HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Hermann Menkes **Hausbesuche** Paul Bourget **Du dilettantisme** Katja Kaluga und Katharina J. Schneider **Zur Geschichte von Hofmannsthals Haus in Rodaun** Sabine Schneider **Hofmannsthals »Turm«-Dramen** Hans-Thies Lehmann **»Der Turm« als Tragödie auf dem Theater** Nicola Gess **Zum dramatischen Rhythmus in Hofmannsthals »Der Turm«** Alexander Honold **»Der Turm« und der Krieg** Roland Borgards **Das Politische, das Poetische und die Tiere in Hofmannsthals »Turm«** Roland Innerhofer **»Der Turm« im Kontext der zeitgenössischen österreichischen Dramatik** Stefan Breuer **Hofmannsthals »Der Turm« und Max Weber** Michael Pilz **Alfred Walter Heymel, Rudolf Borchardt und die literaturkritische Praxis der »Süddeutschen Monatshefte«** Dalia Klippenstein **Zu den Selbstbildnissen von Egon Schiele**

24/2016

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
24/2016

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

HOfMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 24/2016

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit freundlicher Unterstützung durch die

Freiwillige Akademische Gesellschaft, Basel

© 2016, Rombach Verlag KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Satz: TIESLED Satz & Service, Köln
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i. Br.
Printed in Germany
ISBN 978–3–7930–9867–6

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Hausbesuche
Hermann Menkes bei Wiener Künstlern und Sängerinnen
Eingeleitet, kommentiert und mit einem bibliographischen Überblick von Ursula Renner
9

Paul Bourget, Du dilettantisme
Herausgegeben und übersetzt von Rudolf Brandmeyer
133

Katja Kaluga und Katharina J. Schneider
Die Legende vom ›Fuchs-Schlössel‹
Zur Geschichte von Hofmannsthals Haus in Rodaun
153

Sabine Schneider
Hofmannsthals »Turm«-Dramen
Politik, Wissenschaft und Kunst in der Zwischenkriegszeit
Eine Einführung
169

Hans-Thies Lehmann
»Der Turm« als Tragödie auf dem Theater
179

Nicola Gess
Choreographie der Intrige
Zum dramatischen Rhythmus in Hofmannsthals »Der Turm«
197

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Alexander Honold
»Der Turm« und der Krieg
229

Roland Borgards
»wo ist dem Tier sein End?«
Das Politische, das Poetische und die Tiere in Hofmannsthals »Turm«
253

Roland Innerhofer
»Der Turm« im Kontext der zeitgenössischen österreichischen Dramatik
269

Stefan Breuer
Peripetien der Herrschaft
Hugo von Hofmannsthals »Der Turm« und Max Weber
289

Michael Pilz
»Wir werden dreifache Front zu nehmen haben…«
Alfred Walter Heymel, Rudolf Borchardt und die literaturkritische
Praxis der »Süddeutschen Monatshefte«
Zur Positionierung einer Rundschauzeitschrift
im literarischen Feld der Jahre 1904–1914
309

Dalia Klippenstein
Pantomime auf einem Blatt Papier
Zu den Selbstbildnissen von Egon Schiele
367

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
393

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
395

Anschriften der Mitarbeiter
407

Register
409

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hausbesuche
Hermann Menkes bei Wiener Künstlern und Sängerinnen

Eingeleitet, kommentiert und mit einem bibliographischen Überblick von Ursula Renner

Einleitung

Dokumentation

1. Bei Hugo von Hofmannsthal. In: Neues Wiener Journal 5093, 25. Dezember 1907, S. 8f.
2. Bei Hermann Bahr. In: Neues Wiener Journal 5193, 5. April 1908, S. 3f.
3. Die Provinz. Aus einem Gespräch mit Hermann Bahr. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, 19. April 1908, S. 3f.
4. Wie denken Sie über die Bukowina? Gespräch mit einem Wiener Dichter. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, 19. April 1908, S. 5f.
5. Bei Marie Gutheil-Schoder. In: Neues Wiener Journal 5737, 10. Oktober 1909, S. 4.
6. Bei Anna Bahr-Mildenburg. In: Neues Wiener Journal 5777, 21. November 1909, S. 3.
7. Bei Artur Schnitzler. In: Neues Wiener Journal 6137, 22. November 1910, S. 2.
8. Bei Julius Bittner. In: Neues Wiener Journal 6142, 27. November 1910, S. 3.
9. Hugo v. Hofmannsthal und Richard Strauß. In: Neues Wiener Journal 6170, 25. Dezember 1910, S. 7.
10. Gespräch mit Hugo von Hofmannsthal. Zur Aufführung von »Jedermann«. In: Neues Wiener Journal 7233, 14. Dezember 1913, S. 4.
11. Der junge Hofmannsthal. In: Neues Wiener Journal 10837, 20. Januar 1924, S. 3.

Bibliographischer Überblick

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

PREMIÈRE IM

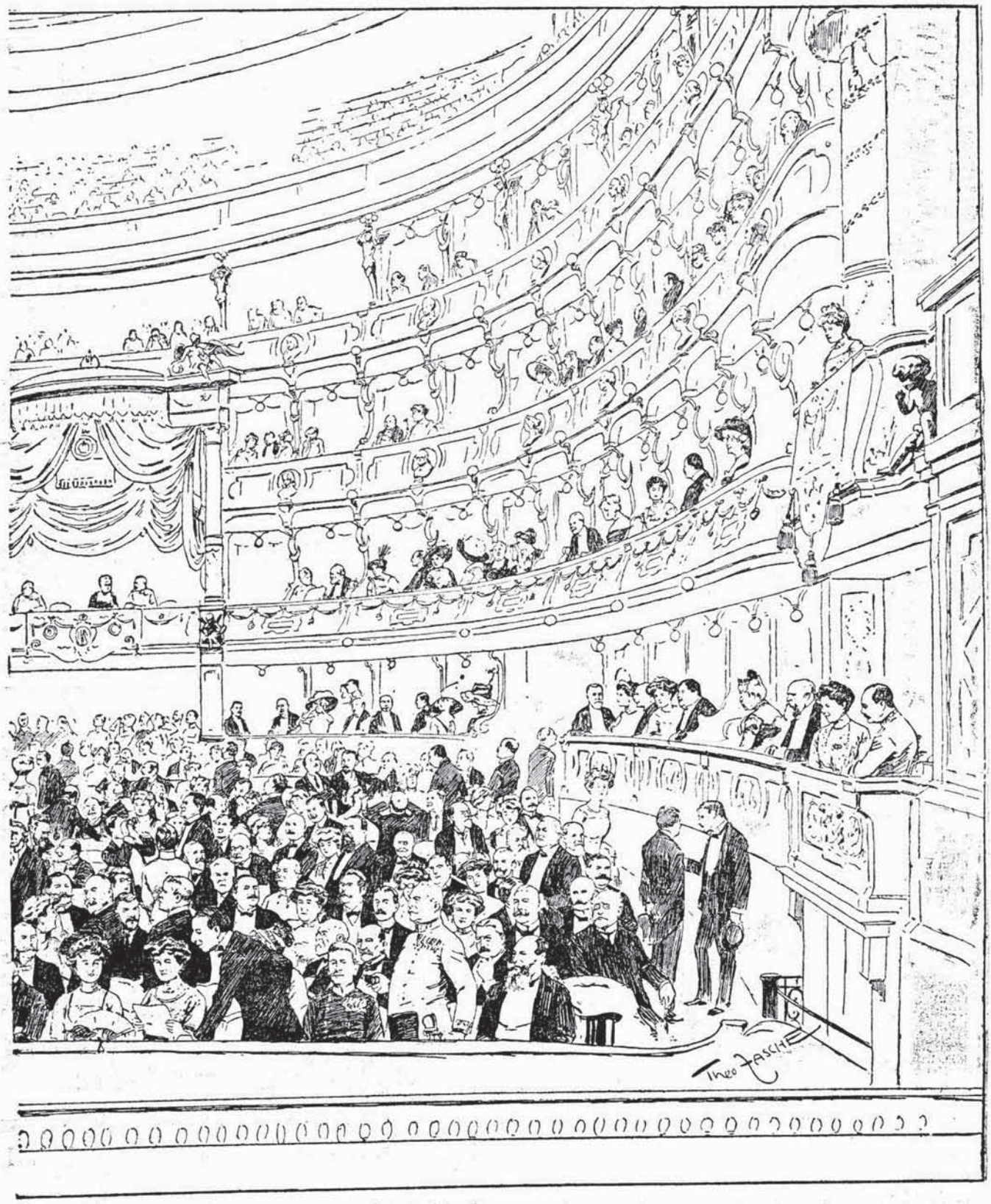
Originalzeichnung für das „Neue Wiener Journal"

Abb. 1: Suchbild: Bahr, Berger, Hofmannsthal, Schnitzler und – ganz Wien. In: Neues Wiener Journal 6170, 25. Dezember 1910

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BURGTHEATER

von THEO ZASCHE



https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes mit dem Kürzel »H.M.«, »[h.]m.« oder »–s« war die längste Zeit seines Berufslebens Journalist, seit 1907 fest angestellt beim »Neuen Wiener Journal« (NWJ). Neben Rezensionen, Theater- und Ausstellungsbesprechungen sowie Kulturnachrichten bespielte er ein Format, das, unter der Überschrift »Bei…«, von Besuchen im Hause von Wiener Künstlern berichtete. Vier seiner hier erstmals vollständig dokumentierten und kommentierten Artikel galten Hofmannsthal. Zwei, aus den Jahren 1907 und 1910, sind im engeren Sinne ›Hausbesuche‹; einer ist ein Gespräch anlässlich der Wiener Erstaufführung des »Jedermann« von 1913. Ein Artikel vom Januar 1924 erinnert an den jungen Hofmannsthal im Vorfeld seines 50. Geburtstages – wie überhaupt Menkes in den 1920er Jahren in einer Reihe von Reminiszenzen an die Jung-Berliner und -Wiener offenkundig an einem Mythos ›Jahrhundertwende‹ arbeitete (s. dazu den bibliographischen Überblick). Nicht aufgenommen wurden ins Thema der Hausbesuche Menkes' Nachruf auf Hofmannsthal und seine Besprechung des »Buches der Freunde« von 1929; auf einen Artikel vom 8. März 1934, drei Jahre nach Menkes' Tod, eine Bricolage aus seinen bereits gedruckten Gesprächen mit Hofmannsthal unter der Überschrift »Mein Wiedersehen mit Hofmannsthal«, wurde ebenfalls verzichtet.

