse und Störche dem »Schauder der Erkenntnis des Fremden«[68] aussetzen. Erst aus der Differenz der verschiedenen Charaktere der Nationen ist die Einheit denkbar, die Hofmannsthal vorschwebte und die in dieser Form seither nur noch aktueller, aber auch zweifelhafter geworden ist. In der Verbindung von Fremdem und Eigenem kann eine Synthese der Kontraste entstehen, jedoch nur so, wie Goethe die höchste Form der Übersetzung charakterisierte: als ein Drittes, das aus der Begegnung des Verschiedenen geboren wird. Ein solches Drittes, wie es in einzelnen Begegnungen, in Bearbeitungen, Übersetzungen und Kritiken immer wieder möglich geworden ist – man denke neben vielem anderen nur an Hofmannsthals im Krieg geschriebenes Lustspiel »Die Lästigen. Nach dem Molière« –, verweist darauf, daß die Mahlzeit von Fuchs und Storch eine wichtige und unüberspringbare Grundkonstellation allegorisiert, aber keine Fatalität bedeutet. Der allerletzte Satz von Hofmannsthals Aufzeichnungen aus dem Juni 1929 ist einem solchen, aus einer Begegnung mit der Nachbarnation entstandenen Dritten gewidmet und soll darum auch hier als Schlußwort stehen:

> Zu den subtilen kritischen Arbeiten von Charles Du Bos. Der erstaunlichen Einsamkeit der Dinge steht das entgegen: daß sich zwischen zwei Wesenheiten durch ihren Kontakt eine neue entwickelt, wie zwischen mir und dieser Art Literaturkritik.[69]

[66] Aufzeichnungen. GW RA III, S. 587.

[67] Hölderlin, Pläne und Bruchstücke Nr. 44 (Anm. 5), S. 327.

[68] Handschrift zur »Reise im nördlichen Afrika«. Zitiert bei Rudolf Hirsch (Anm. 53), S. 293.

[69] GW RA III, S. 594.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - [redacted]

Gregor Streim

»Die richtige Moderne« Hermann Bahr und die Formierung der literarischen Moderne in Berlin

Die literaturgeschichtliche Wahrnehmung Hermann Bahrs konzentriert sich bis heute auf seine persönliche und publizistische Allianz mit der ›Wiener Moderne‹.[1] Der biographischen Fokussierung korrespondiert dabei eine ästhetische: die auf die antinaturalistischen Essays Bahrs. Durch die Gleichsetzung des – von Bahr selbst entworfenen – Bildes vom ›Gründer‹ des ›Jungen Wien‹ mit dem vom ›Überwinder‹ des Naturalismus, wurde die Genealogie dieser literarästhetischen Position Bahrs verdeckt. So ist es bis heute weitgehend unbekannt geblieben, daß der ›gelungenen‹ Gruppenbildung in Wien ein fehlgeschlagener Versuch in Berlin voranging. Bahrs Tätigkeit als Kritiker in Berlin von Mai 1890 bis Februar 1891, insbesondere seine Arbeit als Redakteur der »Freien Bühne«, dem wichtigsten Organ des Berliner Naturalismus, ist kaum erforscht, obwohl sie sowohl für die Herausbildung von Bahrs Modernekonzept als auch für die Formierung der literarischen Moderne in Berlin von Bedeutung war.

Bahrs Engagement in Berlin war von dem Interesse geleitet, sich im intellektuellen Kräftefeld der deutschen Hauptstadt eine eigenständige und auch materiell gesicherte Position zu verschaffen. Die dazu nötige Anerkennung suchte er teils durch provokatorische Distanzierung, teils durch programmatische und persönliche Koalition mit einzelnen Autoren zu erreichen. Seine publizistische Tätigkeit war so eng verbunden mit dem Prozeß der literarischen Gruppenbildung in Berlin, der 1890 in ein neues Stadium trat. Dieser vollzog sich – als Wechselspiel von Distanzierungen und Identifikationen – in entscheidender, weil publikumswirksamster Weise durch die Lancierung, Besetzung und Kritik von richtungsbezeichnenden Schlagworten. Bahr nutzte diese Mittel mit großer Geschicklichkeit. Durch sein Image als naturalistischer Autor, das er mit früheren Texten und in seiner Berliner

[1] Die vorliegende Untersuchung entstand 1994 im Rahmen eines Forschungsprojekts zu ›Vermittlungen und Austausch zwischen Berliner und Wiener Moderne‹ an der FU Berlin.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Studienzeit erworben hatte, erlangte er Zugang zur Gruppe der modernen Autoren.[2] In der Folge versuchte er, Autorität innerhalb des intellektuellen Feldes zu gewinnen, indem er eine begriffliche Differenzierung einführte. Er belegte das Schlagwort ›Die Moderne‹, definierte es abweichend von der dominierenden Richtungsbezeichnung ›Naturalismus‹ und setzte es so als Mittel zu einer inhaltlichen, formalen und institutionellen Differenzierung der literarischen Moderne in Berlin ein.

I

Hermann Bahr kehrte Ende April 1890 aus Paris nach Wien zurück, wo er von 1881 bis 1883 studiert hatte.[3] Diese Rückkehr erfolgte aus finanziellen Gründen und von vornherein mit der Absicht, nicht in Wien zu bleiben. Kurz nach seiner Ankunft erreichte ihn ein Brief von Arno Holz, mit dem er sich in seiner Berliner Studienzeit angefreundet hatte:[4]

> Hurra, in Berlin geht's endlich los, wir haben eine Freie Bühne gegründet, das Alte kracht in allen Fugen, ein junger Verleger ist gefunden, dieser tapfere S. Fischer will eine revolutionäre Zeitschrift gründen, sie soll auch

[2] Bahr studierte dann von Mai 1884 bis Mai 1887 in Berlin v.a. Nationalökonomie. In dieser Zeit erschienen seine marxistisch geprägten Broschüren »Robertus Theorie der Absatzkrisen« (1884) und »Die Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle« (1886). Gegen Ende seines Berlin-Aufenthalts entwickelte sich – gefördert durch seine Ibsen-Rezeption und die Kontakte zu Berliner Schriftstellern, u.a. zu Arno Holz – sein Interesse an einer literarischen Tätigkeit.

[3] Von November 1888 bis August 1889 lebte Bahr in Paris, bereiste anschließend Südfrankreich, Spanien und Nordafrika und kehrte im März 1890 für kurze Zeit nach Paris zurück.

[4] Seinem Inhalt nach ist der Brief von Holz im Januar 1890 geschrieben worden. Daß Bahr, der zu diesem Zeitpunkt noch auf Reisen in Spanien und Nordafrika war, den Brief erst nach seiner Rückkehr erhielt, belegt sein Brief vom 25.4.1890 an seinen Vater: »Am ersten Tag meines Hierseins Brief von Holz mit dringender Bitte nach Berlin zu kommen: 100 Mark sind Ihnen von der ›Freien Bühne‹ monatlich garantiert.« (H.B., Briefwechsel mit seinem Vater. Ausgewählt von Adalbert Schmidt. Wien 1971, S. 270.) Wenn der von Bahr hier erwähnte Brief mit dem im folgenden zitierten identisch ist, könnte der verzögerte Empfang mit Bahrs langer Abwesenheit erklärt werden. Denkbar wäre aber auch, daß Holz in einem zweiten Brief die Einladung zur Mitarbeit wiederholt hat.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Freie Bühne heißen, Brahm zeichnet als Herausgeber, wollen Sie mit mir redigieren?[5]

Bahr war zu diesem Zeitpunkt in Berlin als Kritiker nicht mehr unbekannt. Kurz zuvor war in der »Freien Bühne« ein erster Artikel von ihm, »Monsieur Betsy«, veröffentlicht worden, in dem er über die Pariser Uraufführung des gleichnamigen Stückes von Oskar Métenier und Paul Alexis berichtete.[6] Bereits Anfang 1890 war sein erstes kritisches Buch, »Zur Kritik der Moderne«, in Zürich erschienen, das seine zum größten Teil in Paris und Spanien seit November 1888 verfaßten und in verschiedenen deutschen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten Artikel zusammenfaßte. Dieses Buch hatte in Deutschland schnell Beachtung gefunden.[7] Als Exponent der Moderne wurde Bahr aber vor allem durch seinen programmatischen Aufsatz »Die Moderne« bekannt, der am 1. Januar 1890 im ersten Heft der in Brünn neugegründeten Zeitschrift »Moderne Dichtung« erschien.[8]

In diesem Artikel präsentiert Bahr sich mit revolutionärem Pathos als Sprecher einer neuen Generation. Seine Konzeption der Moderne greift dabei auf Thesen und Metaphern zurück, die in Deutschland schon in den frühnaturalistischen Kreisen in Berlin und München

[5] Zit. n. Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt/M. 1970, S. 111. Das gleiche Briefzitat findet sich in: Hermann Bahr, Selbstbildnis. Berlin 1923, S. 254. Dieser autobiographischen Darstellung nach, die keine zuverlässige Quelle ist, erhielt Bahr den Brief von Holz bereits in Paris.

[6] Freie Bühne, 1. Jg., H. 9, 2. 4. 1890, S. 265–266.

[7] Rezensiert wurde es u.a. in der »Gesellschaft« (6. Jg., Jan. 1890, S. 134), im »Kunstwart« (3. Jg., H. 9, Feb. 1890, S. 138–139), in der »Modernen Dichtung« (1. Jg., H. 2, 1. Feb. 1890, S. 120–122) und in der »Nation« (7. Jg., H. 29, 19.4.1890, S. 431–433). Fritz Hammer nennt Bahr in der »Gesellschaft« »einen der genialsten Originalköpfe und paradoxesten Individualitäten von schneidenster Unabhängigkeit im künstlerischen Schaffen, Genießen und Urteilen«.

[8] Otto Julius Bierbaum charakterisiert Bahrs Artikel in einer Rezension als ein »pathetisches Impromptu« von »einem der eminenten Dramatiker, dessen ›Große Sünde‹ uns den Ausblick auf eine gewaltige realistische Dramatik eröffnete« (Die Gesellschaft, 6. Jg., Feb. 1890, S. 307). Er lese sich »wie eine Art hymnischen Monologs, gehalten von einer Bahrschen Bühnengestalt, wenn diese so altmodisch wären, Monologe zu halten«.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

vertreten worden waren.[9] Dies gilt etwa für die von Nietzsche inspirierte Diagnose der »Krankheit des Jahrhunderts«, daß »das Leben dem Geist entronnen« sei.[10] Und dies gilt auch umgekehrt für den Glauben »der Moderne« an eine Erlösung durch die Wiedergewinnung der Kunst und die »Auferstehung« des Menschen.[11] Darüber hinaus enthält der Artikel eine zu diesem Zeitpunkt für Deutschland neue wahrnehmungstheoretische Fassung des Moderne-Begriffs, die Bahr aus seiner Rezeption der antinaturalistischen französischen Moderne, v.a. der Werke von Paul Bourget und Maurice Barrès, gewinnt. Die ersehnte neue Verbindung von Kunst und Leben soll durch eine Verabsolutierung impressionistischer Erfahrung erreicht werden: »Wir haben kein anderes Gesetz, als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet. Der dienen wir. [...] Dieses wird die neue Kunst sein, welche wir so schaffen.«[12] Bahr schränkt das die gesamte moderne Literatur kennzeichnende Wahrheitspathos hier bereits auf die Objektivität der Perzeption ein und bestimmt Kunst über ihre suggestive Wirkung.

Unter dem Kampfruf der ›Wahrheit‹ trat kurz darauf, am 29.1.1890, auch die »Freie Bühne für modernes Leben« in Berlin an. In dem wahrscheinlich von Otto Brahm verfaßten Einleitungsartikel des ersten Heftes heißt es: »Wahrheit, Wahrheit auf jedem Lebenspfade ist es, die auch wir erstreben und fordern.«[13] In ihrer Diktion und ihren Thesen ähnelt diese Programmskizze auffallend Bahrs Artikel in der »Modernen Dichtung«, und möglicherweise deutet das »auch« sogar eine direkte Bezugnahme auf diesen Text an. Wie Bahr verlangt auch dieser Autor nicht die »objective Wahrheit«, »sondern die individuelle Wahrheit, welche aus der innersten Überzeugung frei geschöpft ist und frei ausgesprochen«.[14] Trotz des Anspruchs, eine für die moderne Bewegung allgemeingültige Forderung zu formulieren, tritt gerade in der Bestimmung der ›individuellen Wahrheit‹ die Dis-

[9] Vgl. Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. Hg. von Gotthart Wunberg. 2 Bde. Tübingen 1976, hier Bd. 1, Einführung des Hg., S. LIV–LV.

[10] Zit. n. Hermann Bahr, Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von ›Zur Kritik der Moderne‹. Dresden und Leipzig 1891, S. 2–6, hier S. 2.

[11] Die Überwindung des Naturalismus (Anm. 10), S. 2.

[12] Ebd., S. 6.

[13] Freie Bühne, 1. Jg., H. 1, 29.1.1890, S. 1.

[14] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

krepanz der Konzepte zutage. Eine »innere Überzeugung« und die »Wahrheit des unabhängigen Geistes«[15] sind mit Bahrs impressionistischem Wahrheitsbegriff, der das Ich als Summe der von außen aufgenommenen sensualen Reize faßt, unvereinbar.

Das, was an Bahrs Idee der Moderne für Deutschland neu ist, wird in seinem Essay durch den Gestus stellvertretenden Sprechens verdeckt, der sich in der Rede in der ersten Person Plural äußert. Die im Text ständig wiederholte Form des mit ›Wir‹ beginnenden Aussagesatzes suggeriert das Wissen des Autors von einer bereits existierenden Bewegung, hatte aber im Artikel der neugegründeten Zeitschrift die Funktion, diese Bewegung erst zu begründen. Eine Gruppenbildung im Zeichen eines revolutionären literarischen Aufbruchs wurde Bahr dann durch den Brief von Arno Holz annonciert. In Berlin schien sich ›Die Moderne‹ als Zusammenschluß von Kritikern und Künstlern nach dem Pariser Vorbild nun auch in Deutschland konstituiert zu haben, so daß Bahr, der auf der Suche nach einer Redakteursstelle war, das Angebot der »Freien Bühne« annahm. Für die »Freie Bühne« mag Bahr durch seine Kenntnis der französischen Literatur- und Theaterszene interessant gewesen sein, über die er in der Zeitschrift regelmäßig berichtete. Neben dem Wunsch, mit Bahr einen der profiliertesten modernen Kritiker zu gewinnen, scheint aber auch ein persönliches Motiv seine Berufung motiviert zu haben. Holz, der sich vor allen für Bahr einsetzte, erhoffte sich dadurch offenbar eine Stärkung der Redaktion gegenüber dem von ihm ungeliebten Herausgeber Brahm.[16]

Die publizistische Tätigkeit Bahrs in Berlin kennzeichnete eine auffällige Ungleichzeitigkeit zwischen seiner literarästhetischen Position und jener der sich formierenden Berliner Literaturbewegung. Der Terminus ›modern‹, unter dem sich die junge Literaturbewegung im deutschsprachigen Raum sammelte, und der im Titel ihrer zwei wichtigsten frühen Zeitschriften auftauchte, verband Bahr nur scheinbar mit dem Anliegen des Kreises der »Freien Bühne«. Während im deutschsprachigen Raum das Adjektiv ›modern‹ noch weitgehend mit

[15] Ebd.

[16] So schreibt Holz in einem Brief: »Wäre es nicht geradezu eine Dummheit mich mit Bahr nicht journalistisch zu liieren?« Zit. n. Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag (Anm. 5), S. 125.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›naturalistisch‹ gleichgesetzt wurde, verstand Bahr ›Die Moderne‹ schon Anfang 1890 als Entwicklungsprozeß, als Abfolge verschiedener Phasen. Der Gedanke, daß der Naturalismus nur ein vorübergehendes Stadium der Literaturentwicklung sei und aus ihm eine neue, psychologische Kunst hervorgehen werde, den er später in die wirksame Formel ›Überwindung des Naturalismus‹ brachte, war von Bahr bei Antritt seiner Redakteursstelle in Berlin bereits ausgebildet. Diese progressive Auffassung der Moderne entwickelte sich während seines Aufenthalts in Paris von November 1888 bis zum Sommer 1889 und reflektierte den literarischen Paradigmenwechsel in Frankreich, wo sich junge Autoren gegen den Naturalismus Zolas abgrenzten und sich unter den Schlagworten ›décadence‹ oder ›symbolisme‹ als Gruppe zu erkennen gaben. Bahrs Essays aus dieser Zeit, die in »Zur Kritik der Moderne« zusammengefaßt sind, spiegeln deutlich seine ästhetische Umorientierung, seinen Interessen- und Stilwandel. Die Auswahl reicht von den frühen Aufsätzen über Ibsen, M. G. Conrad (»Von deutscher Litteratur«) oder die Bühnenfassung der »Germinie Lacerteux«, in denen Bahr als Sympathisant der naturalistischen Bewegung erscheint, bis zu den Essays über die Parnassiens, Villiers de l'Isle-Adam und Puvis de Chavannes, in denen er seine Vorstellung der Moderne um die Begriffe Décadence, Symbolismus und Neuromantik erweitert.[17] Zugleich mit der inhaltlichen Neuorientierung veränderte sich die Form der Kritik vom analytisch-objektivierenden Gestus und der Verwendung kulturphilosophischer und marxistischer Terminologie hin zum subjektiven Feuilletonstil.[18]

[17] In dem Aufsatz »Von deutscher Litteratur« lobt Bahr an Conrads Roman »Was die Isar rauscht«, er entwickle seine Gestalten »aus ihrem natürlichen »Milieu en plein air« (Hermann Bahr, Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich 1890, S. 124), und im Essay über Catulle Mendès schreibt er, der Naturalismus habe »die reine Wahrheit in die Litteratur gebracht« (ebd., S. 155). V.a. in den Artikeln über neueste Malerei deutet sich dann die Wendung zum Psychologischen und Phantastischen an. Die Bilder Puvis de Chavannes' versteht Bahr als Zeichen für einen sich anbahnenden »Rückschlag ins Innerliche« und die »Restauration der Seele«, für »das Nämliche, was Paul Bourget in der Psychologie, die Décadents und Symbolisten im Gedichte« beabsichtigten (ebd., S. 235).

[18] Dieser Stilwandel wurde auch in zeitgenössischen Rezensionen registriert. So bemerkt der »Kunstwart«, der Bahr zu den »an Assoziationen reichsten Kritikern des jungen Schriftsteller-Geschlechts« zählt: »Nicht befreunden können wir uns mit des Verfassers Sprachbehandlung besonders in seinen jüngsten Aufsätzen: Sie ist nicht mehr so einfach,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

So war Bahrs literarische und kritische Arbeit schon Anfang 1890 deutlich an ›dekadenten‹ und symbolistischen französischen Autoren orientiert, ohne daß dies von der deutschen Kritik zu diesem Zeitpunkt deutlich wahrgenommen wurde. Vor allem aufgrund seiner früheren sozialistischen Position und der älteren Essays galt sein Eintreten für die Moderne zunächst noch als Position innerhalb der naturalistischen Bewegung. So stellte der Wiener Kritiker Anton Bettelheim Bahr dem Berliner Publikum bereits im August 1889 in einem Artikel mit dem Titel »Ein österreichischer Ibsen-Jünger« vor. Bettelheim bezieht sich darin auf Bahrs Drama »Die große Sünde« (1889) und den Essay »Henrik Ibsen« (1887). Bahr erscheint in seiner Darstellung als Epigone Ibsens und als »ein begabter, vielleicht nur allzu begabter Hitzkopf, der in überschwenglicher Werde-Lust am liebsten der extremen Richtung in Staat und Gesellschaft folgt«.[19] Die gleiche Sichtweise findet sich in positiver Wendung in einer Rezension von »Die große Sünde« in der »Gesellschaft«. Fritz von Bruch stellt Bahrs Stück darin neben die Dramen von Franz Held, Gerhart Hauptmann und Karl Bleibtreu und rechnet Bahr zu »den Vertretern des vaterländischen Realismus«.[20] Die Einschätzung Bahrs als Sozialist und Naturalist wirkte in der Aufnahme von »Zur Kritik der Moderne« fort. So etwa bei Eduard Michael Kafka, der Bahr zusammen mit Max Kretzer, Karl Henckell, Arno Holz und Gerhart Hauptmann zu der jungen Generation zählt, die »aus der Schule des modernen Socialismus« komme, und die Aufsätze des Bandes als »Marxismus vom reinsten Wasser« beurteilt.[21] Allein Moritz Necker bemerkt in seiner Rezension die Distanzierung vom Naturalismus, die in der Folge der Aufsätze zutage tritt, wobei er aber die Perspektive der Bahrschen Kritik ver-

klar und überzeugend, wie z.B. in der Arbeit über Ibsen, sie erinnert dann und wann an das mehr Brillante als wirklich Schöne, wie es oft im Wiener Feuilleton und wohl auch im Pariser gepflegt wird.« (3. Jg., H. 9, Feb. 1890, S. 139.) Und der Wiener Kritiker Moritz Necker schreibt in der »Nation«, daß man Bahrs Darstellung, deren »Eleganz und Sprachschönheit«, nicht immer »als eine wahrhaft originale« empfinde und die »Nachahmung Heine's in den Reisebriefen, die Grillparzer's in der Schilderung des Besuches bei Ibsen« auffalle. (M.N., Hermann Bahr als Kritiker. In: Die Nation, 7. Jg., H. 29., 19.4.1890, S. 431–433, hier S. 431.)

[19] Die Nation, 6. Jg., H. 46, 17.8.1889, S. 689–691, hier S. 689.

[20] Die Gesellschaft, 5. Jg., Nov. 1889, S. 1653.

[21] Moderne Dichtung, 1. Jg., H. 2, 1.2.1890, S. 120–121.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

kennt.[22] Bahr selbst legitimiert seinen differierenden Modernebegriff in seinem Buch durch den Hinweis auf die Romane und Kritiken von Paul Bourget und Jules Lemaître und stellt die von diesen Autoren repräsentierte Richtung als Weiterentwicklung der vorangegangenen naturalistischen Literatur dar. ›Die Moderne‹ sieht er als ein Zwitterwesen an, in dem naturalistische Objektivität und rauschhafte Phantastik verbunden sind. Die Wendung zu Traum und Imagination versteht er als notwendige Reaktion auf den Naturalismus, aber auch als Fortführung seiner Methodik.[23]

In seinen ab 1890 verfaßten Artikeln, so in dem bereits erwähnten Aufsatz »Die Moderne«, versuchte Bahr, die französische Entwicklung als Leitbild für die sich formierende deutsche Literatur hinzustellen. Sein publizistisches Engagement stand so von vornherein im Widerspruch zu den Berliner Versuchen, die naturalistische Literatur durchzusetzen und ihr einen institutionellen Rahmen zu geben. Der Verein ›Freie Bühne‹ bestand bei Bahrs Ankunft in Berlin gerade einmal ein Jahr und hatte die ersten Inszenierungen von Stücken Hauptmanns, Ibsens und Holz'/Schlafs veranstaltet.[24] Die neugegründete Zeitschrift

[22] Die Nation, 7. Jg., H. 29, 19.4.1890, S. 431–433. Über den Artikel zu Puvis de Chavannes urteilt Necker: »Wer diese Sätze niederschreiben konnte, kann unmöglich mehr zu den Naturalisten gerechnet werden.« (S. 432.) Er sieht darin aber keine Hinwendung zum Symbolismus, sondern eine konservative Wendung zur Klassik. Die »Forderung der Synthese der Romantik und des Naturalismus« sei nichts anderes als »die uralte Forderung der Klassizisten« nach der »Wahrheit im Schleier der Schönheit« (ebd.).

[23] Deutlich wird dies etwa in dem Artikel »Isoline. Ein Pariser Brief«: »So hat der Naturalismus ein doppeltes Verdienst: er hat die reine Wahrheit in die Litteratur gebracht, das Leben wie es ist; und er hat eben dadurch den unwiderstehlichen Anstoß gegeben, auch die reine Dichtung in die Litteratur zu bringen, den reinen Traum. [...] Es gibt nichts mehr als den grausamen Ernst der unerbittlichen Wahrheit und das holde Spiel phantastischer Trunkenheit – die Moderne ist angebrochen.« (Zur Kritik der Moderne [Anm. 17], S. 175–176.)

[24] Der Berliner Verein ›Freie Bühne‹ wurde, angeregt durch das Pariser ›théâtre libre‹ André Antoines, am 5. April 1889 von Theodor Wolff, Maximilian Harden, Otto Brahm, Paul Schlenther, Heinrich Hart, Julius Hart, Samuel Fischer, Paul Jonas, Julius Stettenheim und Stockhausen gegründet und von Otto Brahm weitgehend unabhänig geleitet. Auf die erste Aufführung von Ibsens »Gespenstern« am 29.9.1889 folgte am 20.10.1889 mit Hauptmanns »Vor Sonnenaufgang« die entscheidende erste Inszenierung eines deutschen naturalistischen Stückes. Bis zum Mai 1890 wurden weiterhin »Henriette Maréchal« von den Brüdern Goncourt, »Ein Handschuh« von Björnstjerne Björnson, »Die Macht der Finsternis« von Tolstoi, Anzengrubers Volksstück »Das vierte Gebot« und die Doppelvorstellung der »Familie Selicke« von Arno Holz und Johannes Schlaf zusammen mit Kiellands

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Freie Bühne« erweiterte diesen institutionellen Rahmen um ein publizistisches Forum und war trotz redaktioneller Unabhängigkeit vom Verein der naturalistischen Bewegung nicht zuletzt auf personeller Ebene durch den Herausgeber Otto Brahm und den Verleger Samuel Fischer eng verbunden. Diese enge personelle und programmatische Verknüpfung lehnte Bahr ab. Seine Mitarbeit an der »Freien Bühne« war von Beginn an nicht allein durch differierende inhaltliche Bestimmungen des Schlagworts ›modern‹, sondern auch durch abweichende Auffassungen von Funktion und Charakter der Zeitschrift bestimmt. Dieser Konflikt personalisierte sich in den Opponenten Otto Brahm und Hermann Bahr und führte schließlich zu dem als ›Palastrevolution‹ in die Verlagsgeschichte eingegangenen Spaltungsversuch Bahrs.

Bahrs Tätigkeit als Redakteur der »Freien Bühne« begann Anfang Mai 1890 mit Heft 15 und endete Ende Juli 1890 mit Heft 25. Sie dauerte somit nur drei Monate, erhielt aber dadurch Gewicht, daß sie in die labile Gründungsphase der Zeitschrift fiel. Der Theaterverein ›Freie Bühne‹ war nach dem Mißerfolg der »Familie Selicke« am 7.4.1890 in eine Krise geraten, die den Austritt zahlreicher Mitglieder und Kritik an der von Holz/Schlaf verfochtenen naturalistischen Richtung nach sich zog.[25] Ola Hansson, der die spätere Naturalismus-Kritik Bahrs in vielen Punkten vorweggenommen hat, nahm im Mai 1890 die Aufführung zum Anlaß einer grundsätzlichen Betrachtung »Über Naturalismus«, in der er die »dogmatisch begrenzte Auffassung des Ausdrucks und Begriffs ›Naturalismus‹« und die Vertreter des »objektiven Naturalismus« angriff.[26] Holz und Schlaf sah er als Vertre-

»Auf dem Heimweg« durch den Verein auf die Bühne gebracht. Zum Zeitpunkt der Gründung der Zeitschrift »Freie Bühne« hatte sich der Theaterverein bereits durchgesetzt. (Vgl. Gernot Schley, Die Freie Bühne in Berlin. Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland. Berlin 1967, S. 26.)

[25] Zu den Reaktionen auf die Aufführung der »Familie Selicke« und zur Krise der »Freien Bühne« vgl. G. Schley, Die freie Bühne in Berlin (Anm. 24), S. 68–76; Norbert Jaron, Renate Möhrmann, Hedwig Müller, Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914). Tübingen 1986, S. 27–29, S. 138.

[26] Ola Hansson, Über Naturalismus. In: Der Kunstwart, 3. Jg., H. 15, Mai 1890, S. 225–227, hier S. 225–226. [Zu Hofmannsthals Stellung zu Ola Hansson vgl. auch die Einleitung zu Hofmannsthals Aufsatz »Das junge Skandinavien« von Hans-Georg Schede in diesem Band, S. 11–20; Anm. d. Hg.]

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ter einer unkünstlerischen Tendenz der jüngsten deutschen Literatur, die die Entfaltung der künstlerischen Persönlichkeit dem Prinzip der Widerspiegelung äußerer Eindrücke aufopfere. Dem von der »Freien Bühne« repräsentierten Naturalismus stellte Hansson bereits im Mai 1890 das Bild einer subjektiven, rauschhaften Moderne entgegen.[27] Von anderer Seite wurde Brahm und der »Freien Bühne« in der gleichen Zeit der Vorwurf der Cliquenwirtschaft und der Vernachlässigung junger deutscher Autoren gemacht. So schrieb Maximilian Harden, der nach einem Streit mit Brahm schon früh aus dem Theaterverein ausgetreten war, in einem Rückblick auf das einjährige Bestehen der »Freien Bühne«:

> Aber der milde Despot, der an der Spitze des Vereins steht und der nur bei criminibus laessae majestatis des Herrn Hauptmann zum wilden Wüterich zu werden pflegt, er sollte sich doch im stummen Kämmerlein einmal fragen, ob durch eine etwas weitherzigere Unterstützung junger Talente – wie z.B. Hart, Bleibtreu, Hermann Bahr – der Kunstrichtung nicht besser gedient wäre als durch die Aufnahme von Raritäten von Björnson und der Goncourt oder den Wiederholungen schon gespielter und längst bekannter Stücke von Ibsen und Anzengruber.[28]

Die Kritik an der von Hauptmann und Holz/Schlaf verfolgten Richtung des deutschen Naturalismus und an der Führungsrolle Brahms wurde so schon im Frühjahr 1890 innerhalb der Berliner Autorenschaft laut. Der Konflikt zwischen Bahr und Brahm stand in Zusammenhang mit der literarästhetischen Profilierung der Zeitschrift und darüber hinaus mit der programmatischen und institutionellen Ausdifferenzierung der modernen Literatur in Berlin. Bahrs Opposition zu Brahm und der von diesem vertretenen naturalistischen Richtung führte zu verschiedenen Allianzen Bahrs mit anderen Autorengruppen, die sich teilweise widersprachen und, wie sich später zeigen sollte, gleichermaßen auf der Verkennung von literarisch-programma-

[27] »Die Jugend, die ein natürliches, reiches Seelenleben mit schwellenden Stimmungen, mit knospenden Ideen, mit fallender Ebbe und steigender Flut lebt, kann sich nicht dauernd daran befriedigt fühlen, die Monotonie der äußeren Eindrücke wiederzuspiegeln. Sie horcht auf das Wogen ihres Bluts und auf das Zittern ihrer Nerven [...].« (Ola Hansson, Über Naturalismus [Anm. 26], S. 226.)

[28] Maximilian Harden, Die Freie Bühne in Berlin. In: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, 59. Jg., H. 14, 5.4.1890, S. 209–212, hier S. 211.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tischen Gegensätzen beruhten. So befand sich Bahr einerseits in enger Berührung mit der individualistischen Naturalismuskritik Ola Hanssons und Laura Marholms und verband sich andererseits mit den Vertretern eines national und realistisch ausgerichteten Naturalismus wie Conrad Alberti oder Karl Bleibtreu.

Die unterschiedlichen Auffassungen von Brahm und Bahr über die künftige Entwicklung der deutschen Literatur werden bereits in einer Rezension von Bahrs erster Essaysammlung »Zur Kritik der Moderne« durch Otto Brahm deutlich, die unmittelbar vor Beginn von Bahrs Mitarbeit in Heft 13 der »Freien Bühne« erschien. Die Kritik Brahms entzündet sich zunächst an der femininen Substantivierung des neuen Schlagwortes. Bahr hatte mit seinem Aufsatz »Die Moderne« diesen Terminus zwar nicht eingeführt, aber doch entscheidend zu seiner Popularisierung in Deutschland beigetragen.[29] In Deutschland war zu diesem Zeitpunkt noch die adjektivische Verwendung üblich. In dem Streit um die Terminologie offenbart sich eine programmatische Differenz. Wenn Brahm behauptet, es zeige sich Bahrs »Suchen oder auch Haschen nach Originalität in dem Titelwort: ›Die Moderne‹ das sich deutsches Bürgerrecht schwerlich gewinnen wird«, so zeigt dies, daß ihm die provokante Absicht, die Bahr mit diesem Begriff gegenüber dem Naturalismus verfolgt, bewußt ist.[30] Dabei reduziert Brahm aber die programmatische Differenz auf die Verschiedenheit regional bedingter Mentalitäten. Bahrs »blühende Begabung« und seine »Neigung zur temperamentvollen Rhetorik, das Gähren und Ueberschäumen, die genialische Unzuverlässigkeit« zeige »die Merkmale seines Stammes«, und es sei ihm zu wünschen, daß sein »wallendes Naturell« sich »an norddeutscher Besonnenheit mäßige und kläre«.[31] Die Charakterisierung des Österreichischen verbindet Brahm in seiner Rezension mit einem verdeckten Dekadenzvorwurf. Die Kritiken Jules Lemaîtres, die Bahr in seinem Essay »Zur Kritik

[29] Der Begriff wurde zuerst 1886 von Eugen Wolff in seinem Vortrag »Die Moderne. Zur Revolution und Reformation der Literatur« verwandt. Er findet sich kurz darauf, 1887, in den »Thesen zur literarischen Moderne« der literarischen Vereinigung ›Durch‹. (In: Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Hg. von Gotthart Wunberg. Frankfurt/M. 1971.) Bahr galt aber lange als Erfinder des Wortes. (Das Junge Wien, [Anm. 9], Bd.1, Einleitung, S. LII–LIII.)

[30] Freie Bühne, 1. Jg., H. 13, 30.4.1890, S. 371.

[31] Ebd., S. 371–372.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Kritik« als neue Qualität der Moderne lobt,[32] beurteilt Brahm als nur destruktiv und und stellt sie hinter die positive Wirkung der theoretischen Schriften von Zola und Brandes zurück. Bahrs These, Lemaître habe für die Entwicklung der französischen Ästhetik die gleiche Bedeutung gehabt wie Brandes für die der deutschen Ästhetik,[33] weist Brahm entschieden zurück:

> Lemaître ist kein Brandes: der feinen Neugier, die ihn erfüllt, wird productives Wirken nie gelingen; er ist ein verneinender Geist, und nur wer bejaht, kann die Entwicklung der Kunst unmittelbar fördern. An Stelle des alten Dogmas ein neues zu setzen, kann, auch wenn es nur für den Tag geformt ist, förderlicher sein, als kühle Skepsis: darum gilt mir Zola, Zola der Theoretiker, mehr, als Lemaître der Kritiker. Wer »le naturalisme au Théâtre« so unermüdlich, durch so viel Kämpfe und Bitternisse, vertheidigt hat, erwarb sich größere Verdienste um die moderne Litteratur, als ein gewiß weiter schauender, feinerer, allseitiger Geist: denn wo dieser zergliederte und zersetzte, machte er, mit seiner temperamentvollen Beschränktheit, Schule, und eine blühende Produktion voll Leben und Kunst schoß empor.[34]

Die Verteidigung Zolas bei gleichzeitiger Kritik Lemaîtres, die Forderung nach produktiver Beschränkung gegenüber zersetzender Kritik zielt weniger auf die neue französische Kritik als auf ihren Propagandisten in Deutschland: Hermann Bahr. In seiner Kritik ist Brahm aber zugleich bemüht, sich die Forderung nach einer über den Naturalismus hinausgehenden literarischen Erneuerung zu eigen zu machen. So erwähnt er, daß er Bahrs Verlangen »nach einer Synthese von Naturalismus und Romantik [...] von ganzer Seele theile« und reklamiert deren Originalität für sich selbst.[35] Er bezieht sich damit auf Bahrs

[32] In seinem in »Zur Kritik der Moderne« aufgenommenen Artikel »Zur Kritik der Kritik« stellt Bahr Lemaîtres Arbeiten als »die moderne Kritik, wie sie der moderne Geist und die moderne Kunst verlangen«, vor (Zur Kritik der Moderne [Anm. 17], S. 251). Lemaître werde »nur von der Neugierde bewegt« und es gehe ihm nicht um Wertung durch Anlegen ästhetischer Maßstäbe, sondern allein darum, ob ihn ein Werk »ergreift und bewegt« (S. 251–252).

[33] Zur Kritik der Moderne (Anm. 17), S. 252.

[34] Freie Bühne, 1. Jg., H. 13, 30.4.1890, S. 372.

[35] Ebd. Brahm hatte 1882 über Gottfried Keller in der »Deutschen Rundschau« geschrieben: »Aber doch liegt hier, wie mir scheinen will, der Weg, welchen die Dichtung der Zukunft wird beschreiten müssen, wenn sie nicht einseitig sich beschränken will, entweder

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

frühen Aufsatz über Ibsen, in dem dieser die erwähnte Synthese noch durch die »naturalistische Problemdichtung« erfüllt sieht.[36] Seine Argumentation zielt offensichtlich darauf, die Differenz zu Bahr auf die formale Ebene, den Stil der Kritik, zu beschränken und Bahr, den zukünftigen Mitarbeiter, für das eigene Projekt zu vereinnahmen. So lobt er an Bahr, »daß der Glaube an den Naturalismus bei ihm kein dogmatisch beschränkter ist«,[37] setzt damit aber den Glauben selbst voraus.

Trotzdem war die zukünftige Konfliktlinie in der »Freien Bühne« zwischen dem Herausgeber Brahm und seinem Redakteur Bahr hier bereits gezogen. Während es Brahm um publizistische Stärkung der neuen naturalistischen Literatur ging, um Schulbildung, vertrat Bahr die Autonomie der Kritik gegenüber der naturalistischen Bewegung. Dies meinte nicht nur die Ablehnung kritischer Loyalität mit einer bestimmten Richtung, wie Brahm sie praktizierte. Vielmehr ging es Bahr darum, die Kritik zur eigenständigen literarischen Gattung aufzuwerten und sie als spezifische Form der Moderne zu etablieren.

II

Bahrs Beiträge in der »Freien Bühne« erschienen teils unter seinem Namen, teils unter den Pseudonymen ›Karl Linz‹, ›B. Schwind‹, ›Globe Trotter‹ und ›Schnitzel‹.[38] Mehrfach berichtete er über die Pariser Theaterszene, die Geschichte des ›théâtre libre‹ und anhand von Presseberichten über Pariser Premieren. Sein eigentliches Arbeitsfeld waren aber Notizen und Glossen zum aktuellen Kulturgeschehen. Sein erster Artikel als Redakteur zeigte Bahr noch in scheinbarem Einverständnis mit Brahm. Er beschäftigte sich darin mit dem jüngsten Mißerfolg von Arthur Fitgers Stück »Von Gottes Gnaden« an der Freien Bühne. Das dem Muster der historischen Tragödie folgende

auf das specifisch ›Poetische‹ zu verzichten, oder auf die Gestaltung des specifisch ›Modernen‹.« (Bd. 31, 1882, S. 405) Indem Brahm sich in »Ein moderner Kritiker« auf diesen Satz beruft, stellt er die naturalistische Literatur in die Tradition des bürgerlichen Realismus. ›Realistisch‹, ›modern‹ und ›naturalistisch‹ werden als Synonyma verwandt.

[36] Zur Kritik der Moderne (Anm. 17), S. 69.

[37] Ebd., S. 373.

[38] Bahr nimmt die Demystifikation in der Erklärung gegen Brahm von Ende Juli 1890 selbst vor. Vgl. Selbstbildnis (Anm. 5), S. 260.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stück und seine Inszenierung waren von der Kritik einhellig verrissen worden.[39] Brahm und Bahr gingen jeweils in einem eigenem Artikel auf diese Reaktion ein und versuchten gleichermaßen, sie als Niederlage der alten Dramatik zu deuten. Dabei setzten sie aber verschiedene Akzente. In seiner Rezension in Heft 14 schreibt Brahm:

> was in dieser ungezogenen und maßlosen Opposition, ihr selbst unbewußt, reagirte, war zuletzt nichts anderes, als der Natürlichkeitsdrang der Zeit; und schwerer, als mancher Sieg der neuen Kunst, wiegt dann diese Niederlage der alten: der Naturalismus triumphirt auf der ganzen Linie, offensiv wie defensiv.[40]

In seinem Artikel »Um Logik wird gebeten« im folgenden Heft greift Bahr Brahms Argumentationsweise auf. Auch er nennt Fitgers Stück »das letzte Experiment der alten Schule«[41] und macht sich das Publikumsurteil zu eigen:

> Es könnte ja sein – die abstracte Möglichkeit behaupte ich blos – daß das Publikum die Moderne will, bereit, sie mit Jubel und Gehorsam zu begrüßen, und nur die Künstler haben sie blos noch nicht vermocht, die richtige Moderne.[42]

Der Unterschied zwischen beiden Rezensionen liegt darin, daß Brahm die Niederlage Fitgers als Sieg des Naturalismus darstellt, einer Richtung, die mit Hauptmann und Holz/Schlaf schon präsent ist, während Bahr sie als Verlangen nach ›der Moderne‹ deutet, die bisher noch nicht existent sei. Auffällig ist, daß Bahr den Begriff Naturalismus in seinem Artikel vermeidet. Damit deutet sich hier bereits die später offen geäußerte Abgrenzung des Modernebegriffs vom Naturalismus

[39] Vgl. G. Schley, Die Freie Bühne in Berlin (Anm. 24), S. 72–74.

[40] Freie Bühne, 1. Jg., H. 14, 7.5.1890, S. 401. Die wahren Beweggründe für die Aufführung sind unklar und waren auch bei den zeitgenössischen Rezensenten umstritten. In der »Nation« polemisierte Harden gegen Brahms nachträgliche Rechtfertigung. Der Mißerfolg sei nicht nur durch das Stück, sondern auch durch die Darstellung und Bühneneinrichtung zustandegekommen. »Fitger fiel unter Hohn und Spott, Holz und Schlaf fiel unter theilnahmsloses Schweigen. Durch zwei verfuschte Bilder aber ist für den Untergang der alten so wenig wie für den Sonnenaufgang einer neuen Kunst bewiesen« (7. Jg., H. 32, 10.5.1890, S. 480).

[41] Freie Bühne, H. 15, 14.5.1890, S. 430.

[42] Ebd., S. 431.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an. Daß die terminologische Differenzierung zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollzogen ist, zeigt sich auch darin, daß Bahr eine Spezifikation zu ›die Moderne‹ nachreicht: ›die richtige Moderne‹.