Der Dokumentation zu Hofmannsthal wurden Gespräche mit Hermann Bahr und Arthur Schnitzler an die Seite gestellt, mit Weggefährten also seit den Anfängen. Die großen Sängerdarstellerinnen Marie Gutheil-Schoder und Anna Bahr-Mildenburg bringen direkt oder indirekt Hofmannsthals Autorschaft als Librettist, die moderne Oper und die Krise des Wiener Hofoperntheaters ins Spiel. Interessant sind diese Interpretinnen aber auch, weil sie nicht zuletzt Vorstellungen mitgeneriert haben, die Strauss und Hofmannsthal sich von ihren im Entstehen begriffenen Figuren machten. Mit Julius Bittner, Jurist, Komponist und Schulkamerad von Hofmannsthal am Wiener Akademischen Gymnasium, kommt, kulturhistorisch aufschlussreich, der Typus eines ›Künstlerbeamten‹ zu Wort, der zwar das zeitgenössische Publikum mit seinen an Wagner orientierten Opern begeisterte, dem aber, anders als dem umstrittenen Duo Strauss/Hofmannsthal, keine Kanonisierung zuteil wurde.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Menkes' Hausbesuche, der Funktion nach Gelegenheitsarbeiten fürs Feuilleton, können für unsere historische Phantasie gerade durch ihre unakademische Form des mitgeteilten Gesprächs Supplemente bilden, nicht zuletzt für die schwierige Rekonstruktion von ›Atmosphäre‹. Wir bekommen Momentaufnahmen aus einem Ambiente, in dem sich Hofmannsthal, Bahr oder Schnitzler, die einstmalige Jung-Wiener Avantgarde, etabliert haben, erleben sie – mikroliteratursoziologisch, könnte man sagen – als nunmehr arrivierte Künstler, als Mieter oder Besitzer in ihren repräsentativen Villen. Wir begegnen ihnen als Privatleuten und zugleich in ihrer Selbstdarstellung als öffentliche Person. Menkes' Gesprächsberichten eignet biographisch wie kulturpolitisch Tagesaktualität, es geht in ihnen aber auch um grundsätzliche künstlerische Fragen am Beginn der Klassischen Moderne.

Im Gegensatz zu seinen Interviewpartnern kann für den Hausbesucher Hermann Menkes das Attribut ›arriviert‹ kaum gelten. Auf der literaturgeschichtlichen Landkarte taucht er, wenn überhaupt, nur ganz am Rande auf. Die Daten zu seiner Person sind spärlich, oft ungenau oder falsch. Als Geburtsort wird beispielsweise Lemberg[1] oder ein »Städtchen an der poln.-russ. Grenze«[2] genannt, als Geburtsjahr 1863,[3] 1864, 1865,[4] 1867, 1873 oder 1874,[5] womit er so alt wäre wie Hofmannsthal. Nach den amtlichen Unterlagen wurde er am 15. Juli 1869 im galizischen

1 Zum Beispiel bei Hans Giebisch/Gustav Gugitz, Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien 1964.

2 S[alomon] Wininger, Große jüdische National-Biographie mit mehr als 10 000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde. Bd. 4. Cernauti [1929]. In dem von Menkes als »Skizze« bezeichneten (autobiographischen?) Prosatext »Eine Erinnerung« heißt es: »Man wird viel Düster erblicken; zuerst das Land, wo ich meine Jugendzeit verbrachte. Ein trostloses russisches Nest, voll Armuth, Rohheit, Güte, seltenen Edelmuths und Barbarei«, dazu der Friedhof »auf der wilden Haide von Jedlenko«, auf dem die Mutter begraben liegt. Hermann Menkes, Eine Erinnerung. In: Allgemeine Zeitung des Judenthums, 55. Jg., Nr. 6, 5. Februar 1891, S. 71.

3 Zum Beispiel bei Giebisch/Gugitz (wie Anm. 1).

4 Gabriele von Glasenapp/Hans Otto Horch, Ghettoliteratur. Eine Dokumentation zur deutsch-jüdischen Literaturgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Teil 2: Autoren und Werke der Ghettoliteratur. Tübingen 2005, S. 983–987, hier S. 983. Als Quellen werden das Jüdische Biographische Archiv (JBA). Hg. von Pinchas Lapide. München 1994ff., F. 478, Nr. 206–209, und das Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft 18. bis 20. Jahrhundert. Hg. von der ÖNB. Red. Susanne Blumesberger, Michael Doppelhofer, Gabriele Mauthe. München 2002, Nr. 7022, genannt.

5 Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft. Biographische Beiträge zur Zeitgeschichte. Hg. von Franz Planer. Wien 1929, S. 416.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Brody geboren, fast eine Generation vor dem ›Juden auf Wanderschaft‹ Joseph Roth, dessen »Die Flucht ohne Ende« Menkes 1927 rezensiert. Gestorben ist er kurz vor seinem 62. Geburtstag, am 11. Juni 1931, in seiner zweiten Heimat Wien.[6]

*

Wer war dieser Menkes? Eine »Biographische Notiz« von Eckart Früh berichtet Folgendes:

> Sein Vater war Jacob I. Menkes, sein Großvater Abraham Jizschak Menkes, »eine führende Gestalt des Lemberger Judentums«, der in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts »zwei herrliche Ausgaben« des Talmuds hatte drucken lassen und sich so »in der ganzen jüdischen Welt« (Chajim Bloch) einen Namen machte. Die Mutter, Betty, war eine geborene Lewin. Eine Reihe von Rabbinern und Gelehrten, unter ihnen der Führer des orthodoxen Judentums Aron Lewin und der Historiker Nathan Michael Gelber, entstammte dieser Familie.

Folgt man der galizischen Literaturgeschichte von Maria Klanska, so durchlief Menkes verschiedene Talmudschulen mit dem Ziel des »Handelsstandes«. Das Deutsche soll er sich autodidaktisch in Lemberg und Wien beigebracht haben.[7] Eine rudimentäre Lebensgeschichte, die auf seine eigenen Mitteilungen zurückgehen dürfte, erzählt das »Jahrbuch der Wiener Gesellschaft« aus dem Jahr 1929:

> Ein früher russischer Aufenthalt vermittelte dem Heranwachsenden starke Eindrücke; aber entscheidend für die Entwicklung H.M.'s war wohl seine Studienzeit in Berlin, wo er Beziehungen zu den jungen Vorkämpfern des Naturalismus gewann, Zeuge der großen Theaterereignisse war und an dem pulsierenden literarischen Streben jener Zeit teilnahm. Er begann früh als freier Schriftsteller, wurde Mitarbeiter hervorragender Zeitungen und Zeitschriften, lenkte durch Novellenbücher, zuerst mit den Novellen »Aus

6 Nach den Bescheinigungen des Wiener Meldearchivs, der Israelitischen Kultusgemeinde und dem Verzeichnis der Wiener Totenbeschaubefunde. Ich danke herzlich Hanno Bieber und Peter Michael Braunwarth, Wien, für diese Auskunft. – Vom Tod nach langem, schweren Leiden »im 64. [!] Lebensjahr« spricht der Nachruf im »Kleinen Blatt« (13. Juni 1931, S. 5).

7 Eckart Früh, Biographische Notiz. In: Spuren und Überbleibsel. Bio-Bibliographische Blätter 57 [2005]: Hermann Menkes. Wienbibliothek im Rathaus. Wien 2004, S. 2. Maria Klanska, Die deutschsprachige Literatur Galiziens und der Bukowina von 1772–1945. In: Deutsche Geschichte im Osten Europas. Galizien. Hg. von Isabel Röskau-Rydel. Berlin 1999, S. 379–482, hier S. 430.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Rot-Rußland«, in den letzten Jahren mit der »Jüdin Leonora« allgemeine Aufmerksamkeit auf sich und trat inzwischen in die Redaktion des »Neuen Wiener Journals« ein. Auf dem Gebiete des umfassenden Kunst-Essays trat er zum ersten Male mit einer Monographie des Judenmalers [Isidor] Kaufmann in eine breitere Öffentlichkeit. Seit dem Jahre 1907 wirkt H.M. als Redakteur des »Neuen Wiener Journals«, wo er das Kunstreferat als Nachfolger Dr. Balduin Grollers übernahm.[8]

Seine Adresse wird mit Glasergasse 14 im IX. Wiener Bezirk angegeben.[9]

Obwohl Menkes sich intensiv um eine literarische Karriere bemühte[10] und trotz der Verbreitung seiner Gedichte und Erzählungen in Zeitschriften und Tageszeitungen, blieb er als Literat erfolglos. Ob es ursächlich mit der Lokalisierung vieler seiner Geschichten im ostjüdischen Schtetl bzw. Ghetto zu tun hat,[11] mit ihrem zumeist melancholischen, oft sentimentalen Ton, ihrer sprachlich-stilistischen Faktur oder mit allen diesen Merkmalen zusammen, müsste eigens untersucht werden. Von seinen ambitionierten Anfängen als Überwinder des Naturalismus lässt sich zumindest soviel sagen: Der junge Ostjude muss um den Jahreswechsel 1889/1890 nach Berlin gekommen sein. Dort geriet er in den Umkreis

8 Jahrbuch der Wiener Gesellschaft (wie Anm. 5), S. 416. Unter »Kunstreferat« ist das Ressort »Theater und Kunst« zu verstehen, dass der Journalist Balduin Groller (Pseud. für Adalbert Goldscheider; 1848–1906) geleitet hatte, nicht nur im engeren Sinne bildende Kunst. Groller seinerseits wechselte ins Sportmanagement.

9 Für 1910 gibt »Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger« die Glasergasse 6 an, ab 1911 dann Glasergasse 14; die Berufsbezeichnung lautet »Journalist«. Um 1900 hatte Menkes, wie wir aus einem Brief an den aus Ostgalizien stammenden Efraim Frisch (1873–1942) vom 6. Oktober 1902 wissen, im IX. Bezirk in der Rögergasse 32, Th. 8, gewohnt (Leo Baeck Institute New York, Efraim Frisch Collection).