Der Konflikt zwischen Bahr und Brahm entzündete sich nicht direkt an inhaltlichen und programmatischen Fragen, sondern an der Form der von Bahr in die »Freie Bühne« eingeführten Kritik. Da Bahr die von ihm verwandte kritische Form aber als Ausdruck einer spezifischen Moderne-Konzeption verstand, gewann die Auseinandersetzung grundsätzliche Bedeutung. Über seine Absichten als Redakteur der »Freien Bühne« äußerte Bahr sich in einem Brief an seinen Vater vom Mai 1890: »ich werde monatlich zwei Aufsätze literarisch-kritischen Inhalts mit meinem Namen und zwei leichte französische Causerien, die ich hier einbürgern will, unter einem Pseudonym schreiben«.[43] Diese bis dahin in der Zeitschrift unbekannte Form der ›Causerie‹ vertrat Bahr in zwei neuen Rubriken, ›Von neuer Kunst‹ und ›Suggestionen‹, die in lockerer Folge erschienen und mit Pseudonymen unterzeichnet waren. Die Spartentitel waren programmatisch gewählt. Die Kritik sollte neue Kunst nicht allein berichtend und wertend behandeln, sie wurde vielmehr als neue, eigenständige Kunstform mit nicht-diskursiver Funktion vorgeführt. Einen Eindruck von dem durch Bahr eingeführten ›Plauderton‹ gibt der Schluß der ›Suggestionen‹ in Heft 17:

> Nun hätte ich Ihnen gerne noch die Geschichte von Onkel Oskar erzählt, eine unendliche und bedeutsame Geschichte. Aber da muß gerade, hinter dem blauen Flieder, ein Mädchen vorübergehen, die nicht gerade sucht, aber sie ließe sich wohl finden. Und wenn mich eine so ansieht, so gewiß, dann – ich kann mir nicht helfen – dann ist es aus [...].[44]

Die Kritik präsentiert sich als ›Suggestion‹, als eine eigene, halb-fiktive Gattung, der Meldungen und Ereignisse nur Anlaß für eine bildhaft-narrative Skizze sind. Der Gegenstand an sich ist nebensächlich, er wird ›gefunden‹ und – wie das ›Mädchen hinter dem blauen Flieder‹ – durch die Imagination des Erzählers fiktiv verwandelt. Bahrs ›Suggestionen‹ lassen sich so am ehesten als impressionistische Skizzen

[43] Briefwechsel (Anm. 4), S. 272.
[44] Freie Bühne, 1. Jg., H. 17, 28.5.1890, S. 478.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beschreiben. In ihrer Beschränkung auf die momentane subjektive Erfahrung sind sie deutlich an der impressionistischen Kritik Jules Lemaîtres orientiert.[45] Bahr selbst sah sich im Rückblick seines 1923 veröffentlichten »Selbstbildnisses« in der Berliner Zeit als Konkurrenten von Maximilian Harden, den er den ersten Deutschen nennt, »der sich auf die Kunst einer ganz persönlichen, nervösen, gar nicht beckmessernden, sondern innerlich erlebten, einer ›lyrischen‹ Kritik« verstanden habe.[46] Wie Harden habe auch er »seit Paris« den Ehrgeiz gehabt, »dem kritischen Handwerk den Adel der Wortkunst zu verleihen.«[47] In der Tat erinnert die ironische Metaphorik in Bahrs Beiträgen an manchen Stellen an den Stil Hardens:

> Nämlich, die neulich abgestochenen Pastoren wachen geschwind noch einmal auf, wie mißvergnügte Frösche, wenn ihnen das Schweifchen tranchiert wird. Sie haben sich an die sonst unbescholtene Spree herüber eingeschleppt, um einen evangelisch-sozialen Kongreß aufzuthun.[48]

Das charakteristische Thema von Bahrs ›Suggestionen‹ ist die ironische Kritik der Prüderie, die sich hier als Angriff auf kirchliche Zensurversuche äußert. Die ›lyrische Kritik‹ Bahrs nutzt dabei die Wirkung sexueller Metaphorik. Komisch wirken die Versuche einer gesetzlichen Regelung der »öffentlichen Sittlichkeit« in Bahrs Darstellung aber vor allem dadurch, daß er sie mit seiner Überzeugung von der Allmacht des Sexus konfrontiert: »Warum nicht lieber gleich den Unterschied der Geschlechter überhaupt verbieten [...]?«[49] Stil und Thema der ›Suggestionen‹ treffen sich so mit Bahrs Auffassung der Moderne als Herrschaft der Triebnatur über den Geist, die er aus der französischen Décadence-Literatur gewonnen hat. Daß er die feminine Substantivierung von ›modern‹ bevorzugt, ist so gesehen kein Zufall. ›Die Moderne‹ erscheint bei Bahr in weiblicher Personifikation,

[45] Zum Begriff der impressionistischen Kritik und ihrer Herleitung von Lemaître vgl. Hartmut Steinecke, »Verwandlungskünstler«? Zur Literaturkritik des Jungen Wien. In: Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel. Hg. von Benjamin Bennett u.a. Tübingen 1983, S. 101–116, hier S. 111–112.

[46] Selbstbildnis (Anm. 5), S. 267.

[47] Ebd.

[48] Freie Bühne, 1. Jg., H. 22, 2.7.1890, S. 596.

[49] Ebd., S. 597.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

genauer gesagt: in der Gestalt der ›femme fatale‹. Und die Auseinandersetzung mit dem – männlichen – Naturalismus erfolgt in den Metaphern des Geschlechtergegensatzes.

Bahrs Moderne-Verständnis prägte nicht nur seine eigenen Beiträge in der »Freien Bühne«, sondern auch die redaktionelle Gestaltung der Zeitschrift. So initiierte er unmittelbar nach seiner Einstellung eine Debatte über die ›Frauenfrage‹. In Heft 15 erschien ein Artikel von Paul Ernst mit dem Titel »Frauenfrage und sociale Frage«, der sich kritisch mit Laura Marholms Artikelserie »Die Frau in der skandinavischen Literatur« auseinandersetzte.[50] Der Abdruck dieses Artikels wurde mit einer redaktionellen Anmerkung versehen, in der die Redaktion sich vom Inhalt distanzierte und ihn zugleich als Beitrag zu einer zu führenden Debatte einordnete. Diese Notiz weist Bahrs Handschrift auf. Die Veröffentlichung erfolge nicht, weil man der Position »besondere Verbreitung zu geben wünsche[n]«, sondern um der »consequenten Schroffheit« des marxistischen Ansatzes willen.[51] Bahr griff damit in zwei zentralen Punkten kritisch in die naturalistische Debatte ein: in der Frage der Frauenemanzipation und der Frage sozialistischer Gesellschaftstheorie.[52] Die redaktionelle Kommentierung kam einer Unterstützung der Position Marholms gleich, die in ihren Beiträgen die fundamentale Bedeutung des Geschlechterverhältnisses für Literatur und Gesellschaft herausgestellt hatte. Noch deutlicher wird dies in einem Antwortartikel Bahrs auf Ernst, »Zur Frauenfrage. Die Epigonen des Marxismus«, den er in der folgenden Nummer veröffentlichte. Ernsts Verständnis der Frau als ein ökonomisch bedingtes Klassenwesen setzte er darin die Idee der »eigentlichen« Frau entgegegen, die sich von ihren sozialen Hüllen befreit als reine »Geschlechtsnatur« zeige.[53] Die Marxisten würden »das Sphinxische« an der Frau verkennen, das »Grauenhafte, daß der Mann [...] Jede [...]

[50] Marholms Artikel erschienen in H. 6, 12.3.1890, S. 168–171; H. 9, 2.4.1890, S. 261–265; H. 13, 30.4.1890, S. 364–368.

[51] Freie Bühne, 1. Jg., H. 15, 14.5.1890, S. 423.

[52] Zur Emanzipationsdebatte in der naturalistischen Bewegung im allgemeinen und zur Auseinandersetzung zwischen Laura Marholm und Paul Ernst im besonderen vgl. Dieter Bänsch, Naturalismus und Frauenbewegung. In: Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement. Hg. von Helmut Scheuer. (Sprache und Literatur 91) Stuttgart u.a. 1974, S. 122–149, bes. S. 128–132.

[53] Freie Bühne, 1. Jg., H. 17, 28.5.1890, S. 469–472, hier S. 472.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

immer nur als ein glattes fischiges Ungeheuer empfindet, das ihm entschlüpft, während die kalten Nerven schaudern.«[54] Ernst wiederum bekräftigte seine Auffassung in einem Artikel in Heft 21 und nannte Bahrs Sicht des Problems »nichts als Hysterie«.[55] Den Endpunkt der Debatte markierte dann Marholms Beitrag »Zur Frauenfrage. Die beiden Seiten der Medaille«, in welchem sie vor allem Ernsts Antwort an Bahr kritisierte. Dies implizierte aber keine Zustimmung zu Bahrs Position. Vielmehr spricht sie von der »anämischen Krankhaftigkeit« der – von Bahr so geschätzten – französischen Literatur und stellt dieser den ›gesunden‹ und ›kraftvollen‹ Umgang mit Geschlechtsfragen in der skandinavischen Literatur gegenüber.[56] Indirekt wandte sie sich damit auch gegen Bahrs ›dekadente‹ Stilisierung des Geschlechtergegensatzes.

Die aus der französischen Décadence übernommene Dämonisierung der Frau und des Erotischen prägt auch Bahrs Roman »Die gute Schule«, der seit Heft 14 in Fortsetzungen in der »Freien Bühne« erschien und als erster Décadenceroman in Deutschland gelten kann.[57] Auch in Bahrs anderen Beiträgen für die Zeitschrift trat die Décadence-Thematik zunehmend in den Vordergrund. Besonders deutlich zeigt sich dies in seinen letzten ›Suggestionen‹ in Heft 24, die als Endpunkt der Entwicklung der Kunstnotiz zu einer vom Anlaß unabhängigen Prosaskizze angesehen werden können. Die Meldung vom Tod der polnischen Schauspielerin Wisnowska dient Bahr hier als An-

[54] Ebd., S. 472.

[55] Frauenfrage und Geschlechtsfrage. In: Freie Bühne, 1. Jg., H. 21, 25.6.1890, S. 569–570, hier S. 570.

[56] Freie Bühne, 1. Jg., H. 22, 2.7.1890, S. 585–589, hier S. 586.

[57] Der Begriff Décadence wird im Roman selbst eingeführt als der endlich gefundene Name für den am Helden beschriebenen Zustand der psychologischen Selbstreflexion. Er ist damit auch auf die Erzählweise bezogen, die die Selbstbeobachtung als personale Erzählsituation umsetzt. Inhaltlich lehnt Bahr sich deutlich an Huysmans Roman »A Rebours« (1884) und Zolas Roman »L'Oeuvre« (1886) an. Beim deutschen Publikum stieß der Roman sowohl wegen der freizügigen Darstellung erotischer Szenen als auch wegen seiner ungewohnten Erzählweise auf Ablehnung. Friedrich M. Fels beklagt in einer Rezension, die »psychologische Analyse des Helden« sei so »ausschließlich in den Vordergrund gerückt, daß sich das Ganze wie ein Tagebuch liest, welches der Verfasser aus irgend einer Marotte in der dritten Person geschrieben hat«, wodurch beim Leser zweifelhaft werde, »ob es sich um wirkliche Ereignisse oder bloß um Phantasien und Hallucinationen des Helden handelt« (Die Gegenwart, Bd. 38, H. 42, 18.10.1890, S. 246).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

laß für ein imaginäres Portrait des dämonischen Frauentypus des fin-de-siècle: »Ich habe sie nie gekannt, aber ich sehe sie unvertreiblich vor mir, ein bleiches Gespenst, und es rieselt Blut.«[58] Indem Bahr sie ein »Symbol dieser ganzen Zeit« nennt, wird das Portrait zum verallgemeinerten Bild der Moderne, wie Bahr sie versteht:

> Und ich sehe das aufgeblühte Weib, von der wilden unheimlichen Schönheit, welche die lange Vertrautheit des Schmerzes schenkt, und die versunkenen Lippen von den müden Falten des Ekels zerknittert, sehe diese entzäunte, hoffnungswunde Hetzjagd durch den letzten Wahnsinn aller Genüsse [...].
> Wir aber feiern Feste. Könige, dem Schmerze in Tollheit entlaufen, morden sich; Prinzen, an denen die letzte Hoffnung der Völker lehnte, flüchten vor dem Grauen des Lebens; der Wahnsinn schleicht um Paläste und Hütten. Aber wir feiern Feste. Wir haben nicht Zeit, die grimmige Handschrift an der Wand zu achten, die täglich erneut wird. [59]

Bahrs Beiträge in der »Freien Bühne« erwiesen sich als formal und inhaltlich unvereinbar mit deren Anspruch, kritische Begleiterin der naturalistischen Bewegung zu sein.[60] Konnte zu Beginn noch angenommen werden, seine Kritik aktueller Inszenierungen ziele auf eine kompromißlose Verwirklichung des naturalistischen Programms, so offenbarte sich mit der Zeit die Gegensätzlichkeit seines Moderne-Begriffs zum Naturalismus. Besonders deutlich wird die Opposition zum Naturalismus in den Notizen ›Von neuer Kunst‹ in Heft 23. Hier äußert er sich zunächst begeistert über Ola Hanssons Roman »Parias«, den er als Zeichen für die »Entwicklung der Moderne« wertet, als Einsatz für die »Discussion der neuesten Phase, in welcher die Litteratur sich über den Naturalismus hinaus entwickelt«.[61] In einer folgenden Glosse, »Naturalismus und Theater«, wehrt Bahr sich gegen seine Ti-

[58] Hermann Bahr, Die Tragödie der Tragödin. In: Freie Bühne, 1. Jg., H. 24, 16.7.1890. S. 647–648, hier S. 647.

[59] Ebd., S. 648.

[60] Brahm beschrieb im Einleitungsartikel des ersten Heftes die Absicht der Zeitschrift: »Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten [...].« (Freie Bühne, 1. Jg., H.1., 29.1.1890, S. 2.)

[61] Freie Bühne, 1. Jg., H. 23, 9.7.1890, S. 618. [Der vollständige Text findet sich in der Einleitung von Hans-Georg Schede zu Hofmannsthals Aufsatz »Das junge Skandinavien« in diesem Band, S. 17; Anm. d. Hg.]

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

tulierung als ›Naturalist‹ in einem Artikel der »Deutschen Zeitung« und fragt: »Warum heißen sie mich nicht lieber ›Decadent‹ und wenn denn schon durchaus ein Schubfach sein muß, warum stecken sie mich nicht lieber mit Huysmans und Maurice Barrès zusammen?«[62] Und schließlich weist er darauf hin, er habe wiederholt die Überzeugung ausgesprochen, die französische Literatur sei dabei, den Naturalismus »durch ein reicheres und der Moderne näheres Verfahren zu ersetzen.«[63] Indem Bahr hier Naturalismus und Moderne zu trennen sucht, richtet sich seine Kritik kaum verhohlen gegen Brahms Führung der »Freien Bühne«, der das Blatt als Diskussionsforum der naturalistischen Moderne verstand.[64] Mit »Naturalismus und Theater« gewann die Distanzierung von Brahm und seinem Programm eine neue Qualität. Sprach Bahr sonst stets allgemein von ›der Moderne‹ und vermied den Terminus ›Naturalismus‹, so stellte er sie jetzt explizit gegeneinander und nutzt die Zeitschrift zur Selbststilisierung zum Décadent.

Den Zusammenhang zwischen der an der französischen Décadence orientierten Moderne-Konzeption Bahrs und dem von ihm in die »Freie Bühne« eingeführten Feuilletonstil thematisiert er selbst in seinem Artikel »Feuilleton«. Dieser Beitrag erschien in der letzten Nummer vor dem Bruch mit dem Herausgeber und hat, obwohl als Rezension angelegt, den Charakter einer programmatischen Zusammenfassung der von Bahr als Redakteur verfolgten Absicht. Das Feuilleton gilt Bahr als die Gattung, die auf die Nerven wirkt, indem sie die Objektwelt vollkommen in sinnliche Reize auflöst. Das Feuilleton sei »genau genommen [...] gar nichts«, da »aller Gehalt der Wirklichkeit« von ihm »schnöde verschmäht und mit Übermuth« behandelt würde, »noch genauer genommen« aber sei es »alles«: »denn was immer die äußere Alltäglichkeit den Nerven und Sinnen gewähren kann, Lachen und Weinen, Wollust und Entrüstung, Liebe und Haß steckt in seiner

[62] Ebd.

[63] Ebd., S. 618–619.

[64] In seinem späteren Aufsatz »Die Überwindung des Naturalismus«, worin die Ablösung des Naturalismus durch eine »nervöse Romantik« verkündet wird, nennt Bahr den Naturalismus »die Entbindung der Moderne«, versteht ihn also als notwendige Voraussetzung der folgenden Phase. »Denn bloß in dieser dreißigjährigen Reibung der Seele am Wirklichen konnte der Virtuose im Nervösen werden.« (In: Die Überwindung des Naturalismus [Anm. 10], S. 152–158, hier S. 155–156.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wirkung.«[65] Die ironische Auflösung des Realen in Imagination löst die affektiven Reize vom Gegenstand und setzt diese Sinneserregung als eigentlichen Zweck eines Textes. Dabei wird ein erkenntniskritischer Pessimismus als Grundempfindung der Moderne vorausgesetzt:

> denn es ist auf uns selber ebensowenig Verlaß als wie auf die anderen, wir finden in uns denselben albernen Betrug wie draußen und auch der eigenen Seele vertrauen wir nicht mehr. Es ist mit der Welt nichts los und nur das eigene Ich an der fremden Welt zu reiben, daß es die Nerven kitzelt, das ist, einschläfernd wie der sanfte Strich der Angora, noch das beste Mittel, das Leben wegzueskamotieren.
> Man nennt das Sensualismus. Und seine ausübenden Schüler nennt man heute mit einem schon etwas abgegriffenen Wort: *fin de siècle*. Und die einzige Denkweise die ihnen [...] noch übrig bleibt, ist der feuilletonistische Geist, die Theorie ihrer Praxis: *se moquer de tout, blaguer tout, se railler lui-même*.[66]

Deutlich tritt hier die Differenz des von Bahr zugrundegelegten Wahrheitsbegriffs zu dem des Naturalismus zutage. Entgegen dem naturalistischen Anspruch auf adäquate Wiedergabe sozialer Lebenswelt und den Versuchen, wissenschaftlich-objektivierende Realitätserfassung in Literatur zu überführen, sieht Bahr die sensualistische Wahrheitskonzeption als eigentliches Anliegen der Moderne. Die »feuilletonistische Anschauung« sei »das einzige Instrument zur modernen Wahrheit«, und zwar als »Annäherungswerth«, »der erst in dem Augenblicke gilt, in welchem er schon wieder aufgehoben wird«.[67] Gerade die Flüchtigkeit des Eindrucks, welche die impressionistische Skizze durch Verwandlung eines Objekts in eine subjektive Assoziation erreicht, wird zum Signum psychologischer Wahrheit. Charakteristisch ist die zitierte Passage auch für die Erzählhaltung der Bahrschen Skizzen und Essays. Nachdem er zunächst in der Ich-Form begonnen hat und sich, ob seiner ungewohnten Ansichten, bewußt in Gegensatz zur Leserschaft gestellt hat, fällt er jetzt unvermittelt in die Wir-Form, die eine unmittelbare Identifikation des Lesers mit der

[65] Freie Bühne, 1. Jg., H. 21, 25.6.1890, S. 665–666.
[66] Ebd., S. 666.
[67] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gemeinde der modernen Menschen erzeugen soll. Diese gefühlsmässige Einheit wird schließlich auf den Begriff gebracht: fin de siècle. Zur Herstellung des Zusammengehörigkeitsgefühls dient auch der für Bahr typische Erzählgestus, Neues als längst Bekanntes einzuführen: das Wort ›fin de siècle‹ sei schon ›etwas abgegriffen‹. Tatsächlich war der Begriff erst kurz zuvor von Bahr in der »Freien Bühne« eingeführt worden.[68]

Bahrs Feuilletonstil wurde von Beginn seiner Mitarbeit an zum Streitpunkt mit Brahm. Bereits Anfang Juni beschwerte Bahr sich beim Verleger Samuel Fischer darüber, daß Brahm sich geweigert habe, seine ›Suggestionen‹ zu drucken. Er bestand auf einem unveränderten Abdruck seiner weiteren Beiträge, da »Herr Dr. Brahm die Sitte hat, alles dasjenige herauszustreichen, um dessentwillen ich schreibe, um dessentwillen Sie sie wünschen, um dessentwillen das Publikum sie liest.«[69] Die Differenz in der Ansicht über Wert und Interesse der ›Suggestionen‹ und damit über den Charakter der Zeitschrift verband sich mit einem Kompetenzstreit zwischen Redaktion und Herausgeber. Bahr versuchte hierbei, Fischer für sich zu gewinnen, und verkannte offensichtlich die enge Verbindung zwischen Herausgeber und Verleger.[70] Brahm sandte seinerseits Fischer am 2. Juli einen Artikel Bahrs, wahrscheinlich die oben zitierte Glosse »Naturalismus und Theater«, mit der Bemerkung: »meine Hoffnung wird immer geringer, mit diesem parfümirten Ekel auf einen grünen Zweig zu kommen.«[71] Brahm schien schon zu diesem Zeitpunkt die Entlassung Bahrs anzustreben. Dies bestätigt auch ein Brief vom 16.

[68] Der Terminus ›Fin de siècle‹, der in Frankreich schon Anfang der 80er Jahre auftauchte, war zu diesem Zeitpunkt in Deutschland noch unbekannt. In der 4. Fortsetzung von Bahrs Romans »Die gute Schule« in der »Freien Bühne« vom 4.6.1890 taucht er zusammen mit dem Begriff Décadence auf: »Decadençe und ›fin de siècle‹, damit ging alles. In der Kunst handelte es sich um nichts anderes.« (H. 18, 4.6.1890, S. 507.) Zur Begriffsgeschichte vgl. Jens Malte Fischer, Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978, S. 85. Vgl. auch Abschnitt III des vorliegenden Aufsatzes.

[69] Samuel Fischer/Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Mit einer Einführung von Bernhard Zeller. Frankfurt/M. 1989, S. 166.

[70] Nach seinem Austritt aus der Redaktion behauptete Bahr sogar, in seinem Kampf gegen Brahm von »Holz und dem Verleger kräftig gestützt« worden zu sein. (Brief vom [25.8.1890] an den Vater. In: Briefwechsel [Anm. 4], S. 286).

[71] Samuel Fischer/Hedwig Fischer (Anm. 69), S. 187. Vgl. auch Kommentar, S. 900.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Juli an Fischer, dem Brahm erneut einen Artikel Bahrs, möglicherweise »Feuilleton«, beilegte:

> [...] falls Sie, wie ich hoffe, nicht schon zu einem negativen Beschluss in Betr. der F.B. gelangt sind, bitte ich Sie Beif. zu lesen. Es ist wieder in einem heillosen Stile; viele Worte und nichts gesagt. Wäre B. ein externer Mitarbeiter, so würde ich es mir dreimal überlegen, den Artikel aufzunehmen. So aber fühle ich mich gebunden; denn dass sich sein Hochgefühl im Einzelnen nichts abdingen lässt, wissen Sie. Ich folgere daraus von Neuem, dass wir gut thun würden, das bisherige Verhältnis zu ihm am 1. August aufzuheben.[72]

Der drohenden Entlassung kam Bahr durch seinen Austritt zuvor. Dabei bemühte er sich jedoch, den Konflikt zum Grundsatzstreit um die Zeitschrift und die Vorherrschaft der von Brahm geförderten naturalistischen Richtung in Berlin zu stilisieren. Brisanz erhielt sein Versuch durch die angespannte Finanzlage der »Freien Bühne«, die dazu führte, daß Fischer erwog, das Blatt zum Jahresende einzustellen.[73] Brahm spielt im zitierten Brief darauf an. Nachdem Bahrs Versuch der Verdrängung Brahms aus der Zeitschrift gescheitert war, bot sich so die Perspektive, der »Freien Bühne« durch einen als Gruppenaustritt organisierten Eklat den Todesstoß zu versetzen. Gemeinsam versuchten Bahr und Holz, möglichst viele Autoren der Zeitschrift als Unterzeichner einer provokativen Erklärung gegen Brahm und die »Freie Bühne« zu gewinnen, die sie Ende Juli in mehreren Zeitschriften und Tageszeitungen, u.a. dem »Berliner Tageblatt«, veröffentlichten:

> Die Unterzeichneten erklären, daß sie jede Verbindung mit der von Otto Brahm in Berlin herausgegebenen Wochenschrift »Freie Bühne« abgebrochen haben und dieses Blatt nicht als Organ ihrer Anschauungen anerkennen.[74]

Unterzeichnet war diese Erklärung neben Bahr und Holz von Otto Julius Bierbaum, Paul Ernst, Jven Kruse, Detlev Freiherr von Liliencron, Bernhard Mänicke und Johannes Schlaf. Wichtige Autoren fehl-

[72] Ebd., S. 188.
[73] Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag (Anm. 5), S. 127.
[74] Zit. n. Die Gesellschaft, 6. Jg., Sept. 1890, S. 1367.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten. So hatte etwa Otto Erich Hartleben seine Unterschrift von der Mitunterzeichung Gerhart Hauptmanns abhängig gemacht, die dem Protest erst den Charakter einer gemeinsamen Opposition der Autoren gegen den Herausgeber Brahm gegeben hätte.[75] Bahr selbst stellt die Erklärung in einem Brief an Paul Ernst als einen gemeinsamen »Kampf gegen das literarische Cliquenwesen« und die »Willkürherrschaft« Brahms dar, der sie trotz »mancher sachlicher Differenz« verbinde.[76] Durch die geringe Anzahl prominenter Unterzeichner war die von Bahr angestrebte Verallgemeinerung des Protests gegen Brahm jedoch gescheitert und ermöglichte diesem, den Konflikt umgekehrt in bezug auf Bahr zu personalisieren. In einem Brief an Ludwig Fulda nennt er den ganzen Vorgang eine »Palastrevolution« und Bahr und Holz »zwei Verschwörer aus dem Fiesko«, die aus Machtstreben »einige unschuldige Lämmer angestiftet« hätten.[77] Und auch im folgenden Heft der »Freien Bühne« stellt er in der Glosse »Secessionisten« den Konflikt als »Meinungsdifferenz« dar, deren Kern darin gelegen habe, »daß mehrere Herren, denen wir die Fähigkeit zutrauten, zweite Geige zu spielen, die Prime beanspruchten«.[78] Dem von Bahr immer wieder vorgetragenen Vorwurf, er wolle die Richtung der literarischen Moderne autoritär bestimmen, begegnet Brahm mit dem Gegenvorwurf, die ›Sezessionisten‹ hätten das Blatt als Organ ihrer persönlichen Anschauungen funktionalisieren wollen:

> Mögen auch die Anstifter dieser Operetten-Verschwörung glauben: *L'état c'est moi*, der Naturalismus sind wir – es ist immer wieder in dieser »Freien Bühne« ausgeführt worden, wie an keine Person und an keine Formel, an kein Programm und an keine »Richtung« die moderne Kunst gebunden ist.[79]

Brahms Verteidigung behauptet die programmatische Offenheit der »Freien Bühne« für die verschiedensten Erscheinungsformen der modernen Kunst und stellt den Konflikt als Differenz über die genaue

[75] Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag (Anm. 5), S. 128.

[76] Brief vom 28.[7.] 1890 (ungedruckt, DLA Marbach, Nr. 61.1599).

[77] Brief vom 29.7.1890 (zit. n. Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag (Anm. 5), S. 128).

[78] Freie Bühne, 1. Jg., H. 26, 30.7.1890, S. 696.

[79] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bestimmung der Richtungsbezeichnung ›Naturalismus‹ dar. Erneut setzt Brahm damit auf die integrative Kraft der Richtungsbezeichung für die Mehrheit der Berliner Autoren. Indem er die ›Verschwörer‹ als innernaturalistische Opposition behandelt, weist er zugleich indirekt auf die programmatische Heterogenität der Gruppe seiner Gegner hin. Während Bahr in seinen Artikeln in der »Freien Bühne« versucht hatte, den Naturalismus als Teilbereich oder Vorstufe von ›der Moderne‹ zu separieren, opponierten Arno Holz und Johannes Schlaf nur gegen Hierarchien innerhalb der naturalistischen Bewegung. Die von Bahr erstrebte Gruppenbildung hatte so allein die gemeinsame Opposition gegen Brahm zur Basis.

III

Die inhaltliche Differenz zwischen Bahr und den anderen Gegnern Brahms wurde zum Zeitpunkt des Bruchs mit der »Freien Bühne« noch nicht wahrgenommen. Dies erklärt auch die vorübergehende Nähe Bahrs zu den Bestrebungen des Theatervereins ›Deutsche Bühne‹. Dessen Gründung am 1.8.1890 fiel zeitlich mit dem spektakulären Abfall der ›Sezessionisten‹ von der »Freien Bühne« zusammen und war wesentlich durch die Unzufriedenheit mit Brahms Leitung des Theatervereins motiviert.[80] Conrad Alberti, einer der Initiatoren des Konkurrenzunternehmens, nahm die Erklärung der ›Sezessionisten‹ zum Anlaß, in der »Gesellschaft« einen »Nekrolog« auf die »Freie Bühne« (Zeitschrift und Bühne) zu veröffentlichen. Darin warf er Brahm und Paul Schlenther vor, die Auswahl von Stücken allein nach dem Gesichtspunkt persönlicher Interessen getroffen und Karl Bleibtreus sowie sein eigenes Drama aus unkünstlerischen Gründen abgelehnt zu haben.

> Er [Brahm, G.S.] mußte den größten Schmerz erleben: seine eigensten Entdeckungen, die Herrn Bahr, Holz und Schlaf, die Hauptmitarbeiter seines Blattes, sagten sich öffentlich von ihm los, nachdem Herr Bahr schon

[80] Die Deutsche Bühne wurde von Karl Bleibtreu, Conrad Alberti, Max Stempel, Hermann Kolsen und Georg Zimmermann geleitet. Ausschlaggebend für ihre Gründung war die Verärgerung über die Nichtberücksichtigung von Stücken von Karl Bleibtreu, Conrad Alberti und Julius Hart an der ›Freien Bühne‹, die sich mit dem allgemeinen Vorwurf der Bevorzugung ausländischer Autoren verband.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vorher sein neuestes Stück der »Deutschen Bühne« zur Prüfung eingereicht hatte.[81]

Tatsächlich wurde Bahrs erstes Drama »Die neuen Menschen« (1887), das noch während seines ersten Berlin-Aufenthalts unter dem Eindruck Ibsens entstanden war, Anfang September von der ›Deutschen Bühne‹ angenommen und am 18.1.1891 zur Aufführung gebracht.[82] Damit wurde ein Text Bahrs exponiert, der aus seiner früheren sozialistisch-naturalistischen Phase stammte und von der aktuellen literar-ästhetischen Position Bahrs weit entfernt war. Auch die kurzfristige Allianz mit den Organisatoren der ›Deutschen Bühne‹ beruhte auf der Verkennung grundsätzlich verschiedener Ansichten über die Richtung der modernen Literatur in Deutschland. Zwar sprach auch Alberti von »der Aussichtslosigkeit« des sogenannten »Naturalismus« oder »konsequenten Naturalismus«, setzte dem aber die »Bahn des Realismus« entgegen.[83] Ebenso unverträglich war Bahrs Orientierung an der französischen Literaturentwicklung mit dem demonstrativen Eintreten für eine eigenständige deutsche Literatur von Bleibtreu und Alberti.[84]

Bahrs Versuche, nach dem Ausscheiden aus der »Freien Bühne« die modernen Autoren in einer eigenen Gruppe in Konkurrenz zu dem von Brahm und Fischer vorgegebenen institutionellen Rahmen zu organisieren, schlugen nicht zuletzt aufgrund der Isoliertheit seiner ästhetischen Position fehl. Kurz nach dem Bruch mit Brahm bezeichnete Bahr die Trennung noch als »im sachlichen Interesse der modernen Bewegung und in dem persönlichen von uns selbst« notwendig und

[81] Conrad Alberti, Die Freie Bühne. Ein Nekrolog. In: Die Gesellschaft, 6. Jg., Aug. 1890, S. 1104–1112 und Sep. 1890, S. 1348–1355, hier S. 1352.

[82] Vgl. die Briefe an den Vater v. 7.9.1890 und [18.1.1891] (Briefwechsel [Anm. 4], S. 287–88 und 307). »Die neuen Menschen« waren die vierte Aufführung der ›Deutschen Bühne‹, die am 28.9.1890 mit einer Inszenierung von Karl Bleibtreus Historiendrama »Schicksal« begann und danach Adam Müller-Guttenbrunns Stück »Irma« und Conrad Albertis Drama »Brod!« zur Aufführung brachte.

[83] Conrad Alberti, Ein Nekrolog (Anm. 81), S. 1353.

[84] Die nationalistische Tendenz innerhalb des deutschen Naturalismus tritt etwa in Michael Georg Conrads Artikel »Wie stellen wir uns zu den Franzosen« vom Dez. 1889 deutlich hervor, in welchem er sich gegen die »Phrase vom notwendigen ›Austausch‹« wendet (Die Gesellschaft, 5. Jg., Dez. 1889, S. 1687–1691, hier S. 1689).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erweckte den Eindruck programmatischer Gemeinsamkeit.[85] In dieser Zeit bemühte er sich in Verhandlungen mit Verlegern um die Gründung eines eigenen Blattes, »das von vornherein ganz in unseren Händen sein soll.«[86] Gleichzeitig setzte er sich jedoch mit seinen neuen Artikeln zunehmend in Distanz zu den anderen Autoren. In rascher Folge erschienen im »Magazin für Litteratur«, in der »Gesellschaft«, der »Modernen Dichtung«, der »Nation« und weiteren Zeitungen und Zeitschriften die Aufsätze, die später in der Sammlung »Die Überwindung des Naturalismus« zusammengefaßt wurden. Sie setzten die in den letzten Beiträgen für die »Freie Bühne« begonnene Tendenz der Naturalismuskritik fort und beschäftigten sich vornehmlich mit der französischen Kunstszene.

Alle diese Beiträge sind geprägt durch eine polare Gegenüberstellung von neuer französischer Entwicklung und deutschem Naturalismus. Innerhalb dieses Wahrnehmungsschemas benennt Bahr eine Reihe gegensätzlicher Merkmale: künstlerisch – unkünstlerisch; individuell – objektiv; suggestiv wirksam – nur den Verstand ansprechend. Allen Artikeln liegt der Gedanke der Überlegenheit und Vorbildhaftigkeit der französischen Entwicklung im Verhältnis zur deutschen Literatur zugrunde. In »Die neue Psychologie« schreibt er, daß man in Paris bereits wisse, »daß es mit dem Naturalismus schon wieder vorbei und die ›neue Psychologie‹ über die Literatur gekommen« sei.[87] Letztere werde durch Bourget und sein Verfahren der »Objektivierung der inneren Seelenstände« repräsentiert.[88] In »Pantomime« stellt er fest, der Naturalismus habe zwar das alte Theater zerstört, könne aber kein neues schaffen. Die in Paris eben erfolgreiche Pantomime sei »das einzige«, was »sich der moderne Geschmack mit Behagen gefallen lassen« könne.[89] In »Die Krisis des französischen Naturalismus« heißt es: »Das moderne Bedürfnis verlangt Psychologie, gegen die Einseitigkeit des bisherigen Naturalis-

[85] Brief an den Vater v. [25.8.1890] (Briefwechsel [Anm. 4], S. 286).

[86] Briefwechsel (Anm. 4), S. 287.

[87] Hermann Bahr, Die neue Psychologie. (2 Teile). In: Moderne Dichtung, 1. Jg., H. 8, 1.8.1890, S. 507–509 und H. 9, 1.9.1890, S. 573–576. Zit. n.: Die Überwindung des Naturalismus (Anm. 10), S. 103.

[88] Die Überwindung des Naturalismus (Anm. 10), S. 111.

[89] Hermann Bahr, Pantomime. In: Deutschland, 1. Jg., H. 46, 16.8.1890, S. 748–749. Zit. n.: Zur Überwindung des Naturalismus (Anm. 10), S. 46.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

mus«.[90] Besonders deutlich wird Bahrs Polarisierung zwischen französischer und deutscher Moderne in dem Aufsatz »Naturalismus und Naturalismus«:

> Die französischen Dramatiker haben den Naturalismus hergenommen, um ihn ihren individualistischen Temperamenten dienstbar zu machen. Die deutschen Dramatiker gehen mit dem Naturalismus aus antiindividualistischen Anlagen auf antiindividualistische Zwecke.[91]

Die schematisierende und vereinfachende Darstellung Bahrs war als bewußte Provokation angelegt. Die an französischen Stücken gelobte Skandalwirkung war für ihn selbst wichtiges Mittel publizistischer Profilierung. In dieser Beziehung ist Bahrs retrospektive Einschätzung, er sei in dieser Zeit in Berlin berühmt gewesen, sicher zutreffend.[92] Die damit intendierte Durchsetzung einer neuen literarischen Richtung in Deutschland und Meinungsführerschaft über eine Gruppe antinaturalistischer Autoren wurde aber enttäuscht. Mit seinem Eintreten für Décadence, Neu-Romantik, Kunst der Nerven oder Symbolismus stand Bahr in Berlin weitgehend isoliert. Er trug einerseits wesentlich zur Einführung und Verbreitung der Schlagworte Décadence und Fin de siècle in Deutschland bei, provozierte andererseits aber auch ihre negative Rezeption. Wichtigen Anteil daran hatte sein Roman »Die gute Schule«, der nach dem Vorabdruck in der »Freien Bühne« 1890 auch als Buch bei Fischer erschien. Décadence und Fin-de-siècle werden darin auf den am Helden exemplifizierten Zustand einer handlungshemmenden psychologischen Selbstbeobachtung und seine Suche nach immer neuen Nervenreizungen bezogen:

> Und diese neue Zeit begehrte neue Liebe, wie sie neue Kunst begehrte. Es galt eine Liebe zu finden, welche diesem sinkenden Geschlecht gerecht war. Eine neue Erscheinung der Liebe, welche sich in die allgemeine Decadençe

[90] Hermann Bahr, Die Krisis des französischen Naturalismus. In: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, 59. Jg., H. 36, 6.9.1890, S. 562–564, hier S. 562.

[91] Die Gegenwart, Bd. 38, H. 37, 13.9.1890, S. 170–171. Zit. n.: Die Überwindung des Naturalismus (Anm. 10), S. 52.

[92] Selbstbildnis (Anm. 5), S. 257. Vgl. auch die Briefe vom Mai [1890] und vom 20.7.1890 an den Vater (Briefwechsel [Anm. 4], S. 272 und 280).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schickte; mit der alten ließ sich nichts mehr anfangen. Man mußte sie auf den Stil »*fin de siècle*« bringen.[93]

Die Einführung der Begriffe im Roman wirkt gewollt und scheint auf eine publizistische Wirkung hin berechnet gewesen zu sein. Die Anwendung und Kenntnis der französischen Terminologie signalisierte die avancierte Position des Autors innerhalb der Entwicklung der modernen Literatur. Die Absicht, neue Schlagworte durchzusetzen und mit diesen literarisch wie persönlich identifiziert zu werden, wurde von Bahr erreicht. Anhand der Rezeption des Begriffs ›fin de siècle‹, den Bahr mit seinem Roman in Deutschland einführte, kann das Verhältnis der deutschen Kritik zu dem Roman und auch zur Person Bahr exemplarisch nachgezeichnet werden. Gerade die von Bahr selbst verfolgte Identifikation seiner Person mit den von ihm propagierten Richtungen trug dabei maßgeblich zur negativen Aufnahme letzterer in Berlin bei. Kurz nachdem Bahr den Begriff eingeführt hatte, wurde das neue Wort von Harden in der »Gegenwart« aufgegriffen. In einer Notiz, »Decadente Majestät«, in der die Beschäftigung des Adels mit Geldgeschäften glossiert wird, dient er als Mittel der Ironisierung: »Das sind gewiß *fin de siècle*-Erscheinungen«.[94] Wenig später stellte Fritz Mauthner die französische Wortprägung in der Zeitschrift »Deutschland« vor. Wie Harden stellt auch er die Verbindung zum Décadence-Begriff her, und wie jener verwendet er beide Begriffe pejorativ: »*Fin de siècle*« werde auf den »Geschmack der *décadence*« bezogen, »auf das, was bereits morsch und faul zusammenzubrechen droht, um einem Neuen Platz zu machen.«[95] Otto Brahm griff den von Bahr eingeführten Begriff dann in einer Rezension des Romans auf, den er als »Grünen Heinrich, *fin de siècle*« bezeichnete.[96] Die Aufnahme des neuen Begriffs war durchgängig von negativer und mehr oder weniger ironischer Distanzierung bestimmt.

Gleiches gilt für die von Bahr verfolgte Selbststilisierung als Décadent und die Identifikation seiner Person mit einer dekadenten Mo-

[93] Hermann Bahr, Die gute Schule. Berlin, 2. Aufl. 1898, S. 141. Die zitierte Stelle erschien erstmals in der vierten Fortsetzung des Vorabdrucks in der »Freien Bühne« (1. Jg., H. 18., 4.6.1890, S. 506).

[94] Die Gegenwart, Bd. 39, H. 19, 9.5.1891, S. 301–302.

[95] 1. Jg., H. 37, 14.6.1890, S. 623–624.

[96] Freie Bühne, 1. Jg., H. 23, 9.7.1890, S. 616.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

derne. Auch diese wurde von der Presse aufgegriffen, allerdings in pejorativem Sinn. Und die Kritik kam sowohl von der Seite des um die »Freie Bühne« konzentrierten Naturalismus als auch von der Seite der ›realistischen‹ Kritiker dieser Richtung. Alle Kritiken ähneln sich darin, daß sie Bahr als Epigonen der französischen Autoren darstellen und ihm damit seinen Originalitätsanspruch streitig machen.[97] So rechtfertigt Brahm den Abdruck von Bahrs Roman »Die gute Schule« in der »Freien Bühne« in seiner Besprechung mit dem zwiespältigen Lob, ein solcher Roman sei »in Deutschland noch nicht geschrieben worden«.[98] Die Vorbilder des Romans lägen aber »[j]edem vor Augen im französischen psychologischen Roman, Schule Bourget«.[99] Und schon in dieser Besprechung äußert sich die Kritik an Bahr als Dekadenzkritik. Bahr beschränke sich nicht auf die Darstellung des »Ungesunden«, sondern seine Schilderung werde selbst »ungesund«, und der Autor werde vom »»fieberischen, tropischen Stil« seines Helden fortgerissen«.[100]

In der ablehnenden Haltung gegenüber Bahr und seinen Schriften gibt es allerdings deutliche Differenzen. Allgemein läßt sich eine eher ironische Rezeption, die sich auf Bahrs Wandelbarkeit und Epigonalität bezieht, von einer aggressiven Rezeption, die am Gegenbild einer gesunden nationalen Literaturentwicklung ausgerichtet ist, unterscheiden. Die erstgenannte Rezeptionsform repräsentiert Harden, der sich schon früh als einer der scharfsichtigsten Bahr-Kritiker profilierte. Seine Haltung äußert sich in seinen Rezensionen der Aufführung von Bahrs Stück »Die neuen Menschen« durch die ›Deutsche Bühne‹ im Januar 1891, die er für die »Nation« und die »Gegenwart« schrieb.

[97] Von der allgemein eher negativen Aufnahme des Romans hebt sich die Rezension Otto Erich Hartlebens in der Zeitschrift »Deutschland« auffällig ab: »Das ist das Bedeutende dieses ›Kunstwerks für Künstler‹: es reizt mit überzarten Bogen Saiten des Empfindungserlebens, welche die anderen mit dem gröberen Fidelbogen noch nicht zum Klingen gebracht haben. Und dazu kommt jene feine Souveränität des Dichters – die Ironie – welche auf der Dichtung liegt wie der weichzarte Flaum auf der überreifen Frucht.« (2. Jg., H. 13, 27.12.1890, S. 135). Hartleben sieht jedoch voraus, daß gerade die »Tugenden« des Buches es »dem größeren Lesepublikum unverständlich, ja ungenießbar und verhaßt« machen werden (ebd.).

[98] Freie Bühne, 1. Jg., H. 23, 9.7.1890, S. 616.

[99] Ebd.

[100] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Darin hebt er die Inkongruenz von Bahrs aktueller literarästhetischer Position mit der des 1887 entstandenen Stückes hervor und geht auf die erstaunliche Evolution des Autors ein. Als gleichbleibendes Charaktermerkmal erkennt er Bahrs Anpassungsfähigkeit an seine jeweiligen literarischen Vorbilder. Der Epigonalität von Bahrs verschiedenen Texten entspricht für Harden auch der Entwicklungsgang des Autors, den er als ›Modenmensch‹ kennzeichnet:

> Er ist ein Modenmensch; er vernarrt sich mit jedem neuen Jahr in eine neue Geistestracht; die neuen Menschen sind eine Mißgeburt, die der junge Ibsen mit der alten Sand gezeugt haben könnte, unter Gevatterschaft von Victor Hugo und Dostojevsky; seitdem ist Bahr bis zu Bourget, Mendès und den Symbolisten gelangt, deren Farbendenken und Seelenriecherei er in seine »gute Schule« eingeführt hat.[101]

Das Stück habe, so schreibt Harden in der zweiten Rezension, »nur für die längst nicht abgeschlossene Entwicklungsgeschichte des Herrn Bahr Werth«, die »von Marx und Zolas Jugendnovellen bis zur *fin de siècle-Koketterie* irrlichtelirte«.[102] In diesen Kritiken prägte Harden ein einflußreiches Wahrnehmungsmuster: die Betrachtung Bahrs als Schauspielernatur, der es mehr um die persönliche Reklame als um den literarischen Richtungskampf geht. Harden nahm damit auch im wesentlichen die Argumentationstruktur des später wichtigsten Bahr-Kritikers, Karl Kraus, vorweg.[103] Dies gilt für den Vorwurf der ›Koketterie‹ wie auch für die Demaskierung Bahrs als Provinzler, als ›Mann aus Linz‹.[104]

Während Harden Bahr als Schauspieler betrachtete, für den der Décadent nur eine momentane Rolle ist, sahen andere Kritiker in Bahr eine ernste Bedrohung. In scharfer Form wurde der Dekadenzvorwurf im »Magazin für Litteratur« erhoben, in einer redaktionellen Kommentierung von Bahrs Bourget-Rezension »Die Rätsel der Lie-

[101] Die Gegenwart, Bd. 39, H. 4, 24.1.1891, S. 63.

[102] Die Nation, 8. Jg., H. 17, 24.1.1891, S. 267–270 (unter dem Pseudonym ›M. Kent‹).

[103] Vgl. etwa Kraus' frühe Polemik »Zur Überwindung des Hermann Bahr« (Die Gesellschaft, 9. Jg., Mai 1893, S. 627–636).

[104] Bahrs Auftritt vor dem Publikum der ›Deutschen Bühne‹ nach dem ersten Akt der »Neuen Menschen« beschreibt Harden folgendermaßen: »es erschien ein eleganter, höchst modischer Herr, halb französischer Tenor, halb spanischer Attaché, der ganze Mann aber schlechtweg aus Linz an der Donau.« (Die Gegenwart, Bd. 39, H. 4, 24.1.1891, S. 63.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

be«. Dem Beitrag Bahrs wurde ein Gegenartikel von Curt Grottewitz, »Der Impressionismus in Deutschland«, nachgestellt, der in einer Anmerkung die ausdrückliche Unterstützung der Redaktion fand:

> Wir stimmen mit unserem verehrten Mitarbeiter darin überein, daß die Probleme des Bourget'schen Psychologismus und mehr noch die der Decadence, die in ihrer wesentlichen Seite eine impotente Entartung des Bourgetismus ist, nicht die Probleme einer zukünftigen gesunden Litteraturentwicklung sind, sondern vielmehr einer krankhaft veränderten oder krankhaft sich stellenden Jugend [...]. Außerdem haben diese Probleme für unsere heimische Litteraturbewegung eine verschwindende Bedeutung: [...] Wenn unser verehrter Mitarbeiter Hermann Bahr von einer *allgemeinen* Wendung des litterarischen Geistes spricht, statt von einer spezifisch *französischen*, so begeht er daher eine Synekdoche, deren Berechtigung in aller Zukunft zweifelhaft erscheint.[105]

Mit der durch Bahr vorangetriebenen Popularisierung des Décadence-Begriffs und ihm zugeordneter Themen und Autoren war als Gegenreaktion auch das folgenreiche Muster konservativ-nationaler Dekadenzkritik entstanden. Der Kritiker versucht, Bahr durch den Vorwurf der »Französelei«[106] die Berechtigung seines verallgemeinernden Sprachduktus abzusprechen. In seiner Rezension, die teilweise in der ersten Person Plural geschrieben ist, setzt Bahr das in Bourgets Roman behandelte Thema der Unvereinbarkeit von Geist und Eros als allgemeines Problem der modernen Menschen. Gerade die verallgemeinernde Wir-Form Bahrs wirkte hier offenbar provokant. Deren Kritik hatte dagegen sowohl gegenüber der französischen Literatur als auch gegenüber Bahr ausschließende Funktion.

Eine ähnliche Tendenz verfolgten spätere Stellungnahmen und Rezensionen zu Bahr im »Magazin für Litteratur«. Als Gegenspieler Bahrs trat hier Curt Grottewitz hervor, der sich wie Bahr als Naturalismus-Kritiker publizistisch zu profilieren suchte. Trotz einzelner Kongruenzen in der Argumentationsstruktur – etwa dem Vorwurf, der Naturalismus würde das ›Gefühl‹ mißachten und damit eine wesentliche literarische Wirkungsmöglichkeit vergeben, – wird auch hier die Heterogenität innerhalb der Opposition zum Naturalismus

[105] Das Magazin für Litteratur, 59. Jg., H. 41, 11.10.1890, S. 641–642.
[106] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schon früh erkennbar. So folgte auf Bahrs Artikel »Die Krisis des französischen Naturalismus« in der übernächsten Nummer des »Magazins« Grottewitz' Beitrag »Wie kann sich die deutsche Litteratur weiter entwickeln?!« Darin stellt Grottewitz zunächst fest, es sei jetzt »allen vorurtheilslos Denkenden klar, daß der Realismus und seine folgerichtige Nebenform, der Naturalismus, nur eine Übergangserscheinung, nur eine Etappe in der modernen Literaturbewegung« seien.[107] Die ›Überwindung‹ des Naturalismus erfolgt für Grottewitz im Gegensatz zu Bahr aber durch die Orientierung an einem neu-klassischen Ideal. Die Dichter der neuen Zeit müßten danach streben, »unseren neuen Idealen eine Verklärung und Vollkommenheit zu geben, wie sie die Goethesche Kunst für ihre Ideale erreicht hat.«[108] Damit nimmt Grottewitz indirekt Stellung gegen Bahrs Moderne-Konzept. Noch deutlicher gegen Bahr gerichtet sind dann Grottewitz' Thesen in »Der Impressionismus in Deutschland«. Wie andere Décadence-Kritiker auch parallelisiert Grottewitz darin die Differenzierung der literarischen Entwicklung nach nationalen Kriterien und die nach ›medizinischen‹ Kriterien. Während in Frankreich die durch den Naturalismus ausgelöste Bewegung in die »echte Decadence« geführt habe, die sich durch »die Abgestorbenheit aller gesunden und natürlichen Gefühle« auszeichne, sei man in Deutschland so weit »zum Glück noch nicht gekommen«.[109] Grottewitz' Hoffnung, die deutschen Dichter würden »zur rechten Zeit« erkennen, »in welcher Weise sich die moderne Litteratur naturgemäß weiter entwikkeln muß«, gewinnt dabei den Charakter einer Warnung vor Bahrs Thesen zur Entwicklung der deutschen Moderne. In einem späteren Artikel in der gleichen Zeitschrift spricht er dann unverblümt von Bahrs Stil als den »Fibertiraden der nervösen Dekadenz«.[110]

Mit der kritischen Distanzierung des »Magazins« von seinem Mitarbeiter Bahr versperrte sich für Bahr nach dem Scheitern des Plans einer eigenen Zeitschriftengründung eine weitere Aussicht auf eine feste publizistische Stellung in Berlin. Im August erwähnte er in einem

[107] Das Magazin für Litteratur, 59. Jg., H. 38, 20.9.1890, S. 585.

[108] Ebd., S. 587.

[109] Das Magazin für Litteratur, 59. Jg., H. 41, 11.10.1890, S. 641–642, hier S. 642.

[110] Neuer Stil und neue Schönheit. In: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, 60. Jg., H. 6, 7.2.1891, S. 85–87. Zit. n. Die literarische Moderne (Anm. 29), S. 84.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Brief noch die Absicht des »Magazins«, mit ihm ab 1. Januar 1891 einen »Kontrakt über feste Mitarbeit« zu schließen.[111] Stattdessen wurde sein Opponent Grottewitz im Frühjahr 1891 Redakteur der Zeitschrift. Bahr gelang es nicht, die in Berlin erworbene ›Berühmtheit‹ als Kritiker und Autor – nach der »Guten Schule« erschien Ende 1890 in Berlin die Novellensammlung »Fin de siècle« – für eine eigene Zeitschrift oder eine feste Anstellung fruchtbar zu machen.[112] Bahr zog die Konsequenz aus dieser Isolierung und verließ Berlin Anfang Februar 1891.

Die Identifikation Bahrs mit der französischen Decadence verstärkte sich noch nach Erscheinen seines Aufsatzbandes »Die Überwindung des Naturalismus« im Frühjahr 1891, der die in der Berliner Zeit entstandenen Artikel zusammenfaßt. Der »Kunstwart« bemerkt kurz darauf: »Von der französischen ›Décadence‹ ist nachgerade bei uns in Deutschland so viel die Rede, daß sich auch der ›Kunstwart‹ einmal mit ihr beschäftigen muß.«[113] Im Anschluß daran wird eine längere Passage aus Bahrs in der »Nation« veröffentlichtem Aufsatz »Die Décadence« abgedruckt. In den meisten Rezeptionsdokumenten geht die Erwähnung Bahrs, die Wiedergabe seiner Thesen oder der Abdruck seiner Artikel mit einer kritischen Distanzierung einher, sei es durch die Ironisierung seiner Person, etwa als ›Mann von Übermorgen‹ durch Harden, oder durch die Verurteilung der französischen Literaturentwicklung. Die Wandelhaftigkeit der Anschauungen Bahrs trug entscheidend zur Ablehnung seiner neuesten Position bei.[114] Statt der von Bahr angestrebten Diver-

[111] Brief an den Vater [25.8.1890] (Briefwechsel [Anm. 4], S. 287).

[112] Statt der literarischen Anerkennung erhielt Bahr den zweifelhaften Status eines Experten für Décadence und Symbolismus, der ihm zwar einzelne Publikationsmöglichkeiten, aber keine gefestigte Stellung auf dem literarischen Markt der Hauptstadt verschaffte. So eröffnete sich ihm beispielsweise durch das Verbot der erotischen Novellensammlung »Fin de siècle« die Möglichkeit, in der »Gegenwart« einen Artikel über »Galante Bücher« zu veröffentlichen. In einer redaktionellen Anmerkung wurde der Aufsatz als »Rechtfertigung des gemaßregelten Verfassers« angekündigt (Bd. 39, H. 2, 10.1.1891, S. 25–26).

[113] Der Kunstwart, 4. Jg., H. 20, Juli 1891, S. 312.

[114] Besonders deutlich wird dies in einer Rezension der »Überwindung des Naturalismus« in der »Gegenwart«: »Den Lesern der ›Gegenwart‹ ist der junge Dichter und Kritiker bekannt, der uns jeden Augenblick durch eine neue Wandlung überrascht und auch in dieser Sammlung mehr als einmal offenbar bloß darauf ausgeht, das Publikum zu verblüffen, *d'épater le bourgeois*, wie die Pariser Akademieschüler sagen. Er war nacheinander Sozialist,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sifikation der modernen Bewegung in Deutschland bildete sich in Opposition zu der von ihm verkörperten Tendenz eine verhältnismäßig einheitliche Ablehnung der antinaturalistischen französischen Literatur heraus, wobei man einen eigenständigen deutschen Weg in der modernen Literatur propagierte. Das Erscheinen der »Überwindung des Naturalismus« markiert den Endpunkt der Desillusionierung über den ›Naturalisten‹ Bahr. Charakteristisch für die nun vollends gewandelte Wahrnehmung ist die Rezension der Aufsatzsammlung im »Magazin für Litteratur«:

> Als Hermann Bahr genau vor einem Jahr mit seiner »Guten Schule« hervortrat, war er unstreitig der bedeutendste unter den naturalistischen Erzählern Deutschlands. Bald darauf sagte er sich von dem Blatte des Naturalismus los – und heute hat er »den Naturalismus überwunden«. Auch sonst spricht sich ein Sehnen nach neuer Schönheit und neuen Idealen aus, ein Sehnen nach froher Gesundheit und kraftschöpferischer Anregung in der Kunst. Damit hat Bahrs Buch jedoch nichts zu tun.[115]

Die verzögerte Wahrnehmung von Bahrs Positionswechsel zeigt sich hier darin, daß sein Bruch mit der »Freien Bühne« als Ausgangspunkt und nicht als Resultat seiner Naturalismuskritik erscheint. Das wirkungsstarke Bild von Bahr als einem naturalistischen Autor, das schon im Mai 1890 eine gewisse Ignoranz voraussetzte, ist jetzt destruiert, wie auch die zeitweise Gleichsetzung von Bahrs Kritik mit der antinaturalistischen Position von Grottewitz. Bei zugestandener »große[r] Darstellungskunst« fehlt Bahr in der Sicht des Rezensenten gerade das, was Grottewitz als neue literarische Orientierung propagiert: die ›neuen Ideale‹, weswegen ihm auch »die gesunde Zukunftsentwicklung der Litteratur und Menschheit wenig Dank wissen« werde.[116] Ähnliche Argumente wie bei Harden und Grottewitz finden sich auch in Otto Brahms Artikel »La Princesse Maleine«, der sich als Rezension des Maeterlinckschen Dramas gibt, unverkennbar aber auf Bahr und seine kurz zuvor veröffentlichte »Überwindung des Na-

Naturalist, Spiritualist, Impressionist, Linzer, Pariser, Wiener, Berliner, und in jeder Maske war ist er interessant. Hier zeigt er sich uns noch obendrein als Ueberwinder des Naturalismus, Castilianer, Petersburger [...].« (Bd. 40, H. 39. 26.9.1891, S. 207.)

[115] Das Magazin für Litteratur, 60. Jg., H. 42, 17.10.1891, S. 672.

[116] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

turalismus« gerichtet ist. Brahm nimmt indirekt Bezug auf den darin aufgenommenen Essay »Maurice Maeterlinck« wie auch auf die verschiedenen von Bahr in die Diskussion geworfenen Schlagworte:

> Seit mancher Zeit klingt die Forderung zu uns herüber, aus dem Westen und aus dem Norden: von der Ueberwindung des Naturalismus. Psychologisten heißen sie sich, Decadents, Etatsd'âmisten, Symbolisten und Neuidealisten, [...]. Im Ausland ist die Gegenbewegung entstanden, bei den Franzosen und Schweden, nicht bei uns. Das gäbe keinen Anlaß, sie zu verneinen, denn auch der Naturalismus ist nicht auf deutschem Boden gewachsen. Allein wenn dieser eine gemeinsame europäische Erscheinung ist, die von den Russen und Norwegern hinunterläuft bis zu den südlichen Veristen, so antwortet jener neuesten Reaktion kein internationales Bedürfnis, kein deutsches Bedürfnis zumal. [...] wir stehen vielmehr erst im Beginn einer Entwicklung, die sich nach eigenen Gesetzen nur ausleben muß, und die sich die Stichworte fremder Zungen nicht holen will. Nicht neue Richtungen gilt es künstlich zu importieren [...].[117]

Die Idiosynkrasie gegen das Fremde und die Gegenüberstellung von ›künstlich‹ importierten Richtungen und natürlichen deutschen Bedürfnissen war eine Konstante der Berliner Bahr-Rezeption. Die Abgrenzung gegen die vielfältigen französischen Richtungen führte zur Behauptung der Einheit der deutschsprachigen Literaturentwicklung und der sie antreibenden Bedürfnisse. Die in Gegenreaktion zu Bahr herausgebildete Décadencekritik verband dabei so unterschiedliche Autoren wie Harden, Grottewitz und Hansson.[118] Statt der intendierten Dynamisierung der literarischen Ent-

[117] Freie Bühne, 2. Jg., April 1891, S. 383–384.

[118] Ola Hansson, dessen Roman »Parias« Bahr in einer Rezension als Beleg für die Durchsetzung der Moderne in Deutschland gewertet hatte, setzt sich in einer Besprechung von Bahrs Buch »Russische Reise« (1891) kritisch mit dem Phänomen Bahr auseinander. In Bahr erkennt er den »Typus dessen, was der Franzose Dilettantismus« nennt (Freie Bühne, 2. Jg., Nov. 1891, S. 1125). Bahrs übersteigerte Sensibiliät, seine »proteusartig[e]« Natur, bedinge eine Meisterschaft im feuilletonistischen Genre, aber auch die Unfähigkeit zum »gestaltenden Dichter« (ebd., S. 1125–1126). Und in seiner 1892 veröffentlichten Broschüre »Der Materialismus in der Litteratur« fällt Hansson ein vernichtendes Urteil über Bahrs Roman »Die gute Schule«, den er als Beispiel für die Verirrungen des Naturalismus behandelt: »Und was ist *Hermann Bahrs*: ›Gute Schule‹ anderes, als ein Goncourt, von *Oberländer* für die ›Fliegenden Blätter‹ zurechtgelegt? Was ist der Held des Buches? [...] er ist ganz einfach ein Nichts, aus zwei Farbflecken zusammengeklebt, ein formloses Etwas, dem auf 250 Seiten zwei epileptische Anfälle widerfahren, der eine von einer grünen Farbe,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wicklung unter dem Schlagwort ›Moderne‹ bewirkte Bahr indirekt, daß sich die verschiedenen Autorengruppen im Zeichen einer nationalen und ›männlichen‹ Literaturentwicklung enger zusammenschlossen, was eine Einschränkung der literarischen Differenzierungsmöglichkeiten zur Folge hatte. Bahrs publizistisches Engagement in Berlin für ›Die Moderne‹ provozierte so eine im Grunde antimoderne Reaktion.

der andere von einer weissen Haut.« (Der Materialismus in der Litteratur. [Gegen den Materialismus. Gemeinfassliche Flugschriften. Hg. von Hans Schmidkunz. No. 3] Stuttgart 1892, S. 18–19.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

DR. ARTHUR SCHNITZLER

WIEN, XVIII. STERNWARTESTRASSE 71.

28.5.1922.

Meine sehr geehrten Herren,

Für Ihren liebenswürdigen Brief danke ich Ihnen verbindlichst. Gerne erteile ich Ihnen hiemit das Uebersetzungsrecht für mein Schauspiel „Der einsame Weg" und für meine Novelle „Der blinde Geronimo und sein Bruder" und wünsche sehr zu erfahren, welche meiner anderen Stücke und meiner anderen Novellen Sie übersetzen wollen, da Sie nur ganz im Allgemeinen, von anderen Einaktern und kürzeren Novellen sprechen. Den Scheck über 40.000 Mark empfange ich gern als Anzahlung auf das Honorar für meine Bücher, deren Erscheinen im Japanischen ich mit besonderem Vergnügen entgegensehe. In meinem Besitz befindet sich eine japanische Uebersetzung der „Liebelei", wie man mir sagt, ist auch Anatol übersetzt worden. Sie würden mich ganz besonders verbinden, wenn Sie mir hieüber etwas mitteilen wollten.

Die gewünschten Bilder liegen bei. Empfangen Sie ferner meinen herzlichen Dank für Ihre freundlichen Glückwünsche zu meinem Geburtstag und für das Interesse, das Sie an meinem literarischen Wirken nehmen. Es wird mir eine besondere Freude sein, wenn meine Arbeiten in Japan Verständnis und Erfolg finden möchten.

Mit der Versicherung vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

Arthur Schnitzler

An die Herren Masao Kasuyama und
Yuzo Yamamoto,
Tokio.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tatsuji Iwabuchi

Inflation und Edition
Ein unbekannter Brief Arthur Schnitzlers an zwei Japaner

Der Band mit ausgewählten Werken Arthur Schnitzlers, der 1922 in japanischer Übersetzung erschien und den ein Antiquariat in Tokyo noch vor wenigen Jahren im Angebot hatte, war an sich keine Rarität. Seit der ersten Übersetzung im Jahre 1908 sind Schnitzlers Werke häufig und in den unterschiedlichsten Ausgaben auf Japanisch erschienen. Ungewöhnlich war dagegen der photomechanisch reproduzierte Brief Schnitzlers an seine japanischen Übersetzer, der vom 28. Mai 1922 datiert. Das Vorwort des Übersetzers Masao Kusuyama (1884–1950) erläutert die Geschichte dieses Briefes, der ein Licht auf die Editionsgeschichte des Buches wirft. Zu Beginn der zwanziger Jahre war Schnitzler in Japan ein anerkannter Autor, mehrere seiner Stücke waren bereits aufgeführt worden. Das Bild, das die japanischen Medien damals vom Deutschland und Österreich der Nachkriegszeit vermittelten, war geprägt vom Zusammenbruch des alten Europa, von politischen und ökonomischen Krisen, von Instabilität und Inflation. Angesichts der Nachrichten von der prekären Wirtschaftslage in Deutschland vermuteten Schnitzlers Übersetzer, Kusuyama und Yûzo Yamamoto (1887–1974), den über 60jährigen Autor in ökonomischen Schwierigkeiten und konzipierten eine neue Werkedition, aus deren Gewinnen Schnitzler finanziell unterstützt werden sollte. Zu diesem Zeitpunkt war Japan dem Haager Vertrag, der die urheberrechtlichen Schutzfristen reglementiert, noch nicht beigetreten, so daß japanische Verlage für die Publikation belletristischer Literatur in der Regel keine Lizenzgebühren entrichteten. Diese Rechtslage war die Basis für Kusuyamas und Yamamotos Projekt einer Edition von Schnitzlers ausgewählten Werken in neuer Übersetzung. Ihr erster Ansprechpartner war der damalige Direktor des kaiserlichen Museums, Ôgai Mori (1862–1922), der 1908 als erster Schnitzler ins Japanische übersetzt hatte. Mori, der als Arzt eine hohe militärische Position innegehabt hatte, war zugleich ein renommierter Schriftsteller und einflußreicher Kritiker und er war derjenige Übersetzer, der viele

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

deutschsprachige Autoren in Japan bekannt gemacht hatte. Noch heute trägt die Mori-Ogai-Gedenkstätte der Humboldt-Universität in Berlin seinen Namen. 1908 hatte er Schnitzlers »Andreas Thamayers letzter Brief« und »Der tapfere Cassian« übersetzt, 1912 »Sterben« und »Liebelei«. Auf Kusuyamas und Yamamotos Bitte um Hilfe und Mitwirkung an ihrem Editionsprojekt reagierte Mori distanziert und lehnte die Übernahme seiner bereits publizierten Übersetzungen in die neue Ausgabe ab. Kusuyama berichtete in seinem Vorwort, daß Mori, der zwei Jahre später starb, sich zu diesem Zeitpunkt ausschließlich als Schriftsteller zu profilieren suchte und die Tätigkeit als Übersetzer demgegenüber nurmehr als zweitrangig betrachtete. Seine Absage hatte zur Folge, daß die ursprünglich auf mehrere Bände angelegte Ausgabe auf einen einzigen Band reduziert werden mußte.

Auch Kusuyama und Yamamoto waren nicht nur als Übersetzer tätig. Yamamoto ist in Japan als Schriftsteller bekannt. Brecht-Kennern ist sein Name aus Brechts Texten für Filme geläufig, wo er in dem Artikel »Die Judith von Shimoda« Erwähnung findet. Sein 1929 verfaßtes Drama »Die Elegie einer Maitress« (Jonin Aishi) wurde 1933 uraufgeführt. Mitte des letzten Jahrhunderts situiert, erzählt es die Geschichte und das traurige Ende der O Kichi, die man dem ersten amerikanischen Gesandten in Japan, Harris, in der Hafenstadt Shimoda als »Ortsfrau« zum Geschenk machte. Brecht kannte den Stoff über Heila Wilkjoki aus dem finnischen Exil. Woher Wilkjoki Kenntnis von dem Drama hatte, ist nicht zu rekonstruieren. Vermutlich fand der Name Yamamoto deshalb Erwähnung, weil sein Roman »Die Wellen« (Nami) während der Nazizeit auf deutsch erschien. Das Drama selbst wurde jedoch nie ins Deutsche übersetzt. Brecht kannte wahrscheinlich nur eine knappe inhaltliche Zusammenfassung. Er schreibt:

> Eine Theateraufführung in einem japanischen Theater im Jahr 1875. Ein junger Dramatiker wird aufmerksam auf eine verwüstete Frauensperson, die nach der Vorstellung sitzenbleibt, bis das Theater fast entleert ist. Man sieht auf der Bühne in idealistischer Form das Opfer, das die O Kichi bringt. Die Frauensperson hat darüber gelacht, sie ist anscheinend betrunken. Der Dramatiker bringt heraus, daß sie die O Kichi ist. Nunmehr er-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zählen Nachbarn ihr Los und dies ist der Film. Zwischen den einzelnen Szenen sieht und hört man die Erzähler mit dem Dramatiker reden.[1]

Diese knappe Skizze zeigt, daß Brechts Interesse weniger dem historischen Stoff als der Handlungsstruktur galt. Daß Brecht O Kichi in Judith umbenennt und sie als japanische Patriotin und Opfer der amerikanischen Invasoren interpretiert, zeigt, daß ihm die Bedeutung des von O Kichi gebrachten Opfers im Rahmen der kulturellen Traditionen Japans nicht bekannt war.

In seiner Erzählung »Die Bestie« aus dem Jahr 1926 entwickelt er gleichwohl ein ähnliches Sujet. Dort findet sich ein heruntergekommener Greis in einem nachrevolutionären Filmstudio, in dem gerade ein Film über den blutigen zaristischen Gouverneur Muratow gedreht wird. Der Alte entpuppt sich als Muratow, der dem Hauptdarsteller dazu rät, die Darstellung von Muratows grausamen Entscheidungen nicht aus einem bösartigen Impuls, sondern aus einer Art von Trägheit zu motivieren, nicht aus einer Idealisierung des Affekts, sondern aus einer grausamen Nüchternheit. Muratow fungiert hier als Exponent der brechtschen Dramentheorie, der es um die Vermeidung von Affekten auf der Bühne geht.

So wenig Yamamoto als Dramatiker mit Brecht verbindet, so nahe steht er dem Werk Schnitzlers. Seine 1929 uraufgeführte Bearbeitung der Schnitzler-Novelle »Der blinde Geronimo und sein Bruder« für die japanische Bühne war ein Erfolg. Sein Roman »Die Wellen«, dessen Protagonist im Zweifel über die Vaterschaft an seinem eigenen Sohn ist, läßt den Einfluß von Strindbergs Drama »Der Vater« vermuten.

Kusuyama war Dramaturg des Geijutsuza, des künstlerischen Theaters, einer bedeutenden Gruppe des modernen Theaters, und betreute dort die Hauptdarstellerin Sumako Matsui. Neben seiner Tätigkeit als Dramaturg publizierte er darüber hinaus eine Reihe von Schriften zum Theater. Nach Ôgai Moris Absage stellten Yamamoto und Kusuyama einen Band mit zehn Werken Schnitzlers zusammen. Es handelt sich um die fünf Einakter und Dramen »Anatols Hochzeitsmorgen«, »Der grüne Kakadu«, »Die letzten Masken«, »Der ein-

[1] Bertolt Brecht: Texte für Filme. Drehbücher, Protokoll »Kuhle Wampe«, Exposés, Szenarien. Frankfurt am Main. 1969, S. 647.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

same Weg«, »Komtesse Mizzi oder der Familientag« in der Übersetzung von Kusuyama und um die fünf Prosatexte »Ein Abschied«, »Die Toten schweigen«, »Das Tagebuch der Redegonda«, »Die Fremde« und »Der blinde Geronimo und sein Bruder«, übersetzt von Yamamoto. Der schließlich 1922 publizierte Auswahlband warf erhebliche Gewinne ab. Zunächst jedoch überwiesen die Herausgeber als Vorauszahlung einen Scheck über 40 000 Reichsmark an Schnitzler, dessen Anschrift sie über die japanische Botschaft in Wien in Erfahrung gebracht hatten. Sie berücksichtigten dabei, daß die deutsche Reichsmark zu diesem Zeitpunkt stabiler war als die österreichische Krone. Möglicherweise waren diese Überlegungen durch die Entwertung der Reichsmark jedoch bereits hinfällig geworden. Schnitzlers postwendend verfaßter Antwortbrief vom 28. Mai 1922 bringt offensichtlich seine Dankbarkeit für die unkonventionelle Unterstützung in der Inflationszeit zum Ausdruck. Der Wortlaut des Briefes ist der folgende:

Meine sehr geehrten Herren.

Für ihren liebenswürdigen Brief danke ich Ihnen verbindlichst. Gerne erteile ich Ihnen hiemit das Übersetzungsrecht für mein Schauspiel »Der einsame Weg« und für meine Novelle »Der blinde Geronimo und sein Bruder« und wünsche sehr zu erfahren, welche meiner anderen Stücke und meiner anderen Novellen Sie übersetzen wollen, da Sie nur ganz im Allgemeinen von anderen Einaktern und kürzeren Novellen sprechen. Den Scheck über 40.000 Mark empfange ich gern als Anzahlung auf das Honorar für meine Bücher, deren Erscheinen im Japanischen ich mit besonderem Vergnügen entgegensehe. In meinem Besitz befindet sich eine japanische Uebersetzung der »Liebelei«; wie man mir sagt, ist auch Anatol übersetzt worden. Sie würden mich ganz besonders verbinden, wenn Sie mir hieüber etwas mitteilen wollten.

Die gewünschten Bilder liegen bei. Empfangen Sie ferner meinen herzlichen Dank für Ihre freundlichen Glückwünsche zu meinem Geburtstag und für das Interesse, das Sie an meinem literarischen Wirken nehmen. Es wird mir eine besondere Freude sein, wenn meine Arbeiten in Japan Verständnis und Erfolg finden möchten.

Mit der Versicherung vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener Arthur Schnitzler

An die Herren Masao Kasuyama und Yuzo Yamamoto, Tokio.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine Kopie dieses Briefes liegt seit 1994 in Wien und wurde in die Sammlung der Schnitzlerschen Briefe aufgenommen. In der Frühjahrsnummer der Zeitschrift »Doitsu Bungaku« (Die deutsche Literatur), dem Organ der japanischen Gesellschaft für Germanistik, wurde eine umfangreiche Bibliographie zur Schnitzler-Rezeption in Japan publiziert, herausgegeben von Shûichi Inoue, Junji Koizumi und Masashi Mori. Erfaßt wurden alle Übersetzungen, Aufführungen und Publikationen von und über Schnitzler. Von »Die Toten schweigen« sind sieben Übersetzungen zu verzeichnen und ebenso viele von »Die Frau des Weisen«. Verglichen mit dieser Fülle an Übersetzungen nimmt sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Schnitzler eher bescheiden aus. Meine 1994 im Shimizushoin-Verlag, Tokyo, veröffentlichte Biographie ist zur Zeit die einzige Monographie über Schnitzler auf dem japanischen Markt. Die Liste der Übersetzungen weist aber auch signifikante Lücken auf. Mehrere der repräsentativen Werke wie beispielsweise »Professor Bernhardi« sind nie übersetzt worden. Diese Lücken machen den Schwerpunkt der japanischen Schnitzler-Rezeption sichtbar, die Schnitzler einseitig auf den Vertreter des Fin de Siècle und der literarischen Decadence, auf den Dichter von Eros und Tod festgelegt hat. Seine sozial- und gesellschaftskritischen Stücke, die Schnitzler als einen ebenbürtigen Zeitgenossen von Ibsen, Wedekind und Hauptmann ausweisen, finden zwar durchaus Erwähnung, eine Übersetzung von »Das Märchen«, »Freiwild« oder »Das Vermächtnis« blieb jedoch aus. Gerade weil in Japan die Rezeption dieser Seite von Schnitzlers Œuvre ausfiel, blieb auch die unterschwellige Sozialkritik der in Japan populären und häufig gespielten Stücken wie »Anatol« oder »Liebelei« weitgehend unbeachtet.

Zum Teil tragen auch ungenaue und sinnverfälschende Übersetzungen die Schuld, da die Übersetzungspraxis in erster Linie an einer Transposition der für Schnitzler als typisch angesehenen »Stimmung« und weniger an der genauen Wortbedeutung interessiert war. Am Beispiel der »Weihnachtseinkäufe« läßt sich zeigen, daß alle Übersetzer seit Ôgai Mori die für die Interpretation zentrale Formulierung »irgendwas vor der Linie« falsch übersetzt haben. Noch heute unterlaufen den Schnitzler-Interpreten frappante Fehler. Bei einer Aufführung des »Reigen« vor acht Jahren in Tokyo wurde die Rolle des Grafen mit einem 60jährigen Schauspieler besetzt. Ein Mißverständnis,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das auf die fehlerhafte Übersetzung zurückging, in der man die Worte der Schauspielerin dem Grafen gegenüber, »Sie sind ein jugendlicher Alter«, ungeachtet der Ironiesignale, wortwörtlich übertragen hatte.

Ein Drama wie »Professor Bernhardi«, das aufgrund seiner Decouvrierung antisemitischer Klischees bereits von der deutschsprachigen Kritik als »Tendenzstück« abgelehnt wurde, hätte man damals in Japan als schlechthin ›unschnitzlerisch‹ empfunden. Diese Einseitigkeit ist allerdings kein für Schnitzler typisches Phänomen, sondern betrifft die japanische Rezeption des westlichen Theaters insgesamt. Die Bewegung des modernen Theaters beginnt in Japan um 1910, zu einem Zeitpunkt also, da im Westen der Naturalismus als dominierendes poetologisches Paradigma bereits an Einfluß verloren hatte und Impressionismus und Neuromantik von anderen Strömungen abgelöst wurden. Die Rezeption der westlichen Moderne beschränkte sich hauptsächlich auf Texte des literarischen Impressionismus, das Interesse an Stücken mit sozialrealistischer und gesellschaftskritischer Stoßrichtung war dagegen gering. Die Arbeiten, die japanische Germanisten in den letzten Jahren über Schnitzler vorgelegt haben, lassen freilich auf eine präzise Lektüre und auf eine neue Ära der Schnitzler-Rezeption und -Forschung hoffen.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Claudia Öhlschläger

»Sagen können, wie es hier ist, werd ich ja nie« Bildlektüren des Unbeschreiblichen in Rainer Maria Rilkes Briefen aus Spanien (1912/13)

Wir stellen Bilder aus uns hinaus, wir nehmen jeden Anlaß wahr, weltbildend zu werden, wir errichten Ding um Ding um unser Inneres herum – [...]
Rainer Maria Rilke an Clara Rilke, 21. 1. 1907[1]

I Rilkes Seh-Sucht[2]

Fürstin, wissen Sie, daß ich eine einzige Sehnsucht hätte: nach Toledo zu reisen. Diese Nacht bildete ich mir plötzlich ein, wir thätens, halb dachte ichs, halb träumte ichs und ließ mich in Beidem recht weit gehen.

In dieser Passage eines Briefes, den Rainer Maria Rilke am 27. September 1911 aus Paris an seine mütterliche Freundin und Mäzenin Marie von Thurn und Taxis schreibt,[3] artikuliert sich ein Wunsch-Traum[4] des Verfassers, der nicht nur bald schon in Erfüllung gehen

[1] Die Idee zu diesem Beitrag entstand im Rahmen einer Sommerakademie der Studienstiftung des Deutschen Volkes zum Thema »Die europäische Spanienreise« in St. Johann/Südtirol, 1994. Für Anregungen vielfältiger Art und kritische Lektüren danke ich Friedrich Wolfzettel, Peter Ihring, Jochen Benkö, Barbara Schaff, Erika Greber und Hendrik Birus.

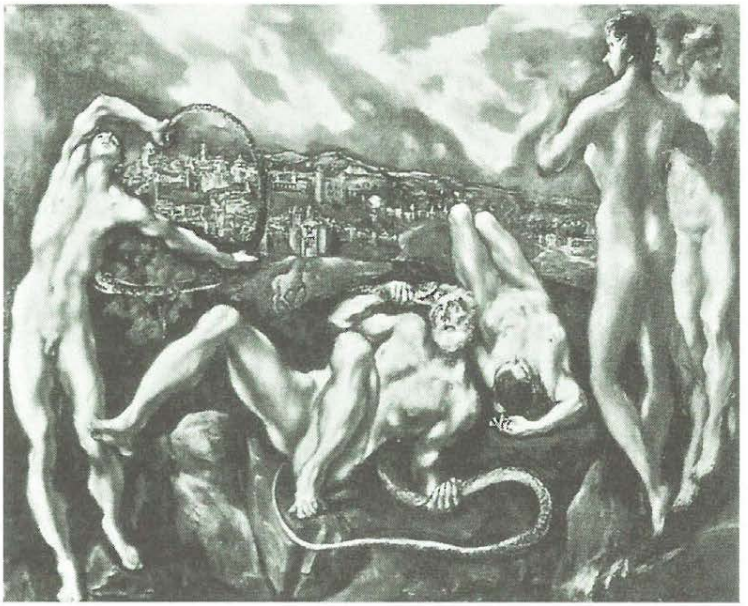
[2] Diesen Terminus entlehne ich dem Ausstellungskatalog »Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.« Basel, Frankfurt a.M. 1993.

[3] In: Rilke in Spanien. Gedichte, Briefe, Tagebücher. Hg. von Eva Söllner. Frankfurt a. M. 1993, S. 24. Im folgenden als [RS] zitiert.

[4] Es war Sigmund Freud, der die schöpferische Tätigkeit des *Phantasierens* als eine Wunscherfüllung ausgewiesen hat, die im »Tagtraum« ihre vorläufige Erfüllung findet. Phantasie und »Tagtraum« bewegen sich Freud zufolge – was mir im Hinblick auf Rilkes Vorstellung von der »zeitfremden Lebensmeinung des Künstlers« (»Über Kunst«, 1898) bedeutend zu sein scheint – gleichsam *zwischen* den drei Zeitmomenten unseres Vorstellungsvermögens und besitzen somit eine dem Traum analoge Struktur. Vgl. Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren (1908[1907]). In: Ders., Schriften zur Kunst und Literatur. Frankfurt a. M. 1987, S. 169–179, hier S. 174. Es mag daher auch kein Zufall sein, daß Rilke die Ansicht der südspanischen Stadt Ronda ausgerechnet in einem Traum des jüngsten Sohnes der Fürstin Marie von Thurn und Taxis, Prinz Alexander (gen. Pascha), vorgebildet sah. Vgl. RS, S. 56 (Brief vom 17.12.1912 an Marie von Thurn und Taxis).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sollte: seine imaginäre, ja *visionäre* Ausrichtung ist es vor allem, die Rilkes Spanienreise strukturell bestimmen wird.



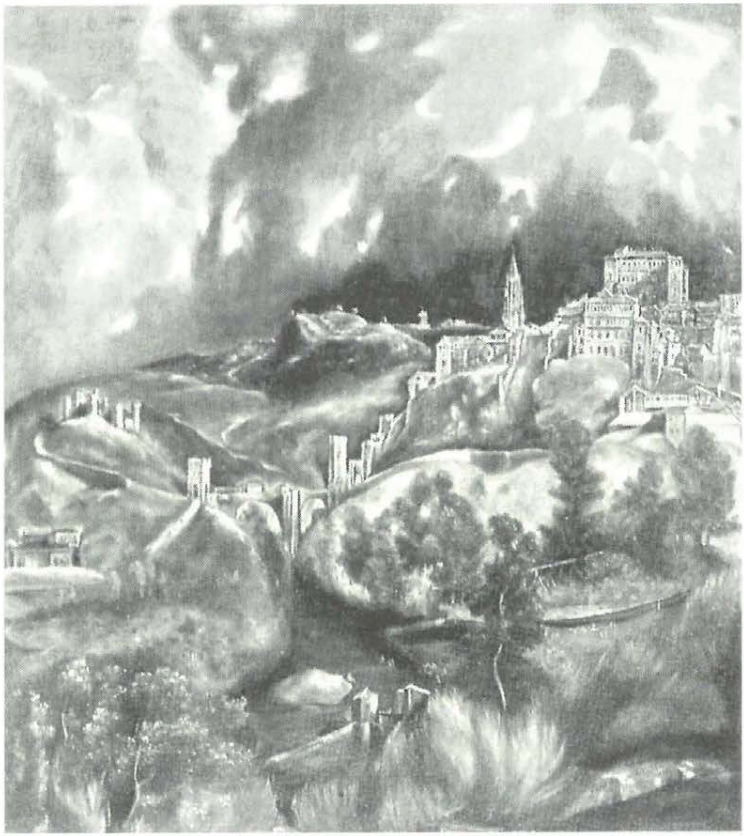
El Greco: Laokoon. 1610-14
(Sanlucar de Barrameda, Cadiz, Sammlung A. de Orleans)

Rilkes Sehnsucht nach Toledo, die *Vision* einer Stadt, deren Anblick Leben und Schaffen grundlegend zu ändern in der Lage sein könnte,[5] geht auf seine intensive Beschäftigung mit Gemälden El Grecos zurück, welche schon lange vor seinem endgültigen Aufbruch nach Spanien einsetzt. Es sind vor allem zwei Gemälde El Grecos, in denen Rilke die spanische Landschaft präfiguriert sieht: der »Laokoon« (1610/14) und die »Ansicht von Toledo« (um 1600), auch »Gewitter

[5] Rilke spricht im Rückblick immer wieder von einer »nouvelle opération« (in Anlehnung an die heilige Angela da Foligno), für die ihm Spanien bestimmt gewesen sei. Vgl. RS, S. 57, 67 (Brief vom 17.12.1912 an Marie von Thurn und Taxis und Brief vom 19.12.1912 an Lou Andreas-Salomé).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

über Toledo« benannt. Vor Ort wird er die Landschaft Toledos auf der Folie vor allem dieser beiden Gemälde El Grecos wahrnehmen.



El Greco: Ansicht von Toledo. ca. 1600
(New York, Metropolitan Museum of Art)

Wenn nun Rilke schon vor seiner Reise aus seiner Bildbetrachtung Vorstellungen entwickelt, die er auf Spanien projiziert, heben sich im Blick des Betrachters die Unterscheidung von Kunst und Lebenswirklichkeit auf. Die spanische Landschaft konstituiert sich als Kunst-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Landschaft erst im Akt des *gestaltenden* Sehens, welches vorgegebenen ikonographischen Mustern, hier solchen El Grecos, folgt. Jede Begegnung mit der Außenwelt wird dem Künstler dort zum déjà-vu-Erlebnis, wo das Sichtbare eine spiegelbildliche Reproduktion seines imaginären Landschaftsentwurfs darstellt.[6] Der vorliegende Beitrag will den poetologischen und wahrnehmungsästhetischen Implikationen einer solchen Betrachterperspektive nachgehen.

Es ist bekannt, daß Rainer Maria Rilke zu jenen Schriftstellern gehört, die um die Jahrhundertwende vor dem Hintergrund einer als krisenhaft empfundenen Darstellbarkeit von Welt neue Ausdrucksformen und ästhetische Verfahren der Wirklichkeitsdarstellung erprobten und die Grenzen des Sagbaren durch die Hinzunahme außersprachlicher, bildlicher Mittel auszuweiten versuchten. Die jüngere Forschung hat ganz richtig bemerkt, daß das »Erlebnis des Sehens«, insbesondere aber die Rezeption von bildender Kunst für die Literatur der ›ästhetischen Moderne‹ und ihre poetologischen Konzeptionen einer unmittelbaren »Anschauung« eine herausragende Rolle spielt.[7] So konnte beispielsweise Ethel Matala de Mazza für den jungen Hofmannsthal zeigen, daß um 1900

> ein neuer Weg beschritten [wird], der aus dem psychophysischen visuellen Wahrnehmungsakt geradewegs in die schöpferische Vision führt: Es ist der Blick auf die imaginäre Welt der bildenden Kunst, der an die Stelle der in ihrem Nachsprechen von bereits Gesagtem [...] längst selbstreferentiell gewordenen symbolischen Ordnung der Begriffskultur tritt und dabei aus dem sinnlichen Erleben des Schauens eine dem eigenen Körper innewohnende schöpferische Potenz freisetzt [...].[8]

Rilke selbst hat die Engführung von sinnlicher Wahrnehmung und poetischer Struktur, von synästhetischer Rezeption der Wirklichkeit

[6] Ursula Renner hat diese »Gefühlsgewißheit des déjà-vu« für Hofmannsthal gezeigt. Vgl. dies., Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid.Würzburg 1991, S. 285–305, hier S. 288, 295.

[7] Für Hofmannsthal vgl. vor allem Renner, Das Erlebnis des Sehens (Anm. 6); Gerhard Neumann, »Die Wege und die Begegnungen«. Hofmannsthals Poetik des Visionären. In: Freiburger Universitätsblätter, 112, 1991, S. 61–75 und Ethel Matala de Mazza, Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a. M. 1995.