10 Gegenüber Ludwig Jacobowski erwähnt er Verbindungen zu Balduin Groller (damals noch »Neue illustrierte Zeitung«) und Eduard Pötzl (1851–1914) vom »Neuen Wiener Tagblatt«, dem er »bereits Beiträge gesandt« habe: Auftakt zur Literatur des 20. Jahrhunderts. Briefe aus dem Nachlaß von Ludwig Jacobowski. 2 Bde. Hg. von Fred B. Stern. Heidelberg 1974, hier Bd. I, S. 121. Vgl. auch den Kommentar Bd. II, S. 83. Im Folgenden werden die Bände zitiert als »Nachlaß Jacobowski« mit Band (römisch) und Seitenzahl (arabisch).

11 Glasenapp/Horch, Ghettoliteratur (wie Anm. 4), S. 983–987. Ingrid Spörk, Zur Konstruktion des Ostens als Ort der Vormoderne. Der »Osten« in der Ghettogeschichte zwischen »niedrigerer Kulturzone« (H. Menkes) und »Idylle« (H. Blumenthal). In: Konzeption Osteuropa. Hg. von Dagmar Lorenz. Würzburg 2011, S. 61–84. Als Hintergrund und zugleich Alternative zur Lebensgeschichte des offensiv auf die deutschsprachige Kultur setzenden Menkes lässt sich auch die Geschichte der Entstehung der jiddischen Literatur verfolgen. S. dazu Susanne Klingenstein, Mendele der Buchhändler. Leben und Werk des Sholem Yankev Abramovitsh. Eine Geschichte der jiddischen Literatur zwischen Berdichev und Odessa, 1835–1917. Wiesbaden 2014 (Jüdische Kultur. Studien zur Geistesgeschichte, Religion und Literatur 27).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des literarischen Aktivisten Ludwig Jacobowski (1868–1900).[12] Jacobowski, der von 1887 bis 1889 in Berlin Germanistik studierte und 1891 an der Universität Freiburg promoviert wurde, gründete mit Richard Zoozmann (1863–1934) die Zeitschrift »Der Zeitgenosse. Berliner Monatshefte für Kritik und moderne Dichtung« (Okt. 1890 bis Sept. 1891). Ziel des kurzlebigen Unternehmens war, »jeden zu Wort kommen zu lassen, in dem eine ganze Individualität steckt« – und das waren Autoren wie Detlev von Liliencron, Gustav Falke oder Karl Bleibtreu. Menkes selbst hatte, als er Berlin Mitte des Jahres 1890 wieder in Richtung Brody verließ, auch ein ehrgeiziges Vorhaben: Mit einer literarischen Anthologie wollten er und sein Mitstreiter Wilhelm Walloth[13] einem krude gewordenen, von der preußischen Zensur bedrohten Naturalismus entgegentreten, und Jacobowski sollte mitmachen.[14] Ende August 1890 entfaltete Menkes von Brody aus dem fast gleichaltrigen Berliner seine Vorstellungen von einem erweiterten realistischen Schreibprogramm:

> Verehrter Herr Doctor!
>
> Indem ich Ihnen schreibe, folge ich einer Anregung unseres gemeinsamen verehrten Freundes Wilh[elm] Walloth. […] Es ist unsere Absicht eine Anthologie herauszugeben, sollten Sie unsern Absichten […] beistimmen, so bitte ich Sie, uns als *Mitherausgeber* beizutreten!
> Wir wollen mit unserer Anthologie – die Gedichte und Prosastücke enthalten soll – den ersten Baustein zu einer *neuen* literarischen Richtung legen, die sich nicht dem Realismus entgegenstellen wird, sondern ihn nur erweitern und veredeln. Wir wollen vorerst jener neuen Psychologie Geltung verschaf-

12 Ein Brief an Ludwig Jacobowski, Berlin-S., Oranienstraße 156, datiert vom 10. Januar 1890, nennt als Absenderadresse Berlin N-O, Landsbergerstr. 80, Hof II (Nachlass Jacobowski, Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain, HS 396 Nr. 2051); im Folgenden zitiert mit der Sigle »HLB RM« und Stücknummer. – 1898 bis zu seinem frühen Tod 1900 wurde Jacobowski Herausgeber der 1885 von Michael Georg Conrad begründeten Monatsschrift »Die Gesellschaft«. Durch seinen Nachlass sind wir über die Anfangsphase des Aktionsbündnisses zwischen den fast gleichaltrigen jungen Männern relativ gut unterrichtet. Dort haben sich 42 Briefe und Postkarten von Menkes erhalten; ein Teil davon ist abgedruckt in Nachlaß Jacobowski I, S. 96–131. Dank an Dr. Martin Mayer, HLB RM, für die Druckerlaubnis.

13 Wilhelm Walloth (1854–1932) war Student in Heidelberg; er schrieb zunächst Gedichte im Stil Uhlands, dann historische Romane, die von Alberti, Michael Georg Conrad und Karl Bleibtreu als ›naturalistisch‹ gelobt wurden. Wegen anrüchiger Stellen in seinem Roman »Der Dämon des Neides« (1889) waren er und sein Verleger Wilhelm Friedrich im Leipziger Realistenprozess angeklagt worden. Ludwig Jacobowskis »Zeitgenossen« unterstützte er mit Beiträgen, Jacobowski wiederum rezensierte Walloth; s. dazu auch den Briefwechsel zwischen beiden in: Nachlaß Jacobowski I, S. 91–95.

14 Vgl. Menkes' Brief an Jacobowski vom 25. August 1890. In: Nachlaß Jacobowski I, S. 96f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fen, die in Frankreich vergeblich gesucht wird, deren Meister W. Walloth ist, jener Psychologie, die den entgegengesetztesten Regungen der Psyche gerecht wird, die für die Hochmomente derselben eigene Farben hat. Dann wollen wir das Häßliche ausschließen […]. Auch wird eine kleine Dosis Romantik nicht fehlen, da uns nur die innere Wahrheit von Wichtigkeit ist, alles Äußerliche aber dem freien Willen der Phantasie anheimgegeben ist. Unsere Losung heißt: Weg mit aller Verstandesdichtung. Gefühlsmächtigkeit trete an deren Stelle. Im Gegensatz zum Naturalismus werden wir nicht menschliche Dokumente geben, sondern Symbole des Ewigmenschlichen werden wir darstellen. […] Wir legen viel Gewicht auf Farbe, Plastik, Schwung und Phantasie. In der Lyrik größere Seelenbilder, Vorbild Leopardi, auch Liedartiges; ebenfalls Lyrismus in der Epik, im Gegensatz zum Prosaismus der Naturalisten. Neue Ideen und Seelenzustände in guter Form. Moderne Probleme entziehen sich nicht der Behandlung aber im idealen Sinne, auch nicht wie Ibsen. […]
Obgleich Sie mich nicht zur Mitwirkung aufgefordert, erlaube ich mir dennoch, Ihnen für Ihr Blatt ein *Gedicht* beizulegen mit der erg. Bitte um Prüfung, und ev. Aufnahme![15]

Bezeichnend ist die labile Position von Menkes zwischen Naturalismus und Symbolismus. Einerseits ist er rigoros und will entschieden das Hässliche des Naturalismus ausgrenzen, andererseits ist er konziliant, indem sich die neue literarische Richtung »nicht dem Realismus entgegenstellen wird, sondern ihn nur erweitern und veredeln« soll. Moderne Probleme und Psychologie, ja, »aber nicht wie Ibsen«. Insgesamt scheint die von ihm ins Auge gefasste Moderne eine grundlegende Konfrontation vermeiden zu wollen, was, berücksichtigt man die Vorgeschichte von Walloth, sich auch empfahl. Ewige Werte, Seele und Gefühl, statt Sozialkritik und Provokation. Auch sollte keine Schule gebildet werden, sondern es gehe, wie er wenig später noch einmal ausführt, zwischen »Realismus« und »Idealismus« um »Anregungen« für die

sich nun entwickelnde[ ] junge[ ] Literatur, die da und dort auf Abwege gerathen. Gerade wie Sie [Jacobowski], wollten wir dem entgegentreten, daß die freie Individualität in starre Dogmen eingezwängt werde, wie es Alberti getan hat, in seinen 13 [!] Artikeln des Realismus.[16] Wir wollen dem dürren

15 25. August 1890, gezeichnet war der Brief mit »Hermann Menkes / Brody (Galizien, Kallirgasse)«, Nachlaß Jacobowski I, S. 96f., hier leicht korrigiert nach der Handschrift (HLB RM 2053).

16 C[K]onrad Alberti, Die zwölf Artikel des Realismus. Ein literarisches Glaubensbekenntnis. In: Die Gesellschaft, 1889, H. 2, S. 2–9. Mit seiner Romanfolge »Der Kampf ums Dasein« (6 Bde. 1888–1895) stand Alberti programmatisch im Zeichen des Sozialdarwinismus; 1890

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Prosaismus entgegentreten, auf eine stark ausgeprägte Subjektivität Gewicht legen, einer idealen Lebensanschauung die Wege bahnen. Alles Cliquenwesen liegt mir fern. Ich bin kein Literatur-Diktator à la Hermann Bahr[17] und Ola Hansson[18] […]. Bei diesen Herren gilt echte Poesie nichts, sondern sie fragen nur nach dem Problem, nach der Methode. […] Wir wollten einem allzustarken Eingreifen des Darwinismus entgegentreten. […] Das Häßliche wollten wir für eine Weile wegsetzen.[19]

Ähnlich verhandelte Menkes in einer Rezension die herrschenden Kontroversen im Literaturbetrieb, denen er, zusammen mit jenen, die »abseits von diesem Streite stehen«, eine versöhnende Wendung geben wollte:

> Selten haben sich die Begriffe von Naturalismus und dessen Gegensatz Idealismus so sehr verschoben als in dieser Zeit des litterarischen und ästhetischen Meinungsstreites. Naturalismus ist gleichbedeutend mit Unnatur, sagte unlängst W. Kirchbach,[20] Idealismus ist nichts Anderes als Lüge, Heuchelei, Schönfärberei, meinen die Zolaisten. Beider Ansicht deckt die Begriffe nicht,

wurde er mit Wilhelm Walloth im sog. Leipziger Realistenprozess wegen unsittlicher Tendenzen in seinem »socialen Roman« »Die Alten und die Jungen« angeklagt; ein umfangreicher Bericht über den Prozess erschien in der »Gesellschaft« (6. Jg., 1890, S. 1141–1232).