[8] Matala de Mazza, Dichtung als Schau-Spiel (Anm. 7), S. 15.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und einer perzeptorischen Kunstauffassung in Vorträgen, Aufsätzen, Prosa-Stücken und Briefen reflektiert[9] und in seiner Dichtung umgesetzt.[10] Als bedeutende Zeugnisse seiner Auseinandersetzung mit der Landschaftswahrnehmung und -gestaltung dürfen die »Worpswede«-Monographie (1902) und sein Aufsatz »Von der Landschaft« (1902) gelten, in denen er die Eindrücke seiner Rußlandreisen (1899/1900) verarbeitet.[11] »Zum ersten Mal«, so Manfred Engel,

> erscheint hier für Rilke die Welt der Objekte nicht nur als bloßes Ensemble von ›Vorwänden‹ zur Evokation innerer Lebensfülle, sondern als eigenständiger Wirklichkeitsbereich, allen menschlichen Kategorien fremd und mit einer überlegenen Dauer und Sicherheit in sich ruhend, die dem durch seine Individualisierung vergänglicheren und durch sein Bewußtsein um diese Vergänglichkeit wissenden Menschen unerreichbar bleibt.[12]

Rilkes längere Abhandlung über »Auguste Rodin« (1902/07) und die an seine Frau Clara gerichteten »Briefe über Cézanne« (1907)[13] stellen schließlich einmalige Dokumente einer poetologischen Reflexion über Bildwerke und ihre Sprache dar. Hier werden künstlerische Gestaltungsmittel der Malerei und Bildhauerei produktionsästhetisch umge-

[9] Vgl. vor allem Rilkes Vortrag »Moderne Lyrik« (1898), seine Aufsätze »Der Wert des Monologes« und »Noch ein Wort über den ›Wert des Monologes‹« (1898) sowie seine Prosa-Stücke »Erlebnis [I–II]« (1913) und »Ur-Geräusch« (1919).

[10] Neben den Gedichten seiner frühen bis mittleren Schaffensperiode, für die von der Forschung die Prinzipien der »Evokation« und »Suggestion« geltend gemacht wurden, wären hier vor allem Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von 1910 zu nennen. Vgl. dazu neuerdings Bernhard Arnold Kruse, Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. Wiesbaden 1994.

[11] Zum Phänomen des Landschaftlichen bei Rilke vgl. Rudolf Eppelsheimer, Rilkes larische Landschaft. Eine Deutung des Gesamtwerkes mit besonderem Bezug auf die mittlere Periode. Stuttgart 1975; Jutta Wermke, Landschaft als ästhetische Konstruktion zur Überwindung der »gedeuteten Welt«. Ein Interpretationsansatz für Rainer Maria Rilke. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1990, S. 252–307.

[12] Manfred Engel, Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde. Stuttgart 1986, S. 108.

[13] Vgl. hierzu Herman Meyer, Rilkes Cézanne-Erlebnis, und ders., Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung. In: Meyer, Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart 1963, S. 244–286 und S. 287–336.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

deutet, um schließlich in den »Ding-Gedichten« der mittleren Schaffensperiode ihre poetische Anwendung zu finden.[14]

Rilkes im Winter 1912/13 realisierte Spanienreise steht in dem hier umrissenen Kontext eines um die Jahrhundertwende einsetzenden, poetologischen Paradigmenwechsels, mit dem die sinnliche Wahrnehmung, in diesem Fall vor allem das *Sehen* und die ikonographische Rezeption von Welt, in den Mittelpunkt rücken.[15] So ist es Rilkes Begegnung mit dem spanischen Maler Ignacio Zuloaga,[16] die die Idee einer Spanienreise überhaupt erst aufkeimen läßt: Zuloaga macht Rilke zwischen den Jahren 1904 und 1907 mit dem damals in Vergessenheit geratenen Werk El Grecos bekannt.[17] Daß die Grecos, die Rilke im September »in München sah und wiedersah, durchmachte, erlebte [...]« (RS 24), eine für den Künstler geradezu existentielle Bedeutung besaßen und seine Aufmerksamkeit vollständig in Anspruch nahmen,[18] artikuliert sich in einem an Helene von Nostitz gerichteten Brief vom 14.9.1911:

[14] Vgl. hierzu Engel, Rilkes »Duineser« Elegien (Anm. 12), S. 110f. Aus der inzwischen sehr umfangreichen Forschungsliteratur zur Poetologie Rilkes seien genannt: Käte Hamburger, Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. In: Rilke in neuer Sicht. Hg. von Käte Hamburger. Stuttgart 1971, S. 83–158; Judith Ryan, Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907–1914). München 1972; Winfried Eckel, Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes. Würzburg 1994.

[15] Zu Rilkes Spanienreise vgl. Jean Gebser, Rilke und Spanien. Zürich 1977 [span. 1936; dt. 1938/39] und die einschlägige Studie von Jaime Ferreiro Alemparte, España En Rilke. Madrid 1966, die dem Einfluß der spanischen Landschaftseindrücke, der Bilder Zuloagas und El Grecos auf Rilkes Lyrik nachgeht.

[16] Zuloaga schuf Darstellungen aus dem spanischen Volksleben mit Zigeunerinnen, Bettlern und Musikanten, aber auch berühmt gewordene Damenbildnisse. Der mit Rodin, Gauguin und Degas befreundete Künstler wurde früh vom Werk Manets beeinflußt, orientierte sich jedoch darüber hinaus an der älteren spanischen Malerei, wie sie durch Velázquez und El Greco vertreten wird. Vgl. den Artikel »Zuloaga y Zabalet, Ignacio«. In: Robert Darmstaedter, Reclams Künstlerlexikon. Stuttgart 1979, S. 787.

[17] Diese Information geht aus einem persönlichen Gespräch Jean Gebsers mit Zuloaga im Juli 1936 hervor. Vgl. Gebser, Rilke und Spanien (Anm. 15), S.14.

[18] Brief vom 27.9.1911 an Marie von Thurn und Taxis. Die deutsche Öffentlichkeit wurde auf El Greco zum ersten Mal durch den berühmten Kunstkritiker Julius Meier-Graefe aufmerksam. Dieser hatte 1908 eine Velázquez-Studienreise nach Spanien unternommen, entdeckte dort aber für sich die größere Bedeutung El Grecos. In seiner Studie »Spanische Reise« von 1910 bezeichnet Meier-Graefe seine Begegnung mit dem Werk Grecos als »wohl das größte Erlebnis, das unsereinem blühen konnte.« (München 1984, S.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eben sah ich Hofmannsthal, in der alten Pinakothek, in einem Saal unbeschreiblich schöner Greco-Bilder, von deren großer und entschiedener Gegenwart man so eingenommen war, daß man sich mehr versprach, sich wiederzusehen, als daß man sich wirklich sah.« (RS 23)[19]

Rilkes intensive Auseinandersetzung mit den Bildern El Grecos, mit ihrer manieristisch-verzerrten Kompositionstechnik und kontrastiven, dunkel-leuchtenden Farbgebung, schlägt sich unmittelbar auf seinen Schreib- und Sprachduktus nieder. Bis in die syntaktische Struktur und Metaphorik hinein verwandelt Rilke seinen Text der Grecoschen Darstellung des toledanischen Landschaftsraumes an. In einem Brief vom 16. Oktober 1908 schreibt er, gerade von einer Ausstellung in Paris zurückgekehrt, an seinen Freund und Lehrer Auguste Rodin:

Mein verehrter Rodin, Ich komme gerade aus dem Salon, wo ich eine Stunde vor *Toledo* von Greco verbracht habe. Diese Landschaft erscheint mir immer erstaunlicher. Ich muß sie Ihnen beschreiben, wie ich sie gesehen habe. Voilà: Der Sturm hat sich losgerissen und stürzt heftig hinter einer Stadt herunter, die, auf dem Abhang eines Hügels, eilig zu ihrer Kathedrale aufsteigt und noch höher zu ihrer Festung, einem massiven, quadratischen Block. Ein Licht in Fetzen pflügt die Erde um, schüttelt sie, zerreißt sie und läßt hier und dort die Wiesen hervortreten, blaßgrün, hinter den Bäumen, wie Schlaflose. Ein enger Fluß tritt ohne Bewegung aus einer Anhäufung von Hügeln hervor und bedroht fürchterlich mit seiner Nachtschwärze die grünen Flammen der Büsche. Die entsetzte Stadt bäumt sich in einer letzten Anstrengung auf, als wollte sie die bedrückende Atmosphäre durchstoßen. Man müßte solche Träume haben. Vielleicht täusche ich mich, wenn ich mich mit einer solchen Vehemenz an dieses Gemälde hingebe; Sie werden es mir sagen, wenn Sie es gesehen haben.
Ganz der Eure, lieber großer Freund, Euer Rilke. (RS 22f.)[20]

128) Für Meier-Graefe und die Expressionisten galt El Greco als Vorbote der modernen Malerei. Zu seiner Bedeutung für die um 1898 stattfindende Erneuerung des spanischen Nationalbewußtseins durch die ›Institucíon Libre‹, zu deren Gründungsmitgliedern der auch Rilke bekannte Greco-Biograph Manuel B. Cossio zählte, vgl. den Ausstellungskatalog »El Greco und Toledo«. Hg. von Jonathan Brown u.a. Berlin 1983, S. 18ff.

[19] Vom Juni bis Dezember 1911 fand in der Alten Pinakothek in München eine Ausstellung mit Werken aus dem Besitz des ungarischen Kunstsammlers Marczell von Nemès statt, unter denen auch einige Grecos versammelt waren. Am selben Ort befand sich zur gleichen Zeit als Leihgabe El Grecos »Laokoon« mit Toledo im Hintergrund. Vgl. Rainer Maria Rilke – Mathilde Vollmoeller. Briefwechsel 1906–1914. Hg. von Barbara Glauert-Hesse. Frankfurt a. M. 1993, S. 211f.

[20] Übersetzung der Verfasserin.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Beschreibung der »Ansicht von Toledo« folgt der dramatischen Dynamik und dem unruhigen Rhythmus der Bildlandschaft El Grecos, sie entwirft die Vision einer anthropomorphisierten Natur, die das sie umgebende Geschehen aktiv in Gang setzt. Gehen von der Gewitterstimmung auf El Grecos Gemälde jene Bewegungsabläufe und Lichteffekte aus, welche die Bildgrenzen durchstoßen und den Bildraum öffnen, so affiziert sich Rilkes Text an der Surrealität und Theatralität dieses Naturschauspiels. Die experimentelle Erweiterung syntaktischer und metaphorischer Bezüge, die Personifizierung von Dingen, das Sprechen in Gleichnissen, die Expressivität der gewählten Bilder – sie eröffnen nicht nur neue, mehrdeutige Verweisungszusammenhänge, sondern entwickeln eine Eigendynamik, die den Verfasser bzw. Beobachter dominiert.

Jutta Wermke hat darauf hingewiesen, daß El Greco auf dem Höhepunkt des Manierismus die Gesetze der Zentralperspektive durch die »Entgrenzung des oberen und unteren Bildrandes« außer Kraft setzt, »über den die Vertikaldynamik der hochgezogenen Proportionen den Betrachter hinausreißt.«[21] Rilke vollzieht die spannungsvolle, ja fast gegenläufige Bewegung dieser Grenzöffnung nach unten und oben sprachlich nach, versucht das Bildgeschehen in ein Sprachbild zu verwandeln, in ein Metapherngewebe einzuspinnen, ihm gleichsam materielle Qualität zu verleihen.[22] Nähern sich Rilkes Wort- und Bildkonstruktionen der stofflichen Beschaffenheit der Farbe an, so entzieht sich die Grecosche Bilddynamik doch einer vollständigen Umwandlung in ein Textbild – sie bleibt unbeschreiblich.

Ähnlich verhält es sich mit Rilkes Versuch, das visuelle Ereignis des »Laokoon« schriftlich zu fixieren: Syntaktische Sprünge und Brüche signalisieren, daß selbst der vorangetriebene Schreibfluß dem Tempo des Gesehenen und der Wahrnehmung nicht standzuhalten vermag, daß die Eindrücke sich unter der Feder des Berichtenden zu verflüchtigen drohen und deshalb unübersetzbar bleiben:

> [I]ch [...] kam aber wohl nicht dazu, zu erzählen, daß da dieser seltsame *Laokoon* war: stellen Sie sich vor, ein geräumiges Bild, im Vordergrund auf

[21] Wermke, Landschaft als ästhetische Konstruktion (Anm. 11), S. 279f.

[22] Zur Metaphorizität der Dichtung Rilkes vgl. Paul de Man, Tropen (Rilke). In: Ders., Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1988, S. 52–90.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

braunem steinigem, von den Wolken herüber rasch und tragisch verdunkeltem Erdreich, Laokoon, umgerissen von der Schlange, die er hinter sich wegzuhalten versucht, einer der Söhne schon gefällt, einer links, stehend, zurückgekrümmt und wieder gespannt von dem starken Bogen der zweiten Schlange, die ihm schon ans Herz reicht, zwei Söhne rechts noch kaum begreifend (so schnell wälzte sich das heran und nahm überhand), und durch alles das hindurch, durch Stehen und Stürzen und Widerstand, durch alle die spannenden Zwischenräume dieser Verzweiflung durch – Toledo gesehen, wie wissend von diesem Schauspiel, hinaufgedrängt auf seine unruhigen Hügel, bleich von dem Schein der hinter ihm hinstürzenden Himmel –. Ein unvergleichliches, unvergeßliches Bild.[23]

Aus Rilkes emphatischer Begegnung mit El Grecos »Ansicht von Toledo« und dem »Laokoon« erwächst eine Sprache, die über ihre Bezeichnungsfunktion hinausweist: Indem sich die Worte den Dingen, die sie beschreiben, angleichen, die Gegenstände durch die sie bezeichnenden Worte leibhaftig durchscheinen, öffnet sich ein ikonischer Raum, in dem sich Worte wie Bildobjekte zu einer »Ansichtskarte« formieren. An die Malerin Mathilde Vollmoeller wird Rilke aus Toledo schreiben: »Also, dies ist nur so eine Art Ansichtskarte, so gut es eben geht [...]«, und Vollmoeller wird antworten: »Ihre ›Ansichtskarte‹ war schön und deutlich, ich habe sie lange und gut angesehen, wie leicht und gut Sie mich durch Worte durchsehen ließen, und wie freut es mich daß Ihnen das Sehen dort so klar und leicht gelingt.«[24]

Ende Oktober bricht Rilke von München nach Toledo auf. Die Beschreibung der Anreise bestätigt den Eindruck einer »überstürzten Flucht nach vorn«, wie Jean Gebser in seinem Buch über Rilkes Spanienreise bemerkt.[25] An Anton Kippenberg schreibt der Dichter kurz nach seiner Ankunft in Toledo: »[...] schnell, lassen Sie sich erzählen, wie am Ende in München nichts nötig war, als nur dringend, nicht dort zu sein, sondern hier –, ich bin gereist, gereist, ohne Rücksicht, und nun, nun darf mans sagen – ists Toledo, ists Toledo.«[26] Rilkes Schreibduktus vollzieht in der Erinnerung jenen »atemlosen Weg«

[23] RS, S. 24f. (Brief vom 27.9.1911 an Marie von Thurn und Taxis).
[24] Vgl. Briefwechsel Rilke – Vollmoeller (Anm. 19), S. 143.
[25] Gebser, Rilke und Spanien (Anm. 15), S. 15.
[26] RS, S. 39 (Brief vom 4.11. 1912).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nach,[27] der ihn innerhalb weniger Tage von Duino über München, Paris, Bayonne und Madrid nach Toledo führt. Diese Stadt bildet den Fluchtpunkt, in dem alle Seh(n)-Süchte des Dichters kulminieren.

Doch schon in einem Schreiben aus Bayonne kündigt sich der krisenhafte Charakter der Unternehmung an: Rilke nimmt mit der scheinbar nebensächlichen Auskunft über seine geographische Situation – daß er sich nun an der »Grenze Spaniens« befinde – die existentielle und zugleich bedrohliche Dimension seines Spanienerlebnisses vorweg: »[...] es wird Ernst, es wird Ernst«, heißt es dort.[28] Die Grenze zwischen den beiden Ländern Frankreich und Spanien spiegelt die psychische Schwellensituation des Reisenden, seine Beschreibung des Stadtgrabens von Bayonne korrespondiert mit einer biographischen Umbruchsituation: Rilke befindet sich seit der 1910 erfolgten Fertigstellung der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« in einem »Prozeß des Umgrabens«, wie er es nennt.[29]

Die Beschreibung Bayonnes gibt gleichzeitig Aufschluß über eine spezifische Betrachtungsweise von Natur, die mit einem um 1900 einsetzenden Wandel in der Art der Repräsentation von Naturobjekten in Zusammenhang gebracht werden kann: mit der Naturalisierung des *Zoologischen Gartens*. Kai Artinger konnte zeigen, daß der Zoo schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen Ort kennzeichnete, an dem die Besucher ihre sich in Folge des Industrialisierungs- und Kolonisierungsprozesses verstärkende Natursehnsucht befriedigen konnten. Wurde der Zoo in eine »freie Wildbahn« verwandelt, die mit fremden, »exotischen« Kreaturen bestückt war, über die dann ein vor allem künstlerisch interessiertes Publikum visuell frei verfügen konnte,[30] so wirkte sich das künstliche Arrangement solcher Naturpanoramen auch auf die Landschaftswahrnehmung der Zeit aus. Das beste Beispiel gibt Rilke selbst, wenn er sich vor Bayonne als Zoobesucher

[27] Gebser, Rilke und Spanien (Anm. 15), S. 15.

[28] RS, S. 32 (Brief vom 31.10.1912 an Marie von Thurn und Taxis).

[29] RS, S. 79 (Brief vom 7.1.1913 an Anton Kippenberg).

[30] Kai Artinger, Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde: Die künstlerische Wahrnehmung der wilden Tiere im Zeitalter der zoologischen Gärten. Berlin 1995, S. 108f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

imaginiert und damit auf die kulturelle Überformung und Hervorbringung von Natur-Landschaft verweist.[31]

> Auch wars das Wichtigste beinah, daß mich der Geist heute mittag die spanische Straße entlang aus der Stadt hinaustrieb durch die *Porte d'Espagne*; unmerklich hatte man zwei Wallreihen überschritten, fand sich draußen in großen freien Anlagen, und im Rückblick erschien, was da an Häusern fenstrig und still zusammenstand, als ein sehr eigenes Wesen; man glaubte mit diesen Gebäuden in einer Welt zu sein, die rundlichen Grasrücken der Wälle schlossen perspektivisch aneinander an, aber man war durch tiefe doppelte Gräben von allem abgetrennt wie von den Raubthieren bei Hagenbeck. (RS, 32f.)

Bleibt das ikonographische Muster des zoologischen Gartens Hagenbeckscher Provenienz als imaginäre Kulisse für Rilkes Landschaftswahrnehmung in Spanien prägend,[32] so durchzieht doch außerdem das Bild des Löwen als Prototyp des »Wüstentieres« seine Spanienkorrespondenz.[33]

Im Akt des Durchschreitens der *Porte d'Espagne*, mit dem Rilke die Stadt Bayonne hinter sich läßt und hinaustritt in die Landschaft, artikuliert sich gleichzeitig die von ihm als schmerzvoll empfundene Trennung des Menschen von der Dingwelt. In dem Sinne nämlich, daß der Mensch die Dinge, die ihn umgeben – Tieren kommt dabei als mit sich selbst identischen Kreaturen eine ganz besondere Bedeutung zu – nicht wirklich zu fassen bekommt. Zwar glaubt Rilke zunächst, »mit diesen Gebäuden in einer Welt zu sein« (RS 32), doch der unüberbrückbare Graben macht deutlich, daß er als Betrachter *vor* den Dingen stehen bleiben muß. Diese schmerzhafte Trennung von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, von Mensch und

[31] Zur Theorie und Semiotik der Landschaft und Landschaftsmalerei vgl. Manfred Smuda (Hg.), Landschaft. Materialien. Frankfurt a.M. 1986.

[32] Daß die Raubtiere bei Hagenbeck als feststehender Topos der Wildheit fungieren, beweist ihre uneingeschränkte Übertragbarkeit. Vgl. Brief an Mathilde Vollmoeller (14.11.1912): »[...] und drüben, wie am ersten Tag, die wilden Berge, drohend, reißend, rauh, nur durch das bischen Abgrund von einem getrennt, wie die Raubthiere bei Hagenbeck [...].« In: Briefwechsel Rilke-Vollmoeller (Anm. 19), S. 141.

[33] Artinger, Von der Tierbude (Anm. 30), S.112. Vgl. RS, S. 47 (Brief vom 26.12.1912 an Sidonie Nádherný): »[...] drüben wo die Landschaft sofort ausbricht und wie ein Löwe ist, überall wie ein Löwe vor jedem Thor ––– [...].«

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Landschaft, wird auch in Rilkes Aufsatz »Von der Landschaft« (1902) thematisiert, der als erste Fassung der Einleitung zu seiner »Worpswede«-Monographie entstand.[34] Dort heißt es: »Diese Landschaft ist nicht eines Eindrucks Bild, nicht eines Menschen Meinung über die ruhenden Dinge; sie ist Natur die entstand, Welt die wurde und dem Menschen so fremd wie der niebetretene Wald einer unentdeckten Insel.« (SW 520) Landschaft erscheint hier als ein vom Menschen abgetrenntes, unwegsames und autonomes Gebilde. Es ist aber gerade dieses Abgetrenntsein der Landschaft vom Menschen, welches Rilke zufolge die Voraussetzung für ihre Transformation in ein Kunstwerk bildet:

> Und Landschaft so zu schauen als ein Fernes und Fremdes, als ein Entlegenes und Liebloses, das sich ganz in sich vollzieht, war notwendig, wenn sie je einer selbständigen Kunst Mittel und Anlaß sein sollte; denn sie mußte fern sein und sehr anders als wir, um ein erlösendes Gleichnis werden zu können unserem Schicksal. Fast feindlich mußte sie sein in erhabener Gleichgültigkeit, um unserem Dasein eine neue Deutung zu geben mit ihren Dingen. (SW 520)[35]

Hier reflektiert Rilke seine Dichtungstheorie, die man in der Forschung als Poetik des »Umschlags«, oder auch als Poetik der »Verwandlung« bezeichnet hat.[36] Umschrieben ist damit sein Gestaltungsprinzip der »Objektivation des Gefühls«,[37] wie es in seinen »Neuen Gedichten«, im sogenannten »Ding-Gedicht«, am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Rilke begreift »Verwandlung«, oder auch »Wendung« als eine Metapher für die dichterische Gestaltung, welche die unmittelbare Umsetzung eines sichtbaren Gegenstandes in das Gedicht meint. Der Umschlag bezeichnet im strengen Sinne jenen

[34] In: Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. V. Frankfurt a.M. 1987, S. 7–134 und S. 516–522. Im folgenden als [SW] zitiert.

[35] Vgl. auch: »Gerade dieser Umstand macht es möglich, sich der Natur als eines Wörterbuches zu bedienen. Nur weil sie uns so sehr verschieden, so ganz entgegengesetzt ist, sind wir imstande, uns durch sie auszudrücken. Gleiches mit Gleichem zu sagen ist kein Fortschritt.« Rilke, Worpswede. In: SW, S. 5–134, hier S. 66f.

[36] Vgl. Ryan, Umschlag und Verwandlung (Anm. 14) und Ulrich Fülleborn, Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis. Heidelberg 1960.

[37] Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke. Reinbek 1983, S. 89.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Augenblick, wo die konkrete Wirklichkeit in die Kunst eingeht und sich selber transzendiert. In der »Verwandlung« von Sichtbarem in Unsichtbares, durch die Inversion von sinnlicher Gegenwart in Kunst, gewinnen der Rilkeschen Ästhetik zufolge die Dinge erst Gestalt und Gesicht, indem ohne »jede reflexive Brechung [...] ein beobachteter Gegenstand zum äußerlichen Äquivalent, zum ›Ausdruck‹ [...] für ein durch ihn ausgelöstes inneres ›Erlebnis‹ wird.«[38] Im Sprachkunstwerk ist das zu einer höheren Existenzform gehobene Objekt als Unsichtbares bewahrt, als ein Ding modelliert, das so »wirklich« sein soll, daß es neben den Dingen der Natur bestehen kann.[39]

Rilke erweist sich hier als ein Schüler Auguste Rodins, dessen Plastiken für ihn die Idee einer solchen *création* bzw. *réalisation* als gesetzmäßiger Einheit und Ganzheit repräsentierten, und zwar in dem Sinne, daß sie aus einem organischen, raumschaffenden Gefüge bestehen, innerhalb dessen jede Stelle schon die Bedeutung des Ganzen in sich trägt und die bewegten Flächen miteinander im Gleichgewicht korrespondieren: »Diese Erkenntnis ist die Grundlage für die Gruppierung der Gestalten bei Rodin; aus ihr kommt jenes unerhörte Aneinander-Gebunden-Sein der Figuren, jenes Zusammenhalten der Formen, jenes Sich-Nicht-Loslassen, um keinen Preis«, schreibt Rilke in seinem Essay über Rodin.[40]

Der Rilkes »sprachskeptisch geprägter Ästhetik«[41] zugrundeliegende Gedanke einer Verwandlung der sichtbaren Dinge in ein Kunstding, welches diesen als »intuitiver Ausdruck inneren Erlebens« Gestalt verleihen könnte, seine Idee, die »vielfältig strukturierte« Oberfläche Rodinscher Plastiken (le modelé) »als gestalterisches Äquivalent« zum

[38] Vgl. Engel, Rilkes »Duineser Elegien« (Anm. 12), S. 111.

[39] Vgl. Holthusen, Rainer Maria Rilke (Anm. 37), S. 74.

[40] Erster Teil, 1902. In: SW, S. 135–201, hier S. 165. Vgl. auch Rilkes Äußerungen über für ihn wichtige Strukturmerkmale der Malerei Cézannes: »Ich wollte aber eigentlich noch von Cézanne sagen: daß es niemals noch so aufgezeigt worden ist, wie sehr das Malen unter den Farben vor sich geht, wie man sie ganz allein lassen muß, damit sie sich gegenseitig auseinandersetzen. Ihr Verkehr untereinander: das ist die ganze Malerei.« Und: »*Es ist, als wüßte jede Stelle von allen.*« In: Rainer Maria Rilke, Briefe über Cézanne. Hg. von Clara Rilke. Besorgt und mit einem Nachwort versehen von Heinrich Wiegand Petzet. Frankfurt a. M. 1983, S. 55, 59.

[41] Erika Greber, Ikonen, entikonisierte Zeichen. Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke. Unveröffentlichtes Typoskript 1996, S.3.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich unendlich bewegenden und verändernden Leben in der Dichtkunst nachzubilden – Dinge zu *machen*[42] – korrespondiert mit Cézannes, aber auch El Grecos Auflösung der Zentralperspektive zugunsten einer gleichgewichtigen Anordnung »unzählbar viele[r] lebendige[r] Flächen«,[43] die miteinander in Beziehung treten und die Spuren des Künstlers tilgen.

Im folgenden werden die ästhetischen und poetologischen Konsequenzen einer von Rilke an diesen Gesetzmäßigkeiten orientierten Wahrnehmung und Beschreibung des spanischen Landschaftsraumes zu reflektieren sein.

II Re-lektüren des Imaginären

Mit einer fast magischen Gewalt wird Rilke vom Toledo El Grecos angezogen, der Wunsch, dieser Stadt leibhaftig gegenüber zu treten, steigert sich bis zur inneren Notwendigkeit: »Denn: wenn ich schon ans Schauen denken mag, so mein ich innerlich immer, Toledo nöthig zu haben, Greco ...«, schreibt er an Sidonie Nádherný.[44]

In Spanien selbst verschmelzen Landschaftswahrnehmung und die aus der Betrachtung der Grecos gewonnenen Vorstellungen in einem Bildraum, der Imaginäres und Sichtbares ununterscheidbar miteinander vereint.[45] Hier sucht sich Rilke, der nach der Fertigstellung der er-

[42] Engel, Rilkes »Duineser Elegien« (Anm. 12), S. 111f. ; Hamburger, Die phänomenologische Strukur (Anm. 14), S. 96; Holthusen, Rainer Maria Rilke (Anm. 37), S. 67ff.

[43] Rilke, Rodin. In: SW, S. 150.

[44] RS, S. 27 (Brief vom 5.9.1912).

[45] Den Terminus »Bildraum« entlehne ich Walter Benjamin, der darunter einen Vorstellungsraum versteht, der bildlich konstituiert ist. Vgl. hierzu Sigrid Weigel, Zum Bild- und Körpergedächtnis in der Theorie. In: Dies., Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 39ff. – Es ist aufschlußreich, daß Rilkes langjährige Vertraute Lou Andreas-Salomé in einer Beschreibung der gemeinsamen Vorbereitung auf die Rußlandreise diesen Terminus gebraucht und ihn in den Kontext von Rilkes Poetologie der ›Dingwerdung‹ stellt: »Bereits war es so, als ob wir jegliches mit Händen faßten, leibhaftig; bereits drang etwas davon übermächtig in Deine Dichtung [...]: – um die ersehnte Versinnbildlichung – wie ein Geschenk – unter russischem Himmel zu empfangen; körperliches Sinnbild dessen zu werden, was in Dir nach Entlastung innern Überschwanges schrie –; [...] – wie nach dem Ort, dem *Bild-Raum* [H.d.V.], worein das Unermeßliche noch im geringsten der Dinge Anwesenheit hat und wo es der Bedrängnis des Dichters zum Ausdruck wird in Hymne, in Gebet.« In: Dies., Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sten beiden »Duineser« Elegien in eine tiefe Schaffenskrise geraten war, als Dichter neu zu situieren. Die spanische Szenerie wird ihm zum Wunschbild einer objektiven Entsprechung von Außenwelt und innerer Verfassung, von Ding und Erleben.

Aus Rilkes Briefen geht hervor, daß das real existierende Toledo nicht etwa als Urbild der Nachbildungen El Grecos in Erscheinung tritt, sondern gewissermaßen als Kopie der Grecoschen Darstellungen: »[...] nur daß sie den Laokoon gesehen haben, darauf mag ich mich berufen: denn so ist es«,[46] schreibt er am 26.11.1912 an Sidonie Nádherný. Wenn eine künstlerische Reproduktion von Wirklichkeit die Qualität eines Originals annimmt, das Wahrnehmbare dagegen als Abbild imaginiert wird, kehren sich gängige Kategorien der Repräsentationslogik um. Die beschreibende Darstellung von Landschaft erweist sich bei Rilke immer schon als die Umformung einer einge-bildeten Landschaft, als die Vision einer zum Ereignis gewordenen inneren Vorstellung. Rilkes Landschaftsbeschreibung geht demzufolge keine ›objektive‹ Wirklichkeit voraus, seine Sprache *ist* vielmehr die imaginär konstituierte spanische Landschaft selbst. Aus Landschaften wiederum liest der Dichter wie aus »Wörterbüchern«, in denen sich gegenwärtige Eindrücke in Form von katalogisierten Erinnerungsbildern abrufen lassen:

> Was mich angeht, so ists jedenfalls merkwürdig, wie stark ich meine bisherigen Reisen als Vorbereitung auf diese (lang gewünschte) empfinde, fast wie Wörterbücher dienen sie mir jetzt, um hiesige Dinge nachzuschlagen – [...]. (RS 46)

Das Moment der *Wiederholung*, des *déjà-vu*, welches aus Rilkes Entzifferung der spanischen Landschaft auf der Grundlage vorausgegangener Reisen nach Rußland und Nordafrika resultiert, bildet darüber hinaus ein entscheidendes Strukturmerkmal seiner Wahrnehmung, und zwar als *gestaltende* Repetition der Grecoschen Landschaft. Daß seine Ansicht Toledos der Ikonographie der Gemälde El Grecos folgt, daß in ihr Versatzstücke Grecoscher Bildästhetik (Verzerrung, Ver-

Aus dem Nachlaß hg. von Ernst Pfeiffer. Neu durchgesehene Ausgabe mit einem Nachwort des Herausgebers. Frankfurt a. M. 1974, S. 141.

[46] RS, S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schiebung, Entstellung) und -theatralik aufgerufen, rhetorisch umgesetzt und als »*textus*« gespiegelt werden, beweist Rilkes Brief vom 13.11.1912 an Marie von Thurn und Taxis. Deutlich wird hier sein semiotischer Zugriff auf Landschaft *und* Malerei:[47]

> Bis gestern war das klarste Wetter, und das Schauspiel der Abende vollzog sich in ruhiger Geräumigkeit, erst heute komplizierte sich der Himmel, gleich nach Mittag kam es zum Regnen, *aber ein kalter verschlossener Wind unterbrach den Regen mitten im Satz* [H.d.V.], schob die Wolken aufwärts und drängte sie zu Massen über die schon gegen Westen geneigte Sonne, – und nach dem, was ich im weitern Verlauf zu sehen bekommen habe, muß ich mir [...] solcher Vorgänge viele wünschen, – ich ahne, zu was für Bildungen die Atmosphäre hier greifen muß, um sich zum Bilde der Stadt gehörig zu verhalten: Drohungen ballten sich und ließen sich aus in der Ferne über den lichten Reliefs anderer Wolken, die sich ihnen schuldlos, imaginäre Kontinente, entgegenhielten –, das alles über der Öde der davon verdüsterten Landschaft, aber in der Tiefe des Abgrunds ein ganz heiteres Stück Fluß [...], der große Gang der Brücke und dann, ganz ins Geschehen einbezogen, die Stadt, in allen Tönen von Grau und Ocker vor des Ostens offenem und doch ganz unzugänglichen Blau [...]. (RS, 42)

Die Stadt Toledo, ihr »Bild«, wie Rilke sagt, markiert einen Seins-Zustand, an den sich die Naturgesetzmäßigkeiten anzupassen haben: »[I]ch ahne, zu was für Bildungen die Atmosphäre hier greifen muß«, schreibt er, »um sich zum Bilde der Stadt gehörig zu verhalten [...].« (RS 42) Die Naturerscheinung wird im Blick des Dichters derart umgewendet, daß sie mit seinem inneren, an El Greco geschulten Vorstellungsbild von Toledo zur Deckung kommt. Der Dichter modelliert somit das »Bild« der Stadt auf der Folie seiner Bildlektüre El Grecos. Die Natur tut das ihre, um die notwendigen Requisiten für die Verwandlung der Stadt in ein Kunstwerk aufzubieten.

Wenn Rilke nun dieses im Blick produzierte und zugleich repetierte Kunstwerk der Natur in Sprache zu fassen sucht, dreht er die Schraube eines künstlerischen Verfahrens, welches sich als nochmalige Hervorbringung von bereits Existierendem versteht, noch ein Stück weiter: El Greco und Rilke werden als kongeniale Schöpfer eines Land-

[47] Vgl. Greber, Ikonen, entikonisierte Zeichen (Anm. 41), S. 11, die einen solchen Rilkes Poetik betreffenden Zugriff für sein »Verhältnis zur Ikonengrammatik« nachweist.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schaftsraumes ausgewiesen, der, am Urgrund allen Seins, allein ihrer »Ein-Bildungs-Kraft« entspringt.[48]

Vor der spanischen Landschaft widersetzt sich jedoch der von Rilke ersehnte Zusammenfall von innerem Vorstellungsbild und äußerer Erscheinung einer vollständigen Beschreibbarkeit, einer schriftlichen Fixierung. Schon der Versuch, sich als erhabenes Subjekt der Betrachtung in der Landschaft Toledos zu verorten, muß scheitern, da Toledo selbst in erhabener Gestalt erscheint, den Betrachter *vor* der Landschaft stehen läßt. An Lou Andreas-Salomé schreibt Rilke rückblickend aus Ronda:

> [...] – es gibt keine Worte, mit denen ich Dir zu sagen vermöchte, wie über alles hinaus diese Stadt mitten in ihrer ungebändigten Landschaft vor mir stand, durch und durch das Nächste, das, was einen Augenblick vorher noch nicht zu ertragen gewesen wäre, strafend und aufrichtend zugleich [...]. [49]

Toledo erscheint als ein von Spannungen durchzogener Raum: Gleichzeitig von äußeren Kräften nach oben gepreßt und von innen nach außen drängend, hat diese »unvergleichliche Stadt [...] Mühe, die aride, unverminderte, ununterworfene Landschaft, den Berg, den puren Berg, den Berg der Erscheinung, in ihren Mauern zu halten [...].«(RS 41) Andererseits ist es gerade diese Aufwärtsbewegung erzeugende Enge der sich zum Himmel aufbäumenden Stadt, die den Eindruck einer sich in die Weite verlierenden, ungebändigten Naturlandschaft hervorbringt: »[...] ungeheuer tritt die Erde aus ihr aus und wird unmittelbar vor den Toren: Welt, Schöpfung, Gebirg und Schlucht, Genesis.«[50]

«Erhaben ist die Natur nur dort«, bemerkt Christian Begemann,

> wo sich der Mensch ihr unterlegen fühlt. Anders aber als bei gewaltsamen, eruptiven Naturereignissen ist das Subjekt der ungeheuren Weite nicht physisch, sondern kognitiv unterlegen: Der grenzenlose Raum, der die

[48] Heide Eilert, Das »leise Leben« der Gebärden. Kunsttheorie und Sprachkritik im Werk Rainer Maria Rilkes. In: Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered. Hg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Tübingen 1995, S. 37–48, hier S. 45.

[49] RS, S. 67 (Brief vom 19.12.1912).

[50] RS, S. 41 (Brief vom 13.11.1912 an Marie von Thurn und Taxis).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Idee des Unendlichen assoziieren läßt, stürzt auf es ein, überfordert seine Auffassungsfähigkeit und setzt es in Verwirrung und Desorientierung.[51]

Verweigert sich »diese offene Menge der Landschaft, übersehbar wie etwas, woran noch gearbeitet wird« (RS 37) so weit einem räumlich begrenzten, kontrollierbaren Sehen, daß sich ihre Konturen im Blick des Betrachters aufzulösen drohen, so evoziert doch gerade diese visuelle Öffnung eine Form der Wahrnehmung, mit der Rilke die Eindrücke zu bannen und in ein räumliches Ordnungsgefüge zu überführen versucht.[52] Im Aufeinandertreffen von Nähe und Ferne[53] erhält das Bild Toledos als »epiphaniehafte[r] Augenblick«[54] momentan Gestalt: Das Zusammentreffen verschiedener »Zeitzustände« in der Gegenwart des Schauens (simultanes Sehen) suggeriert die Geschlossenheit und Vollständigkeit aller Bildeindrücke,[55] die allerdings in der Erinnerung wieder in ihre optischen Einzelbestandteile auseinanderfallen. Diese Ambivalenz von augenblicklicher Überwältigung durch Sinneseindrücke und erinnernder Fragmentarisierung macht Toledo für Rilke in noch stärkerem Maße als Bayonne zu einem Ort der Grenzerfahrung. Die die Stadt des »Himmels und der Erden« umgebende Natur läßt sich nur im Augen-Blick als »Gebärde« (RS 41),[56] als

[51] Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer«. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung.« In: DVjs (1990), S. 54–95, hier S. 81.

[52] Wenn für Rilke das »strategische Konzept« des »Erhabenen« im Sinne des von Kant und Schiller im 18. Jahrhundert dargelegten Wahrnehmungsmodus einer »Überlegenheit« des Subjekts »über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit« (zit. Begemann, S. 82) Gültigkeit besitzen sollte, dann gewiß nur in stark gebrochener Form. Rilkes Landschaftserlebnis scheint vielmehr einer ›neuromantischen‹, utopischen Konzeption von »unendlicher« Sehnsucht zu entsprechen. Zu diesem Problem in der Literatur um 1800 vgl. Begemann, Brentano und Kleist (Anm. 51).

[53] Zur Historisierung dieses Problems vgl. Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a.M. 1990.

[54] Engel, Rilkes »Duineser Elegien« (Anm. 12), S. 111.

[55] Vgl. hierzu Gottfried Boehm, Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens. In: Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. Hg. von Gottfried Boehm u.a. München 1985, S. 37–58, hier S. 40ff.

[56] Die These, daß Rilke die an der Plastik Rodins beobachtete Gebärde als adäquates Ausdrucksmedium für das Unsagbare empfunden habe, wird von Eilert, Das »leise Leben« der Gebärden (Anm. 48), S. 38 vertreten. Greber verweist dagegen auf den Sprachcharak-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

symbolische Verdichtung einer gleichzeitig nach außen und innen drängenden, zwischen Unsagbarem (»es ist doch gar kein Ausdruck dafür da«, RS 40) und Wahrnehmbarem changierenden Bewegung fassen:

> [T]äglich durch diese Stadt durchschreitend, könnte man irgendwo einbiegen und sich in der Enge unscheinbar abgeben, so am Äußersten steht dies hier, nach außen kann man darüber nicht hinaus. Aber draußen auch wieder, kaum hundert Schritt vor dieser unübertrefflichen Stadt, müßte es denkbar sein, auf einem unverheimlichten Wege einem Löwen zu begegnen und ihn sich durch irgend etwas Unwillkürliches in der Haltung zu verpflichten. Zwischen diesen beiden Gebärden etwa möchte das Leben hier liegen –.[57]

III »... daß mein Sehen überladen sei«: Zur Aporie einer erfüllten Sehnsucht

Entmutigt und von der in Toledo einbrechenden Kälte, die ihn gesundheitlich angreift, geplagt, entschließt sich Rilke Ende November schweren Herzens, diese Stadt zu verlassen. Über Cordoba, das ihm gut gefällt, reist er bald weiter nach Sevilla, welches ihn allerdings enttäuscht. Das Ziel seiner Wünsche findet er nun in der südspanischen Stadt Ronda, deren Topographie derjenigen Toledos bis in Einzelheiten hinein entspricht. In einem Brief an Marie von Thurn und Taxis vom 17. Dezember 1912 heißt es:

> – Vorderhand bin ich hier in Ronda [...], ich schickte Pascha gleich ein paar Abbildungen, so sehr schien mirs wahrscheinlich, daß die unvergleichliche Erscheinung dieser auf zwei steile Felsmassen, die die enge tiefe Flußschlucht trennt, hinaufgehäuften Stadt seinem Traumbild recht gäbe; es ist unbeschreiblich, um das Ganze herum ein geräumiges Tal, beschäftigt mit seinen Feldflächen, Steineichen und Ölbäumen, und drüben entsteigt ihm wieder, wie ausgeruht, das reine Gebirg, Berg hinter Berg, und bildet die vornehmste Ferne. Was die Stadt selbst angeht, so kann sie in diesen Verhältnissen nicht anders als eigen sein, steigend und fallend, da und dort so

ter der Gebärden in Rilkes Gedichten zur Ikonenmalerei. Dies., Ikonen, entikonisierte Zeichen (Anm. 41), S. 3.

[57] RS, S. 38 (Brief am Allerseelentag 1912 an Marie von Thurn und Taxis).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

offen in den Abgrund, daß gar kein Fenster hinzuschauen wagt, – [...]. (RS 56f.)

Insofern in Ronda die eigentliche Aufarbeitung der toledanischen Eindrücke erfolgt, ja: Ronda gewissermaßen als die kleine Version Toledos jüngste Erinnerungen heraufbeschwört, oder anders gesagt: die überwältigenden Landschaftseindrücke dort im Schutze der gegenwärtigen Distanz erst erträglich und lesbar werden, gilt auch hier jenes wiederholende Prinzip, welches schon Rilkes Landschaftswahrnehmung auf der Folie der Bilder El Grecos bestimmt. Rilkes Briefkorrespondenz aus Ronda zeugt nicht nur von einer imaginären Überformung Rondas durch Bilder *von* Toledo, in Ronda setzt zugleich ein Prozeß des »Durcharbeitens« ein, in dem Toledo erinnernd wiederholt wird[58] – und zwar bis zur beschwörenden Repetition bestimmter, »unbeschreiblicher« Eindrücke, wie beispielsweise der »Spannung«, die zwischen der »wilden«, »unaufhaltsamen Erscheinung« und dem davor befindlichen Betrachter besteht.[59] Solche, an El Grecos Gemälden abgelesenen Text-Ikonen durchziehen leitmotivisch Rilkes Korrespondenz aus Ronda.[60]

Auffällig ist vor allem, daß der Dichter in Briefen an unterschiedliche Adressaten immer wieder Rechenschaft über seine Motive ablegt, Toledo frühzeitig verlassen zu haben – als müsse er sich die Gründe für seine übereilte Abreise noch einmal selbst vor Augen führen und sich für den fragmentarischen Charakter seines Toledo-Erlebnisses entschuldigen.[61] Am 4. Dezember 1912 schreibt er noch von Sevilla aus an Marie von Thurn und Taxis:

[58] Vgl. Sigmund Freud, Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. In: Ders., Studienausgabe. Ergänzungsband: Behandlungsmethoden. Frankfurt a. M. 1982, S. 205–215.