17 Zu Bahrs Berliner Studienzeit, die er ab Sommersemester 1884 antrat, nachdem er 1883 von der Wiener Universität relegiert worden war, und zu seiner Rückkehr dorthin aus Paris im Mai 1890 mit Studienabbruch und Übersiedlung nach Wien 1891, wo er mit der Anstellung bei der »Deutschen Zeitung« sein Auskommen verdiente, s. jetzt das Nachwort in: Hermann Bahr – Arno Holz: Briefwechsel 1887–1923. Hg. von Gerd-Hermann Susen und Martin Anton Müller. Göttingen 2015, S. 161–193, und Gerd-Hermann Susen, »Das Alte kracht in allen Fugen!« Hermann Bahr und die »Freie Bühne für modernes Leben«. In: Hermann Bahr – österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden. Hg. von Martin Anton Müller u.a. Bern 2014 (Jahrbuch für internationale Germanistik. Kongressberichte 118), S. 39–54.

18 Ola Hansson betätigte sich nicht nur literarisch, sondern schrieb beispielsweise auch Literaturkritiken für die »Freie Bühne«. Zu seiner Berliner Zeit s. die Qualifikationsschrift von Wieńczysław A. Niemirowsky, Der Schriftsteller Ola Hansson in Berlin 1890–1893. Untersuchungen zu literarischen Wechselwirkungen zwischen Skandinavien und Deutschland. Lublin 2000. Die Aufnahme Hanssons im Jungen Wien zeigt auch Loris, Ola Hanssons »Das Junge Skandinavien«. Vier Essays. Ein unbekannter Aufsatz Hofmannsthals. Mitgeteilt von Ursula Renner und Hans-Georg Schede. In: HJb 4, 1996, S. 11–22. Hofmannsthals Text jetzt wieder in: SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 41f.

19 Brief aus Brody vom 7. September 1890. In: Nachlaß Jacobowski I, S. 97, hier nach der Handschrift (HLB RM 2054) korrigiert.

20 Wolfgang Kirchbach (1857–1906), Schriftsteller und Journalist aus dem Umkreis der Zeitschrift »Die Gesellschaft«, redigierte u.a. seit April 1888 das »Magazin für Litteratur des In- und Auslandes«. Nach seinen naturalistischen Anfängen wurde er Verfechter einer ›Repoetisierung‹ der Dichtung, wie sie Richard Avenarius vertrat. Mit dem Begriff der »Unnatur« wird die programmatische Wendung aufgegriffen, die Hermann Conradi als »Unser Credo« in seiner »Einleitung« zu den von Wilhelm Arent herausgegebenen »Modernen Dichter-Charakteren« (1885) formuliert hatte: »Gleich stark und gleich wahr lebt in Allen, die sich zu diesem Kreise zusammengefunden, das grandiose Protestgefühl gegen Unnatur und Charakterlosigkeit« (S. IV).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beider Ansicht ist der Ausfluß eines Parteistandpunktes. Uns, die wir abseits von diesem Streite stehen, uns kann der Idealismus nur die Marke sein einer hohen Natur, das Zeichen der Sehnsucht, […], der Standpunkt *sub specie aeterni*. Idealistisch dichten heißt alles todte Sein beleben mit der gewaltigen ewigen Macht unvergänglicher Ideen, Ordnung in alle Wirrniß, Ewigkeit in alles Vergängliche bringen. Naturalismus? Naturverständnis, Naturliebe, Natursinn, Beobachtung der Naturgesetze in ihren geheimsten Verzweigungen. Wo bleiben die Gegensätze? […] Das ist das Mißliche des ästhetischen Streites, daß die Wahrheit und Klarheit leidet, daß widernatürliche Grenzen gezogen werden.[21]

Auch Hermann Menkes kämpfte also für eine »Überwindung des Naturalismus« – anders aber als Hermann Bahr, der im Mai 1890 von Paris wieder nach Berlin zurückkehrte,[22] und anders auch als der im Brief an Jacobowski erwähnte Berliner Skandinavier Ola Hansson.[23] Doch auch nicht isoliert: Jahre später, im Nachruf auf den heute kaum mehr bekannten Lyriker Carl Busse (1872–1918), nennt Menkes eine stattliche Reihe von Mitakteuren und sichert sich selbst dabei einen bescheidenen Platz:

Berlin war das Zentrum dieser Kämpfe, war das Herz der deutschen Provinzen, die ihre Jugend in die Hauptstadt sandten, in der die sozialen und geistigen Strömungen sich stärker als anderswo ausprägten. Im Café Kaiserhof wurde der neue Stil der Schauspielkunst, der Malerei und der Dichtung in leidenschaftlichen Diskussionen bestimmt.[24] Hier sah man die markante Gelehrtengestalt Otto Brahms neben Josef Kainz und Emanuel Reicher. Hermann Sudermann tauchte zuweilen wie der Räsonneur aus der »Ehre« auf und Hermann Bahr, noch pariserisch, zeigte hier seine berühmte, viel nachgeahmte Locke. Otto Erich Hartleben, zu ulkigen Späßen stets geneigt,

21 Hermann Menkes, Zwei Erzähler (P.K. Rosegger und Richard Voß). Ein litterarisches Doppelbild. In: Deutsches Dichterheim. Unter Mitwirkung der hervorragendsten Dichter und Schriftsteller hg. von Paul Heinze, 10. Jg., Nr. 4 und 5, 1890, S. 68f. und 85f. (Schluss), hier S. 68.

22 Menkes begegnete ihm erstmals bei der Uraufführung seiner »Neuen Menschen« (Zürich: J. Schabelitz 1887) am 18. Januar 1891 im »Verein ›Deutsche Bühne‹« in Berlin. Zur Begegnung von Bahr und Menkes s. die Dokumentation 3 (»Die Provinz. Aus einem Gespräch mit Hermann Bahr«) und Menkes' Reminiszenz an den jungen Bahr im Berliner Café Kaiserhof; Dokumentation 2 (»Bei Hermann Bahr«) sowie seine Erinnerungen im Nachruf auf Carl Busse (s.u. Anm. 25) und »Der junge Bahr«. In: NWJ 10462, 3. Januar 1923, S. 4f. Zu Hermann Bahrs Perspektive s. sein »Selbstbildnis« (Berlin 1923, S. 255).

23 Zu Hanssons antinaturalistischer Wende im Geiste Nietzsches s. Ursula Renner, Verdrehte Augen. Der Symbolist Ola Hansson himmelte den Erdenbürger Nietzsche an. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 182, 8. August 1997, S. 35.

24 Zum Café Kaiserhof s.u. Menkes' Interview mit Bahr, Dokumentation 2, Anm. 10.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geberdete sich hier als der burschikose Student und als Feind alles Philistertums. Max Halbe kam mit seinen Erstlingsdramen aus Ostpreußen, ein fanatischer Verfechter des Milieustils in der Literatur. Man saß die ganze Nacht hindurch in Gruppen, die um die Harts und Wolzogens, um Bleibtreu, Kreutzer [!] und Alberti sich bildeten. Es war die Zeit der freien Bühnen, der heftigsten Theaterkämpfe und Skandale. Gedankenwellen kamen aus Rußland und Frankreich und die geistige Arbeit erschöpfte sich mehr in Disputen als in dichterischen Schöpfungen.
Neben den Gruppen der bereits erfolgreichen und neuen Autoritäten gab es Kreise der Zwanzigjährigen, als deren Oberhaupt der bereits längst verstorbene schwermütige Lyriker und Essayist Ludwig Jacobowski fungierte. Diesem frühreifen und wundersam tiefen Menschen hatten sich einige junge Leute in inniger Freundschaft angeschlossen, unter anderen Doktor Josef Ettlinger, der Begründer des »Literarischen Echos«, Heinrich Rippler, der jetzige Chefredakteur der »Täglichen Rundschau«, meine Wenigkeit und zuletzt auch Karl *Busse*.[25]

Nach seiner Zeit in Berlin, als Teil einer zwar ephemeren, aber dynamischen Avantgardebewegung, zog Menkes im April 1891 nach Wien, wo der Berliner Naturalistenstreit kaum interessierte, weil dort, wie er später konstatierte, die »künstlerisch geadelte Kultur, in der man wurzelte […], verursacht [hatte], daß man am deutschen Naturalismus und seinen Entartungen fast teilnahmslos vorbeiging«.[26] In Wien lockte ein Vorhaben, das der rührige Dresdner Verleger Edgar Pierson (1848–1919), der vielen der zumeist noch unbekannten »Modernen« zwischen Naturalismus und Symbolismus ein Dach für ihre Arbeiten bot,[27] in einem Rundschreiben publik machte. Er habe vor, schrieb Pierson, ab Mai 1891 eine neue Feuilletonzeitung zu gründen, die Wien und Berlin kulturell vernetzen sollte: »Wir wollen geistige Fäden anknüpfen zwischen Wien und Berlin, zwischen Österreich und Deutschland. Die Grazie des Österreichers wollen wir verbinden mit der

25 Hermann Menkes, Erinnerung an Karl Busse. Aus dem Berliner Literaturleben der neunziger Jahre. In: NWJ 9024, 16. Dezember 1918, S. 8.

26 Hermann Menkes, Der junge Hofmannsthal (1924); Dokumentation 10.

27 So hatte Conrad Alberti 1887 in dem Dresdener Verlag von Edgar Pierson (gegr. 1872, ab 1895 im Alleinbesitz von Richard Lincke) »Ohne Schminke! Wahrheiten über das moderne Theater« drucken lassen, erschienen hier 1889 Bertha von Suttners »Die Waffen nieder!«, 1891 Hans Lands (d.i. Hugo Landsberger) »Der neue Gott. Roman aus der Gegenwart«, Arbeiten von Ludwig Jacobowski, wie der Gedichtband »Funken« (1891) und »Die Anfänge der Poesie. Grundlegung zu einer realistischen Entwickelungsgeschichte der Poesie« (1891), die Pierson Ende 1890 auch an Hermann Menkes schickte (HLB RM 2058), dessen »Werther, der Jude« (1892) sowie Hermann Bahrs »Überwindung des Naturalismus« (1891) und seine »Russische Reise«. Auch die Essaysammlung »Das junge Skandinavien« von Ola Hansson, die Hofmannsthal 1891 rezensierte (s.o. Anm. 18), kam bei Pierson heraus.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tiefe des Reichsdeutschen.«[28] Dieser Plan einer »Österreichischen Feuilleton-Correspondenz« wurde aber genauso wenig verwirklicht wie Menkes' Anthologieprojekt.[29] Der Verleger verhielt sich hinhaltend, Menkes musste um sein Honorar kämpfen (oder ganz ohne arbeiten). Die quälende Suche nach Einnahmequellen durchzieht Menkes' Briefe an Jacobowski, den er eigentlich gerne noch hatte mitversorgen wollen:

> Pierson ist etwas lau geworden; bis jetzt hat er mir das Monatsgehalt nicht geschickt […].
> Ich bin Mitarbeiter der ›Wiener Allgemeinen Zeitung‹ geworden (freilich ohne Honorar!). Es ist auch gut, da ich damit in Wien eingeführt werde, hoffe über Sie da was zu schreiben. Auch Pötzl (»Neues Wiener Tagbl.«)[30] habe [ich] gewonnen. Ich will noch die Vertretung ([»]Correspondenz«) irgend einer Zeitung suchen. Kafka verdient an der »Tägl. Rundschau« 80 M. monatlich.
> Von der Anthologie wollte ich mit Pierson gar nicht sprechen; er gefiel mir letztens wenig. […] Es ist höchste Zeit, dass die rauskommt.[31]

Während die »›Neue Dichtung.‹ Antinaturalistische Anthologie (mit W. Walloth und L. Jacobowski)«[32] vom E. Pierson's Verlag angekündigt, beworben wurde[33] und nie erschien, kam 1891 dort immerhin Menkes' »Skizzenbuch eines Einsamen« heraus.[34] Als Motto diente ein melan-

28 Zit. n. Nachlaß Jacobowski II, S. 83. – Menkes wohnte damals im II. Wiener Bezirk in der Oberen Donaustr. 7, Thür 12 (vgl. HLB RM 2060).

29 Zu den Plänen vgl. die Briefe Menkes' in: Nachlaß Jacobowski I, S. 99ff. – In der kulturellen Beziehungsgeschichte der Jahrhundertwende, die Peter Sprengel und Gregor Streim dokumentieren (Dies., Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater und Publizistik. Wien 1998), hat Menkes bezeichnenderweise keinen Platz erhalten.

30 Mit Eduard Pötzl, der seit 1874 für das »Neue Wiener Tagblatt«, die auflagenstärkste Wiener Zeitung, arbeitete, hatte er einen der prominentesten Wiener Journalisten und Humoristen auf sich aufmerksam gemacht. Vgl. Peter Payer, Chronist der Großstadt. Zum 100. Todestag von Eduard Pötzl (1851–1914). In: Wiener Geschichtsblätter 69, 2014, S. 185–221.

31 Brief vom 11. Mai 1891 [Poststempel] (HLB RM 2066). – Menkes hatte Eduard Michael Kafka im April 1891 kennengelernt (s. Brief an Jacobowski vom 11. April 1891; HLB RM 2061).

32 Hermann Menkes, Skizzenbuch eines Einsamen. Dresden/Leipzig: E. Pierson's Verlag 1891, 95 S. [100 S.].

33 Außer in Menkes' eigenem »Skizzenbuch« (wie Anm. 32) z.B. in Ludwig Jacobowskis Gedichtband »Funken« (1891).

34 Menkes, Skizzenbuch eines Einsamen (wie Anm. 32). Der Verlag brachte am Ende auf fünf Seiten (positive) Besprechungen von Menkes' Novellen »Aus Roth-Rußland« und »Zersplittert«. Darüber hinaus schaltete er eine Vorankündigung seiner Bücher »Entlegenes Leben. Culturbilder« und der »Antinaturalistischen Anthologie«. Weiterhin gab es einen Hinweis auf die wöchentlich erscheinende »Wiener Feuilleton-Correspondenz«.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

cholisches Gedicht von Ludwig Jacobowski, »in Verehrung« zugeeignet war der Band Günther Walling und Dr. Heinrich Vierordt.[35] Der Inhalt setzte sich zu etwa gleichen Teilen aus »Freien Rhythmen«, »Gedichten in Prosa« und Aphorismen und Gedanken »Aus meinem Tagebuche« zusammen. Das bereits publizierte »Schlußwort« unter dem Titel »Die Alten und die Jungen« widmete sich eben jenem brennenden Thema des Generationenwechsels,[36] den Menkes, im Grunde traditionell, als Wellenbewegung aus wiederkehrenden Revolten beschreibt.[37] Am Ende kommt er bei seiner eigenen Generation an, die er, zwischen Präsens und Präteritum, bereits historisiert und zugleich mit der Empfehlung eines Zukunftsprojektes versieht: Aus der Generationenkrise heraus werde nicht der Bruch mit den Vätern, sondern nur die Brücke der Versöhnung zwischen den Generationen führen. Der drohenden Gefahr von Dekadenz und Pathologie müsse die heilende Kraft von literarischer Psychologie und Poesie entgegensetzt werden:

> Eine neue Generation wuchs heran. Sie hatte bei Sedan gesiegt, zu Füßen Darwins, Häckels, Marx gesessen: die Naturwissenschaft erschloß ihr neue Gebiete, Budha-Schopenhauer [!] war überwunden, aber Friedrich Nietzsche verkündete ihnen das Recht der Individualität, die neue Adels-Menschheit. Die alten Ideale wurden über Bord geworfen, sie vergaßen, daß es ein Gesetz gibt, das der *organischen* Entwicklung, daß das Neue immer nur Zweig des alten Stammes bleibt. Sie suchten nach Gold eines neuen Glückes und be-

35 Günther Walling (Pseud. für Carl Ulrici, Dresden, 1839–1896) war Herausgeber mehrerer Anthologien und Übersetzer aus dem Spanischen. Er publizierte in den 1880er Jahren in dem von Wilhelm Heinze herausgegebenen »Deutschen Dichterheim. Organ für Dichtkunst und Kritik« literarische wie literaturkritische Arbeiten. – Der promovierte Germanist und Karlsruher Dichter Heinrich Vierordt (1855–1945) ist außerhalb seiner Heimatstadt fast unbekannt. Der finanziell unabhängige Bankierssohn hatte sich als wandernder Epigone Geibels einen Namen gemacht, erschien aber um 1900 bereits im Abstieg begriffen: Der »formreine und gedankenklare Heinrich Vierordt, der mit Dichtungen und Balladen (1881) begonnen und in seinen Akanthusblättern (1888) Italien und Griechenland besungen hatte, [hat] außer seinen Vaterlandsgesängen nur noch wenig Lyrisches« mehr veröffentlicht, so Adalbert von Hanstein, Die jüngste Literatur. Zwei Jahrzehnte miterlebter Litteraturgeschichte. Leipzig 1900, S. 334. S. auch Heinrich Lilienfein, Heinrich Vierodt. Das Profil eines deutschen Dichters. Heidelberg 1905.

36 Zum Diskurs der Generationen an zwei Epochenschwellen s. Heinrich Bosse und Ursula Renner, Generationsdifferenz im Erziehungsdrama. J.M.R Lenzens »Hofmeister« (1770) und Frank Wedekinds »Frühlings Erwachen« (1891). In: DVjs 85, 2011, S. 47–84, hier bes. S. 62ff.

37 Das Schlusswort über »Die Alten und die Jungen« zitiert unmarkiert Conrad Albertis gleichnamigen Roman (s.o. Anm. 16). Unter dem Titel »Die Alten und die Jungen« hatte Hermann Bahr in der »Modernen Dichtung« (1. Jg., H. 5, 1. Mai 1890, S. 307–311) das Thema der Generation aufgegriffen und auch Rudolf Steiner in den »Nationalen Blättern« 1890 Stellung bezogen.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gnügten sich oft – mit Kieselsteinen. Es ist etwas Krankes, Zerwirrtes, Haltloses in dieser neuen Generation und krank ist auch die neue Litteratur, die sie schufen; um sie zu verstehen, es [!] genügen nicht mehr die Werkzeuge des Litterarhistorikers dazu, man muß Pathologe sein. Wohl wahr: sie können die nun ihnen alt gewordene Empfindungswelt der früheren Generation nicht mehr begreifen; sie ist ihnen abstrakt geworden. Das ist nach dem Gesetz der Evolution ja begreiflich […].
Die junge Litteratur bedarf der Gesundung; sie befreie sich, wie es Manche von ihnen schon gethan,* vom Banne des Auslandes, sie schöpfe aus dem *nationalen* Leben. Sie gebe uns anstatt Krankenbeschreibungen psychologische Documente, anstatt ungesunder Abnormität theaterweckende Poesie. Der Kampf zwischen den Vätern und Söhnen ist alt, ist Naturgesetz – im Leben wie in der Kunst. Dennoch ist es leicht Stege zu finden, die hinüber und herüber führen. Die Jugend mache sich die reichen Kunsterfahrungen der Alten nutzbar; sie bedenke, daß die geistige Entwicklung einer Nation immer uns eine einheitliche Kette ist, die unlösbar bleiben muß …
Nur durch gemeinsames Zusammenhalten, durch gegenseitiges Verstehen ist segensreiches Wirken möglich […].[38]

Im notwendigen Kampf zwischen Vätern und Söhnen sucht Menkes Versöhnung. Die Sehnsucht gilt der Etablierung einer Kulturnation, in der die Antagonismen aufgehoben wären: die Widersprüche des Denkens, der Zeit und, könnte man hinzufügen, womöglich die der eigenen Person. Menkes versucht, die aktuelle »*Querelle*« zwischen den Alten und den Modernen in der Metapher der Generationenkette aufzulösen, in der alle Glieder auf je eigene Art im Dienste einer Arbeit an der Kultur verbunden sind.[39] Als könnte dieses Konzept, das ein ostgalizischer Jude formuliert, dazu dienen, sich einen eigenen Grund und Boden herbeizuschreiben. Für seine Heimat, Ostgalizien, ruhte dieser Grund in einem unerschütterlichen Glauben an die Kraft deutschsprachiger Bildung:

* Fußnote im Original: »Z.B. Gerh. Hauptmann, Detlev v. Liliencron, Sudermann, W. Walloth, Heinz Tovote, J.J. David, Karl Bleibtreu und Jven Kruse.«

38 Hermann Menkes, Die Alten und die Jungen. In: Ders., Skizzenbuch (wie Anm. 32), S. 94f.

39 Die Frage nach der Kulturnation beschäftigt um die Jahrhundertwende viele Künstler und Intellektuelle im deutschsprachigen Raum. Hier liegt nicht zuletzt ein Thema, das auch in Hofmannsthals Kulturpolitik vor und nach dem Ersten Weltkrieg zum Tragen kommt. Zur Situation im damaligen Galizien s. den informativen Artikel »Galizien« mit Literaturhinweisen unter https://de.wikipedia.org/wiki/Galizien#Bildungswesen [Zugriff: 15.11.2016].