[59] RS, S. 70 (Brieffragment vom Dezember 1912 an Helene von Nostitz); RS, S. 75 (Brief vom 26.12.1912 an Karl von der Heydt).

[60] Vgl. vor allem RS, S. 64ff. (Brief vom 19.12.1912 an Lou Andreas-Salomé); RS, S. 70f. (Brieffragment vom Dezember 1912); RS, S. 71f. und 75f. (Briefe vom 20.12.1912 und 26.12.1912).

[61] Vgl. RS, S. 67 (Brief vom 19.12.1912 an Lou Andreas-Salomé): »Aber schon daran (ich war vier Wochen dort), daß ich nicht geblieben bin, daß die Kälte, daß meine alten Schmerzen, der Blutzudrang in Stirn und Augen, daß das und jenes Unbehagen neben einer so großen und mir so redenden Gegenwart aufkamen, mich beschäftigten und zerstreuten, kannst Du sehen, daß ich das, was vielleicht bestimmt war, ›la nouvelle opération‹ zu wirken nicht bestand [...].« Außerdem RS, S. 111 (Brief vom 24.2.1913 an Sidonie Nádherný aus

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

> Genau vier Wochen war ich in Toledo, ich sahs zuende gehen, konnte nichts dagegen thun; ähnlich wie wenn ich als Kind Musik hörte und wünschte, es möchte immer weiter dauern: auf einmal fingen die Geigen an, zu unterstreichen und das war nur noch wie ein Ausholen zu dem einen starken Strich unter das Ganze, hinter dems zu Ende war. So war auch dort, alles, was man noch that und versuchte, ein Unterstreichen, ich begriffs und ging herum und lockerte mich. Ein bischen wars ja die Kälte, die den Abschluß machte, das heißt, nicht als ob es an Sonne gefehlt hätte, aber es war kein Verhältnis zwischen ihr und dem spröden Stoff, aus dem die Luft bestand, man konnte aus beidem zusammen keine Athmosphäre bilden, in der sich wohnen ließ. (RS 52)

Die Gründe für Rilkes plötzliche Abreise sind – neben den von ihm selbst veranschlagten gesundheitlichen Beschwerden – genau dort zu suchen, wo sich seine Seh-Sucht und seine Sehnsucht, innere Vorstellung und äußere Erscheinung mögen zur Deckung kommen, »über alle Maßen« erfüllt. (RS 71) Der Anblick Toledos übertrifft alle seine Erwartungen, weil sich Stadt und Landschaft als das vollkommene, nicht mehr zu übersetzende Kunstwerk der Natur offenbaren. »Sagen können, wie es hier ist, werd ich ja nie, liebe Freundin«, schreibt Rilke an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis,

> (da ist Sprache der Engel, wie sie sich unter den Menschen helfen), aber *daß* es ist, daß es *ist*, das müssen Sie mir aufs Geratewohl glauben. Man kann es niemandem beschreiben, es ist voll Gesetz [...]. (RS 37)

Angesichts einer Landschaft, »die nicht redet«, sondern »prophezeit« und sich das »Alte Testament« zum Maßstab macht (RS 49), sieht sich Rilke außerstande, seine Eindrücke zu verbalisieren.

Ein hermetisches Ordnungsgefüge aus für sich sprechenden ›Naturzeichen‹ (»Es ist voll Gesetz«) widersetzt sich einer sprachlichen Decodierung, einer künstlerischen Verwandlung. »Die ›Arbeit nach der Natur‹«, schreibt Rilke am 27. Oktober 1915 an Ellen Delp,

> hat mir das Seiende in so hohem Grade zur *Aufgabe* gemacht, daß mich nur selten noch, wie aus Versehen, ein Ding gewährend und gebend anspricht,

Madrid): »[...] im Ganzen recht unzufrieden mit mir, meinem Unmuth, meiner Gesundheit und diesem Ausgang meiner Reise, die mir (ich weiß nicht warum) nicht vollzählig scheint, und doch ist sie zu Ende.«

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

> ohne die Anforderung, in mir gleichwertig und bedeutend hervorgebracht zu sein. Die spanische Landschaft (die letzte, die ich grenzenlos erlebt habe), Toledo, hat diese meine Verfassung zum Äußersten getrieben: indem dort das äußere Ding selbst: Turm, Berg, Brücke zugleich schon die unerhörte, unübertreffliche Intensität der inneren Äquivalente besaß, durch die man es hätte darstellen mögen. Erscheinung und Vision kamen gleichsam überall im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute. (RS 132)

Wenn Erscheinung und Vision, Ding und Begriff vor Toledo in eins zusammenfallen, wenn sich die Differenz von Signifikat und Signifikant im Blick auf die Landschaft auflöst, muß jeder Versuch einer Bedeutung produzierenden Entzifferung und Transformierung scheitern.

Das Spanienerlebnis kehrt sich damit unweigerlich gegen den Dichter, der sich vor Anbruch der Reise ja gerade die Freisetzung künstlerischer Energie versprochen hatte. Insofern der Anblick nicht nur die Darstellungen El Grecos übertrifft, sondern zugleich Zeugnis von einer schon gegebenen Äquivalenz von Äußerem und Innerem ablegt, ist die Stadt das bessere, unübertreffliche Kunstwerk der Natur. »Sie werden an Greco denken – «, schreibt Rilke im Dezember 1912 an Helene von Nostitz,

> ja, ja, aber *er ist drin*, es hat ihn übertrieben, nicht daß ers zu fassen bekommen hätte. Hier ist etwas, das schon die Intensität des Kunstwerks hat, insofern ich weiß nicht welche Wahrheit der menschlichen Seele darin zur Endgültigkeit gekommen ist, zur Existenz, zu einer Sichtbarkeit, von der man meint, sie müßte, so wie sie da ist, für den Hirten irgendeiner Ziegenhe[e]rde und für Gottes Engel, die gleiche sein. (RS 71)

Toledo, ein Kunstwerk des »Überlebensgroßen« (RS 40f.), übersteigt jedes künstlerische Vorstellungsvermögen und entzieht sich einem sprachlichen Vergleich, einem künstlerischen Äquivalent.

> Grecos habe ich seither viele gesehen und einzelne mit sehr unbedingter Bewunderung; im ganzen aber ist er natürlich nun ganz anderswo innerlich einzuordnen; bisher, wo man ihn sah, bedeutete er alles dies, für den Hierseienden geht er zunächst im Vorhandenen unter, ist nur wie eine

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schöne Schnalle, die die große Erscheinung fester um die Dinge zusammennimmt [...].[62]
Manchmal geh ich gegen Abend da drüben in den Felsen und Bergtrümmern herum [...], geh dort auf und ab, wo Propheten gehen könnten, und wend mich eine Weile weg von dem aufgerichteten Anblick und drück die Augen zu und sag: So, nun will ich mirs innen vorstellen, und wirklich, ich stell mirs unbeschreiblich vor, aber, wenn ich dann wieder hinseh: so ist es um so vieles mehr, so ganz drüber hinaus, daß ich daran verzweifle, es je als Gleichnis in mir mitzunehmen.[63]

Die Überwältigung der Einbildungskraft des Künstlers durch die Erscheinung einer Stadt, die doch dieser Einbildung selbst entspringt zeigt an, daß Rilkes Spanienaufenthalt nicht nur im Zusammenhang mit der um 1900 immer wieder reflektierten Sprachkrise steht, wie sie vor allem in Hofmannsthals »Lord Chandos Brief« thematisch wird, sondern zugleich mit einer damit verbundenen Wahrnehmungskrise, die gerade in der Öffnung des Schreibens zum Visuellen hin, in der Verschränkung von Dichtkunst und bildender Kunst zutagetritt.

Während El Grecos toledanische Landschaftsdarstellungen vor dem Aufenthalt in Spanien noch *bedeuten* konnten, weil sie auf ein unbekanntes Land verwiesen, die Referenz von Zeichen und Bezeichnetem garantierten, lösen sie sich vor Ort in jene vom Betrachter selbst produzierten Imagines auf, die als Projektionen zirkulieren und die Landschaft *sind*. In diesem referenzlosen Zusammentreffen von Natur und Kunst, von Ding und Vorstellung, verschwindet die Distanz von Nähe und Ferne, kehrt sich das Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden um. Toledo blickt gewissermaßen zurück, Rilke wird von seinen eigenen Projektionen geblendet:

[I]ch hatte eine Zeit in Toledo gewohnt, das schreibt man nun so, das Papier nimmt's ohne Anstand hin –, aber ich kann Ihnen versichern, es war ohne Gleichen, es war das Alte Testament, es war so, als bilde man sichs ein mit der ganzen Fülle der Einbildung, und stand doch jeden Tag da und jede Nacht, jede der unerhörten Nächte. Umsoviel als eine Erscheinung, die einer hat, das bloße Dastehn eines Menschen übertrifft, um genau soviel überwog diese Stadt, diese Landschaft das Dasein der Landschaft, wie wir es kennen. [P]lötzlich in Ronda [...] wurde mirs klar, daß mein

[62] RS, S. 43 (Brief vom 13.11.1912 an Marie von Thurn und Taxis)
[63] RS, S. 47 (Brief vom 26.11.1912 an Sidonie Nádherný)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

> Sehen überladen sei, auch dort noch ging der Himmel so großartig vor und die Wolkenschatten zogen einen solchen Ausdruck über das Wesen der Erde –, ach da saß ich und war wie am Ende meiner Augen, als müßte man jetzt blind werden um die eingenommenen Bilder herum, oder, wenn schon Geschehen und Dasein unerschöpflich sind, künftig durch einen ganz anderen Sinn die Welt empfangen: Musik, Musik: das wär es gewesen.[64]

Rilkes Erfahrung eines »überladenen Sehens«, eines Geblendet-Seins, muß, genauer betrachtet, im Kontext der Großstadtwahrnehmung um 1900 mit ihrer Bilderflut und Flüchtigkeit der Erscheinungen gesehen werden, die der Dichter am Beispiel Paris ambivalent reflektiert. Unmittelbar nach seinem Spanienaufenthalt schreibt er an Lou Andreas-Salomé:

> Paris war diesmal genau wie ich mirs versprach; schwer. Und ich komme mir vor wie eine photographische Platte, die zu lange belichtet wird, indem ich immer noch dem hier, diesem heftigen Einfluß, ausgesetzt bleibe.[65]

Diese kleine Briefpassage macht nur allzu deutlich, daß die entscheidende Beeinflussung neuzeitlicher Wahrnehmungsmodi durch die Großstadterfahrung strukturell mit der Erfindung und dem Einsatz jener neuen technischen Medien – Photographie/Film/Kino – verbunden ist, die die Apparatur des menschlichen Auges künstlich erweitern, sie zum Teil ersetzen und die ›Seh(n)Sucht‹ anreizen.[66] Der Betrachter ist nicht mehr länger Herr über das Sichtbare, die Dinge selbst verleihen sich im Betrachter Sichtbarkeit, indem sie sich in Form von *Ein-drücken* in dessen (Unter)Bewußtsein einschreiben, sich einprägen und ihn unmittelbar, gleichsam physisch tangieren:

> Unter den Bedingungen des modernen, beschleunigten Großstadtverkehrs [...] wird das Sehen radikal auf seinen Bezug zum Tastsinn beschränkt. [...]

[64] RS, S. 123f. (Brief vom 26.1.1914 an Magda von Hattingberg [Benvenuta]).

[65] Zitiert nach Briefwechsel Rilke – Vollmoeller (Anm. 19), S. 227.

[66] Vgl. hierzu Thomas Kleinspehn, Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek 1989. Zum Voyeurismus als einer spezifischen, mit der Medienentwicklung in Zusammenhang stehenden Wahrnehmungsform der Moderne vgl. Claudia Öhlschläger, Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text. Freiburg i. Br. 1996.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> [D]as Taktile selbst radikalisiert sich zu einer Serie von Kollisionen. Gerade diese Wahrnehmungsdisposition läßt sich als filmisches Prinzip begreifen, welches die Netzhaut zur Leinwand umfunktioniert und so den Blick des Subjekts selbst imaginär werden läßt,

bemerkt Dietmar Schmidt in Anlehnung an Walter Benjamins kulturkritische Überlegungen zur modernen Großstadterfahrung.[67]

Rilkes visuelle Überforderung vor der spanischen Landschaft rührt genau von dieser Erfahrung einer unmittelbaren Kollision mit den ihn umgebenden Dingen her. Wenn Toledo dem Betrachter seinen Blick zurückgibt, ihn mit Eindrücken, die seiner Phantasie entspringen, durchbohrt, erweist nicht nur diese Stadt sich als eine Augentäuschung, der Blick des Betrachters selbst wird zum Bild, genauer: zum Abbild einer schon phantasmatisch aufgeladenen Wirklichkeit. »[J]etzt sitz ich da«, schreibt Rilke an Lou Andreas-Salomé aus Ronda,

> und schau und schau, bis mir die Augen wehtun, und zeig mirs und sag mirs vor, als sollt ichs auswendig lernen, und habs doch nicht und bin so recht einer, dems nicht gedeiht.
> Liebe Lou, sag mir, wie geht es zu, daß ich alles verderbe –, jetzt scheint mirs zuweilen, als ob ich den Eindrücken gegenüber zuviel Gewalt anwendete [...], ich bleib zu lang davor, ich drück sie mir ins Gesicht, und sie *sind* doch schon Eindrücke von Natur, nicht wahr, selbst wenn man sie nur ganz leise eine Weile liegen läßt, au lieu de me pénétrer, les impressions me percent.[68]

Rilkes Toledo-›Projekt‹ wäre also tatsächlich in dem Sinne unabgeschlossen geblieben, als es die Erwartungen des Dichters nicht etwa enttäuschte, sondern in einer Weise erfüllte, die ihn ›erblinden‹ ließ. Seine Sehnsucht einer Korrespondenz, einer Entsprechung von äußerer Erscheinung und innerer Vorstellung erfüllte sich in Spanien bis zur Neige: Wo der Betrachter von seiner eigenen Seh-Sucht geblendet wird, entsteht eine Überfülle von Eindrücken, die nur noch auf sich selbst verweisen und nichts mehr be-deuten.

[67] Ders., Triebresidenzen. Literarisierungen weiblicher Prostitution in der Moderne. Diss. Zürich 1995. Unveröffentlichtes Typoskript, S. 150f.

[68] RS, S. 68 (Brief vom 19.12.1912).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rilke hat in seinen »Ding-Gedichten« diesen, die Distanz zwischen Betrachter und Objekt tilgenden Wahrnehmungsmodus konsequent umgesetzt, sich unter der »Suspendierung« einer »*bewußte[n]* Aktivität des Ich«[69] *unter* die Dinge gestellt und dem hierarchisierenden, zentralperspektivischen Sehen eine Absage erteilt. Wenn aber, wie in Spanien, die Dinge so weit mit visionär-phantasmatischen Bildern aufgeladen werden, daß sie mit dem Blick des Betrachters zusammenfallen und selbst *sehend* werden, droht diesem der Verlust ihrer visuellen und künstlerischen Beherrschung.

[69] Engel, Rilkes »Duineser Elegien« (Anm. 12), S. 111.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal-Bibliographie

1.1.1995 bis 31.12.1995[1]

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. Ordnungsnummern, die nicht der numerischen Reihenfolge entsprechen, verweisen auf die zugehörige Stammnummer.
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 XXII Dramen 20
Lustspielfragmente aus dem Nachlaß. Hg. von Mathias Mayer. Redaktion: Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a.M.: S. Fischer. 1994. 311 S. – Inhalt: *Der Emporkömmling – Comödie* (1916/19) – *Der Seelenarzt. Komödie – Schwank in Nestroy'scher Manier – So machen es alle – Verkleidungscomödie – Julie – Die drei Reiche – Musikcomödie: Mit der Liebe spielen – Der Dichter – Das Haus der 4 Temperamente – Der Gartenunhold oder Das Mädchen mit den Goldaugen – Comoedie (Sofia S. u. ihr Mann) – Umriss eines bürgerlichen Lustspiels – <Die Mitschuldigen> – Die Freunde – Das Cafehaus oder Der Doppelgänger Wiener Posse – Lustspiel Der Menschenfeind – Der Impresario v<on> Smyrna – Modernes Lustspiel – Der Lügner – Der König Lustspiel mit Musik – Die Wurzen. Comödie mit etwas Musik – Schauspiel mit drei Figuren – Das Hotel.*

[1]Mit einzelnen Nachträgen.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[1.1.02.] SW VI Dramen 4
Das Bergwerk zu Falun. Semiramis Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a.M.: S. Fischer. 1995. 418 S.
Inhalt: *Das Bergwerk zu Falun* : Ein Vorspiel <Erster Akt>; Zweiter Akt; Der vierte Akt; Fünfter Akt; Aus dem Nachlaß: III Act. – *Semiramis Die beiden Götter* : 1905–1909; Dezember 1917 – Februar 1918; Juli – Dezember 1918; 1919–1922.

Rezension zu: SW XIX Dramen 17
Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 1994.
Von: Christoph König: Ein Teufel hinter der Couch. H.v.H's Dramen in der kritischen Ausgabe. In: FAZ Nr. 91. 19.4.1995. S. 34.

1.2. Einzelne Werke

[1.2.01.] *Andreas* – Ein Fragment. Hg. von Friedhelm Kemp. München, Leipzig: Bibliothek SG (Offizin Haag Drugulin), 1995. 95 S. Mit einem Nachwort des Hg.'s, Erläuterungen und einem Nachwort von Eckehart Schumacher Gebler zur Drucklegung im Bleisatz der »Dante«-Schrift Giovanni Mardersteigs.
Textgrundlage: SW XXX *Andreas.* Hg. von Manfred Pape.

[1.2.02.] *An eine Tänzerin.* In: Rudolf Hirsch: [2.6.1.06.] S. 161. (Erstmals: H.v.H.' *An eine Tänzerin.* Unveröffentlichtes Blatt aus dem Nachlaß, zur Verfügung gestellt von R.H. In: HB 34. 1986. S. 35).

[1.2.03.] Hirsch, Rudolf: H.v.H' – *Über Rudolf Borchardt.* Fragmente. 1920. In: [2.6.1.06.] S. 344–350. (Erstmals in: Philobiblon XIII. August 1969. S. 185–194.).

1.3. Übersetzungen

Italienisch

[1.3.01.] *Gabriele d'Annunzio.* In: H.v.H's *Gabriele d'Annunzio* in der Übersetzung von Gabriele d'Annunzio. Mitget. u. komment. von Roberta Ascarelli. In: HJb 3/1995. S. 169–213. (Zweisprachige Textwiedergabe: S. 190–213).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rezension zu: H.v.H' – Richard Strauss, Epistolario, a cura di W. Schuh, edizione italiana a cura di F. Serpa. Milano: Adelphi, 1993. – Il cavaliere della rosa, edizione con testo a fronte a cura di F. Serpa. Milano: Adelphi, 1992. Von Andrea Landolfi. In: Studi Germanici (n. S.) Anno XXX–XXXI. 1992–1993 (1995). S. 432–435.

Russisch

[1.3.02.] Ausgewählte Werke. Dramen, Prosa, Gedichte. Hg., übersetzt, zusammgengestellt und mit einem Vorwort versehen von Jurij Archipov. Moskau: Verlag »Die Kunst«, 1995. 864 S.
Inhalt:
Dramen:
Der Tod des Tizian – Der Tor und der Tod – Jedermann – Der Schwierige – Das Salzburger grosse Welttheater – Der Turm.
Prosa:
Reitergeschichte – Erlebnis des Marschalls von Bassompierre – Gabriele d'Annunzio – Poesie und Leben – Über Charaktere im Roman und im Drama – Ein Brief – Gespräch über Gedichte – Shakespeares Könige und große Herren – Sebastian Melmoth – Schiller I und II – Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller – Der Dichter und diese Zeit – Die Wege und Begegnungen – Balzac – Nijinsky's »Nachmittag eines Faunes« – Blick auf Jean Paul – Österreichische Bibliothek – Wir Österreicher und Deutschland – Österreich im Spiegel seiner Dichtung – Über Raimund – Beethoven – Rede auf Grillparzer – Eugene O'Neill – Stifters »Nachsommer« – Vermächtnis der Antike – Wert und Ehre deutscher Sprache – Einige Worte als Vorrede zu St. J. Perse »Anabasis« – Gotthold Ephraim Lessing – Tagebuch – Aufzeichnungen – Aus dem Nachlaß: *Zu Tolstois achtzigstem Geburtsfeste – Tolstois Künstlerschaft – An Ottonie von Degenfeld-Schonburg – Wiener Brief (II) – Buch der Freunde – Komödie* (1922) – *»Tschechische und slowakische Volkslieder« – Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation.*
Lyrik:
Vorfrühling – Leben – Regen in Dämmerung – Erlebnis – Psyche – Melusine – Weihnacht – Welt und ich – Weltgeheimnis – Ballade des äusseren Lebens – Terzinen über Vergänglichkeit – Wo ich nahe, wo ich lande... – Die Beiden – Unendliche Zeit – Ein Traum von großer Magie – Schicksalslied (Manche freilich...) – Dein Antlitz – Gesellschaft – Ein Knabe – Nox portentis gravida – An eine Frau – Gute Stunde – Der Jüngling in der Landschaft – Wo kleine Felsen... – Inschrift – Der Kaiser von China spricht: – Dichter sprechen: – Wir gingen einen Weg... – Botschaft – Verse auf

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein kleines Kind – Gespräch – Reiselied – Südliche Mondnacht – Distichen – Vom Schiff aus – Drei kleine Lieder – Verbot – Kindergebet – Zu Heinrich Heine Gedächtnis – Glückliches Haus – Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt – Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer – Vor Tag.
* Von Jurij Archipov übersetzt: *Der Turm* und die Prosa-Fragment aus dem Nachlaß.

1.4. Einzelne (vollständig oder auszugsweise, zum Teil zum erstenmal veröffentlichte) Autographen, Materialien zu einzelnen Werken, Tagebuchaufzeichnungen, Notizen

1.4.1. Autographen, Materialien

Arabella
[1.4.1.01.] Hirsch, Rudolf: Paul Eisners »Volkslieder der Slawen«. Eine Quelle für *Arabella*. In: [2.6.1.06.] S. 169–170. (Erstmals in: HB 4. 1970. S. 289–293).

Der Dichter und diese Zeit
[1.4.1.02.] *Der Dichter und die Leute*. Notizen zu einem Vortrag. Mitgeteilt und kommentiert von Leonhard M. Fiedler. In: HJb 3/1995. S. 7–18. Erstveröffentlichung (z.T. faks.) der ersten Aufzeichnungen (Ende August 1905) zu *Der Dichter und diese Zeit*.

Der Rosenkavalier-Film
[1.4.1.03.] Rudolf Hirsch: Vorbemerkung zu *Der Rosenkavalier-Film*. (Drei Notizen). In: [2.6.1.06.] S. 162–164. (Erstmals in: H.v.H', Richard Strauss: *Der Rosenkavalier*. Fassungen, Filmszenarium, Briefe. Hg. von Willi Schuh, Frankfurt a.M. 1971. S. 311–313.).

Der Schwierige
[1.4.1.04.] Hirsch, Rudolf: Zwei Briefe über den *Schwierigen*. In: [2.6.1.06.] S. 105–110. (Erstmals in: HB 7. 1971. S. 70–75).

Der Turm
[1.4.1.05.] Hirsch, Rudolf: Unbekannte Äußerungen H's zum *Turm*. In: [2.6.1.06.] S. 165–168. (Erstmals in: Literatur und Kritik. Heft 135. Juni 1979. S. 257–259).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Frau ohne Schatten
[2.1.1.02.] S. 349 mit Abb. 7.

Josef Kainz
[1.4.1.06] H.v.H', Josef Kainz, Bll. 3 und 4. In: Oskar Pausch (Hg): Geheimnis der Schöpfung. Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Österreichischen Theater Museum (= Mimundus 5. Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen Theater Museums) In Kommission: Böhlau Verlag, Wien u.a., 1995. S. 77–78.

1.4.2. Tagebuchaufzeichnungen, Notizen

[1.4.2.01.] Hirsch, Rudolf: Ein Zitat H's. In: [2.6.1.06.] S. 158–159. (Erstmals in: HB 6. 1971. S. 493 f.).

1.5. Briefe

1.5. 1. Briefsammlungen

[1.5.4.02.] Hirsch, Rudolf: Zur Vorgeschichte zweier Zeitschriften. Inhalt: Briefe H.v.H's an: Ottonie Gräfin Degenfeld (6.2.1920); Rudolf Schröder (21.2.<19>20; 25.2.<1920>); Briefe an H.v.H von: Rudolf Borchardt (2.8.1919; 7.4.<19>29; 25.4.1929).

[1.5.1.01.] Hirsch, Rudolf: »Mein Stil hält sich«. Unveröffentlichte Briefe von H.v.H'. In: [2.6.1.06.] S. 208–215. (Erstmals in: NZZ Nr. 55. 3.2.1974. S. 53 f. – Fernausgabe Nr. 33. 3.2.1974. S. 53 f.). Inhalt: Briefe H's an: Elsa Bruckmann–Cantacuzène (31.8.<1911>); Alfred Walter von Heymel (19.11.1914); Walther Brecht (28.10.<19>25); Ottonie Gräfin Degenfeld–Schonburg (17.3.1925);

[1.5.1.02.] Hirsch, Rudolf: »Das sehr Spontane meines Briefschreibens«. Unveröffentlichte Briefe H.v.H's. In: [2.6.1.06.] S. 173–180.(Erstmals in: NZZ Nr. 380. 18.8.1974. S. 43f. – Fernausgabe Nr. 226. 18.8.1974 S. 43 f.). Inhalt: Briefe H's an: Raoul Auernheimer (12.9.<19>19; 4.11.<1919>; 7.11.<1919>; 20.12.<19>19;); Konrad Burdach (17.2.<1918>); Ernst Robert Curtius (11.7.1923);

[1.5.1.03.] Hirsch, Rudolf: »...dass ich ein Dichter werden musste...«. Unveröffentlichte Briefe H.v.H's. In: [2.6.1.06.] S. 188–198. (Erstmals in:

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

NZZ Nr. 63. 15./16. 3. 1980. S. 67 f. – Fernausg. Nr. 61. 14.3.1980. S. 43 f.). Inhalt: Briefe H's an: Franziska Schlesinger (<Juli 1898>); Maximilian Harden (4.3.<19>06; 11.3.<1906>); Alfred Walter Heymel (26.3. <19>09); Ludwig von Hofmann (23.8.1919); Konrad Burdach (17.9. <19>20); Walther Brecht (12.1.<1928>); Yella Oppenheimer (28.10. <19>28).

[1.5.1.04.] Hirsch, Rudolf: H' und die Schauspielkunst. Unbekannte Briefe an Schauspieler, Dramaturgen und Regisseure. In: [2.6.1.06.] S. 122–141. (Erstmals in: Neue Rundschau 92. 1981. Heft 2. S. 90–109. Inhalt: Briefe H's an: Josef Kainz (7.10.<1899>); Otto Brahm (29.12.<1898>; 6.11.<1904>); Max Reinhardt (<1904>); Maximilian Harden (<Ende Januar 1906>); Arthur Kahane (2.12.<19>10; 11.6.<19>21); Ernst Stern (9.4.<1912>); Stefan Grossmann (<1913>); Erhard Buschbeck (3.9.<19>19); Alexander Moissi (21.4.<19>21; 12.5.<19>27); Adolph Vetter (<10.4.1922>); Max Pallenberg (15.<2.1923>); Helene Thimig (17.10.1925).

[1.5.1.05.] Hirsch, Rudolf: »Was ist das Leben für ein Mysterium«. Unveröffentlichte Briefe von H.v.H'. In: [2.6.1.06.] S. 220–231. (Erstmals in: NZZ Nr. 181. 6./7. 8.1983. S. 41 f. – Fernausg. Nr. 179. 5.8.1983. S. 21). Inhalt: Briefe H's an: Hans Schlesinger (<1896>); Selma Kurz (7.4.<1900>); Oscar A.H. Schmitz (22.1.<1908>); Anton Faistauer (28.7.<1913>); Gerty von Hofmannsthal (18.7.<19>19); Georg von Franckenstein (10.3.1922); Franz Werfel (25.7.<19>25); Yella Oppenheimer (15.10.1925); Bertha Zuckerkandl (Februar 1929).

[1.5.1.06.] Hirsch, Rudolf: Pathos des Alltäglichen. Briefe H's 1895–1929. In:[2.6.1.06.] S. 232–262. (Erstmals in: HJb 1/1993. S. 99–136).
Inhalt: Briefe H's an: Hans Schlesinger (27.1.<19>95; 4.3.<1897>; <1899>); Gerty und Franziska Schlesinger (<1896>); Franziska Schlesinger (<vor dem 9.8.1900>); Alfred Walter Heymel (26.6.<1900>); Grete Wiesenthal (o.D.); Yella Oppenheimer (13.5.<1912>; 30.7.<1924>); Georg Freiherrn zu Franckenstein (9.11.<vor 1914>); Gerty von Hofmannsthal (<Februar 1916>; 25.<11.> 1916; 23.o.A.<1920>; 16.7.<1924>; 11.3.1925; 12.3.1925; 2.2.1928); Käte Riezler-Liebermann (<1916>; 6.6.<1916>); Benno Geiger (4.7.1917); Franz Werfel (12.6.<1919>); Dora Michaelis (26.11.1919; 10.1.<19>21; 14.7.<19>29);

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Arthur Kahane (14.10.<19>21); Alma Mahler-Werfel (30.6.<1923?>); Hans Von der Mühll (7.1.<19>24); Marie Fürstin von Thurn und Taxis (12.7.1927).

Raoul Auernheimer
[1.4.1.04.] H.v.H' an Raoul Auernheimer (5.9.1917; 20.10.<19>21).

Richard Beer-Hofmann
[1.5.1.07.] Hirsch, Rudolf: Einführung in den »Briefwechsel H.v.H' – Richard Beer-Hofmann«. In: [2.6.1.06.] S. 270–272. (Erstmals in: H' – Beer-Hofmann, Briefwechsel, herausgegeben und kommentiert von Eugene Weber. Einführung von R.H. Frankfurt a.M. 1972. S. XX–XXIII.).

Wilhelm Bölsche
[2.1.1.02.] H.v.H' an Wilhelm Bölsche (28.2.1892, 25.10. <1892>. Wilhelm Bölsche an H.v.H' (15.12.1891; 24.3.1892).

Marie Luise Borchardt
[1.5.1.08.] Hirsch, Rudolf: Marel Borchardt. In: [2.6.1.06.] S. 513–515. (Erstmals in: HB 39. 1989. S. 3–5). Inhalt: Brief H.v.H's an Marel Borchardt (14.11.1919; o.D.); Rudolf Pannwitz (15.11.1919); von Marel Borchardt (1.7.<19>29).

Rudolf Borchardt
[2.5.10.] Briefe H's an: Rudolf Borchardt (4.2.1924; 25.2.1924); Rudolf Alexander Schröder (1.5.1927); Walther Brecht (21.4.<19>27)
Briefe an H' von: Rudolf Borchardt (o.D.; 22.10.1920; 25.3.1927).

Charles Du Bos
[2.5.17.] Zwei Beiträge zum Thema H' und Frankreich. Briefe H's an: Charles Du Bos (2.3.1927; 13.5.1929); an H' von: Charles Du Bos (8.3.1927).

Stefan Gruß
[2.5.25.] Briefgedicht H's an Stefan Gruß (<August 1890>); Briefe H's an: Stefan Gruß (3.<10.1897>; 27.10.<1897>; 23.11.<1898>; 23.1.<1907>); Edmund Hellmer (22.7.1891; 11.6.1910); Johann Kestranek (26.5.<19>22; Briefe an H.v.H' von: Stefan Gruß (15.7.<1891>; 19.10.<18>97; 30.11.<18>98; 17.2.<18>99; 17.1.1907; 1.2.1907; Stefan Gruß an Gerty von Hofmannsthal (18.2.1933).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Willy Haas

[1.5.1.09.] Hirsch, Rudolf: Einführung in den »Briefwechsel H.v.H' – Willy Haas«. In [2.6.1.06.] S. 483–484. (Erstmals in: H' – Haas. Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Einführung und Anmerkungen von Rudolf Hirsch, Berlin 1968. S. 10–11.).

Hermann Hesse

[2.5.27.] H.v.H' an Hermann Hesse: (15.9.1924); an H.v.H' von Hermann Hesse: (September 1924).

Alfred Walter Heymel

[1.5.1.10.] H.v.H' – Alfred Walter Heymel. Briefwechsel. Hg. von Werner Volke. Teil II: 1909–1914. In: HJb 3/1995. S. 19–167; mit einer Nachbemerkung und 2 Abb.

Inhalt:

H.v.H' an Alfred Walter Heymel: 26.3.<19>09; 5.8.<19>09; 29.8.<1909>; 7.9.<1909?>; <27.9.1909>; 4.11.<1909>; 10.1.<1910>; 25.3.1910; 24.5.<1910>; 3.7.<1910>; 23.12.<1910>; <Februar 1911>; 2.6.<1911>; 1.8.1911; 4.8.1911: 15.8.<1911>; 9.9.1911; 22.9.<1911>; <3.10.1911>; 8.10.<1911>; <29.2.1912>; 26.10.<1911>; 1.11.<19>11; 3.2.1914; 19.11.1914; – an Gerty v. H': <2.10.1909>; <3.10.1909>; <4.10.1909>; <7.10.1909>; <10.10.1909>; – an Clara Heye: 21.2.<1915>; – Dora von Bodenhausen an H.v.H: 13.11.1914; 17.11.1914;

Alfred Walter Heymel an H.v.H': 28.1.1909; 1.8.<19>09; 7.8.<19>09; 6.9.<19>09; 13.10.<19>09; 3.11.1909; 27.12.1909; 16.1.1910; 17.1.1910; 31.1.<19>10; 6.3.1910; 6.4.1910; 2.5.1910; 15.6.1910; 8.7.1910; 22.7.1910; 29.7.1910; 8.9.<19>10; 24.10.1910; 18.12.1910; 26.12.1910; 16.3.1911; 23.3.1911; 24.3.1911; 5.4.1911; 23.5.1911; 6.6.1911; 15.8.1911; 17.8.1911; 27.8.1911; 25.9.<19>11; 12.10.1911; 2.11.1911; 9.11.<1911>; 28.12.1911; <29.2.1912>; 30.1.1914; 2.10.1914; – an Gerty v. H': 22.12.1910; 4.1.1911; 19.1.1911; 18.4.1911; 28.4.1911; 3.1.1912; 9.1.1912; <Ende Mai 1912>; 28.5.1914; 19.10.1914; – an Clara Heye: 3.1.1912; 28.4.<19>14; – an Richard von Kühlmann: 12.–19.6.1909; – an Gitta von Heymel: 22.2.1912; – an Julie Freifrau von Wendelstadt: 26.2.1912; – an Dora und Eberhard von Bodenhausen: 22.12.1912; – Ottonie Gräfin Degenfeld an Alfred Heymel: 12.1.<19>12; – Eberhard von Bodenhausen

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an Harry Graf Kessler: 1.12.1914.

Raimund von Hofmannsthal
[2.4.01.] H.v.H'. über Raimund an Carl J. Burckhardt: (Mai 1928); an Raimund von Hofmannsthal (22.11.1921; 5.10.1923; 1.11.1925; 21.6.1927; 12.10.1927; 18.11.1927; 25.10.1928; 9.12.1928; 23.1.1929; 20.2.1929).

Annette Kolb
[1.5.1.11.] Hirsch, Rudolf: Annette Kolb und H.v.H'. Ein Briefwechsel. In: [2.6.1.06.] S. 470–475. (Erstmals in: NZZ Nr. 161. 14./15.7.1979. S. 49. – Fernausg. Nr. 159. 13.7.1979. S. 25.) – Inhalt: H' an Annette Kolb (10.2.<1913>; 2.6.<19>13; 20.8.<19>28); von Annette Kolb (6.2. <1913>; 7.2.<1913>; 17.8.<19>13).

Max Mell
[1.5.1.12.] Volke, Werner: Verborgen – nun »enthüllt«. Einiges zum Briefwechsel H's mit Max Mell. In: [2.6.1.05.] S. 290–295. Inhalt: Max Mell an H.v.H' (<Dezember 1914 / Januar 1915>; 18.1.<19>15; <Januar 1915>; 31.1.<19>15; <nach dem 7. 2. 1915>; 26.2.<19>15; 3.3.<19>15).

Alexander Moissi
[2.5.36.] H.v.H' an Alexander Moissi: (15.11.1920; 4.4.<19>21; 29.5.<19>27).

Yella Oppenheimer
[1.5.1.13.] Hirsch, Rudolf: »Es ist schwindelnd, was man an Gestalten in sich trägt«. Unveröffentlichte Briefe H's an Yella Oppenheimer. In: [2.6.1.06.] S. 476–482. (Erstmals in: Die Furche Nr. 8. 23.2.1974. S. 12). – Inhalt: Briefe H's an Yella Oppenheimer (18.12.<19>18; 9.8.(1920); 5.8.1923; 30.7.1924; 28.10.<19>28).

Ferdinand von Saar
[2.5.42.] Briefe H's an: Hermann Bahr (8.8.<1894>); Nelly von Gomperz (25.6.<18>92; 12.2.<18>93; <Februar 1893>); Marie von Gomperz (23.7.<1892>; <Februar 1893>; 20.6.<1893>; 1.7.1893); Josephine von Wertheimstein (31.7.<1893>; 1.10.1893; – Briefe an H' von: Ferdinand von Saar (5.2.1892; 25.3.1893); Marie von Gomperz (24.6.<18>92; 17./18.7.<1892>; 26./31.7.<18>92; 14.8.<1892>; 19.7.<18>93); Nelly von

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gomperz (<18.7.1894>); – Josephine von Wertheimstein an Franziska von Wertheimstein (13.10.1893); – Ferdinand von Saar an Franziska von Wertheimstein (14.5.1899).

Hans Heinrich Schaeder
[1.5.1.14.] Hirsch, Rudolf: H.v.H'. – Hans Heinrich Schaeder. Die Briefe. In: [2.6.1.06.] S. 485–510. (Erstmals in: HB 31/32. 1985. S. 3–31.). – Inhalt: Briefe H's an Hans Heinrich Schaeder (6.5.1922; 18.10.1922; 21.1.1923; 27.11.<19>24; 26.2.<19>25; 18.12.<19>25; 20.3.<19>28; 3.5.<19>28; 6.7.1928); – von Hans Heinrich Schaeder (29.3.1922; Ostersonntag <1924>; 1. Advent 1924; 11.1.1925; 9.2.<19>26; 16.7.<19>27; 8.1.<19>28; 21.4.1928; 19.6.<19>28; 25.6.<19>28; 1.7.<19>28).

Theodora Von der Mühll-Burckhardt
[2.5.51.] H.v.H' an Theodora Von der Mühll-Burckhardt: (<Februar 1920>; 24.2.<19>23; 29.7.1924; 8.1.<19>26; 23.2.<1926>; 14.9.<19>26; 23.9.<19>26; 5.11.<19>26; 15.12.<1926>; 4.1.<19>27; 16.<2.1927>; 2.3.1927; 18.<5.1927>; <Frühjahr 1928>; 21.2.1929).

Paul Zifferer
[2.5.17.] Zwei Beiträge zum Thema H' und Frankreich. Briefe H's an Paul Zifferer (<Oktober 1927>; 17.1.1928).

1.5.2. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe Hofmannsthals an:

Franz Blei.
[2.1.1.02.]

Otto Brahm
[1.5.1.04.]

Erhard Buschbeck
[1.5.1.04.]

Georg Brandes
[1.5.2.01.] Hirsch, Rudolf: Ich brauche Ihre Hilfe. Ein unveröffentlichter Brief an den Literaturkritiker Georg Brandes (25.2.<1907>). In: [2.6.1.06.] S. 203–207. (Erstmals in: FAZ Nr. 28. 2.2.1974. Beilage Bilder und Zeiten).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

S. Fischer
[1.5.2.02.] Hirsch, Rudolf: H.v.H' – Brief an S. Fischer (12.10.1909). In: [2.6.1.06.] S. 181–182. (Erstmals in: Almanach. Das siebzigste Jahr 1886–1956. Frankfurt a.M. 1956. S. 51–53.).

Stefan Grossmann
[1.5.1.04.]

Willy Haas
[2.5.17.] Zwei Beiträge zum Thema H' und Frankreich. Brief H's an Willy Haas vom Juli 1926.

Maximilian Harden
[1.5.1.04.]

Arthur Kahane
[1.5.1.04.]
[2.5.37.] An Arthur Kahane. (26.6.1926).

Josef Kainz
[1.5.1.04.]

Katharina Kippenberg
[2.5.17.] Zwei Beiträge zum Thema H' und Frankreich. Brief H's an Katharina Kippenberg (2.11.1926).

Alma Mahler
[1.5.2.03.] Hirsch, Rudolf: Ein Brief H's an Alma Mahler (Sommer 1923). In: [2.6.1.06.] S. 199–200. (Erstmals in: HB 6. 1971. S. 459 f.).

June Mathis
[2.5.37.] H.v.H' an die Schauspielerin Mathis (15.6.1924).

Alexander Moissi
[1.5.1.04.]

Max Pallenberg
[1.5.1.04.]

Max Reinhardt
[2.5.38.] H.v.H' an Max Reinhardt (<Dezember 1928>).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

[1.5.1.04.]

Alfred Roller
[2.5.41.] Hirsch, Rudolf: Ein Brief H's an Alfred Roller (30.3.1922).

Helene Thimig
[1.5.1.04.]

Alexander von Zemlinsky
[1.5.2.04.] Hirsch, Rudolf: »Dem Mahler fehlt die Phantasie des Auges«. Ein unveröffentlichter Brief an den Komponisten Alexander von Zemlinsky (18.9.1901). In: [2.6.1.06.] S. 201–202. (Erstmals in: FAZ Nr. 28. 2.2.1974. Beilage »Bilder und Zeiten«).

1.5.3. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe an Hofmannsthal von:

Rudolf Borchardt
[1.5.3.01.] Vom 14.5.[19]18 [nicht abgesandt]. In: Reise mit überfüllter Seele. Aus unbekannten Briefen. Zusammengestellt von Gerhard Schuster. In: FAZ Nr. 6. 7.1.1995. L mit Abb.

Edmund Husserl
[2.5.28.] An H.v.H': (12.1.1907).

Rudolf Kassner
[2.5.29.] An H.v.H': (o.D.); (21.1.1904); (20.2.1906).

Harry Graf Kessler
[1.5.3.02.] Hirsch, Rudolf: Ein Brief Kesslers an H' (25.5.<19>09). In: [2.6.1.06.] S. 183. (Erstmals in: HB 5. 1970. S. 390f.).

1.6. Herausgegebene Werke

[1.6.01.] Hirsch, Rudolf: »Meine Träume«. Aspekte einer Aufzeichnung H's. In: [2.6.1.06.] S. 9–19. (Erstmals in: HB 23/24. 1980/1981. S. 1–11).

[1.6.02.] Hirsch, Rudolf: Zur Vorgeschichte zweier Zeitschriften. Unveröffentlichte Briefe H.v.H's und Rudolf Borchardts zu den Zeitschriften »Neue Deutsche Beiträge« und »Corona«. In: [2.6.1.06.] S. 365–377.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Erstmals in: Philobiblon XV. November 1971. S. 277–287.).