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Dieses Land bewohnen Ruthenen (Klein-Russen), Polen, Deutsche und Juden, die sich wiederum aus freier Neigung größtentheils den Deutschen beirechnen; noch einige Elemente, die sich hier vorfinden, kommen nicht in Betracht.[40] Wir sind auf dem Wege, den Spuren lichtvollern Lebens im culturellen Leben dieser Völker nachzugehen und nachzuforschen, inwieweit noch deutsches Wesen und deutsche Bildung hier mildernd und rettend eintreten, was für Arbeit diese letztere bereits vollbracht.[41]

In Wien wiederum musste dieser melancholische Enthusiasmus für ›das Deutsche‹ eher befremden. Die Reaktionen auf Menkes' »Skizzenbuch« jedenfalls waren gespalten,[42] entschieden negativ bei Friedrich M. Fels, dem Obmann der neugegründeten »Wiener Freien Bühne, Verein für moderne Literatur« (7. Juli 1891), der von der »Trivialität« des »polnischen Juden« enttäuscht war:

> Das neueste Buch von *Hermann Menkes* hat mir ernstliche Enttäuschung bereitet. Zwar, daß dem Verfasser jede gestaltende Kraft abgeht, davon haben mich bereits seine ersten Novellen überzeugt; aber als ich von dem »Skizzenbuch«, das ich mir in Tagebuchform vorstellte, Kunde bekam, hielt ich mir vor Augen, daß Menkes ein einsamer, stiller, melancholischer Mensch sei, einer widrigen Umgebung entrissen, der gerade in dieser Gattung etwas leisten könne und müsse. Meine Hoffnung ging nicht in Erfüllung. Es ist eine Zusammenstellung von freien Rhythmen, Skizzen und Aphorismen, vom Dichter selbst so gruppirt, ohne den intimen Reiz, den eine historische Anordnung der psychologischen Betrachtung gewährt hätte. Die Gedichte erheben sich selten über das Uebliche. Sie sind schwülstig, arm an Gedanken – in einem der wenigen Fälle, wo ein solcher zu Grunde liegt, verweist Menkes, damit der Leser ja nicht über die Provenienz dieses »Einsamen« in Erstaunen gerate, pedantisch und geschmacklos genug, in einer Fußnote auf Eduard v. Hartmann –, entbehren nicht selten des logischen Zusammenhanges. Die Sprache ist seltsam verquickt, aus romantischer Ueberschwänglichkeit und Trivialität. Die Skizzen sind ebensowenig gestaltet wie die frühern Novellen; verwundert hat mich nur, was sich die polnischen Juden so viel mit katholi-

40 Es ist gut möglich, dass Menkes hier auf das ›Fahrende Volk‹ anspielt.

41 Hermann Menkes, Nationale Zustände in Galizien. In: Deutsche Post. Illustrirte Halbmonatsschrift für die Deutschen aller Länder, 1. Jg., Nr. 19, 1887, S. 438. Der »Kurjer Lwowski« [Lemberger Courier] vom 27. November 1887 warnt aufs Schärfste vor der »Deutschen Post« und insbesondere vor diesem Artikel von Hermann Menkes aus Brody, der zur Verbreitung der deutschen Kultur in Polen aufrufe. Er unterstütze die 70.000 Deutschkolonisten, die, wie die jüdische Bevölkerung, »eine grosse Liebe zur deutschen Bildung zeige« und das Polnische zu verdrängen trachte.

42 Vgl. Menkes' Brief an Jacobowski (HLB RM 2076). Jacobowski selbst rezensierte das Buch erst 1892 in den »Berliner Neuesten Nachrichten«. Siehe Nachlaß Jakobowski II, S. 294.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Kirchen zu thun machen. Die Aphorismen sind von beneidenswerter Harmlosigkeit. »Was war zu Anfang? Die Materie? Die Zeit? Der Raum? Thörichte Frage!« … Auf eine thörichte Frage hätte ich nur eine gleichartige Antwort; Herr Menkes auch, er meint: »Der Geist«. Ich kann dem Büchlein höchstens zugestehen, was ich auch »Aus Rotrußland« zugestehe: daß es versucht, ein eigenartiges, wenig gekanntes Volksthum unserem Verständniß näher zu bringen. *Versucht*; denn daß es ihm gelungen wäre, könnte ich nicht behaupten.

Es ist dies einmal so meine Art, die moderne Literatur zu »tyrannisiren«.

Mit der sklavischen Nachahmung des französischen Naturalismus hat unsere neue Literatur begonnen. Wenige nur haben sich, über das bloße Photographirenwollen hinweg, einem künstlerischen Realismus genähert. Es ist damit der Beweis erbracht, daß in Deutschland der Naturalismus seine Aufgabe noch nicht erfüllt hat. Bereits aber, und wieder an französischer Flamme, entzündet sich eine neue Romantik. Schade, wenn bei dieser Jagd eine Richtung abgethan würde, noch ehe sie sich völlig ausgelebt![43]

Weder sind nach Fels die Möglichkeiten des Naturalismus bereits ausgeschöpft, noch habe Menkes den Schlüssel für seine Überwindung gefunden. Als Verdienst konstatiert er immerhin eines: Er lenke den Blick auf »ein eigenartiges, wenig gekanntes Volksthum«, das er »unserem Verständniß« näher bringe. Man kann auch sagen, für das Kerngeschäft der Kunstdebatten ist Menkes nach dem Urteil des institutionell verankerten Modernevertreters Fels überfordert, für den Blick auf das Randständige der Habsburgermonarchie ließe sich ihm aber eine gewisse Vermittlungsfunktion zusprechen.

Felix Salten, aus der Gruppe Jung-Wiener Autoren um Paul Goldmann, Schnitzler, Bahr und Gustav Schwarzkopf im Café Griensteidl, der sich ebenfalls literarisch-journalistisch zu etablieren suchte, sogar die Wiener »Feuilleton-Correspondenz« mit Menkes hatte vorantreiben wollen, dann aber ausstieg,[44] meinte seinem guten Bekannten »starkes Talent« bescheinigen zu können:

43 Friedrich M. Fels, Von neuen Romanen. In: Moderne Rundschau, 4. Jg., H. 1, 1. Oktober 1891, S. 20–24, hier S. 24. Bei den »Romanen« handelte es sich um M.G. Conrad, Erlösung. Drei Novellen, Georg Egestorff, Freilichtbilder, Karl Baron Torresani, Die Juckerkomtesse. Roman aus der Gesellschaft und Hermann Menkes, Skizzenbuch eines Einsamen. (Im selben Heft erschien Hofmannsthals Barrès-Aufsatz). Der Artikel von Fels wieder in: Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1896. Hg. von Gotthart Wunberg. 2 Bde. Tübingen 1976, Bd. 1, S. 260–269.

44 Vgl. Menkes an Jacobowski: »Felix Salten hier will die Correspondenz mit mir weiter führen. Er wird eine Zeitungs-Redaction finden, die uns die Corr. gratis druckt gegen freie Benutzung des Inhalts.« (22. Juni 1891; HLB RM 2074). Schon am 22. Juli 1891 dann

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Lose Blätter und Gedanken sind es, die der Verfasser […] vereinigte. Wir heben als die gelungensten dieser Poesien, über welchen die schweren Schatten tiefer Melancholie lagern, die Prosaskizzen »Hunger«, »Galizische Bauernszene« und die Aphorismen »Aus meinem Tagebuche« hervor. […] Aus einer engbegrenzten, verdüsterten Umgebung, umdrängt und eingeengt von den polnisch-jüdischen Vorurtheilen und Lehren hat sich Menkes emporgearbeitet […] zu den Höhen moderner Weltanschauung. […] Dass er aber die Anderen so rasch einzuholen und von ihnen bemerkt zu werden beginnt, ist ein Beweis seines starken Talentes, von welchem er […] einige bezeichnende Proben ablegt.[45]

Das Stigma des Ostjuden, der sich aus der tiefsten Provinz in die Metropole Wien vorarbeitet – hier ist es greifbar: Bei Fels in der Ablehnung, bei Salten in der Nachsicht und Anerkennung seines fortschrittlichen Bewusstseins.

Menkes kann sich, so viel wird deutlich, anfangs in Wien nicht recht etablieren, weder materiell noch intellektuell; die Anerkennung seiner literarischen Arbeiten bleibt aus. Deprimiert kehrt er zurück in seine Heimatstadt Brody: »Von allen Seiten regnet's Hiebe auf mich. So sehen meine Lorbeeren aus! […] Und doch habe ich im Kopfe einen Roman (›finis poloniae‹) fertig. Ein Drama (›Gift‹), ein Haufen impressionistischer Skizzen. Wenn ich nur ein [!] kleine Ermuthigung finden könnte!!« Weihnachten 1891 geht es nur noch ums Überleben: »Ich wäre mit der kleinsten Stellung auch in der Provinz zufrieden.« Immerhin bleiben journalistische Gelegenheitsarbeiten: »Ich schreibe Kritiken für die ›Wiener Allg. Zeitung‹, hie und da Skizzen für ›Wiener Tagblatt‹«, schreibt er 1892 an seinen Freund Jacobowski.[46]

Über die folgenden Jahre ist, sieht man von der Liste seiner Veröffentlichungen (s.u. Bibliographie) ab, wenig über Menkes' Arbeit in Erfahrung zu bringen. Immerhin war er, als 1901 Felix Salten das »Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin« gründete, dessen ›Directionssekretär‹.[47]

das Aus: »Mit dem Wiener Feuill. ist's nichts; die Zeitungen wollen es nicht gratis drucken und Salten hat alle Lust verloren. So ist alles in die Brüche gegangen und ich kehre leer [nach Brody] zurück.« (HLB RM 2076)

45 f.s. [Felix Salten] in: Allgemeine Kunst-Chronik, XV. Jg., Nr. 16, 1. Augustheft 1891, S. 447f. (im selben Heft erschien Hofmannsthals Feuilleton über »Die Mozart-Centenarfeier«).