1.7. Quellen, Zeugnisse und Dokumente anderer zu Hofmannsthal

Walter Benjamin

[1.7.01.] Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Hg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Bd.I: 1910–1918. Hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz.
Zu H.v.H': S. 14; 16; 138; 140; 147; 238; 423; 424.

Hugo von Hofmannsthal (Vater)

[1.7.02.] Hofmannsthal, Hugo von (Vater) an Stefan George vom 14.1.1892; 5.2.1892; 10.2.1892. In: Michael Petrow: Der Dichter als Führer. Zur Wirkung Stefan Georges im »Dritten Reich«. Marburg: Tectum, 1995. 232 S. Zu H.v.H': S. 178–180.

2. Forschung

2.1. Bibliographien und Berichte

2.1.1. Berichte aus Archiven

[2.1.1.01.] Hall, Murray G. und Gerhard Renner: Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren (=Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 23). 2., neu bearb. und erw. Aufl. (1. Aufl. 1992). Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1995.
Zu H.v.H': S. 152–154.

[2.1.1.02.] Rölleke, Heinz: Freies Deutsches Hochstift. Jahresbericht 1994/1995. In: Jb. FDH 1995. S. 319–369 mit 12 Abb.
Berichte u.a. über: Erwerb eines Briefes von François de Bassompierre an Armand Jean du Plessis Kardinal Richelieu vom 9.6.1632 (S. 346f. mit Abb. 6); – Erwerb von Handschriften zu der Erzählung *Die Frau ohne Schatten* (S. 349 mit Abb. 7); – Über die Schenkung eines Typoskripts zur *Elektra* und einen Brief Otto Brahms an H.v.H' vom 18.10.1903 (S. 349–351); – über einen Briefwechsel zwischen Wilhelm Bölsche und H.v.H' aus den Jahren 1891/1892, betreffs der Veröffentlichung von *Age of Innocence* (S. 351–354); – über die Beziehung H's zu Franz Blei: Abdruck von drei Gedichten Franz Bleis, die einem Brief an H.v.H' beigelegt waren (20.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

9.1907), und von einem Brief H's an Franz Blei (S. 354–360 mit Abb. 8); – über den Stand der Kritischen Ausgabe sämtlicher Werke H.v.H's (S. 367–369).

2.1.2. Berichte über die Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthals

[2.1.1.02.] S. 367–369.

2.1.3. Bibliographien, Indices

[2.1.3.01.] Karl F. Stock, Rudolf Heilinger, Marylène Stock: Hofmannsthal–Bibliographien. Selbständige und versteckte Bibliographien und Nachschlagewerke zu Leben und Werk (Bibliographieverzeichnisse großer Österreicher in Einzelbänden). Graz: Stock & Stock 1992. IV, 65 S.
*Auszug mit Titelangaben von 283 nachgewiesenen Bibliographien oder Schwerpunktbibliographien aus Bd. 7 der »Personalbibliographien« (Hein-Horm) in chronologisch-alphabetischer Reihenfolge; Registerteil.

[2.1.3.02.] H'-Bibliographie 1.1.1994–31.12.1994. Zusammengestellt von Gisela Bärbel Schmid. In HJb 3/1995. S. 387–411.

2.2. Periodica

[2.2.01.] HJb. Zur europäischen Moderne 3/1995. Im Auftrag der H.v.H'-Gesellschaft hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg i.Br.: Rombach. 1995. 438 S. mit der Beilage: Pablo Picasso: Selbstbildnis »Yo Picasso«. Paris 1901. Öl auf Leinwand. Von Hofmannsthal erworben 1912 (Privatbesitz). – Inhalt: [1.3.01.] – [1.4.1.02.] – [1.5.1.10.] – [2.1.3.02.] – [2.3.02.] – [2.6.2.3.03.] – [2.6.2.3.04.] – [2.6.2.3.09.] – [2.7.2.02.] – [2.7.2.03.] – [2.7.3.01.] – [3.07.].
Rezension Zu HJb 3/1995: bs: Neues von Hofmannsthal. In: BZ Nr. 70. 23.3.1996. Bücher S. 4, Hansres Jacobi: Zum dritten. Das Hofmannsthal Jahrbuch 1995. In: NZZ 15./16.9.1996.

2.3. Tagungsberichte

[2.3.01.] Lăzărescu, Mariana: Ästhetik des Fragmentarischen. Internatio-

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nale H.v.H' - Tagung in Marbach am Neckar. In: Karpatenrundschau 4. Jahrg. XXVIII. 26.1.1995. S. 4–5.

[2.3.02.] Jäger, Lorenz: Internationale Tagung der H.v.H'-Gesellschaft. Marbach a.N., 8. bis 11. September 1994. In: HJb 3/1995. S. 413–416.

2.4. Darstellungen zur Biographie

[2.4.01.] Hirsch, Rudolf: Raimund von Hofmannsthal. In: [2.6.1.06.] S. 516–524. (Erstmals in: HB 12. 1974. S. 362–371.)

[2.4.02.] Lentz, Matthias: »Ruhe ist die erste Bürgerpflicht.« Lärm, Großstadt und Nervosität im Spiegel von Theodor Lessings »Antilärmverein«. In: MedGG 13. 1994. S. 81–105. – Zu H.v.H': S. 91.

Rezension zu: W. E. Yates: Schnitzler, H', and the Austrian Theatre. New Haven and London 1992. Von: Jean-Marie Valentin. In: ÉG 49. 1994. S. 101.

2.5. Beziehungen, Vergleiche, Wechselwirkungen

Peter Altenberg

[2.5.01.] Barker, Andrew und Leo A. Lensing: Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen. Kritische Essays. Briefe an Karl Kraus. Dokumente zur Rezeption. Titelregister der Bücher. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler (= Untersuchungen zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts; Bd. 11). Wien: Braunmüller, 1995. 437 S.
Zu H.v.H': Passim, u.a. Aufzeichnung H.v.H's vom 30.9.1904 (Vgl. A 135f.).

Leopold Andrian

[2.6.1.02.] Tekolf, Oliver: Widmungen. In: Stückwerk. S. 13–18.

Gabriele d'Annunzio

[2.5.02.] Gazzetti, Maria: Gabriele D'Annunzio in Germania. In: D'Annunzio europeo. Hg. von Pietro Gibellini. Roma 1991. S. 159–170.

[2.5.03.] Mazzarella, Arturo: La visione e l'enigma. D'Annunzio – H' – Musil. Napoli: Bibliopolis 1991. 165 S.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rezension von Fabrizio Iurlano. In: Studi Germanici (n.s.) Anno XXX–XXXI. 1992–1993 (1995). S. 438–441.

[2.5.04.] Kupka, Anne: Der ungeliebte d'Annunzio. D'Annunzio in der zeitgenössischen und der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur (= Europäische Hochschulschriften. 1, 1296). Frankfurt a.M. u. a.: Lang. 1992. 191 S.

[2.5.05.] Raponi, Elena: H' Traduttore di d'Annunzio: Un Frammento della »Gioconda« e la sua Complessa vicenda editoriale tra Vienna e Berlino. In: L' Analisi Linguistica e Letteraria 2. Anno III. 1995. S. 571–589.

Richard Bermann (Arnold Höllriegel)
[2.5.06.] Müller, Hans-Harald und Brita Eckert: Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel. Österreicher – Demokrat – Weltbürger. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933–1945 (=Die Deutsche Bibliothek: Sonderveröffentlichungen; Nr. 22). Unter Mitwirkung von Werner Berthold. Mitarb.: Mechthild Hahner. Die Deutsche Bibliothek, Frankfurt a.M., München u.a.: Saur, 1995.
Zu H.v.H': S. 132; 172; 258; 321; 342; 343–346.

Richard Beer-Hofmann
[2.5.07.] Rovagnati, Gabriella: Cronaca di un amizia difficile. Il carteggio fra H.v.H' e Richard Beer-Hofmann. In: Acme XLIV. 1991. S. 73–84.

Walter Benjamin
[2.5.11.]
[2.5.12.]

Franz Blei
[2.5.08.] Blei, Franz: Das große Bestiarium der Literatur. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Rolf-Peter Baacke. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1995.
(Der Text dieser Ausgabe folgt der 5.–8. Aufl., die 1924 bei Rowohlt in Berlin erschien).
Zu H.v.H': passim.

[2.1.1.02.] S. 354–360 mit Abb. 8.

Eberhard von Bodenhausen
[2.5.02.] Widmungen S. 13–18.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wilhelm Bölsche
[2.1.1.02.] S. 351–354.

Marie Luise Borchardt
[2.5.09.] Hirsch, Rudolf: Marel Borchardt. In: [2.6.1.06.] S. 513–515. (Erstmals in: HB 39. 1989. S. 3–5).

Rudolf Borchardt
[2.5.10.] Hirsch, Rudolf: »...einem unheimlichen Beruf verfallen«. Drei unveröffentlichte Briefe Borchardts an H'. In: [2.6.1.06.] S. 351–364. (Erstmals in: Weimar am Pazifik. Literarische Wege zwischen den Kontinenten. Festschrift für Werner Vordtriede zum 70. Geburtstag. Hg. von Dieter Borchmeyer und Till Heimeran. Tübingen 1985. S. 283–294.).

Rezension zur Ausgabe der Jugendbriefe Rudolf Borchardts. Von Hans-Albrecht Koch: »Das Recht des Dichters, verkannt zu bleiben«. In: NZZ Nr. 203. 2./3. 9.1995. S. 51f.

Walther Brecht
[2.5.11.a.] König, Christoph: »Geistige, private Verbündung«. Brecht, Nadler, Benjamin und H.v.H'. In: Ch. K. und Eberhard Lämmert (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910–1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. S. 156–171.

[2.5.11.b.] Osterkamp, Ernst: Formale, inhaltliche und politische Akzeptanz von Gegenwartsliteratur. Zum Beitrag von Christoph König. In: [2.5.11.] S. 172–176.

Martin Buber
[2.5.12.] Foldenauer, Karl: Der Philosoph und sein Dichter. Martin Buber (1878–1965) und H.v.H' (1874–1929). In: Karlsruher Pädagogische Beiträge 36. 1995. S. 55–77.

Carl J. Burckhardt
[2.5.13.] Hirsch, Rudolf: Dank an Carl Burckhardt. In: [2.6.1.06.] S. 265–269. (Erstmals in: HB 12. 1974. S. 357–361).

Ottonie Gräfin Degenfeld-Schonburg
[2.5.14.] Hirsch, Rudolf: Ottonie Gräfin Degenfeld-Schonburg (1882–1970). Worte am Grabe. In: [2.6.1.06.] S. 511 f. (Erstmals in: HB 4. 1970. S. 241f.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Richard Dehmel

[2.5.15.] Hennig, Sabine, Annette Langwitz, Mathias Mainholz u.a. (Hg.): WRWlt – o Urakkord: Die Welten des Richard Dehmel; Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky; 3.8.–30.9.1995. (= bibliothemata; Bd 14). 353 S.
Zu H.v.H': S. 195; 197; 208; 240.

Deutsche Zeitgenossen

[2.5.16.] Van Handle, Donna C.: H.v.H'. Rezensionen zu: Adrian Del Caro: H.v.H'. Poets and the Language of Life. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1993. 152 pp. – Bärbel Götz: Erinnerung schöner Tage: Die Reise-Essays H.v.H's. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992. 224 pp. – Ursula Renner und G. Bärbel Schmid (Hg.): H.v.H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991. 346 pp. – Douglas A. Joyce: H.v.H's *Der Schwierige*: A Fifty-Year Theater History. Columbia, Sc: Camden House, 1993. 395 pp. – Karl Pestalozzi and Martin Stern: Basler H'-Beiträge. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991. 281 pp. – Waltraud Wiethölter: H' oder die Geometrie des Subjekts: Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen: Max Niemeyer, 1990. 314 pp. In: The German Quarterly Vol.68/2. 1995. S. 174–180.

Charles Du Bos

[2.5.17.] Hirsch, Rudolf: Zwei Beiträge zum Thema H' und Frankreich. (Charles Du Bos. Paul Valéry). In: [2.6.1.06.] S. 438–456. (Erstmals in: Wechselrede. Joseph Breitbach zum 75. Geburtstag. Frankfurt a.M. 1978. S. 292–324).

André Gide

[2.5.18.] Pistorius, George: La première réception d' André Gide en Allemagne (1891–1914). In: Helga Abret, Michel Grunewald (Hg.): Visions allemandes de la France (1871–1914) / Frankreich aus deutscher Sicht (1871–1914). (= Contacts: Sér. 2, Gallo-Germanica; Vol. 15). Bern u.a.: Lang 1995. S. 339–356; bsds. S. 341, 345.

Stefan George

[2.5.02.] S. 13–18.
[1.7.02.] Petrow, Michael: Der Dichter als Führer. Zur Wirkung Stefan Georges im »Dritten Reich«. Marburg: Tectum, 1995. 232 S.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Johann Wolfgang von Goethe
[2.5.19.] Wilson, Jean: The Challenge of Belatedness: Goethe, Kleist, H'. Lanham, New York, London 1991.

[2.5.20.] Hirsch, Rudolf: Drei Vorträge im Jahre 1902. Mit Aufzeichnungen H's zu »Die natürliche Tochter« und »Torquato Tasso«. In: [2.6.1.06.] S. 29–44. (Erstmals in: HB 26. 1982. S. 3–18.)

Franz Grillparzer
[2.5.21.] Lăzărescu, Mariana: H' über Grillparzer. In: Deutsch Aktuell. Aus der Praxis des Deutschunterrichts in Rumänien. 1 / 1993. S. 6–7.

[2.5.22.] Baumann, Gerhart: »Ein Bruderzwist in Habsburg«. Das Drama gegenwärtiger Geschichte. In: Gerhard Neumann, Günter Schnitzler (Hg.): Franz Grillparzer. Historie und Gegenwärtigkeit. (Reihe Litterae; Bd. 19). Freiburg i.Br.: Rombach, 1995. S. 123–142.

[2.5.23.] Baumann, Gerhart: Franz Grillparzer. Erinnerte Zukunft. In: Franz Grillparzer. [2.5.22.] S. 21–35.

[2.5.24.] Schnitzler, Günter: Grillparzer und die Spätaufklärung. In: Franz Grillparzer. [2.5.22.] S. 179–201, bsds. 188, 196.

Stefan Gruß
[2.5.25.] Hirsch, Rudolf: H' und Stefan Gruß. Zeugnisse und Briefe. In: [2.6.1.06.] S. 378–427. (Erstmals in: Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposion. Hg. von Karl Konrad Polheim. Bonn 1981. S. 190–241.).

Alfred Walter Heymel
[2.5.26.] Neteler, Theo: »Verleger und Herrenreiter«. Das ruhelose Leben des Alfred Walter Heymel. Göttingen: Edition Peperkorn, 1995. 271 S., zahlr. Abb.
Rezension von Ernst Osterkamp: Heißblütig. Alfred Walter Heymels Leben. In: FAZ Nr. 293. 16.12.1995. L.

[1.5.1.10.]

Hermann Hesse
[2.5.27.] Hirsch, Rudolf: Hermann Hesse und H.v.H'. In: [2.6.1.06.] S.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

428–437. (Erstmals in: Über Hermann Hesse. Hg. von Volker Michels. Zweiter Band: 1963–1977. Frankfurt a.M. 1977. S. 420–431.).

Edmund Husserl
[2.5.28.] Hirsch, Rudolf: Edmund Husserl und H.v.H'. Eine Begegnung und ein Brief. In: [2.6.1.06.] S. 273–280. (Erstmals in: Sprache und Politik. Festgabe für Dolf Sternberger zum 60. Geburtstag. Heidelberg 1968. S. 108–115).

Rudolf Kassner
[2.5.29.] Hirsch, Rudolf: Drei unveröffentlichte Briefe des Philosophen. In: [2.6.1.06.] S. 184–187. (Erstmals in: Die Presse (Wien) vom 11.9.1973. S. 5.).

Harry Graf Kessler
[2.8.1.24.]

[2.5.30.] Leppmann, Wolfgang: »Der verborgene Helfer«. H.v.H' und Harry Graf Kessler. In: Thomas Karlauf (Hg): Deutsche Freunde. Zwölf Doppelporträts. Berlin: Rowohlt, 1995. S. 188–221 mit 3 Abb.

Heinrich von Kleist
[2.5.19.]

Annette Kolb
[1.5.1.11.]

Gustav Landauer
[2.5.31.] Seitz, Norbert: Gustav Landauer und die Münchener Räterepublik. In: Michael Matzigkeit: »...Die beste Sensation ist das Ewige...«: Gustav Landauer – Leben, Werk und Wirkung. Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Dumont-Lindemann-Archiv, 1995 (erschienen aus Anlaß der Ausstellung zum 125. Geburtstag Gustav Landauers. Ausstellungsorte: Düsseldorf, Theatermuseum, 27.8.1995. München, Stadtmuseum, Herbst 1996).
Zu H.v.H': Dokumentationsteil: Briefausschnitt H.v.H's an Ephraim Frisch vom 19.3.1919. S. 273 mit Abb.
[2.5.32.] Jäger, Lorenz: Landauer als Literaturkritiker. In: Leonhard M. Fiedler, Renate Heuer, Annemarie Taeger-Altenhofer (Hg.): Gustav

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Landauer (1870–1919). Eine Bestandsaufnahme zur Rezeption seines Werkes (= Campus Judaica; Bd.2). Frankfurt a. M., New York: Campus, 1995. S. 204–218.

Else Lasker-Schüler
Rezension zu: Anne Overlack: Was geschieht im Brief? Strukturen der Brief-Kommunikation bei Else Lasker-Schüler und H.v.H'. Tübingen 1993. Von Jennifer Redmann. In: Colloquia Germanica Bd. 28. 1995/1. S. 86–90. – Von Stephen Shearier. In: GQ 68/4. 1995. S. 470f.

Thomas Mann
[2.5.33.] Ohl, Hubert: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne (Reihe Litterae; Bd. 39). Freiburg i.Br.: Rombach, 1995. 179 S.

Fritz Mauthner
[2.5.34.] Regehly, Thomas: »Die Welt ist ohne Sprache«. Bemerkungen zur Sprachkritik Gustav Landauers, ihren Voraussetzungen und Konsequenzen. In: Leonhard M. Fiedler, Renate Heuer, Annemarie Taeger-Altenhofer (Hg.): Gustav Landauer (1870–1919). Eine Bestandsaufnahme zur Rezeption seines Werkes (= Campus Judaica; Bd. 2). Frankfurt a.M., New York: Campus 1995. S. 219–245.

Max Mell
[2.5.35.] Hirsch, Rudolf: Letzter Besuch bei Max Mell. In: [2.6.1.06.] S. 300–303. (Erstmals in: Begegnungen mit Max Mell. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Wien, Köln, Graz 1982. S. 98–103.).

Alexander Moissi
[2.5.36.] Hirsch, Rudolf: Drei Briefe H's an Alexander Moissi. In: [2.6.1.06.] S. 216–219. (Erstmals in: NZZ Nr. 109. 12./13.5.1979. S. 67. – Fernausgabe Nr. 107. 11.5.1979. S. 31).

Robert Musil
[2.5.04.]

Josef Nadler
[2.5.11.]
[2.5.12.]

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Yella Oppenheimer
[1.5.1.13.]

Max Reinhardt
[2.5.37.] Hirsch, Rudolf: Zwielichtiger Reinhardt. Ein Brief H's an eine junge Schauspielerin. In: [2.6.1.06.] S. 457–462. (Erstmals in: Ein Theatermann. Theorie und Praxis. Festschrift zum 70. Geburtstag von Rolf Badenhausen. Hg. von Ingrid Nohl. München 1977. S. 127–130.).

[2.5.38.] Hirsch, Rudolf: H' und sein mit Reinhardt geplanter Film. In: [2.6.1.06.] S. 463–469. (Erstmals in: NZZ Nr. 536. 18.11.1973. S. 49 f. – Fernausg. Nr.315. 18.11.1973. S. 49 f.).

Rainer Maria Rilke
[2.5.39.] Hirsch, Rudolf: »Schwieriges Verhältnis«. H' und Rilke und was nicht in ihrem Briefwechsel steht. In: [2.6.1.06.] S. 337–343. (Erstmals in: Süddeutsche Zeitung Nr. 75. 1./2.4.1978. Beilage SZ am Wochenende).

[2.5.40.] Schwarz, Egon: Noch einmal H.v.H' und Rainer Maria Rilke. In: Rilke-Rezeptionen = Rilke reconsidered. Hg. von Sigrid Bauschinger und Susan L.Cocalis. Unter Mitarbeit von Karin Obermeier (= Neunzehntes Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur). Tübingen, Basel: Francke, 1995. S. 15–25.

[2.5.02.] S. 13–18.

Alfred Roller
[2.5.41.] Hirsch, Rudolf: Ein Brief H's an Alfred Roller. In: [2.6.1.06.] S. 111–121. (Erstmals in: HB 3. 1969. S. 185–194.).

Ferdinand von Saar
[2.5.42.] Hirsch, Rudolf: Ferdinand von Saar und H.v.H'. In: [2.6.1.06.] S. 281–299. (Erstmals in: Ferdinand von Saar und H.v.H'. In: Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen. Hg. von Karl Konrad Polheim. Bonn 1985. S. 272–288.).

Hans Heinrich Schaeder
[1.5.1.14.]

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler
[2.5.02.] S. 13–18.

Thea Sternheim
[2.5.43.] Mauser, Helmtrud (Hg.) in Verbindung mit Traute Hensch: Thea Sternheim: Erinnerungen. Freiburg i.Br.: Kore, 1995. 735 S.
Zu H.v.H': S. 158; 165; 179; 189; 315; 580f.; 677; 692.

Ludwig Strauß
[2.5.44.] Bayerdörfer, Hans-Peter: Von der Dramaturgie zur Komödie: Ludwig Strauß' »Masken«. In: [2.5.46.] S. 251–270, bsds. 254.

[2.5.45.] Bulang, Rolf: Ludwig Strauß und Albrecht Schaeffer – Umriß einer Freundschaft. In: [2.5.46.] S. 227–250, bsds. 236; 239.

[2.5.46.] Horch, Hans Otto (Hg.): Ludwig Strauß 1892–1992. Beiträge zu seinem Leben und Werk. Mit einer Bibliographie (=Conditio Judica; Bd 10). Tübingen: Niemeyer, 1995. 367 S.

[2.5.47.] Horch, Hans Otto und Ulrich Kalkmann: Ludwig Strauß und die Technische Hochschule Aachen. In: [2.5.46.] S. 149–171, bsds. 150; 156.

[2.5.48.] Mattenklott, Gert: Ludwig Strauß in den Zwanziger Jahren. In: [2.5.46.] S. 185–197, bsds. 188; 190–192.

[2.5.49.] Rübner, Tuvia: Ludwig Strauß – Gestalt und Werk. Biographische Skizzen. In: [2.5.46.] S. 7–26, bsds. S. 22.

Richard Strauss
[2.5.50.] Richter, Klaus P.: »Weißt du kein Mittel gegen Träume?« Die Zusammenarbeit von H.v.H' und Richard Strauss. In: FAZ 28.12.1995.

Paul Valéry
[2.5.17.]

Theodora Von der Mühll-Burckhardt
[2.5.51.] Hirsch, Rudolf: H.v.H' – Theodora Von der Mühll-Burckhardt. In: [2.6.1.06.] S. 313–336 mit 2 Abb. (Erstmals in: Spiegelungen. Festschrift für Hermann Josef Abs. Hg. von Werner Knopp. Mainz 1986. S. 279–301.).

Schauspieler, Dramaturgen und Regisseure
[2.5.52.] Hirsch, Rudolf: H' und die Schauspielkunst. Unbekannte Briefe

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an Schauspieler, Dramaturgen und Regisseure. In: [2.6.1.06.] S. 122–141. (Erstmals in: Neue Rundschau 92. 1981. Heft 2. S. 90–109.

2.6. Werkdarstellungen

2.6.1. Gesamtdarstellungen

[2.6.1.01.] Richard, Lionel: Actualité de H'. In: Encyclopaedia à Universalia. In: Supplément 1991. S. 398–399.

[2.6.1.02.] Steinhardt, Thomas: Zwischen den Zeiten. In: stück/werk werk/stück Nr. IV. Juli 1992. S. 5–6. – Inhalt: [2.5.02.] – [2.8.1.12.].
Vertrieb der unregelmäßig erscheinenden Zeitschrift: Martin Langanke, Walsertalweg 3, Augsburg.

[2.6.1.03.] Lăzărescu, Mariana: Berührung der Sphären. Zum 120. Geburts- und 65. Todestag H.v.H's. In: Karpatenrundschau 28. Jahrg. XXVII. 14.7.1994. S. 4–5.

[2.6.1.04.] Altenhofer, Norbert ( ): »Die Ironie der Dinge«. Zum späten H'. Hg. von Leonhard M. Fiedler. (= Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur; Bd. 30). Frankfurt a.M., u.a.: Lang, 1995. 187 S.
Aus dem Inhalt: »Frei nach dem Molière«. Zu H's Gesellschaftskomödie *Die Lästigen* – H's späte Komödien – H's *Turm* als politisches Trauerspiel – H.v.H' und Gustav Landauer. Eine Dokumentation.

[2.6.1.05.] Fues, Wolfram Malte, Wolfram Mauser (Hg.): »Verbergendes Enthüllen«. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. 452 S.
Aus dem Inhalt: [1.5.1.12.] – [2.6.1.23.] – [2.6.1.28.] – [2.6.2.3.08.].

[2.6.1.06.] Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis H.v.H's. Zusammenstellung der Texte: Mathias Mayer. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1995. 533 S.
*Nahezu vollständige Zusammenstellung der Veröffentlichungen aus den Jahren 1956–1993.
Inhalt: [1.2.02.] – [1.2.03.] – [1.4.1.01.] – [1.4.1.03./ 04./05.] – [1.4.2.01.] – [1.5.1.01./02./03./04./05./06./07./08./09.] – [1.5.1.11. – [1.5.1.13./14.] – [1.5.2.01./02./03./04.] – [1.5.3.01./02.] – [1.5.4.01./02.] – [2.4.01.] – [2.5.09./10.] – [2.5.13./14.] – [2.5.17.] – [2.5.20.] – [2.5.25.] –

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[2.5.27./28./29.] – [2.5.34./35./36.] – [2.5.39.] – [2.5.41./42./43./44./45./46./47./48./49./50./51.] – [2.6.2.1.03./05./10./11./17./18./19./20.] – 2.6.2.2.02./03./07./08.] – [2.7.1.08.] – [2.7.7.03.] – [3.01.].

Besprechung von Hansres Jacobi. In: NZZ Nr. 58. 9./10. 3. 1996. S. 36.

[2.6.1.07.] Landolfi, Andrea: H' e il mito classico. Rom: Artemide Edizioni, 1995. 158 S.
Zum Inhalt: I. H' e i Greci: 1.Il giovane H' e la tradizione 2.La grecità come esercizio e come mito – II. Primi tentativi drammatici ispirati ai Greci: 1. *Idylle*: la Grecia attraverso Böcklin 2. *Alkestis*: fra traduzione e reinvenzione 3. I frammenti *Alexander, Alkibiades, Die Bacchen* – III. La conquista del teatro. I: grecità come strumento mitico-drammaturgico 1. La 'crisi di Chandos' e il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* 2. *Elektra*: il problema dell'azione 3. I frammenti *Leda und der Schwan, Jupiter und Semele, König Kandaules, Pentheus, Semiramis* – IV. La conquista del teatro. II: grecità come allegoria mitica: 1.*Ödipus und die Sphinx*: l'azione che cancella la colpa 2. *König Ödipus*: il progetto irrealizzato della trilogia 3. Il frammento *Des Ödipus Ende* – V. Grecità come pretesto. I: la Grecia della »mascherata viennese«: 1. Il *Rosenkavalier*: verso una nuova concezione del teatro 2. *Augenblicke in Griechenland*: la Grecia trasfigurata 3. *Ariadne auf Naxos*: la Grecia di cartapesta – VI. Grecità come pretesto. II: la Grecia dell'ultimo H' »irgendwo zwischen Moskau und New York«: 1. I frammenti *Danae* e *Timon der Redner* 2. La luce: *Griechenland* e *Sizilien und wir* 3. *Die Ägyptische Helena*: l'utopia ›mitologica‹ e il suo fallimento nell'Austria degli anni Venti.
- VII. Bibliografia.

Zum Frühwerk

[2.6.1.08.] De Mazza, Ethel Matala: Dichtung als SchauSpiel. Zur Poetologie des jungen H.v.H' (=Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; Bd. 23). Frankfurt a.M. u.a.: Lang. 1995. 151 S.
Aus dem Inhalt der Studien zu den frühen Essays H's (1891–1907): Die Ersetzung des Zitats durch den Blick als poetologisches Programm. Ansätze zu einer Gattungsästhetik unter dem Paradigma des Sehens: Synopse als essayistisches Verfahren. Das gemalte Bild und das gedichtete Bild: Konturen einer Mystik des Metaphorischen. Der Künstler im Spannungsfeld selbstverliebter und lähmender Blicke.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

[2.9.8.08.]

[2.6.1.09.] Lhote, Marie-Josèphe: Apports français et italiens du XVIIIe siècle galant dans l'oeuvre du jeune H'. In: Le XVIIIe siècle 1900. Revue: »Histoire de l'intelligence européenne des lumières à nos jours«. Université de Tours. 1995.

2.6.2. Gattungen

2.6.2.1. Dramatische Werke

Allgemeines

[2.6.2.1.01.] Stefanek, Paul: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen. Hg. von Brigitte Stefanek-Egger. Wien: Ed. Praesens, 1992. 467 S.
Aus dem Inhalt: Zur Theorie und Praxis der Komödie bei H' (Erstmals in: H.v.H': Commemorative Essays. Hg. von W. E. Yuill und Patricia Howe. University of London Printing Section 1981. S. 112–122). – Überlegungen zu H's Theaterästhetik (Erstmals in HF 6. H' und das Theater. Wien 1981. S. 187–196).

[2.6.2.1.02.] Lhote, Marie-Josèphe: Comédies de H.v.H': La figure de l'Aventurier. (=Collection »Germaniques«). Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1994. 229 S.
Enthält die folgenden Kapitel: Première partie: L'Aventurier et le Cômos Chapitre I. Dimension de l'épopée héroï-comique ou connotations mythologiques et religieuses / Chapitre II. Le cômos / Chapitre III. Cômos et idée dialectique – Deuxième Partie: L'Aventurier et l'action Chapitre I. Nouvel approfondissement de la figure / Chapitre II. Les facteurs de dynamisme / Chapitre III. L'action visée: les différentes méthodes thérapeutiques. – Troisième partie: L'Aventurier et le message spritiuel Chapitre I. Les thèmes implicites dans les différentes comédies / Chapitre II. Le message / Chapitre III. Le message: La parole – Conclusion Generale – Annexes.
Charue-Ferrucci, Jeanine: Rezension in: Le Texte et l'idée. Centre de Recherches Germaniques de l'Université de Nancy II. 9/1994.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Einzelnes

Der Abenteurer und die Sängerin
[2.6.2.1.02.] S. 131–133; 177.

Die Ägyptische Helena
[2.6.2.1.03.] Hirsch, Rudolf: »Unmöglich ist's drum glaubenswert«. Bemerkungen zu H's Dichtung *Die ägyptische Helena*. In: [2.6.1.06.] S. 142–144. (Erstmals in: Die Furche Nr. 50 vom 12.12.1970.).

[2.6.1.07.] S. 111–121.

Alexander
[2.6.1.07.] S. 23–25.

Alkestis
[2.6.1.07.] S. 16–23.

Alkibiades
[2.6.1.07.] S. 23–25.

Arabella
[2.6.2.1.04.] Krogoll, Johannes: Tu felix Austria nube. Ehe als soziale Utopie: Vom *Rosenkavalier* zur *Arabella*. In: Zagreber Germanistische Beiträge. Jb. für Literatur- und Sprachwissenschaft 1993. Beiheft 1. S. 65–82.

[2.6.2.1.05.] Hirsch, Rudolf: Paul Eisners »Volkslieder der Slawen«. Eine Quelle für *Arabella*. In: [2.6.1.06.] S. 169–170. (Erstmals in: HB 4. 1970. S. 289–293.).

[2.6.2.1.02.] S. 149f.

Ariadne auf Naxos
[2.6.2.1.06.] Gier, Albert: »Die unbegreiflichen Verwandlungen«. Zerbinetta (Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*). In: Ursula und Ulrich Müller (Hg.): Opern und Opernfiguren. Festschrift für Joachim Herz. In Zusammenarbeit mit Gerhard Heldt und Georg F. Mielke hg. (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge; Nr. 2). Anif / Salzburg: Müller-Speiser, 1989. S. 353–359.

[2.6.2.1.07.] Röhlig, Eginhard: Ariadne – Bacchus. Weg, Begegnung,

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verwandlung. Dialektik einer Figurenbeziehung. (H' / Strauss *Ariadne auf Naxos*, 1916). In: Ursula und Ulrich Müller (Hg.): Opern und Opernfiguren [2.6.2.1.06.], S. 361–378.

[2.6.2.1.08.] Hiebler, Heinz: Ironie und Zeit im Spiegel der Figuren-Konstellation von H's Libretto *Ariadne auf Naxos* (1916). In: Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Hg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber u.a. (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge; Nr. 23). Anif / Salzburg: Müller-Speiser, 1994. S. 667–681.

[2.6.2.1.09.] Nickel, Lothar R.: »Was bleibt, was bleibt von Ariadne?« H.v.H's *Ariadne auf Naxos*. Anspruch und Widerspruch. Idstein 1993.

[2.6.2.1.10.] Hirsch, Rudolf: Drei Briefe zu *Der Bürger als Edelmann*. In: [2.6.1.06.] S. 89–104. (Erstmals in: HB 10/11. 1973. S. 318–331.).

[2.6.1.07.] S. 88–98.

[2.6.2.1.02.] S. 139f.

Die Bacchen
[2.6.1.07.] S. 23–25.

Die Biene
[2.6.2.1.11.] Hirsch, Rudolf: Zu zwei Tanzdichtungen H'S. In: [2.6.1.06.] S. 61–70. (Erstmals in: HB 6. 1971. S. 417–426.).

Cristina /Florindo
[2.6.2.1.02.] S. 136–138; 180.

Dame Kobold
[2.6.2.1.02.] S. 140–143; 185 f.

Danae
[2.6.1.07.] S. 107 f.

[2.6.2.1.02.] S. 146 f.

Elektra
[2.6.2.1.12.] Tekolf, Oliver: Musik und Dichtung. Strauss und H' im Spiegel von *Elektra*. In: [2.6.1.02.] S. 25–27.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[2.6.2.1.13.] Zagari, Luciano: »Sacerdotessa senza rito«. H.v.H' e la tragedia ›ironica‹ di Elettra. In: C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso e.a. (curatori): Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini. Rom 1992. S. 5–39.

[2.6.2.1.14.] Jens, Walter: Antigone und *Elektra*: Aufstand gegen das »verteufelt Humane«. In: W. J.: Mythen der Dichter. Modelle und Variationen. München 1993. S. 39–68.

[2.6.2.1.15.] Bohrer, Karl Heinz: Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. H.v.H's Nachdichtung von Sophokles' »Elektra«. In: K. H. Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft; 1055). 1994. S. 63–91.

[2.6.2.1.16.] Serpa, Franco: Elektra, dai Greci a H'. In: *Elektra*, programma di sala del Teatro alla Scala. Milano 1994. S. 85–91.

[2.6.1.07.] S. 36–45.

Gestern
[2.6.2.1.02.] S. 51f.

Die grüne Flöte
[2.6.2.1.17.] Hirsch, Rudolf: Ein Vorspiel zum Ballett *Die grüne Flöte*. In: [2.6.1.06.] S. 71–88. (Erstmals in: HB 8/9. 1972. S. 95–112.).

Idylle
[2.6.1.07.] S. 15f.

Jedermann
[2.6.2.1.18.] Hirsch, Rudolf: *Jedermann* – Ein überfordertes Weltgedicht? In: [2.6.1.06.] S. 53–60. (Erstmals in: HB 29. 1982. S. 38–41).

[2.6.2.1.19.] Hirsch, Rudolf: Zum Verständnis des *Jedermann*. In: [2.6.1.06.] S. 153–157. (Erstmals in: HB 4. 1970. S. 289–293.).

Jupiter und Semele
[2.6.1.07.] Landolfi S. 46–49.

Der Kaiser und die Hexe
[2.6.2.1.20.] Hirsch, Rudolf: *Der Kaiser und die Hexe*. In: [2.6.1.06.] S. 26–28.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Erstmals in: H.v.H': *Der Kaiser und die Hexe*. Mit Zeichnungen von Heinrich Vogeler. Mit einem Nachwort von R.H. Diese Faksimileausgabe folgt der Ausgabe von 1900. Frankfurt a.M. 1974. S. <61>–<66>).

König Kandaules
[2.6.1.07.] S. 46–49.

König Ödipus
[2.6.2.1.21.] Peduano, Guido: Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale. Torino 1994.

[2.6.1.07.] S. 69–72.

Die Lästigen
[2.6.2.1.02.] S. 181f.

Leda und der Schwan
[2.6.1.07.] S. 46–49.

Des Ödipus Ende
[2.6.1.07.] S. 72–75.

Ödipus und die Sphinx
[2.6.1.07.] S. 59–69.

Pentheus
[2.6.1.07.] S. 46–49.

Der Rosenkavalier
[2.6.2.1.22.] Heldt, Gerhard: Kaiserinnenwalzer für Marie Theres'. Einige Gedanken über vermeintliche Anachronismen im *Rosenkavalier*. In: Informationen des Vereins der »Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele«. Februar 1995. S. 21–23.

[2.6.2.1.23.] Hoffmann, Dierk O.: Transparente Edition. Anmerkungen zum Thema »hypertext« als neuer Weg des geisteswissenschaftlichen Diskurses und zu »theorie génétique« anhand einiger Gedanken zum Auftritt der Marschallin im dritten Akt des *Rosenkavalier*. In: [2.6.1.05.] S. 297–309.

[2.6.2.1.24.] Landolfi, Andrea: »L'Aiutante segreto«. Kessler, H' e il *Rosenkavalier*. In: Studi Germanici (n.S.). Anno XXX–XXXI. 1992–1993

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

(1995). S. 361–374.

[2.6.2.1.25.] Janke, Pia: »Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein...«. Über Richard Strauss' *Rosenkavalier*. In: Informationen des Vereins der »Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele«. Februar 1995. S. 19–20.

[2.6.2.1.26.] Krapp, Sibylle: Der letzte Traum des Fin de Siècle – *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss. In: Informationen des Vereins der »Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele«. Juni 1995. S. 21f.

[2.6.1.07.] S. 85f.

[2.6.2.1.02.] S. 138f.

[2.6.2.1.27.] Willaschek, Wolfgang: Durchdringung von Raum, Zeit und Gefühl. Anmerkungen von W.W. zur musikalischen Komödie *Der Rosenkavalier*. In: Informationen des Vereins der »Freunde der Salzburger Festspiele«. Juni 1995. S. 25f.

Der Schwierige
[1.4.1.04.]

[2.6.2.1.28.] Krabiel, Klaus-Dieter: Sprachskepsis im Konversationsstück? H.v.H's Lustspiel *Der Schwierige*. In: [2.6.1.05.] S. 311–328.

[2.6.2.1.02.] S. 144–146; 188–196.

Salter, Ronald: Rezension zu: Douglas A. Joyce: H.v.H's *Der Schwierige*. A Fifty-year Theater History. Columbia, Sc: Damden House, 1993. In: Colloquia Germanica 28/1. 1995. S. 83–84. – [2.5.16.].

Semiramis
[2.6.1.07.] S. 46–49.

Silvia im Stern
[2.6.2.1.02.] S. 134–136; 178f.

Der Sohn des Geisterkönigs
[2.6.2.1.02.] S. 182–185.

Taugenichts
[2.6.1.11.]

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Timon der Redner
[2.6.1.07.] S. 107f.

Tod des Tizian
[2.6.2.1.29.] Unglaub, Erich: Tod des Tizian – Tod der Kunst. In: [2.6.1.02.] S. 1–12.

Der Unbestechliche
[2.6.2.1.02.] S. 147–148; 186–188.

Vorspiel zur Antigone des Sophokles
[2.6.1.07.] S. 33–36.

Der weisse Fächer
[2.6.2.1.02.] S. 52.

[2.6.2.1.30.] Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Gesten der Selbsterfahrung in H's *Der weiße Fächer*. In: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hg.): Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. München: Fink Verlag 1995, S. 249–273.

2.6.2.2. Lyrik

Allgemeines

[2.6.2.2.01.] Brodeßer, Günter: Kunstgestalt und Sinngehalt. Ein Beitrag zur Verskunst H's (=Eruopäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1471). Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1995. 389 S.

Anderson, Susan E.: Rezension zu: Andreas Thomasberger: Verwandlungen in H's Lyrik: Zur sprachlichen Bedeutung von Genese und Gestalt. Tübingen: Niemeyer, 1994. In: Colloquia Germanica 28/1. 1995. S. 85–86.

Einzelnes

Eine Vorlesung
[2.6.2.2.02.] Hirsch, Rudolf: Ein unbekanntes Gedicht aus dem Jahre 1897. In: [2.6.1.06.] S. 147–149. (Erstmals in: FAZ Nr. 28. 2.2.1974. Beilage »Bilder und Zeiten«).

Entzieh Dich nicht dem einzigen Geschäfte...
[2.6.2.2.03.] Hirsch, Rudolf: Ein Blatt aus dem Nachlaß. In: [2.6.1.06.] S. 150–152. (Erstmals in: HB 25. 1982. S. 86–88.)

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.6.2.3. Prosa

Allgemeines

Rieckmann, Jens: Rezension zu: Waltraud Wiethölter: H' oder die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen: Niemeyer, 1990. In: GR LXIX/1. 1994. S. 46.

[2.5.16.]

Einzelnes

Andreas
[2.6.2.3.01.] Allemann, Beda: Die Schwierigkeit zu enden. In: Jürgen Söring (Hg.): Die Kunst zu enden. Frankfurt a.M. 1990. S. 125–144.

[2.6.2.3.02.] Schiffermüller, Isolde: Maria Mariquita: La doppia figurazione del femminile nel romanzo incompiuto di H' »Andrea o i Ricongiunti«. In: Quaderni di Lingue e Letterature XVIII. 1993. S. 1–19.

[2.6.2.3.03.] Aurnhammer, Achim: H's *Andreas*. Das Fragment als Erzählform zwischen Tradition und Moderne. In: HJb 3/1995. S. 275–296.

[2.6.2.3.04.] Potthoff, Elisabetta: Endlose Trennung und Vereinigung. Spuren Ariosts in H's *Andreas*. In: HJb 3/1995. S. 297–303.

Augenblicke in Griechenland
[2.6.1.07.] S. 86–88.

Brief an einen jungen Dichter
[2.6.2.3.05.] Nolden, Thomas: »An einen jungen Dichter«. Studien zur epistolaren Poetik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. 218 S.
Zu H.v.H': S. 172.

Ein Brief
[2.6.2.3.06.] Eilert, Heide: Das »leise Leben« der Gebärden. Kunsttheorie und Sprachkritik im Werk Rainer Maria Rilkes. In: Rilke-Rezeptionen = Rilke reconsidered. Hg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Unter Mitarbeit von Karin Obermeier (= Neunzehntes Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur). Tübingen, Basel: Francke, 1995. S. 37–48.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[2.6.2.3.07.] Hirsch, Rudolf: *Ein Brief des Lord Chandos*. In: [2.6.1.06.] S. 45–52. (Erstmals in: H.v.H': *Brief des Lord Chandos* an Francis Bacon. Nach der Handschrift des Dichters aus dem Nachlaß von Lili Schalk im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Cod.Ser.n.13.954) und unter Zustimmung der Erben H's mit einem Begeittext hg. von Rudolf Hirsch Darmstadt 1975. S. 22–30.).