46 An Jacobowski aus Brody, 26. August (HLB RM 2078), 25. Dezember 1891 (HLB RM 2082) und 25. Juni 1892 (HLB RM 2085).

47 Vgl. Neuer Theater-Almanach 1902. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch. 13. Jg. Berlin 1902, S. 568f. (herzlicher Dank an Konrad Heumann, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M., für den Hinweis). Bei Hans Veigl, Des Sängers Fluch. Felix Saltens Jung-

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nur scheiterte bereits mit der Premiere am 16. November auch dieses Unternehmen. Es bestätigt aber Menkes' nicht nachlassendes Interesse für die Moderne, was sich 1908, nach einem Hausbesuch bei dem Mitbegründer der Wiener Sezession, Koloman Moser (1868–1918), der damals die Ausstattung des »Jung-Wiener Theaters« übernommen hatte, eindrücklich zeigt:

> Bevor noch von einer modernen Bühnendecoration viel die Rede war, hat er für ein kurzlebiges Überbrettel in Wien zuerst den Versuch gemacht, das Bühnenbild zu einer einfachen, harmonischen und stimmungsvollen Wirkung zu bringen, und stellte sich in einen scharfen Gegensatz zur herrschenden […] Decorationskunst der leeren Pracht […]. Er ging in der Weise des modernen Illustrators vor, der […] nur andeutet und der die Phantasie nur anregen, nicht übersättigen will.[48]

Es ist ein Konzept, das auch Hofmannsthals lyrische Dramen charakterisiert, und bezeichnenderweise wurde auch er 1901 für das »Jung-Wiener Theater« angeheuert. Zur Premiere seiner Pantomime »Der Schüler«[49] war jedoch die Musik nicht rechtzeitig fertig geworden, sodass die Uraufführung ausfiel; den Text allerdings konnte man im Novemberheft der »Neuen Deutschen Rundschau (Freie Bühne)« nachlesen.[50] Insgesamt war die Premierenveranstaltung ein Reinfall: Weder der Auftritt Frank Wedekinds noch die Verse Ludwig Jacobowskis, weder Uhland noch Bierbaum konnten das Wiener Publikum überzeugen. Der Versuch eines »Überbrettls« in Wien war gescheitert, »Der Schüler« blieb unaufgeführt, Menkes Weg ins Kulturmanagement verstellt.

*

1905 wurde Menkes Redakteur beim »Czernowitzer Tagblatt«, 1907 bekam er endlich die langersehnte feste Anstellung beim »Neuen Wiener Journal«. Für diese noch junge, erst 1893 als »unparteiisches Tageblatt«

Wiener Theater zum Lieben Augustin. In: Ders., Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945 [1996]. Verb. und erw. Neuaufl. Graz 2003, S. 53–71, wird Menkes nicht erwähnt.

48 Hermann Menkes, Bei Koloman Moser. In: NWJ 5436, 8. Dezember 1908, S. 3f., hier S. 3.

49 Davon sprach z.B., noch ohne den Titel zu nennen, bereits die frühe Ankündigung von Saltens Neugründung in der »(Salzburger) Fremden-Zeitung« vom 24. August 1901 (S. 9).

50 Konrad Heumann hat die verhinderte Aufführungsgeschichte um die Pantomime »Der Schüler« für das Hofmannsthal-Handbuch (hg. von Mathias Mayer u.a. Stuttgart 2016) rekonstruiert, dort auch weitere Literaturhinweise.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gegründete und für die Kulturberichterstattung Wiens bedeutsame Zeitung schrieb er bis zu seinem Tod.[51] Seine in diesem Rahmen entstandenen Hausbesuche bezogen sich vor allem auf das aktuelle Bühnengeschehen, die zeitgenössische Literatur, später auch, als »Atelierbesuche«, auf die bildende Kunst. Zu den heiklen (kultur-)politischen Themen, zum aufblühenden Antisemitismus in Wien etwa oder den Kontroversen der Bildungspolitik, äußerte er sich, anders als sein früh verstorbener Freund Jacobowski in Berlin, dagegen kaum. Eine Herzensangelegenheit blieben der ostjüdische Kulturraum und die galizische Heimat. Von ihr handeln zumeist seine kurzen Geschichten, die ›unter dem Strich‹ regelmäßig in seiner Zeitung gedruckt wurden. Neben seiner journalistischen Haupttätigkeit versuchte Menkes sich auch als Dramatiker, offenbar ohne besondere Begabung, wie aus einem (ablehnenden) Gutachten Arthur Schnitzlers hervorgeht.[52]

*

Blickt man etwas genauer auf die Beziehungen Menkes' zum »Jungen Wien«, auf das er sich wiederholt in seinen Interviews bezieht, so wäre ein gemeinsamer Nenner, dass auch er sich anfangs ebenso um öffentliche Aufmerksamkeit bemüht wie alle anderen »Jungen« auch, auf der Suche nach Kontakt und Mitspielern für eine einträgliche Position im Schreibgeschäft. Unter der Überschrift »Jung-Österreich« stellte im Juli 1890 die »Moderne Dichtung«, jene kurzlebige, von Eduard Michael Kafka in Brünn begründete »Monatsschrift für Literatur und Kritik«, Gegenwartsautoren vor. Hier wurde auch Hermann Menkes genannt, in einer Reihe mit damals wie heute überwiegend Unbekannten wie Friedrich Adler, Felix Dörmann, Robert Fischer, Karl Maria Heidt,

51 »Ohne feste politische und literarische Bindung, einzig mit der Tendenz, gegen jede Doktrin eines starren Parteiprogramms, und daher befähigt, jeder Richtung und jedem Geschmack etwas zu bieten, trat das ›Neue Wiener Journal‹ als Boulevard- und Unterhaltungsblatt größeren Stils ins Leben […]. Herausgeber und Chefredakteur war der aus Hamburg zugewanderte Zeitungsfachmann Jakob Lippowitz […]. Besondere Pflege erfuhr das Interview«. Eduard Castle, Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I. 2. Bd.: 1890–1918. Wien 1937, S. 1713. Das »NWJ« erschien bis 1939.

52 Arthur Schnitzler, Ein Stück von Menkes. [Typoskript mit handschriftl. Korrekturen]. Schnitzler-Nachlass University Library Cambridge, Sig. A 45,2. Das einseitige Typoskript aus der Zeit nach 1907 resümiert: »Daher halte ich das Stück in seinen Grundfesten für unterwühlt und glaube n[i]cht, dass es trotz aller Verständigkeit des Aufbaus und einigen Vorzügen der Charakteristik jemals wirken kann.« Herzlicher Dank an Martin Anton Müller, Wien, für den Hinweis.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Franz Gerold, Victor P. Gubl, St. Ille, Josef Kitir, Sophie von Khuenberg, R.P. Löhn, Anton August Naaff, Felix Salten, Theodor Sosnosky und Siegfried Volkmann. Fast zeitgleich mit Menkes versuchte auch Hofmannsthal in der »Modernen Dichtung« Fuß zu fassen.[53] Im selben Ton des Aufbruchs, den schon Bahr und Menkes angeschlagen hatten, allerdings bereits den Diskurs der »Modernen« spielerisch aufgreifend, schickt Hofmannsthal am 7. Oktober 1890 sein Gedicht »Sturmnacht« an Eduard Michael Kafka, den Redakteur der »Modernen Dichtung«:

> Herr Redacteur! Ihr Blatt ist der Vereinigungspunkt für eine stattliche Zahl bedeutender Vertreter des ›jüngsten‹ Deutschland, Männer des Kampfes, ringend nach neuen, lebensvollen Formen, dem lebenquellenden Ausdruck, der ungeschminkten subjectiven Wahrheit, der Befreiung von conventioneller Lüge in ihren tausend tödtlichen Formen. Vielleicht verrathen die beiliegenden poetischen Kleinigkeiten, dass auch ein Namenloser wie ich ein gut Theil dieser künstlerischen Kämpfe still für sich durchkämpfen, durchgekämpft haben kann und vielleicht erwirbt ihnen dieser Umstand, wenn auch sonst keiner, eine Aufnahme in die Spalten Ihres Kampfblattes.[54]

In diesem Kontext müssen Hermann Menkes und der junge Loris sich wechselseitig wahrgenommen haben.[55] Beide sind sie z.B. vertreten in der »Moderne. Halb-Monatsschrift für Kunst, Litteratur, Wissenschaft und sociales Leben«, die Leo Berg in Berlin ab 1891 herausgab. Das Doppelheft Nr. 2/3 im ersten Jahrgang, das Eduard Michael Kafka gleichsam gastkuratierte, brachte unter dem Titel »Der Symbolismus. Einige Bemerkungen zu einer neuen Literaturbewegung« ein bemerkenswertes Zeitdokument von »Hermann Menkes (Brody)«.[56] Er griff darin (trotz seiner in Berlin geäußerten Vorbehalte) das von Bahr in Umlauf

[53] Siehe dazu noch immer instruktiv: Jens Rieckmann, Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle. Königstein 1985, S. 49. Dagmar Lorenz, Wiener Moderne. Stuttgart 1995, S. 77f. Jetzt ausführlich auch Konrad Heumann, Was ist modern? Eduard Michael Kafkas »Moderne Dichtung« und Hofmannsthals publizistische Anfänge. In: Tradition in der Wiener Moderne. Hg. von Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer und David Österle. Berlin 2017 (im Druck). Mit einzelnen Korrekturen zu Fritz Schlawe, Literarische Zeitschriften. Teil I (1885–1910). 2. Aufl. Stuttgart 1965, S. 31f.

[54] Stefan George Archiv, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart. Zit. n. SW I Gedichte 1, S. 119. In dem neuen »Kampfblatt« wird Hofmannsthals Gedicht dann auch gedruckt – und von nun an Weiteres.

[55] Vgl. Hermann Menkes, Der junge Hofmannsthal (1924), Dokumentation 10.

[56] Hermann Menkes, Der Symbolismus. (Einige Bemerkungen zu einer neuen Literaturbewegung.) In: Die Moderne, 1. Jg., H. 2 und 3, 8. Februar 1891, S. 55f., online auch unter www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1891_menkes.pdf [Zugriff: 15.11.2016].

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesetzte Programm einer »Überwindung des Naturalismus« auf, indem auch er die Schilderung von »Seelenzuständen« forderte[57] und sein eigenes Anthologieprojekt öffentlich machte – als eine Veranstaltung von »Symbolisten«:

> Unsere Anthologie soll ein Protest sein gegen den brutalen, schriftstellerischen Naturalismus, der sich überall breit macht, sie soll unsere Richtung, die ja keine Schule sein will, inauguriren; sie soll ein Bild, von dem geben, was wir anstreben. […] Wir können schon jetzt einen ernsten, sehr ernsten Inhalt versprechen. Alles Undichterische bleibt ausgeschlossen, ebenso wie nichtssagende Erotik. […]
> Auch wir erstreben das Neue: neuen Ideengehalt, neue Psychologie, neues Dichten, das seine Werkzeuge nicht vom Psychiater und Pathologen holt.
> […] Wir nennen uns Symbolisten.[58]

Im selben Doppelheft des ersten Jahrgangs der »Moderne«, in dem Menkes' Aufsatz gedruckt wurde, erschien Hofmannsthals erste Rezension, seine Auseinandersetzung mit Paul Bourgets »Physiologie der modernen Liebe«.[59] Auch im zweiten Jahrgang der seit dem 1. April 1891 in »Moderne Rundschau« umgetauften, von Kafka mit dem Rechtsanwalt Jacques Joachim im Wiener Verlag von Leopold Weiß neu herausgegebenen Zeitschrift sind Menkes und Hofmannsthal wiederum beide vertreten.[60] Unter seinem Pseudonym Loris veröffentlichte der junge Autor hier 1891 seine Gedichte »Frage«[61] und »Sünde des Lebens«, schrieb

[57] Ebd., S. 55. Hermann Bahr spricht, im Anschluss an Paul Bourgets »états d'âme«, von »Seelenständen«; s. Ders., Die gute Schule. Seelenstände. Berlin 1890. Einer der Rezensenten von Bahrs Roman war L.J-i [= Ludwig Jacobowski]. In: Der Zeitgenosse, 1. Jg., Nr. 4, 1890/91, S. 209f.

[58] Menkes, Symbolismus (wie Anm. 56), S. 56. Paul Remer hatte in seinem Artikel »Die Symbolisten. Eine literarische Schule in Frankreich« diese neue Strömung als Generationswechsel von Vätern zu Söhnen beschrieben (Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, 37. Jg., H. 24, 1890, S. 375ff.).

[59] SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 7–11, und Kommentar S. 295–302.

[60] Hier findet sich auch der Begriff des »Jungen Wien« in einem Beitrag von Friedrich M. Fels am 1. Mai, wenn auch nicht »erstmals«, wie seinerzeit Jens Rieckmann (wie Anm. 53) meinte. Dank des großartigen ÖNB-Portals »Anno« können wir inzwischen gut die Spuren des Begriffs »Jung-Wien« in seinen Facetten von den politischen Aktivisten Mitte des 19. Jahrhunderts über die grundsätzliche generationelle Bestimmung von ›Jugend‹ bis zum heute etablierten ästhetisch-literarischen Begriff verfolgen, der tatsächlich im Zuge des Naturalismus und seiner Gegenbewegung ab 1890 immer häufiger Verwendung findet. Außerordentlich populär waren darüber hinaus die Feuilletons von Eduard Pötzl, die u.a. unter dem Titel »Jung-Wien«. Allerhand wienerische Skizzen. Hochdeutsch und in der Muttersprache. Berlin/Leipzig 1885, veröffentlicht wurden.

[61] Nachdem es unter dem Pseudonym Loris Melikow bereits im Juni 1890, leicht verändert, in »An der schönen blauen Donau« erschienen war.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er u.a. über »Théodore de Banville«, über Hermann Bahrs »Mutter« und Amiels »Tagebuch eines Willenskranken« und probierte unter der Überschrift »Bilder« mit »Morituri – Resurrecturi« die Textsorte des Prosagedichtes aus. Von Menkes wiederum druckte die Zeitschrift zwei Gedichte (»Fragment« und »Es gleicht mein Leben«) ab.[62] 1893 erschienen parallel zu Hofmannsthal Texte von Menkes in Arnold Bauers Monatsschrift »Wiener Literatur-Zeitung«[63] (der späteren »Neuen Revue«) und in der Wiener »Zeit« von 1895, wo er in der Nachbarschaft von Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« über Louis Couperus, den Dandy des niederländischen Fin de Siècle, schrieb.

Während die z.T. kurzlebigen Zeitschriften als Foren für den Generationswechsel oder auch als Kampfzonen um die Aufmerksamkeit der (literarischen) Öffentlichkeit fungierten, gab es darüber hinaus Veranstaltungen, die als symbolische Ereignisse gelten können. Dazu gehört die von der »Modernen Rundschau« initiierte legendäre Wiener Ibsen-Woche, für die der bereits weißhaarige norwegische Künstler Henrik Ibsen (1828–1906) eigens anreiste. Hier stehen sowohl Hofmannsthal als auch Menkes auf der Gästeliste des offiziellen Festaktes im »Kaiserhof« am 11. April 1891, der im Anschluss an die Erstaufführung der »Kronprätendenten« stattfand,[64] sodass Menkes glücklich nach Berlin berichten konnte: »Ich bin beim morgigen Ibsenfest eingeladen«.[65] Hermann Bahr wird dieses Ereignis nachträglich zum Gründungsdatum für das Junge Wien erheben, bei dem er – in einem imaginären *actus tradendi*, könnte man sagen – sich als Generalbevollmächtigter der Moderne inthronisiert

62 Für die Nachweise von Beiträgen Menkes' s. den »Bibliographischen Überblick« im Anhang.

63 Dort erschien Loris'/Hofmannsthals Aufsatz über »Die Menschen in Ibsens Dramen«.

64 Vgl. den anonymen Bericht »Ibsen in Österreich-Ungarn«. In: Moderne Rundschau, 3. Jg., H. 3, 1. Mai 1891, S. 130–132, und Hermann Menkes' Erinnerungsartikel: Ibsen in Wien. Aus der Anatol-Zeit. In: NWJ 8523, 23. Juli 1917, S. 3. Zur Ibsen-Woche s. auch SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 565, und die Erläuterungen auf der Hermann-Bahr-Seite der Universität Wien.

65 An Jacobowski, 10. April 1891 (HLB RM 2061). Überhaupt war er zuversichtlich: »Mein Buch ist nun fertig, sende Ihnen die Correcturen, wenn Sie können schreiben Sie gleich die Vorrede […]! – Habe Kafka, Schupp u.a. kennen gelernt. Kafka, lieber Mensch, aber allzu wenig kraftvolle Natur, Schupp: sehr sympathisch […]. Die Feuilleton-Corr.[espondenz] hat sehr viele [\] Aussichten zu reüssiren. Bekomme bald gutes Material. Schicke Ihnen schon in den nächsten Tagen Stoff für Heft I. Pierson will, daß das Blatt auch in einer Berliner Ausgabe erscheint, die Sie leiten. Wenn die Sache einigermaßen geht, dann bekommen Sie Monatsgehalt! Ich rate Ihnen sehr dazu!«

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sah: »Damit war Jungösterreich öffentlich erschienen. Aus den Händen Ibsens übernahm ich es.«[66]

Auch die Beilage der Wiener »Presse«, die »[b]elletristisch-musikalische Zeitschrift« »An der schönen blauen Donau«, die Paul Goldmann redigierte, vertrat neben den noch aktiven Spätrealisten das Schreibprogramm der modernen Wiener Autoren. Hier hatte nicht nur Hofmannsthal zuallererst öffentlich auf sich aufmerksam gemacht, sondern auch, unter dem Pseudonym »Anatol«, der bereits etwas ältere und schon zeitschriftenerfahrene Arzt Dr. Arthur Schnitzler publiziert; hier war Schnitzler recht eigentlich, wie Richard Specht schreibt, »entdeckt« worden.[67] In seiner Schnitzler-Biographie erinnert sich Specht mit vielen Details an diese Anfänge, sogar an die rituelle Sitzordnung im Café Griensteidl. Und er nennt eine Vielzahl bekannter, aber auch inzwischen längst vergessener Namen, nennt Felix Salten, Gustav Schwarzkopf, Karl Torresani. Der Name von Hermann Menkes allerdings fällt nicht.[68] Gleichwohl ist Menkes, was er selbst in seinem Artikel »Der junge Schnitzler. Erinnerungen an die Anatol-Zeit« 1924, zwei Jahre nach Spechts Biographie und kurz vor Schnitzlers 60. Geburtstag, noch einmal heraufbeschwört, im Jungen Wien dabei gewesen. Und zwar weniger als ein eigenständig anerkannter Autor als vielmehr ein Bewunderer von Autoren, die eine neue Literatur versprachen »und bis jetzt unübertroffene Erfüllungen uns brachten: die Hofmannsthal, Bahr, Beer-Hofmann, Dörmann, Salten, Wassermann, Leopold Andrian.«[69] Schnitzler habe durch seine Figur des Anatol den Typus des leichtsinnigen, mit der Boheme kokettierenden, Skepsis und Lebensphilosophie durchmischenden Wieners unsterblich gemacht. Noch immer sehe er vor seinem inneren Auge

> dieses jüngste literarische Wien in einem Extrazimmer eines Restaurants in der Naglergasse versammelt[70] oder in einer Runde im vielverspotteten, alt-

66 Hermann Bahr, Selbstbildnis. Wien 1923, S. 278. Vgl. auch Felix Dörmann, Erinnerung an Henrik Ibsen. In: NWJ 9850, 10. April 1921, S. 3f., und die Berichterstattung in der Presse, besonders ausführlich die »Extrapost« des »Wiener Montagsjournals« am 13. April 1891, S. 3–6.

67 Richard Specht, Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie. Berlin 1922, S. 12. Menkes erklärt gar die ganze Epoche zur »Anatol-Zeit«, s.o. Anm. 64.

68 Ebd., S. 12–42, bes. 32–39.

69 Hermann Menkes, Der junge Schnitzler. Erinnerungen aus der Anatol-Zeit. In: NWJ 10216, 16. April 1924, S. 3f., hier S. 3.

70 Es befand sich ein großräumiges Restaurant mit Bierhalle in der Naglergasse 1, die im I. Wiener Bezirk vom Graben abzweigt.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> wienerisch lieben Café Griensteidl. Immer heftig diskutierend, oppositionell dem älteren literarischen Geschlecht gegenüber, voll von Plänen und Erwartungen. Es gab bestimmte Abende in der Woche, an denen man die neuesten eigenen Schöpfungen vorlas, die einer strengen Beurteilung unterzogen wurden. Man war in der Erzählung intimer Erlebnisse ebenso soigniert wie in der äußeren Erscheinung, an der das Metier nur wenig betont wurde.

Hier, so Menkes weiter, »fand ich, aus Berlin kommend, wo es etwas