Goethes »West-östlicher Divan*«*
[2.6.2.3.08.] Böhler, Michael: Poeta absconditus. Zu Goethes Gedicht »Wiederfinden« – von H' her gelesen. In: [2.6.1.05.] S. 177–196.

Griechenland
[2.6.1.07.] S. 108–111.

Reitergeschichte
[2.6.2.3.09.] Hirsch, Rudolf: *Reitergeschichte* und andere Erzählungen. In: 2.6.1.06.] S. 20–25. (Erstmals in: H.v.H., *Reitergeschichte* und andere Erzählungen. Mit einem Nachwort von Rudolf Hirsch. Edition: Ellen Ritter. Frankfurt a.M. 1975. S. 147–159.

[2.6.2.3.10.] Le Rider, Jacques: La *Reitergeschichte* de H.v.H'. Éléments d'interprétation. In: HJb 3/1995. S. 215–249.

Reitergeschichte/ *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*
[2.6.2.3.11.] Zagami, Gloria: H.v.H's Novellen *Reitergeschichte* und *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*. In: Messana – Rassegna di studi filologici, linguistici e storici (n.S.) II. 1990. S. 143–160.

Sizilien und *wir*
[2.6.1.07.] S. 108–111.

Unterhaltung *über den »Tasso« von Goethe*
[2.6.2.3.12.] Mauser, Wolfram: »Sociabilität«. Zu H's *Tasso*-Feuilleton. In: Achim Aurnhammer (Hg.): Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Berlin u.a.: de Gruyter, 1995. S. 123–144.

2.7. Thematische Schwerpunkte

2.7.1. Epochen / Kulturräume

[2.7.1.01.] Gaier, Ulrich: Krise Europas um 1900 – H' ihr Zeitgenosse. In:

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Helmut Bachmaier (Hg.): Paradigmen der Moderne (= Wiener Erbe, Bd.3). Wien 1989. S. 1–27.

[2.7.1.02.] Schmidt-Dengler, Wendelin: Wien 1918: Glanzloses Finale. In: Helmut Bachmaier, vgl. [2.6.1.01.] S. 131–157.

[2.7.1.03.] Wunberg, Gotthart: Deutscher Naturalismus und österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900. In: Helmut Bachmaier, vgl. [2.6.1.01.] S. 105–129.

[2.7.1.04.] Berlin, Jeffrey B. (Hg.): Turn-of-century Vienna and its legacy. Essays in honour of Donald G. Daviau. Wien 1993.

[2.7.1.05.] Middell, Eike: Literatur zweier Kaiserreiche. Deutsche und österreichische Literatur der Jahrhundertwende. Berlin: Akademie Verlag, 1993. 287 S.
Zu H.v.H': passim.

[2.7.1.05.] Sprengel, Peter: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne. Berlin 1993.
Zu H.v.H': S. 59.

[2.7.1.07.] Strelka, Joseph P.: Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur. Tübingen: Francke, 1994. XII, 332 S. Rezensiert von Robert G. Weigel in: Colloquia Germanica 28/1. 1995. S. 77–78.

[2.7.1.08.] Hirsch, Rudolf: Hofmannsthal und Frankreich. Zwei Beiträge. In: [2.6.1.06.] S. 304–312. (Erstmals in: ÉG 29. 1974. S. 145–153.).

[2.7.1.09.] Le Rider, Jacques: H.v.H'. Historicisme et modernité. Paris 1995.

[2.7.1.10.] Lhote, Marie-Josèphe: Image de l'art Anglais »Fin de Siècle« par le jeune H.v.H'. In: The Turn of the Century / Le tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts /Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts. Ed. by Christian Berg, Frank Durieux, Geert Lernout. Berlin / New York: de Gruyter, 1995. S. 460–465.

[2.7.1.11.] Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne (= Sammlung Metzler, Realien zur Literatur; Bd. 290). Stuttgart: Metzler, 1995. 208 S.
Rezension von Hansres Jacobi. In: NZZ Nr. 34. 10./11.2.1996. S. 36.

[2.5.33.]

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[2.7.1.12.] Schmidt-Dengler: Abschied von Habsburg. In: [2.9.1.14.] S. 483–548.

[2.7.1.13.] Weyergraf, Bernhard (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jhdt. bis zur Gegenwart, Bd. 8). München / Wien: Hanser 1995.
Zu H.v.H': passim.

2.7.2. Ästhetik, Poetik, Sprache

[2.7.2.01.] Del Caro, Adrian: H.v.H'. Poets and the Languages of Life. Baton Rouge: Louisiana State UP. 1993. 152 S.

[2.6.2.3.03.]

[2.7.2.02.] Hamburger, Michael: Das Fragment: Ein Kunstwerk? In: HJb 3/1995. S. 305–318. – Mit geringfügigen Veränderungen ebenfalls unter dem Titel: Das Fragment als fertiges Kunstwerk. H.v.H' oder die Vollendung im Unvollendeten. In: Wirtschaft & Wissenschaft. Mai 2 /1995. Hg.: Eberhard Straub, Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft. S. 25–30 mit Abb.

[2.7.2.03.] Mayer, Mathias: Zwischen Ethik und Ästhetik. Zum Fragmentarischen im Werk H.v.H's. In: HJb 3/1995. S. 251–274.

[2.7.2.04.] Strasser, Kurt F.: ZauberSprache. Subtile Revolution im Hause Österreich. Klagenfurt: Wieser, 1995. 256 S.
Rezension von Rüdiger Görner: Das Subtile – und seine Grenzen. Kurt F. Strasser über die »ZauberSprache« in Österreich. In: NZZ Nr. 46. 24./25.2.1996. S. 50.

2.7.3. Bildende Künste

[2.7.3.01.] Braegger, Carlpeter: Dem Nichts ein Gesicht geben. H' und die künstlerische Avantgarde. In: HJb 3 /1995. S. 319–362.

[2.7.1.10.]

2.7.4. Geschichte, Kultur, Politik

[2.7.4.01.] Suchy, Viktor: Studien zur österreichischen Literatur. Zum 80.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geburtstag hg. von Heinz Lunzer. Wien: Zirkular (Sondernummer 32), 1992. 285 S.
Darin: Die »Österreichische Idee« als konservative Staatsidee bei H.v.H', Richard von Schaukal und Anton Wildgans. S. 197–220 (Erstveröffentlichung 1975. In: Friedbert Aspetsberger (Hg): Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1977. S. 21–43).

2.7.5. Musik und Tanz

[2.7.5.01.] Clément, Catherine: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft. Aus dem Französischen von Annette Holoch. Mit einem Vorwort von Silke Leopold. Stuttgart: Metzler, 1992. 239 S.
Zu H.v.H': S. 33; 105; 146.

[2.7.5.02.] Mayer, Mathias: Der Tanz der Zeichen und des Todes bei H.v.H'. In: Franz Link (Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur (= Schriften zur Literaturwissenschaft. Im Auftrag der Görres-Gesellschaft; Bd. 8). Berlin: Ducker & Humblot, 1993. S. 351–368.

[2.7.5.03.] Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. 496 S.
Zu H.v.H': passim.

[2.7.5.04.] Scheit, Gerhard: Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch-Verlag, 1995. 400 S.
Zu H.v.H': S. 36; 201; 321; 323f.; 361; 385.

2.7.6. Philosophie, Religion, Ethik

[2.7.6.01.] Sendlinger, Angela: Lebenspathos und Décadence um 1900. Studien zur Dialektik der Décadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels. (= Europäische Hochschulschriften; Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1441). Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1994.
Zu H.v.H': S. 7; 9; 20; 79.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[2.7.6.02.] Auckenthaler, Karlheinz F.: Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur. Bern: Lang. 1995.

[2.7.6.03.] Fülleborn, Ulrich: Besitzen als besäße man nicht. Besitzdenken und seine Alternativen in der Literatur. Frankfurt a.M.: Insel; 1995. 336 S.; zu H.v.H' bsds.: S. 241–255.

[2.7.6.04.] Lhote, Marie-Josèphe: Spiritualité du baroque dans la vision de l'homme et du monde selon H'. In: L'homme baroque. Revue: »Le Texte et l'Idée« – Centre de recherches germaniques et scandinaves. Université de Nancy. 1995.

2.7.7. Theater und Film

[2.7.7.01.] Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse [Katalog zu drei Ausstellungen im Deutschen Theatermuseum München: »Jungfrau in Waffen« Clara Ziegler, 2.9.–16.10.1994, »Femme fatale« Sarah Bernhardt, 23. 10. 1994–8.1.1995, »Femme fragile« Eleonora Duse, 20.1.–12.3.1995]. Basel; Frankfurt a.M.: Stroemfeld (Roter Stern), 1994. 247 S.
Zu H.v.H': S. 134; 140; 141; 145; 164; 165.
Rezension von Renate Schostack: Eisenweib, Hure, Heilige. Theatergöttinnen des vorigen Jahrhunderts. In: FAZ Nr. 275. 26.11.1994. Literaturteil.

[2.7.7.02.] Kramer, Thomas, Martin Prucha: Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Wien: Ueberreuter, 1994. 286 S.
[2.7.7.03.] Hirsch, Rudolf: H' und die Schauspielkunst. Unbekannte Briefe an Schauspieler, Dramaturgen und Regisseure. In: [2.6.1.06.] S. 122–141.
(Erstmals in: Neue Rundschau 92. 1981. Heft 2. S. 90–109.)
* Briefe an Josef Kainz, Otto Brahm, Max Reinhardt, Maximilian Harden, Arthur Kahane, Ernst Stern, Stefan Grossmann, Erhard Buschbeck, Alexander Moissi, Adolf Vetter, Max Pallenberg, Helene Thimig.

[1.4.1.03.]

[2.7.7.04.] Jung, Uli und Walter Schatzberg: The Silent *Rosenkavalier*. A Film by H.v.H', Richard Strauss and Robert Wiene. In: MAL Vol 27. Nr. 2.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1994. S. 77–89.

[2.7.7.05.] Niemann, Carsten: »Das Herz meiner Künstlerschaft ist *Mut*«. Die Max Reinhardt-Schauspielerin Gertrud Eysoldt. Mit einem Beitrag von Leonhard M. Fiedler. Niedersächsisches Staatstheater Hannover; Carsten Niemann; Leonhard M. Fiedler; Brigitta Weber (Hg.). Hannover 1995. Prinzenstrasse; H.G.

2.7.8. Einzelaspekte

Abenteurer

[2.6.2.1.02.]

Adoleszenz

[2.7.8.01.] Sommer, Monika: Literarische Jugendbilder zwischen Expressionismus und neuer Sachlichkeit. Studien zum Adoleszenzroman der Weimarer Republik (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1545). Frankfurt a.M. u.a.: Lang. 1995. 265 S.

Ästhetentum

[2.7.8.02.] Wischmann, Antje: Ästheten und Décadents. Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1991. S. 208–227.

Jugendstil

[2.7.8.03.] Bondavalli, Leila (curatore): I poeti dello Jugendstil. Rom: Bulzoni 1990.

[2.7.8.04.] Stroinigg, Cordelia: Sudermann's »Frau Sorge«. Jugendstil, Archetype, Fairy Tale. (= Studies in Modern German Literature; Vol. 63). New York, Washington u.a.: Lang, 1995. 188 S. Zu H.v.H': passim;

Orte

Venedig

[2.7.8.05.] Dieterle, Bernard: Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos (= ARTEFAKT. Schriften zur Soziosemiotik und Komparatisik; Bd.5). Frankfurt a.M. u.a.: Lang. 1995. 556 S.

Wien

[2.7.8.06.] Lange, Wolfgang: Wien um 1900. Phantasmagorie einer Metropole. In: DU 5 /95. Jahrg. 47. S. 30–44.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Pygmalion-Modell

[2.7.8.07.) Mayer, Mathias: Geschlossene Füsse oder Galatheas Schritt ins Leben. Beobachtungen eines Pygmalion-Modells zwischen Homer und Beckett. In: [2.6.1.05.] S. 53–65.

Todesmotive

[2.7.8.08.] Klussmann, Paul G.: Todesmotive in H.v.H's Frühwerk. In: Studi Germanici, n.S. , XXXIII, 1 (1995). S. 57–77.

3. Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte: Literatur, Theater, Film, Funk, Fernsehen

Druck

[3.01.] Hirsch, Rudolf: Ein Druckfehler von Bedeutung. In: [2.6.1.06.] S. 160. (Erstmals in: HB 6. 1971. S. 490.).

Literatur

[3.02.] Lăzărescu, Mariana: Victor Eftimu als Vermittler europäischer Kulturwerte aus der Perspektive H.v.H's. In: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens 1993, 1–2. S. 30–32.

Zu einzelnen Inszenierungen

Elektra

[3.03.] Büning, Eleonore: Keine Blutspuren. Salzburger Osterfestspiele: Claudio Abbado dirigiert eine glänzende *Elektra*. In: Die Zeit Nr. 16. 14.4.1995. S. 62 mit Abb.

Jedermann

[3.04] Janson, Stefan: »Jedermaaa...nn!« H.v.H', Max Reinhardt und die Gründung der Salzburger Festspiele vor 75 Jahren. In: SZ Nr. 190. 19./20. August 1995. S. III (SZ am Wochenende).

Der Rosenkavalier

[3.05.] Delekat, Thomas: *Rosenkavalier* oder Der große Unterschied. In: Die deutsche Bühne. Das Theatermagazin 9. S. 10–12 mit Abb. – zu Inszenierungen in Salzburg und Zwickau.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[3.06.] Puhlmann, Albrecht: Von perfekter Illusion. Über den Jubiläums-*Rosenkavalier*, inszeniert von Herbert Wernicke. In: Informationen des Vereins der »Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele«. Februar 1995. S. 16–18.

Film

[3.07.] dpa-Nachricht: *Rosenkavalier*. Als Stummfilm rekonstruiert. In: FAZ Nr. 57. 8.3.1995. S. 35.

* Die hier angekündigte Aufführung der rekonstruierten Fassung des Stummfilms kam nicht zustande.

Vertonungen

[3.08.] Rode-Breymann, Susanne: »...Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt....«. Alban Bergs Vertonung der *Ballade des äusseren Lebens* – Spiegel seiner H'-Rezeption. In: HJb 3 /1995. S. 363–385.

4. Hofmannsthal-Forscher

[4.01.] Muschg, Adolf: Berufene Kühnheit, kundige Demut. Martin Stern zum 65. Geburtstag. In: BaZ vom 18.2.1995. Mit 1 Abb.

[4.02.] Jäger, Lorenz: Einzigartige Begegnung. Verleger, Gelehrter und Anreger: Zum neunzigsten Geburtstag von Rudolf Hirsch. In: FAZ Nr. 298. 22.12.1995. S. 39; 1 Abb.

Corrigenda zu HJb 3/1995:

[2.7.5.03.] S. 257–268.

[2.6.2.1.04.] Goltschnigg, Dietmar, richtig: Heinz Hiebler: Medien und Zeit bei H.v.H' – Der »ewige Augenblick« als mediale Metapher.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - [redacted]

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e. V.

Mitteilungen

Anmut und Gelehrsamkeit
Zum neunzigsten Geburtstag von Rudolf Hirsch*

Lieber, sehr verehrter Herr Hirsch,

nur die Ältesten unter uns haben noch eine Kultur des geistig-geselligen Austausches wahrgenommen und einige haben vielleicht das Glück der Teilhabe an einem solchen Zusammenhang genießen können. 1933 ist er in Deutschland, wenig später in anderen europäischen Ländern untergegangen.

Meine und die noch jüngere Generation begegnet kaum mehr einem zweiten, der auch nur in ähnlicher Weise an diesen Einklang des Geistigen und des Geselligen zu erinnern vermöchte, dessen formende Kraft wir an Ihnen, lieber Rudolf Hirsch, bewundern.

Jeder von uns, wenn er Ihnen die herzlichsten Glückwünsche überbringt, gleicht jenem Bären an der Porta della Mandorla des Domes von Florenz – Sie kennen das Relief, es entstammt ja einer Ihrer geistigen Heimaten, einer besonders reichen, der italienischen Renaissance, und wurde von Vasari noch Jacopo della Quercia zugeschrieben –, jenem Bären also, der versucht, auf einen Birnbaum zu klettern.

Besser wäre es, wir alle, die wir hier versammelt sind, um Sie zu ehren und Ihnen zu danken, setzten uns in den Schatten des Birnbaums und begännen ein Gespräch: über das rätselhafte Lächeln archaischer Koren und ob das der Mona Lisa daher stamme, über Dante, über Goethe, über Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni, das Streichquartett fis-moll mit den George-Texten für Sopranstimme im Dritten und Vierten Satz, über Hugo von Hofmannsthal. Es könnte ein unendliches Gespräch werden und ein Früchte tragendes, wenn es uns gelänge, es in Ihrem Geiste zu führen.

I

Die Weite und Tiefe Ihres Wissens und Ihrer Imagination, der innere Kosmos, in dem die einzelnen Elemente sich wechselseitig heraufrufen und einander antworten, kennzeichnet den Zielpunkt einer Individualität, wie sie

* Erstdruck in: Neue Rundschau 7, 1996, S. 149–152

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Goethe mit der Forderung »Wer nicht von 3000 Jahren / Sich weiß Rechenschaft zu geben« aufgestellt und Hofmannsthal bekräftigt hat:

> Es hat keinen Zweck, daß das Individuum sich im Geistigen bescheiden stelle; die ganze Mitwelt, alle Vergangenheit in ihr eingeschlossen, ist genau der Raum, den es braucht, um ganz zu existieren.

Ich zitiere aus dem »Buch der Freunde«, das Hofmannsthal gleichsam zu Goethes »West-östlichem Divan« suppliert, da Goethe es, entgegen seiner ursprünglichen Absicht, dann doch nicht geschrieben hat.

Diese aufs Universale gerichtete Geistigkeit, scheint mir, ist eine typisch europäische Haltung, eine spätzeitliche wohl auch, und alle, die ihr anhängen, sind untereinander heimlich verwandt. »Die ganze Mitwelt« und »alle Vergangenheit« soll sie umfangen, das Klassische und das Moderne, das durch die Geschichte Hindurchgreifende und das die Überlieferung Herausfordernde. »Hätte ich in den 20er Jahren dichterische Versuche gemacht und die Wahl zwischen Anton Kippenberg und Kurt Wolff als Verlegern gehabt«, haben Sie einmal gesprächsweise und beiläufig gesagt, »dann hätte ich wohl Kurt Wolff gewählt.«

In Fortsetzung beider und im Geist des Hauses Fischer und der buchgestalterischen Sorgfalt Jakob Hegners dazu, haben Sie dann der »Neuen Rundschau« und dem S. Fischer Verlag Gestalt und Gesicht gegeben: in wählerisch-liebender Verehrung der Tradition, in kritisch-liebender, aufmerksamer Gespanntheit der Gegenwart zugewandt.

II

»Aufmerksamkeit und Liebe bedingen einander wechselseitig.« Was heißt schon Gelehrsamkeit? Gewiß gibt es unentbehrliche Voraussetzungen dafür: ein beneidenswertes Gedächtnis für Kunstwerke und Dichtungen, für Menschen und Augenblicke, angeborene Begabung und frühe Förderung, Genauigkeit und ein exemplarisches Arbeitsethos. Sie helfen dazu, daß im spannungsreichen Mannigfachen dennoch ein Ganzes sich abzeichne. Aber das alles reicht nicht aus, um die Intensität Ihres Umgangs mit Literatur und Kunst zu erklären.

Wahrscheinlich kann man sie überhaupt nicht erklären – oder nur Sie, liebe Frau Hirsch, können es. Ein Gegner jedes Dilettantismus, hält Rudolf Hirsch doch auch bestimmte Erscheinungsweisen von Gelehrsamkeit in skeptischer Distanz – es sind die, denen zwar Verstand genug zu Gebote steht, die aber Aufmerksamkeit oder Liebe oder beides vermissen lassen. »Begabt«, sagen Sie dann wohl milde, auch wenn der oder die Betreffende das 50. Lebensjahr schon überschritten hat.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es wird aber überdies eine Weise der Gelehrsamkeit sein, die in ihrer Selbstgewißheit der Dignität der Gegenstände zu nahe tritt und die sich absolut setzt gegenüber Dingen wie gegenüber Menschen.

»Was Geist ist, erfaßt nur der Bedrängte«, notiert Hofmannsthal, und er konnte nicht ahnen, an welchen Mauern, in welchen Abgründen dieser Satz zerschellen könnte. Daß Menschen durch Menschen dahin gebracht werden konnten, wo es nichts mehr zu »erfassen« gab und nur der Traum als imaginäre Dimension des Gedächtnisses den Ertrag jahrhundertelangen künstlerischen Schaffens vor das innere Auge spiegelte, ein letztes, uneinnehmbares Refugium.

Von Ihnen, lieber, verehrter Herr Hirsch, habe ich gehört, daß man die schönsten Gemälde im Traum wieder erblicken kann, und dazu sogar noch schönere, als jemals gemalt worden sind – denkt man jedenfalls im Traum.

Aufmerksamkeit und Liebe erst bringen Gelehrsamkeit auf jenen Gipfel, wo sie die Dinge nicht mehr beherrschen, sondern ihnen nur noch halbwegs gewachsen sein will, wo sie zu ihrem Fürsprecher wird, weil sie sie zu sich sprechen läßt. In einem Alter, in dem die meisten sich zurücklehnen oder ein wenig spazierengehen, fahren Sie nach Rom, um die restaurierten Michelangelo-Fresken in der Sixtina zu sehen, nach Dresden, um sich nach Jahrzehnten einer frühen Bezauberung erneut zu vergewissern.

Wie man früher in den Dichtungstheorien von »poetischer Gerechtigkeit« sprach, so kann man an Ihren Wertungen lernen, was es heißt, sich um die Gerechtigkeit des Wissenden zu bemühen. Schwärmt alle Welt von Delacroix, so erinnern Sie leise an Ingres – schwärmte alle Welt von Ingres, so würden Sie uns wohl ruhig vor ein Bild von Géricault führen. Die Liebe mit einem Maßstab, einer feinen Waage in der Hand: so etwa könnte das Wappenschild von Rudolf Hirsch aussehen.

III

Eine Kunst haben Sie bis zur Vollendung ausgebildet, und von Herzen dankbar dürfen wir im Freien Deutschland Hochstift sein, daß gerade wir seit nun fast dreißig Jahren an der Sphäre dieser Ihrer Kunst Anteil haben dürfen. Es ist die Kunst der Vermittlung in allen ihren Ausprägungen. Lassen Sie mich nur drei davon nennen. Jeder der hier Versammelten ist ihrem Grundelement begegnet, Ihrer Kunst des Gesprächs. Es ist wohl kein Zufall, daß Sie Ihr Wirkungsfeld in der Nachbarschaft Goethes gesucht und gefunden haben, und oft habe ich mir einen Menschen gewünscht – er muß ja nicht Eckermann heißen, der wäre hier sogar der falsche Mann –, der »Gespräche mit Rudolf Hirsch« festhielte. Was zeichnet solche Gespräche aus? Sie kreisen um Themen und Probleme der Kunst und Literatur und sind doch nicht das, was man Sach- oder Fachgespräche nennt: denn sie trennen den Ernst nicht vom anmutigen Spiel, das Objektive nicht vom Subjektiven, das Musische nicht

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vom Geistigen. In ihren oft spontanen Wendungen, die ironisch oder verblüffend bis zum Abgründigen sein können, liegt nicht nur Vergnügen an dem, was Sprache vermag – das gewiß auch –, sondern zeigt sich ein, oftmals das Durchdenken wahrhaft lohnendes, Sachproblem an. »Das Fragende in den menschlichen Gesichtern ist Geist, die Behauptungen sind Behauptungen der Materie«, heißt es im »Buch der Freunde«. Das Gespräch mit Ihnen, verehrter, lieber Herr Hirsch, ist wesentlich ein fragendes, ein erprobendes Gespräch, und nicht der weiß am meisten, der die meisten Antworten bereithält, sondern der die richtigen Fragen stellt.

Die urbanen Franzosen müßte man bemühen oder die nicht minder urbanen Wiener, um für diese Kunst des Gesprächs, von der man sich immer ungern, aber nie unbereichert trennt, annähernde Worte zu finden. Was Dominique Bouhours über den Maler Correggio gesagt hat, paßt hierher: »simple et ingénu, mais spirituel et raisonnable«, oder Hofmannsthal über Anton Kippenberg: »Alles, was ich Sie tun sehe, ist immer so voll Takt und Besonnenheit – daß ich darüber gar nichts weiter sagen will.« Auch der Blick gehört dazu, die die Intonation begleitende Geste, die bewegte Gestalt des Redenden. Es ist wahr: »Der Geist entfaltet seine größte Kraft corps à corps mit dem Sinnlichen«, ja, es ist vielleicht gerade dieses Verbundensein mit dem Sinnlichen, das dem Geist Bestand gibt, auch dem Geist des rasch vorübergehenden Gesprächs. Es gibt dem Gespräch zum Gehalt die Gestalt.

Bei Rudolf Hirsch werden selbst Verhandlungen zu Gesprächen; sie reduzieren sich selten oder nie auf Ergebnisorientiertheit und Zielstrebigkeit, sie mäandern gern ein wenig, aber ich denke, darin liegt eines der Geheimnisse ihres Erfolges. Sie schaffen damit nämlich die Zeit, die es braucht, um wechselseitiges Vertrauen sich entfalten zu lassen.

Nicht nur unsere Hofmannsthal-Edition hat unendlichen Nutzen davon gehabt, die Kafka-Herausgeber werden es ebenso bestätigen wie viele andere, die wissen, daß es die Textwissenschaften eben niemals nur mit dem Schwarz-auf-Weiß zu tun haben. »Man muß im Ganzen an jemanden glauben, um ihm im Einzelnen wahrhaft Zutrauen zu schenken.« Es ist ein Glück, einem Menschen zu begegnen, der dieser Maxime gerecht wird, und einem solchen Menschen ehren und feiern wir heute.

IV

Niemand, verehrte Anwesende, das wissen Sie alle, kennt und übersieht die Werk- und Briefwelt Hugo von Hofmannsthals so sehr und bis in alle Verästelungen, bis in jedes Komma, möchte ich sagen, wie Sie, lieber Herr Hirsch. Aber nun zeigt sich etwas Seltsames: In aller Regel vereinzelt eine solche unvergleichliche Kennerschaft den Wissenden. Bei Ihnen liegt es aber gerade umgekehrt: Sie sammeln Menschen unterschiedlichster Voraussetzungen, Gelehrte, Liebende, Sammler, Mäzene, Alte und Jüngere – ja, vor allem auch

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jüngere! – im Zeichen dieses Dichters, dieses Werks. Und es ist ja kein einfaches Werk, wenig geeignet für Talk und für Show und für Talkshow, denn eines seiner Gesetze heißt Diskretion. Wie gelingt Ihnen das?

Gewiß nicht der Gelehrsamkeit, die wird bewundert und womöglich sogar ein wenig gefürchtet. Nein, es gelingt der Aufmerksamkeit und Liebe, die sich mitteilen, wenn Sie über das sprechen, dem Ihre Aufmerksamkeit und Liebe gilt. Und es gelingt einer Kunst des Gesprächs, in dem Hofmannsthal lebendige Gestalt wird. Von Ihrem gesprächsweise freigebig hingestreuten Wissen haben viele profitiert und es Ihnen öffentlich gedankt. Und das tue ich auch. Aber was gewinnt, ist nicht das Wissen, sondern ist die Liebe, die mit dem Wissen einhergeht.

Ich wünschte, wir alle könnten Ihnen an Dankbarkeit zurückerstatten, was wir an Aufmerksamkeit, Liebe und Wissen von Ihnen erfahren durften, und daß uns dafür noch Gunst und Zeit gewährt werde. Ich danke Ihnen.

Christoph Perels

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zum Abschied von Gottfried Bermann Fischer
GBF

»Aber das ist ja großartig – von wem ist das?« Ich sehe mich noch – das ist nun fünfzig Jahre her – im Chefzimmer des Hauses Bienenkorb stehen; Rudolf Hirsch sitzt an seinem Platz und GBF steht neben der Thomas-Mann-Büste und antwortet »Dreimal dürfen Sie raten«.

Es war die Büste, die, wenn ich recht weiß, heute in Lübeck steht und die zu den besten gehört, die es von Thomas Mann gibt.

Gut dreißig Jahre später wiederholte sich die schöne Verzauberung; wir standen im Atelier in der Toskana, die spätere Thomas-Mann-Büste war noch in Gips, aber fast fertig, und Gottfried ging an sein Werk und änderte zwei Millimeter. Und ich sagte: »So nah war ich vielleicht noch nie bei dem, was man creatio heißt«. An diese »Gottfrieds-Hände« habe ich in Jahr und Tag viel gedacht – es waren Capitano-Hände, aber Freunde, die viel mit ihm zu tun hatten, sagten mir »Sie müssen sehen, wie der Mann ein Mobile bewegen kann«, und das ist ja eine Leistung im Pianissimo. Das hatte wohl vor siebzig Jahren der große Sauerbruch auch gesehen und hatte gewußt, warum er gerade diesen Assistenzarzt als Oberarzt dauernd bei sich haben wollte.

Es kam dann nicht zu dieser Verbindung in der Charité, Gottfried brauchte seine Hand zunächst zum Viola-Spiel in der Erdenerstraße im Hause von S. Fischer, zum Quartett-Spiel an der Seite von Tutti. Und ein paar Jahre später brauchte er die Hand, um das ganze Haus zu regieren, und das hat er dann fast fünfzig Jahre lang getan.

Er war – jetzt im Abschied wagen wir das so zu sagen – beinahe etwas wie ein Glückskind. Die beiden Rechenschaftsberichte »Bedroht, bewahrt« und »Wanderer durch ein Jahrhundert« sind faszinierende Dokumente. Sie schweigen nicht von Not und Gefahr, und jede Station: Berlin – Frankfurt – Wien – Stockholm – Old Greenwich und schließlich Cammaiore in der Toskana – sind Stationen der Schicksalsfracht, der Sorge, der Freundeshilfe, wunderbarer Rettungen oft im letzten Augenblick, kühner Wagnisse, glücklicher Erfolge, großer, geduldiger Tapferkeit.

Denken wir dann an die Toskana, so denken wir zunächst an die Bildhauerei wie an einen dritten Beruf, ihr folgte – Lynkeus im höchsten Alter wandelnd – die Malerei; und nebenher ging bis ins unvorstellbare Alter hinein – etwa bis ins neunzigste – das Vergnügen, Tennis zu spielen, und Henry Moore war in Forte dei Marmi ein aufgeräumter Partner.

Die Vita hat er selbst erzählt, die Freunde werden im Nachklang sich zu einzelnen Stationen ihren eigenen Vers machen müssen. Nähe und Ferne zu Peter Suhrkamp sind ein Kapitel, das ihn durch Jahr und Tag hin beschäftigt hat: ein großer konservativer Magister und ein kühner Seefahrer finden

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einander zuweilen, aber sie sind nicht gefeit vor Entfernung und Entfremdung.

Vielleicht hat er wirklich zuletzt deutlicher als in früheren Jahren die Zugehörigkeit zum großen Wandervolk, zu Abraham und seinen Kindern, in sich wahrgenommen und gelebt.

Den Tod der Lebensgefährtin hat er in den letzten Jahren jeden Tag neu als Verlust in sich erfahren. Aber vielleicht hätte er das Wort »ein glücklicher Mensch« nicht abgewiesen.

Eine schmerzlindernde Spritze gab sich – Sauerbruch eingedenkend – der Verehrte noch selbst in den letzten Tagen. Dann kam ein sanfter, ein wirklich lautloser Tod. Ich konnte nicht an dem großen alten Fischer-Grab in Berlin-Weißensee stehen, aber wenigstens ein paar Zeilen schreiben:

Gottfried

Die 98 sind ein ganzes Leben:
Gelebt, geliebt, gelitten und gesiegt.
Nun sagen wir dem Freund, dem leis entschwundenen,
Das Fahrewohl, das Zeiten überfliegt.

Er war ein Herr. Ein Herr wird er uns bleiben.
Und dieses Werk, hell im Toscana-Licht
Geschaffen: Bücher, Bilder und Gespräch –
Wir, seine Söhne, werden Text um Text,
Für immer neu ins Buch der Liebe schreiben.

Albrecht Goes
3. Mai 1996

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neue Mitglieder
(Stand Dezember 1996)

- Bang-Soon Ahn, Wiesbaden
- Georg Bangen, Berlin
- Tamara Barzantny, München
- Prof. Dr. Hartmut Böhme, Berlin
- Dr. Renate Boeschenstein, Genf
- Ralf Bredel, Erlangen
- Michael Felstau, Köln
- Dr. Paola Maria Filippi, Trento/Italien
- Waldemar Fromm, Heidelberg
- Peter Großens, Bonn
- Marco Goud, Utrecht
- Akira Hara, Ishikawa-ken/Japan
- Dieter Helbig, Gompitz
- Konrad Heumann, Frankfurt a. M.
- Heinz Hiebler, Graz
- Dr. Alexander Honold, Berlin
- Roland Kamzelak, Marbach a. N.
- Katholieke Universiteit, Instituut Duits, Nijmegen
- Regina Klütsch, Köln
- Dr. Klaus Koch, Lebach
- Petronella Kohler, München
- Prof. Dr. Roland Kuhn, Scherzingen/Schweiz
- Otto Lederer, Wülfrath
- Dr. Guido Müller, Aachen
- Klaus Naderer, Köln
- Dr. Gerhard Oestreich, Frankfurt a. M.
- Prof. Dr. Knut Radbruch, Kaiserslautern
- Elena Raponi, Milano
- Sabine Reuschenbach, Frechen
- Roland Ruffini, Kirchheimbolanden
- Werner Ruland, Willich
- Georg-Th. Sauer, Frankfurt a. M.
- Gerold Schipper-Hönicke, Frankfurt a. M
- Annett Schmäcke, Neuenhagen
- Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler, Wien
- Jochen Schulz, Köln
- Michael Schwidtal, Bad Hersfeld
- Joachim Seng, Maintal
- Dr. Eberhard Straub, Essen

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

- Kerstin Szostak, Münster/W.
- Motoko Tanabe, Kamakuru/Japan
- Oliver Tomaso Tekolf, München
- Dietmar Till, Tübingen
- Dr. Signe Ulrich-Nedorn, Ludwigsburg
- Universität Karlsruhe, Institut für Literaturwissenschaft, Karlsruhe
- Dr. Juliane Vogel, Wien
- Armin Vonderheid, Marburg/L.
- Corinne Wagner-Zoelly, Weiningen/Schweiz
- Andreas Wirthensohn, Passau
- Andrew Zimmer, Arlington/USA
- Dr. Jurij Zwetkow, Ivanovo/Rußland

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - [redacted]

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

SW I Gedichte 1	Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
SW III Dramen 1	Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3	Die Hochzeit der Sobeide/Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VIII Dramen 6	Ödipus und die Sphinx/König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8	Das Salzburger Große Welttheater/Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13	Das Leben ein Traum/Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.
SW XVI.1 Dramen 14.1	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

SW XVIII Dramen 16	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
SW XIX Dramen 17	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
SW XX Dramen 18	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
SW XXI Dramen 19	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
SW XXII Dramen 20	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
SW XXIII Operndichtungen I	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
SW XXIV Operndichtungen 2	Ariadne auf Naxos/Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
SW XXVI Operndichtungen 4	Arabella/Lucidor/Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
SW XXVIII Erzählungen 1	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
SW XXIX Erzählungen 2	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
SW XXX Roman	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	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
GW D II	Dramen II: 1892–1905
GW D III	Dramen III: 1893–1927
GW D IV	Dramen IV: Lustspiele
GW D V	Dramen V: Operndichtungen
GW D VI	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
GW E	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
GW RA I	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
GW RA III	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
GW RA III	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945ff. (bei späterer abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr)

P I (1950)	Prosa I. 1. Aufl. 1950
P I	Prosa I. 1956
P II (1951)	Prosa II. 1. Aufl. 1951
P II	Prosa II. 1959
P III	Prosa III. 1952
P IV	Prosa IV. 1955
A	Aufzeichnungen. 1959
E	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
GLD	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
D I	Dramen I. 1953
D II	Dramen II. 1954
D III	Dramen III. 1957
D IV	Dramen IV. 1958
L I (1947)	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
L I	Lustspiele. 1959
L II (1948)	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
L II	Lustspiele II. 1954
L III	Lustspiele III. 1956
L IV	Lustspiele IV. 1956
B I	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
B II	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
BW Andrian	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1968.
BW Beer-Hofmann	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt 1972.
BW Bodenhausen	Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. (Hg. von Dora von Bodenhausen). (Düsseldorf) 1953.
BW Borchardt	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt 1954.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BW Borchardt (1994)	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster. München 1994.
BW Burckhardt	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1956.
BW Burckhardt (1957)	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1957 (Erw. Ausgabe).
BW Burckhardt (1991)	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt 1991.
BW Degenfeld	Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühll. Frankfurt 1974.
BW Degenfeld (1986)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühll. 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 Heymel I	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1, 1993, S. 19–98.
BW Heymel II	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: HJb 3, 1995, S. 19–167.
BW Insel	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 1985.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Pannwitz	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle. Frankfurt 1994.
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.
BW Schnitzler	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1964.
BW Schnitzler (1983)	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1983.
BW Strauss	Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. (Hg. von Franz Strauss). Berlin, Wien, Leipzig 1926.
BW Strauss (1952)	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
BW Strauss (1954)	Erw. Auflage. Zürich 1954.
BW Strauss (1964)	Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964.
BW Strauss (1970)	Hg. von Willi Schuh. 4., erg. Aufl. Zürch 1970.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

BW Strauss (1978)	5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1978.
BW Wildgans	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich, München, Paris 1935.
BW Wildgans (1971)	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
BW Zifferer	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
TB Christiane	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt 1991.
TB Christiane (^{2}1991)	2. überarb. Aufl. Frankfurt 1991.
HB	Hofmannsthal-Blätter
HF	Hofmannsthal-Forschungen
Hfb	Hofmannsthal-Jahrbuch

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Bernhard Böschenstein
Dép. des langue et littérature allemandes, Université de Genève
34 rue de St. Jean, CH-1203 Genève, Schweiz

Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin
Deutsches Seminar der Universität Basel
Engelhof, Nadelberg 4, CH-4051 Basel, Schweiz

Prof. Dr. Albrecht Goes
Im langen Hau 45, D-70565 Stuttgart

Prof. Tatsuji Iwabuchi
Deutsches Seminar der Gakushuini-Universität
1-5-1 Mejro, Toshimaku, 171 Tokyo, Japan

Dr. Catherine Krahmer
39 rue du Cherche Midi, F-75006 Paris, Frankreich

Prof. Dr. Mathias Mayer
Institut für Deutsche Philologie, Universität Regensburg
Postfach, D-93040 Regensburg

Prof. Dr. Gerhard Neumann
Institut für Deutsche Philologie, Universität München
Schellingstraße 3, D-80799 München

Dr. Claudia Öhlschläger
Institut für Deutsche Philologie, Universität München
Schellingstraße 3, D-80799 München

Prof. Dr. Christoph Perels
Freies Deutsches Hochstift / Goethehaus
Großer Hirschgraben 23-25, D-60311 Frankfurt a. M.

PD Dr. Ursula Renner
Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Prof. Dr. Albrecht Riethmüller
Musikwissenschaftliches Seminar der Freien Universität Berlin
Hüttenweg 7, D-14195 Berlin

Hans-Georg Schede
Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Dr. G. Bärbel Schmid
Am Floßgraben 4, D-79102 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Günter Schnitzler
Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Dr. Gregor Streim
Fuldastraße 31-32, D-12045 Berlin

Prof. Dr. Cynthia Walk
Department of Literature, University of California, San Diego
9500 Gilman Drive, Dept. 0410, La Jolla, CA 92093-0410, USA

Prof. Dr. Gotthart Wunberg
Deutsches Seminar, Universität Tübingen
Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Register

Abbado, Claudio 432
Abrecht, Claudia 449
Abret, Helga 410
Abs, Hermann Josef 415
Adorno, Theodor W. 238, 317
Aischylos 112, 156, 209
Albert, Jean-Pierre 237, 244f., 249
Alberti, Conrad (d.i. Konrad Sittenfeld) 333, 347f.
Alewyn, Richard 114
Alexis, Paul 325
Allemann, Beda 425
Altenberg, Peter 407
Altenhofer, Norbert 416, 448
Amiel, Henri Frédéric 12
Anderson, Susan E. 424
Andreas-Salomé, Lou 14, 368, 380 383, 386, 390f.
Andrian, Leopold von 44, 105, 110, 407, 447
Antoine, André 330
Anzengruber, Ludwig 330, 332
Archipov, Juriy 395f.
Ariosto, Ludovico 425
Aristophanes 286
Aristoteles 240, 242, 277
Arnim, Ludwig Achim von 98, 165
Artinger, Kai 376f.
Ascarelli, Roberta 394
Äsop 297
Aspetsberger, Friedbert 429
Atkins, Stuart 307
Auckenthaler, Karlheinz F. 430
Auerbach, Erich 240
Auernheimer, Raoul 397, 399
Aurnhammer, Achim 425f.
Baacke, Rolf-Peter 408
Bachelard, Gaston 242
Bachmaier, Helmut 427
Badenhausen, Rolf 414
Bahr, Hermann 12f., 16–18, 71–75, 94, 109f., 114, 323–359, 401
Bahr, Alois 324, 337, 344, 348–350, 356
Baker, Theodore 288
Balk, Claudia 430
Balling, Mary 204, 210f., 216f.
Balling, Michael 204
Balthus 109
Balzac, Honoré de 182, 186f., 255, 315, 395
Bänsch, Dieter 339
Barbizon, 83
Bard, Julius 219
Barker, Andrew 407
Barrès, Maurice 314, 326, 342
Barthes, Roland 252
Bassiano, Marguerite Fürstin 317
Bassompierre, François de 405
Bataille, Georges 250
Baudelaire, Charles 71, 77f., 238, 246
Baudrillard, Jean 249
Baumann, Gerhart 227, 411
Baumgarten, Alexander 240
Bauschinger, Sigrid 383, 414, 425
Bayerdörfer, Hans-Peter 415
Beardsley, Aubrey 86, 187, 221f.
Becher, Johannes Robert 117
Beckett, Samuel 294, 432
Beckmann, Max 165–167
Beer-Hofmann, Richard 399, 408, 447
Beethoven, Ludwig van 191f., 289, 291, 395
Begas-Parmentier, Luise von 81
Begemann, Christian 383f.
Behrens, Peter 72
Beißner, Friedrich 300
Bellini, Giovanni 222
Bellmann, Werner 445
Belting, Hans 169f.
Benedict, Minnie 35
Benjamin, Walter 265, 317, 319f., 380, 391, 405, 408f.
Benkö, Jochen 367

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bennett, Benjamin 338
Benz 89
Berck, Marga 205
Berendt, Hans 256
Berg, Alban 292f., 433
Berg, Christian 427
Berio, Luciano 293–295
Berlin, Jeffrey B. 427
Berlioz, Hector 290
Bermann Fischer, Gottfried 436, 440f.
Bermann, Richard 408
Bernhardt, Sarah 430
Berthold, Werner 408
Beruete, Aureliano 206
Bettelheim, Anton 329
Beutler, Ernst 306
Beyer-Ahlert, Ingeborg 35, 66, 393, 446
Bierbaum, Otto Julius 69, 71f., 139, 170, 197, 219f., 325, 345
Bindtner 130–132
Bing, Siegfried 73, 172f., 175–177
Birus, Hendrik 367
Bischoff 151
Bismarck, Otto Fürst von 205
Björnson, Björnstjerne 16, 22, 330, 332
Blamberger, Günter 246
Blei, Franz 205, 402, 405, 408
Bleibtreu, Carl 332f., 347f.
Blomberg, Anne Sibylle von 257
Blumenberg, Hans 240
Böcklin, Arnold 188, 194–196, 198–203, 209f., 222, 274, 417
Bode, Wilhelm 206
Bodenhausen, Dora von 96, 106, 140, 144, 171, 400, 447
Bodenhausen, Eberhard von 23, 40, 100f., 106, 110f., 113–115, 117, 140, 171, 196, 201, 206, 211f., 400, 408, 447
Boehm, Gottfried 216, 384
Boehringer, Robert 448
Böhler, Michael 426
Böhn, Andreas 240
Bohnenkamp, Klaus E. 445
Bohrer, Karl Heinz 421
Bölsche, Wilhelm 12, 399, 405, 409
Bonafous-Murat, Arsène 179
Bondavalli, Leila 431
Bonnard, Pierre 131, 144, 182
Bonnier, Henry 264
Borchardt, Karoline 94f., 133
Borchardt, Marie Luise, geb. Voigt 133, 399, 409, 447
Borchardt, Rudolf 56, 76, 81, 94–96, 101, 104f., 112, 133, 148, 156, 215, 394, 397, 399, 404, 409, 448
Borchmeyer, Dieter 409
Böschenstein, Bernhard 261, 271, 307
Bouhours, Dominique 438
Bouillon, Jean-Paul 208
Bourget, Paul 11, 13f., 16, 18, 326, 328, 330, 349, 352–354
Bouvet, Francis 144
Bradish, Joseph A. 450
Bradley, Brigitte L. 256
Braegger, Carlpeter 23, 25, 69, 82, 428
Brahm, Otto 44, 325–327, 330–337, 341f., 344–348, 351f., 357f., 398, 402, 405, 430
Brandes, Georg 12–15, 18f., 21f., 334, 402
Brandstetter, Gabriele 229f., 246, 429
Brangwyn, Frank 74
Brecht, Bertold 338, 362f.
Brecht, Walther 397–399, 409
Breitbach, Joseph 317, 410
Brentano, Clemens 384
Breughel, Pieter d. Ä. 165
Breysig, Kurt 116
Briegleb, Klaus 301
Brinckmann, Albert Erich 160
Broch, Hermann 137
Brockes, Ludwig von 156
Brodeßer, Günter 424
Broekman, Jan M. 240
Brown, Jonathan 373
Bruch, Fritz von 329

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bruckmann, Elsa, geb. Cantacuzène 397
Brunner, Armin 296
Bruno, Giordano 213
Buber, Martin 319, 409
Buffon, Georges-Louis Leclerc, Comte de 265
Bulang, Rolf 415
Büning, Eleonore 432
Burckhardt, Carl Jakob 140, 234, 297, 313f., 318, 400, 409, 448
Burdach, Konrad 397f.
Burger, Hilde 449f.
Buschbeck, Erhard 398, 402, 430
Busoni, Ferruccio 282, 285, 288, 435
Caillois, Roger 250
Calderón de la Barca, Pedro 86, 110
Calvino, Italo 260
Capaccio 222
Carl, Hans 107, 116
Carlyle, Thomas 312
Carrière, Eugène 187
Casanova, Giacomo Girolamo 66
Cassirer, Paul 96, 206
Celan, Paul 265, 271f.
Cézanne, Paul 73, 85, 98, 106, 127, 143, 154, 157, 164, 166, 170, 182, 188, 191, 207f., 222, 272, 371, 380
Chantelou, Paul Fréart de 100
Charpentier, Félix Maurice 182
Charue-Ferrucci, Janine 418
Chéret, Jules 173
Chopin, Frédéric 13
Chrystal, George W. 224
Cimabue 221f.
Classen, Constance 242
Claude Lorrain 167
Claudel, Paul 317f.
Clément, Catherine 429
Cocalis, Susan L. 383, 414, 425
Collinet, Jean Pierre 298
Condillac, Etienne Bonnot de 241–243, 246f., 255
Conrad, Michael Georg 328, 348
Constable, John 224
Corinth, Lovis 160, 165, 167
Corot, Camille 99f., 195
Correggio, Antonio Allegri da 438
Cossio, Manuel B. 373
Courbet, Gustave 100, 195, 208, 214
Csáky, Moritz 12
Csobádi, Peter 420
Curtius, Ernst Robert 397
Da Ponte, Lorenzo 280 286
Dahlhaus, Carl 277, 282, 295
Dangel-Pelloquin, Elsbeth 297
d'Annunzio, Gabriele 252, 394f., 407f.
Dante Alighieri 315, 435
Darmstaedter, Robert 372
Darwin, Charles 22
Däubler, Theodor 117
Daumier, Honoré 109, 118, 127, 129f., 132, 164, 179
Daviau, Donald G. 427
David, Jacques-Louis 77
De Mazza, Ethel Matala 370, 417
Degas, Edgar 73, 170, 181f., 184, 222, 372
Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin von 77, 96, 99f., 133, 140, 152f., 287, 395, 397, 400, 409, 448
Dehmel, Ida, geb. Coblenz 87, 139f.
Dehmel, Paula, geb. Oppenheimer 140
Dehmel, Richard 13, 40, 81, 84, 87, 98, 138–140, 165, 173, 197, 200f., 217, 410
Del Caro, Adrian 410, 428
Delacroix, Eugène 67, 77, 78, 134f., 137, 152, 154, 161, 165, 273, 437
Delekat, Thomas 432
Della Quercia, Jacopo 435
Delp, Ellen 387
Demeny, Paul 227
Denis, Maurice 75, 99, 182
Derrida, Jacques 231, 258
Descartes, René 242, 302, 316
Detienne, Marcel 244, 249
Dewitz, Hans-Georg 394, 445f.
Diderot, Denis 309
Dieterle, Bernard 431

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dietrich, Margret 413, 449
Dimand, Dr. 43
Dithmar, Reinhard 303
Doede, Werner 206
Döhring, Sieghart 277
Dostojevskij, Fjodor Michajlowitsch 81, 118, 164, 353
Dragstra, Rolf 244
Dreher, Richard 166
Druet, Eugène 183
Du Bos, Charles 317, 321, 399, 410
Du Bois-Reymond, Emil 89
Duncan, Isadora 81
Durand-Ruel, Paul 73
Dürer, Albrecht 165
Duret, Théodore 91
Durieux, Frank 427
Duse, Eleonora 114, 430
Duval, Jeanne 71
Dyck, Anthonis van 222
Ebner-Fußgänger, Helga 449
Eckel, Winfried 372
Eckermann, Johann Peter 309, 312, 437
Eckert, Brita 408
Eckmann, Otto 171
Eftimu, Victor 432
Eggestorff, Georg 13
Eilert, Heide 383f., 425
Eisner, Paul 396, 419
El Greco 68, 190, 204–206–211, 368–370, 372–375, 380–382, 386, 388f.
Elias, Julius 164
Engel, Manfred 371f., 379, 384, 392, 424
Ensor, James 71
Eppelsheimer, Hanns 450
Eppelsheimer, Rudolf 371
Ernst, Paul 339f., 345f
Euripides 112
Exner, Richard 76, 232, 235
Eyck, Jan van 222
Eysoldt, Gertrud 431
Fackert, Jürgen 445
Faistauer, Anton 398
Faure, Paul 244
Feldmann, Harald 240f.
Fels, Friedrich Michael 340
Fénéon, Félix 225
Ferreiro Alemparte, Jaime 372
Ferrero, Guiglielmo 114
Feuerbach, Anselm 97
Feuerbach, Ludwig 244
Fiechtner, Helmut A. 234
Fiedler, Corinna 344
Fiedler, Konrad 203f., 216
Fiedler, Leonhard M. 26, 28, 82, 396, 412f., 416, 431
Fischer, Hedwig 344
Fischer, Jens Malte 344
Fischer, Kuno 281
Fischer, Otto 160, 166
Fischer, Samuel 86, 130, 154, 204, 324f., 327, 330f., 344–346, 348, 403, 436
Fischer, Brigitte 440f.
Fitger, Arthur 335f.
Flaischlen, Cäsar 172
Flasch, Kurt 214
Flaubert, Gustave 81, 91–93, 98, 118, 133, 135, 137f., 164, 214f., 217
Föhl, Thomas 106
Fokine, Michail 144
Foldenauer, Karl 409
Foligno, Angela da 368
Fontane, Theodor 259
Förster-Nietzsche, Elisabeth 116
Fortuny y de Madrazo, Mariano 66, 182
Fourier, Charles 241f., 243f.
France, Anatole 72
Franckenstein, Clemens von 233
Franckenstein, Georg von 72, 398
Franz von Assisi 252
Freud, Sigmund 281, 367, 386, 422
Freund, Robert 162
Friedmann, Max 108, 167
Friedrich, Caspar David 384
Frisch, Efraim (Pseudonym E. H. Gast) 412
Fromentin, Eugène 23f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fues, Wolfram Malte 416
Fulda, Ludwig 346
Fülleborn, Ulrich 378, 424, 430
Fürstner, Otto 119, 126, 145–147, 150f., 152
Gadamer, Hans-Georg 240
Gaehtgens, Thomas W. 214
Gaier, Ulrich 426
Gainsborough, Thomas 222, 224
Galilei, Galileo 213
Garapon, Robert 267
Garborg, Arne 17–19, 21f.
Gauguin, Paul 73, 193, 222, 372
Gazzetti, Maria 407
Gebser, Jean 372, 375f.
Geibel, Emmanuel 103
Geiger, Benno 148, 398
George, Stefan 13, 238, 266f., 272, 274, 405, 410, 435, 448
Géricault, Théodore 165, 437
Gerstenberg, Kurt 167
Gibellini, Pietro 407
Gide, André 274, 410
Gier, Albert 419
Gilbert, Mary E. 449
Giorgione 222
Glaser, Curt 166
Glauert-Hesse, Barbara 373
Gleichen-Russwurm, Familie von 82
Gloor, Lukas 188
Glück, Gustav 140, 160, 166
Gödde, Christoph 405
Goes, Albrecht 440f.
Goes, Hugo van der 222
Goethe, Johann Wolfgang von 85, 89, 91, 98, 103f., 111, 139, 156, 164–166, 235, 243, 253, 261f., 267f., 272, 274f., 287–289, 297, 299f., 302, 304–315, 319, 321, 355, 411, 426, 435–437
Gogh, Vincent van 69f., 73, 75, 83, 85, 107, 157, 165, 167, 170, 191, 205, 219, 222, 265
Goltschnigg, Dietmar 433
Gomperz, Heinrich 234f.
Gomperz, Marie 66, 401
Gomperz, Max 63
Gomperz, Nelly (Cornelia) 401f.
Gomperz, Theodor 63
Goncourt, Edmond und Jules 176f., 330, 332, 358
Gordigiani, Giovanni Batista 114
Görner, Rüdiger 428
Götz, Bärbel 410
Goya, Francisco dé 191
Grautoff, Otto 100, 108
Graziadei, Caterina 421
Greber, Erika 367, 379, 382, 384
Gregor, Joseph 110
Grillparzer, Franz 275, 329, 395, 411
Grimm, Jacob 134
Grimm, Wilhelm 134
Großmann, Rudolf 118, 164f., 167
Grossmann, Stefan 398, 403, 430
Grottewitz, Curt 354–358
Grotthus, Sara von 308
Gruber, Gernot 420
Grunewald, Michel 410
Grüninger, Ingrid 169
Gruß, Stefan 399, 411
Guevara, Luis Vélez de, Kardinal 206
Guise, Henri I. de Lorraine 318
Gundolf, Friedrich 98
Gurschner, Gustav 74, 182
Guys, Constantin 85, 142, 165, 183, 246
Haas, Willy 53, 400, 403, 448
Hafis 253
Hagen, Oskar 165
Hahner, Mechthild 408
Hall, Murray G. 405
Haltmeier, Roland 445
Hamburger, Käte 372, 380
Hamburger, Michael 428
Hammer, Fritz 325
Hansson, Ola 11–22, 331–333, 341, 358
Harden, Maximilian 75, 201, 226, 330, 332, 336, 338, 351–353, 356–358, 398, 403, 430
Harder, Rolf 117

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hart, Heinrich 330, 332
Hart, Julius 330, 332, 347
Hartleben, Otto Erich 346, 352
Hartmann, Ernst 46
Hattingberg, Magda von 390
Hauptmann, Gerhart 98, 113, 115, 164, 329f., 332, 336, 346, 365
Hausenstein, Wilhelm (d.i. Joh. Armbruster) 130, 135, 155, 164f., 218
Haydn, Joseph 282
Hebra, Wilhelm von 114
Heckel, Erich 167
Hecker, Max 309
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 21, 241, 243f., 265
Hegner, Jakob 126, 436
Heilinger, Rudolf 406
Heimeran, Till 409
Heine, Heinrich 300, 329, 396
Held, Franz 329
Heldt, Gerhard 419, 422
Helferich, Hermann (d.i. Emil Heilbut) 16, 72f., 75
Heller, Hugo 82
Hellge, Hans Dieter 201
Hellingrath, Norbert von 156
Hellmer, Edmund 399
Helms, Sabine 71
Helwig, Amalie 305
Henckell, Karl 329
Hennig, Sabine 410
Hensch, Traute 415
Heraklit 156, 268
Herder, Johann Gottfried 235, 241, 243, 256
Herwig, Wolfgang 305
Herz, Joachim 293, 419
Herzfeld, Marie 13–15, 18f., 448
Hesse, Hermann 400, 411
Heumann, Konrad 11, 28
Heydt, Karl von der 386
Heye, Clara 400
Heymel, Alfred Walter 7, 50, 69–72, 75, 81, 83, 87, 95, 105, 112, 139, 156, 173, 204f., 223, 397f., 400, 411, 448
Heymel, Gitta von 400
Hiebler, Heinz 420, 433
Hirsch, Gisela 436
Hirsch, Rudolf 9, 28, 66f., 76, 297, 317, 321, 394, 396–404, 407, 409–416, 419–422, 424, 426f., 430, 432f., 435–440, 445f., 449
Hochet, Claude 303, 305, 307
Hoetger, Bernhard 182
Hofer, Karl 166
Hoffmann, Dierk 422
Hoffmann, Dirk O. 446
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 165
Hoffmann, Josef 86
Hoffmann, Julius 169, 223
Hoffmeister, Gerhart 307
Hofmann, Ludwig von 76, 87, 272, 398
Hofmannsthal, Anna Maria von (Mutter) 71, 73
Hofmannsthal, Christiane von 58, 112, 114, 126, 145, 157f., 450
Hofmannsthal, Franz von 145
Hofmannsthal, Gertrud (Gerty) von 51–55, 57f., 81f., 86f., 96, 98, 100, 105, 127, 130, 134, 136, 140, 143, 149, 155, 158, 398f.
Hofmannsthal, Hugo Augustin von (Vater) 71, 73, 82, 405
Hofmannsthal, Raimund von 145, 400, 407
Hogarth, William 224
Hohenzollern, Johann Georg Prinz von 83
Holbein, Hans 167
Hölderlin, Friedrich 156, 268, 273, 300, 321
Hollaender, Felix 13, 49
Holoch, Anette 429
Holthusen, Hans Egon 378–380
Holz, Arno 324f., 327, 329–332, 336, 344–347
Homer 81, 101, 103f., 315, 432
Hoppe, Manfred 445f.
Horaz 105

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Horch, Hans Otto 415
Howe, Patrizia 418
Hübner, Götz Eberhard 445
Hugo, Victor 302, 353
Hume, David Raynold 11f., 13
Husserl, Edmund 404, 412
Hüttinger, Eduard 213
Huysmans, Joris Karl 171, 246–248, 255, 340, 342
Ibsen, Henrik 12, 16, 21f., 60, 324, 328–330, 332, 335, 348, 353, 365
Ifkovits, Kurt 223
Ihring, Peter 367
Ingres, Jean Auguste Dominique 143, 219, 437
Inoue, Shûichi 365
Isle-Adam, Villiers de l' 328
Italiaander, Rolf (Rudolf) 400, 448
Iurlano, Fabrizio 408
Iwabuchi, Tatsuji 361
Jacob, Hans 143
Jacobi, Friedrich Heinrich 304
Jacobi, Hansres 406, 417, 427
Jacobsen, Jens Peter 19, 21f.
Jacopone da Todi 252
Jaeckle, Erwin 449
Jäger, Hans 22
Jäger, Lorenz 319, 407, 412, 433
Janke, Pia 423
Janson, Stefan 432
Jaron, Norbert 331
Jasinski, Béatrice 303
Jaspers, Karl 213
Jauß, Hans Robert 240
Jean Paul 111, 300, 395
Jens, Walter 421
Jensen, Robert 190
Johnson, Una E. 178
Jonas, Paul 330
Jost, Werner 256
Joyce, Douglas A. 410, 423
Joyce, James 292f.
Juin, Hubert 181
Jung, Uli 430
Jünger, Ernst 320
Justi, Carl 198, 206
Kafka, Eduard Michael 16, 329
Kafka, Franz 265, 271f., 438
Kahane, Arthur 398f., 403, 430
Kainz, Josef 44, 46, 397f., 403, 430
Kalkmann, Ulrich 415
Kamper, Dietmar 244
Kandinsky, Wassily 208
Kant, Immanuel 241, 243, 384
Kardaun, Maria 241
Karg von Bebenburg, Edgar 449
Karl V. 209
Karlauf, Thomas 412
Karpeles, Benno 122
Kassner, Rudolf 404, 412
Keller, Gottfried 334, 395
Kemp, Friedhelm 394
Kerckhove, Fabrice van de 180
Kerr, Alfred 81, 280
Kessler, Harry Graf 40, 59, 75, 81–83, 87f., 95f., 116f., 144, 169, 183f., 197, 211, 225f., 283, 289, 400, 404, 412, 422, 449
Kestranek, Johann 399
Keyserling, Eduard von 429
Khan, Gustave 225
Kielland, Alexander Lange 330f.
Kierkegaard, Sören 256
Kindermann, Heinz 449
Kippenberg, Anton 142, 375f., 436, 438
Kippenberg, Katharina 261, 403
Kirsch, Winfried 277
Klee, Paul 167
Klein, Carl August 13
Klein, Yves 205
Kleinschmidt, Bernhardt 86
Kleinspehn, Thomas 390
Kleist, Heinrich von 156, 253f., 286, 384, 411f.
Klimt, Gustav 191
Klinger, Max 191f., 196
Klopstock, Friedrich Gottlieb 104
Klossowska, Baladine 109
Klossowski, Erich 109, 119–121, 123f., 126
Klossowski, Pierre 109, 250

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Klussmann, Paul Gerhard 432
Knaurs, Jakob 284, 290
Knopp, Werner 415
Koch, Hans-Albrecht 409, 446
Kolb, Annette 137, 400, 412
Koller, Hermann 240
Kolsen, Hermann 347
König, Christoph 394, 409
König, Leo von 86, 203, 205
König, Mathilde von 86
Koschorke, Albrecht 384
Koszinowsky, Ingrid 198
Köttelwesch, Clemens 445, 450
Kozumi, Junji 365
Krabiel, Klaus-Dieter 394, 423, 445
Kraft, Werner 232
Krahmer, Catherine 76, 82, 106, 139, 169, 200, 205
Kramer, Thomas 430
Krapp, Sibylle 423
Kraus, Karl 353, 407
Kretzer, Max 329
Kristeva, Julia 246
Krogoll, Johannes 419
Krohg, Christian 22
Krosse, Siegfried 227
Krummacher, Hans-Henrik 227
Krummel, Richard Frank 14f.
Kruse, Bernhard Arnold 371
Kruse, Yven 345
Kühlmann, Richard von 204, 400
Kunze, Stefan 284f.
Kupka, Anne 408
Kurz, Selma 398
Kusuyama, Masao 361–364
La Bruyère, Jean de 262, 264, 267
La Fontaine, Jean de 297–321
La Rochefoucauld, François VI. Duc de 262, 264, 266
Lacouture, Jean 143
Lambert, André 164
Lämmert, Eberhard 409
Landauer, Gustav 412f. 416
Landolfi, Andrea 395, 417, 421f.
Langangke, Martin 416
Langbehn, Julius 16, 28, 205
Lange, Wolfgang 431
Langwitz, Annette 410
Lankheit, Klaus 211
Lasker-Schüler, Else 413
Lasvignes, Henri 225
Lăzărescu, Mariana 406, 411, 416, 432
Le Guérer, Annick 241f.
Le Rider, Jacques 426f.
Leibl, Wilhelm 198f.
Lemaître, Jules 330, 333f., 338
Lendner, Hans-Harro 445
Lensing, Leo A. 407
Lentz, Matthias 407
Leopold, Silke 429
Leppien, Helmut R. 194
Leppmann, Wolfgang 412
Lerche (s. Stoltenberg-Lerche, Hans)
Lernout, Geert 427
Lessing, Gotthold Ephraim 64f., 395
Lessing, Theodor 407
Leuwer, Franz 7
Levin, Julius 173
Lewi, Hermann 204
Lhote, Marie-Josèphe 418, 427, 430
Lichtwarg, Alfred 105, 171f., 194, 206
Lieben, Anna von 63, 66
Lieben, Annie von 50–60, 64f.
Lieben, Henriette von 32–34, 37, 45f., 48, 65f.
Lieben, Leopold von 33f., 63
Lieben, Robert von 31–55, 61–66
Liebermann, Max 73, 83, 146, 181, 209, 222
Liliencron, Detlev von 345
Lindau, Hans 235
Link, Franz 429
Linné, Karl 164
Lonitz, Henri 405
Loo, Anne van 180
Lorenz, Dagmar 427
Lukács, Georg 241
Lully, Jean-Baptiste 291
Lunzer, Heinz 429
Maeterlinck, Maurice 69, 73, 259, 357f.

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Magnasco, Alessandro 148
Mahler, Gustav 282, 292–294
Mahler-Werfel, Alma 399
Mai, Ekkehard 139, 198
Maillol, Aristide 87, 192
Mainholz, Mathias 410
Mallarmé, Stéphane 72, 238
Man, Paul de 231, 374
Mandelkow, Karl Robert 304
Manesköld-Öberg, Inger 13, 15
Manet, Edouard 71–73, 75, 83, 85, 166, 182, 189, 196, 199, 219, 222, 372
Mänicke, Bernhard 345
Mann, Heinrich 259
Mann, Thomas 160, 284, 292, 413, 440
Mann, William 284, 292
Marc, Franz 211
Mardersteig, Giovanni 394
Marées, Hans von 67, 81, 85, 94f., 97, 107, 117f., 120, 122, 127, 129f., 132, 135, 164, 203f., 210, 215–17
Marholm, Laura (d.i. Laura Mohr) 12, 14, 22, 333, 339f.
Maria Theresia, Kaiserin 109, 291
Martersteig, Max 60
Marty, Edouard 178
Marx, Karl 279, 353
Marx, Paul 86
Marx, Reiner 256
Marx, Roger 178
Masini, Ferruccio 421
Mathis, June 403
Matsui, Sumako 363
Mattenklott, Gert 320, 415
Matzigkeit, Michael 412
Maupassant, Guy de 16
Mauracher, Friedrich 110
Mauser, Helmtrud 415
Mauser, Wolfram 320, 416, 426
Mauss, Marcel 250
Mauthner, Fritz 351, 413
Mayer, Gusti 59
Mayer, Mathias 31, 66, 232, 393, 416, 428f., 432, 445f.
Mazzarella, Arturo 407
Meid, Hans 146
Meier-Graefe, Anna (Rieke) 80f., 86f., 98, 100, 184f, 220
Meier-Graefe, Annemarie 137
Meier-Graefe, Helene 112, 126, 137, 141, 154f., 157f.
Meier-Graefe, Julius 16, 67–71, 73–101, 105–165, 167–205, 207–226, 372f.
Meier-Graefe, Tyll 128f.
Mell, Max 140, 156, 400, 413, 449
Meller, Simon 141
Mendelssohn, Giulietta von 114f.
Mendelssohn, Peter de 206, 325, 327, 345f.
Mendelssohn, Robert von 113–115
Mendelssohn-Bartholdy, Lotte 116f., 121f., 125
Mendelssohn-Bartholdy, Paul 116, 121f., 125f.
Mendès, Catulle 328, 353
Menzel, Adolph 69, 82f., 97, 186f., 194f., 198, 201–203, 210, 216, 224
Mertz-Rychner, Claudia 448
Meseck, Felix 165, 167
Métenier, Oskar 325
Meunier, Constantin 219
Meyer, Conrad Ferdinand 269
Meyer, Herman 371
Meyer, Jochen 76
Michaelis, Dora 398
Michel, Christoph 445
Michel, Robert 59
Michelangelo 57, 99, 222, 268, 437
Michels, Volker 412
Middell, Eike 427
Mielke, Georg F. 419
Mill, James Stuart 15, 22
Miller, Norbert 295
Miller-Degenfeld, Marie-Therese 448
Millet, Jean François 219, 222
Minder, Robert 304
Minne, Georg 182, 191f., 219
Mirbeau, Octave 181
Moering, Renate 28, 76

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Moffet, Kenworth 74, 83, 169, 179, 182, 184
Möhrmann, Renate 331
Moissi, Alexander 398, 401, 403, 413, 430
Molière 284, 321, 416
Molinard 183
Moll, Carl 128, 182
Monet, Claude 170, 182, 184, 191, 206, 222
Monti, Claudia 241
Moore, Henry 440
Moreau, Gustave 247
Mori, Masashi 365
Mori, Ôgai 361–363, 365
Mörike, Eduard 227, 245f., 248
Moritz, Karl Philipp 156
Morris, William 73, 187, 221f.
Morrison, Alice 234f.
Motesiczky, Eduard von 66
Mouquet, Jules 227
Mozart, Wolfgang Amadeus 11, 165, 245f., 280, 284–286, 288
Mühll, Hans von der 399
Mühll-Burckhardt (s. von der Mühll-Burckhardt)
Mühll, Thedora von der 448
Müller, Hans-Harald 408
Müller, Hedwig 331
Müller, Michael 445
Müller, Ulrich 419f.
Müller, Ursula 419f.
Müller, Wolfgang 256
Müller-Guttenbrunn, Adam 348
Munch, Edvard 139, 160, 172f., 185, 221
Muschg, Adolf 433
Musil, Robert 407, 413
Muther, Richard 169, 186, 220f., 222f
Nádherny von Borutin, Sidonie 377, 380f., 386, 389
Nadler, Josef 105, 140, 409, 413
Napoleon I. 303
Nebehay, Christian M. 131
Necker, Jacques 304, 307, 310
Necker, Moritz 329f.
Necker-de Saussure, Albertine 304
Nehring, Wolfgang 443
Nemès, Marczel von 373
Nernst, Walther Hermann 47, 51, 63
Nestroy, Johann Nepomuk 393
Neteler, Theo 411
Neumann, Carl 23f., 28
Neumann, Gerhard 227, 229, 241f., 246, 253, 370, 406, 411
Neumann, Max 165
Nickel, Lothar R. 420
Nickl, Therese 449
Niemann, Carsten 431
Nietzsche, Friedrich 13–16, 18, 21f., 138, 170, 187f., 212, 244, 250, 267f., 279, 281, 326, 338
Nijinskij, Waclaw Fomitsch 395
Noé, Günter von 291
Nohl, Ingrid 414
Nolden, Thomas 425
Nostitz, Alfred von 117, 130
Nostitz, Helene von 85, 372, 386, 388, 449
Nostitz, Oswalt von 449
Novalis 156, 165, 261, 287, 315
Nowak, Karl 151
Nowak, Willi 121, 123f., 126, 128, 131–133, 141f., 144, 146f., 149f., 157, 166
Oberländer, Adolf 358
Obermeier, Karin 414, 425
Oesterheld 121
Ohl, Hubert 413
Ohloff, Günther 257
Öhlschläger, Claudia 367, 373, 390
O'Neill, Eugene 395
Oppenheimer, Yella 33, 55, 63, 398, 401, 414
Orlik, Emil 144, 166
Ossietzky, Carl von 410
Osterkamp, Ernst 409, 411
Overlack, Anne 413
Ovid 98, 118, 164
Pallenberg, Max 398, 403, 430
Pannwitz, Helene, geb. Otto 110
Pannwitz, Ilse 101, 110

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Pannwitz, Max 114
Pannwitz, Rudolf 100–105, 107, 110, 113, 115–118, 120–122, 124–127, 129, 132, 135f., 138, 164, 216, 267, 399, 449
Pape, Manfred 394, 446
Pater, Walter 68
Paul, Barbara 83f., 188
Pauli, Gustav 105, 160, 206, 209f.
Pausch, Oskar 397
Peduano, Guido 422
Perels, Christoph 435–439, 445
Perl, Walter H. 445
Pestalozzi, Karl 410
Petrow, Michael 405, 410
Petzet, Heinrich Wiegand 379
Pevsner, Nicolas 188
Pfannkuche, Viktor Henning 255
Pfeiffer, Ernst 381
Pfeiffer-Belli, Wolfgang 117
Pfister, Kurt 165f.
Phaedrus 297
Phidias 90
Picasso, Pablo 205
Pindar 112, 156
Pinder, Wilhelm 160
Piper, Reinhard 114–116, 123, 129, 132, 138, 147, 154, 159–161
Pissarro, Camille 85
Pistorius, George 410
Planiczig, Leo 148
Platon 156
Poe, Edgar Allen 13
Poeschel, Carl Ernst 195
Pohl, Meta 110
Pohl, Sonja 110
Pohl, Walpurgis 110
Pohlheim, Karl Konrad 411, 414
Pöllnitz, Rudolf von 220, 222f.
Popper, Karl 279
Post, Klaus Dieter 259
Pott, Klaus-Gerhard 445
Potthoff, Elisabetta 425
Poussin, Nicolas 68, 98–100, 106, 108, 148, 160f., 192f., 272, 274f.
Prete, Antonio 421
Preuss, Hugo 117
Proust, Marcel 246, 248
Prucha, Martin 430
Przibram, Karl 63f.
Przybyszewski, Stanislaw 13, 139, 172
Puccini, Giacomo 279
Puhlmann, Albrecht 433
Puppel, Marie 140
Puvis de Chavannes, Pierre 221f., 272, 328, 330
Raabe, Paul 271
Raimund, Ferdinand 395
Rang, Florens Christian 156, 319
Raponi, Elena 408
Rasch, Wolfdietrich 232
Rathenau, Walther 201
Rauch, Maya 450
Raulff, Ulrich 244
Ravel, Maurice 293f.
Redlich, Josef 114, 449
Redmann, Jennifer 413
Rée, Paul 14
Regehly, Thomas 413
Régnier, Henri de 72, 197
Reich, Bernhard 152
Reichel, Edward 445
Reichenbach, Carl Frhr von 64
Reichert, Stefan 265
Reifenberg, Benno 169, 215
Reinhardt, Helene, geb. Thimig 398, 404, 430
Reinhardt, Max 58, 81, 86, 110f., 144, 155f., 209, 398, 403, 414, 430–432
Reinhart, Oskar 213
Reiß, Eduard 64
Reiß, Erich 119f., 128
Rembrandt Harmensz van Rijn 16, 23f., 28, 98, 165, 189, 205
Renéville, Roland de 227
Renner, Gerhard 405
Renner, Ursula 11f., 16, 23, 67, 69, 169, 370, 406, 410
Renoir, Auguste-Pierre 128, 132f., 144, 165, 170, 181f., 184, 222
Reynold, Elisabeth de 314

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Richard, Lionel 416
Richelieu, Armand Jean du Plessis Kardinal 405
Richer, Klaus P. 415
Richter, Raoul 87
Rieckmann, Jens 425
Riethmüller, Albrecht 277
Riezler, Walter 164
Riezler-Liebermann, Käte 398
Rilke, Clara 367, 371, 379
Rilke, Rainer Maria 140, 251–259, 271, 287, 367–392, 414, 425, 449
Rimbaud, Arthur 227, 257
Ringer, Alexander L. 282
Rinkel, Familie 60
Ritter, Ellen 394, 426, 446
Rivière, Jacques 143
Robert, Eugen 94
Rode-Breymann, Susanne 433
Rodewald, Dierk 344
Rodin, Auguste 71f., 170, 181, 183, 186f., 371–373, 379f., 384
Röhlig, Eginhard 419
Rölleke, Heinz 405, 445
Roller, Alfred 95, 404, 414
Rosenberg, Alfred 23f
Rosso Chioso, Fernanda 421
Rosso, Medardo 187
Roth, Joseph 137, 170
Rousseau, Jean-Jacques 242, 243, 248, 300, 307
Rovagnati, Gabriela 408
Rubens, Peter Paul 140, 142, 166, 189f., 222
Rubiner, Ludwig 213f
Rübner, Tuvia 415
Ruckenbrod, Alfred 126
Rückert, Friedrich 253
Runge, Philipp Otto 166
Ruskin, John 68, 78
Ryan, Judith 372, 378
Rysselberghe, Theo van 74, 182
Saar, Ferdinand von 401f., 414
Saint-Exupéry, Antoine 225
Saint-John Perse 315f., 395
Salter, Ronald 423
Sand, Georges 353
Sappho 166
Sauerbruch, Ferdinand 440f.
Schaeder, Hans Heinrich 402, 414
Schaeffer, Albrecht 415
Schaff, Barbara 367
Schäffle, Albert Eberhard Friedrich 324
Schalk, Franz 133
Schalk, Lili 426
Schatzberg, Walter 430
Schaukal, Richard von 429
Schede, Hans-Georg 11, 331, 341
Scheffler, Karl 84, 214
Scheit, Gerhard 429
Scherer, Wilhelm 80
Scheuer, Helmut 339
Schey, Philipp 65
Schickele, René 170
Schiffermüller, Isolde 425
Schikaneder, Emanuel 289
Schiller, Friedrich 27, 235, 304f., 307, 310, 313, 316, 384, 395
Schindler, Annie (s. Annie von Lieben)
Schinnerer, Adolf 160
Schlaf, Johannes 12, 330–332, 336, 345, 347
Schlegel, Friedrich von 98, 164
Schleich, Carl Ludwig 139
Schlenther, Paul 44, 330, 347
Schlesinger, Familie 48
Schlesinger, Franziska 43, 54, 398
Schlesinger, Hans 72f., 398
Schley, Gernot 331, 336
Schlötterer, Roswitha 291f.
Schmid, G. Bärbel 23, 69, 370, 393, 406, 410
Schmidkunz, Hans 359
Schmidt, Adalbert 324
Schmidt, Dietmar 391
Schmidt, Erich 80
Schmidt, Werner 164
Schmidt-Dengler, Wendelin 407, 427f.
Schmidt-Ott, Friedrich 84, 194
Schmitz, Oscar A. H. 398

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schmujlow, Wladimir 82
Schmujlow-Claassen, Ria 82, 449
Schnack, Ingeborg 449
Schnitzler, Arthur 12, 35, 40, 44, 94, 155, 361–366, 407, 415, 449
Schnitzler, Günter 406, 411
Schnitzler, Heinrich 449
Schoeller, Bernd 446
Scholem, Gershom 317
Schönberg, Arnold 285, 292, 435
Schongauer, Martin 167
Schostack, Renate 430
Schott, Rolf (Rudolf) 164
Schröder, Rudolf Alexander 69–72, 76, 81, 91, 94f., 98f., 101–105, 111f., 133, 139, 142, 156, 183, 205, 215, 219, 397, 399
Schubert, Franz 84
Schubert, Otto 165f.
Schubin, Ossip 81
Schuh, Willi 395f., 446, 449
Schulte, Birgit 106, 172
Schultz, Marie 173
Schumacher, Eckehart 394
Schumann, Henry 178
Schuster, Gerhard 404, 446–450
Schuster, Peter-Klaus 83, 139
Schwarz, Egon 414
Schwarzkopf, Gustav 11, 18
Schweppenhäuser, Hermann 265
Schwind, Moritz von 222
Seckendorff, Götz von 98, 164
Segantini, Giovanni 219
Seidl, Arthur 116
Seifert, Walter 259
Seitz, Norbert 412
Sembach, Klaus-Jürgen 106, 172
Sendlinger, Angela 429
Serpa, Franco 421
Servaes, Franz 19
Seurat, Georges P. 70, 170, 183f., 222
Shaffer, Peter 246
Shakespeare, William 23f., 80, 98, 109, 111, 164, 252, 286, 315, 395
Shearier, Stephen 413
Shiff, Richard 208
Sieber-Rilke, Ruth 251
Siebert, Ilse 117
Signac, Paul 183
Silverman, Debora L. 175f.
Simmel, Georg 116, 429
Simmons, Florence 224
Simolin, Rudolf Frhr von 112
Simon, Hans-Ulrich 40, 211
Simons, Anna 165
Sintenis, Renée 166
Sisley, Alfred 181
Skram, Amalie 22
Slevogt, Max 146, 153, 165
Smithers 86
Smuda, Manfred 377
Söhn, Gerhart 71, 74, 118
Sokel, Walter 338
Sommer, Monika 431
Sophokles 277, 291, 417, 421f.
Söring, Jürgen 425
Spencer, Herbert 15
Sperber, Dan 248
Spiro, Eugen 166
Sprengel, Peter 427
Staël, Anne Louise de 297, 299–310, 312, 314–316, 319
Stahl, August 256
Staiger, Emil 305
Starobinski, Jean 250
Stefanek, Paul 418
Stefanek-Egger, Brigitte 418
Steinberg, Leo 214
Steinecke, Hartmut 338
Steiner, Herbert 447
Steinhardt, Thomas 416
Stempel, Max 347
Stephan, Rudolf 292f.
Stephens, Anthony R. 259
Stern, Ernst 398, 430
Stern, Julius 96, 113
Stern, Martin 410, 433, 445
Sternberger, Dolf 412
Sterneck, Freifrau von 82
Sternheim, Thea 415
Stettenheim, Julius 330
Stevenson, Robert A. M. 196f., 212

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stifter, Adalbert 395
Stirner, Max 225
Stock, Karl F. 406
Stock, Marylène 406
Stockhausen 330
Stockhausen, Karlheinz 294
Stoltenberg-Lerche, Hans 182
Strasser, Kurt F. 428
Straub, Eberhard 428
Strauss, Alice 449
Strauß, Botho 260
Strauss, Franz 449
Strauß, Ludwig 415
Strauss, Richard 119, 133, 146f., 151, 153, 155, 269, 277–281, 284–287, 289–296, 395f., 415, 419f., 423, 430, 449
Strauß 64
Streim, Gregor 17, 323
Strelka, Joseph P. 427
Strindberg, August 16f., 19f., 21f., 139, 363
Strohschneider-Kohrs, Ingrid 424
Stroinigg, Cordelia 431
Strolz, Walter 246
Suarès, André 204f.
Suchy, Viktor 428
Sudermann, Hermann 431
Suhrkamp, Peter 440
Suphan, Bernhard 243
Süskind, Patrick 260
Swarzenski, Georg 166
Taeger-Altenhofer, Annemarie 412f
Tekolf, Oliver 407, 420
Teutsch, Walter 164
Tewes, Rudolf 205
Tgahrt, Reinhardt 81
Thayer, Scotfield 155
Theophrast 267
Thode, Henry 198, 206
Thoma, Hans 198, 222
Thomasberger, Andreas 424, 445
Thun-Salm, Christiane Gräfin 83
Thurn und Taxis, Alexander von 367
Thurn und Taxis, Marie von 367f., 372, 375f., 382f., 385–387, 389, 399
Tiedemann, Rolf 265
Tintoretto, Jacopo 190
Tizian 99, 209f.
Todesco, Anna von 33
Todesco, Eduard Frhr von 63
Todesco, Sophie von, geb. Gomperz 63, 234
Tolstoi, Leo 12, 330, 395
Tomberg, Friedrich 240
Toulouse-Lautrec, Henri de 73, 172, 196, 201
Tournier, Michel 260
Toussaint, Elisabeth 110
Toussaint, Erwin 110
Tovote, Heinz 13
Traun, Julius von der 64
Triesch, Irene 47
Troy, Nancy J. 177, 181f.
Trunz, Erich 262
Tschudi, Hugo von 82–84, 116, 183, 188, 194, 200
Turgenjew, Iwan S. 91
Turner, William 222, 224
Uhde, Wilhelm 205
Uhde-Bernays, Hermann 83, 165
Unglaub, Erich 424
Unold, Max 164
Valentin, Jean-Marie 407
Valentiner, Wilhelm Reinhold 105
Valéry, Paul 246, 317f., 410, 415
Van Handle, Donna C. 410
Vasari, Giorgo 435
Vauvenargues, Luc de Clapiers 262–264, 270
Velasquez, Diego 189–191, 196–198, 204–206, 208, 210f., 372
Velde, Henry van de 69, 73, 106, 165, 172–176, 179f., 183–185, 196, 222, 224f.
Velde, Maria van de, geb. Sèthe 224
Velde, Nele van de 165
Velde, Tyll van de 165
Verdi, Guiseppe 279
Verlaine, Paul 238
Vermeer van Delft 191
Vernant, Jean-Pierre 244, 249

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vetter, Adolph 398, 430
Viénot, Pierre 314, 317
Vinci, Leonardo da 189
Vogeler, Heinrich 422
Volke, Werner 81, 87, 400f., 448
Vollard, Ambroise 178, 193
Vollmoeller, Mathilde 373, 375, 377, 390
Von der Mühll-Burckhardt, Theodora 402, 415
Vordtriede, Werner 409
Voss, Hermann 148
Voß, Johann Heinrich 104, 311f.
Vossler, Karl 299
Voulot, Félix 182
Vuillard, Edouard 182
Wagner, Richard 196, 204, 277–283, 290f.
Waldau, Gustav 152
Waldmann, Emil 165
Walk, Cynthia 23
Walser, Karl 109, 128
Wärndorfer, Fritz 86
Wassermann, Jakob 124, 127
Watteau, Jean-Antoine 222
Weber, Albrecht 259
Weber, Brigitta 431
Weber, Carl Maria von 278
Weber, Eugene 399, 445, 445, 447f.
Weber, Horst 19, 448
Wedekind, Frank 365
Weigel, Robert G. 427
Weigel, Sigrid 380
Weisberg, Gabriel 175
Weiß, Emil Rudolf 166, 206
Welzig, Werner 35
Wendelstadt, Julie von 82, 400, 448
Werfel, Franz 117, 398
Wermke, Jutta 371, 374
Werner, Wolfgang 71
Wernicke, Herbert 433
Werth, Léon 225f.
Wertheimstein, Franziska von 402
Wertheimstein, Josephine von 63, 401f.
Westermann, Klaus 137
Weyergraf, Bernhard 428
Whistler, James Abbot McNeill 222, 224
Wichert, Fritz 165
Widell, Arne 16
Wiegand, Theodor 166
Wiegand, Willy 112, 156
Wieland, Christoph Martin 312
Wiene, Robert 295f., 430
Wiesenthal, Grete 53, 398
Wiethölter, Waltraud 410, 425
Wieynck, H. 164
Wilde, Oscar 86, 395
Wildgans, Anton 429, 450
Wilhelm II. 83f.
Wilkjoki, Heila 362
Willaschek, Wolfgang 423
Wilson, Richard 224
Wilson, Jean 411
Winckelmann, Johann Joachim 243
Windisch-Graetz, Hugo Vinzenz Fürst zu 114
Wischmann, Antje 431
Wisnowska 339f.
Wissmann, Jürgen 198
Wolde, Ludwig 112, 133, 156f., 164
Wolff, Eugen 333
Wolff, Karl 98
Wolff, Kurt 436
Wolff, Theodor 330
Wolf-Ferrari, Ermanno 292
Wölfflin, Heinrich 160, 214
Wolfzettel, Friedrich 367
Wolzogen, Ernst von 279
Worms, Fanny 63
Worringer, Wilhelm 215
Wrede, Eugen von 82
Wrede, Karl von 82
Wrede, Mary von 82
Wulf, Christoph 244
Wunberg, Gotthart 15–19, 326, 333, 406, 427
Yamamoto, Yûzo 361–364
Yeats, William Butler 407
Yuill, W. E. 418
Zagani, Gloria 426

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zagari, Luciano 421
Zelegny 74
Zeller, Bernhard 344
Zelter, Carl Friedrich 309
Zemlinsky, Alexander von 404
Ziegler, Clara 430
Zifferer, Paul 402, 450
Zimmer, Heinrich 234
Zimmermann, Georg 347
Zinn, Ernst 108, 251, 378, 445
Zola, Emile 74, 173, 178f., 208, 259, 328, 334, 340, 353
Zuckerkandl 240
Zuckerkandl, Bertha 398
Zuloaga y Zabalet, Ignazio 372
Zweig, Stefan 397

https://doi.org/10.5771/9783968217062 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY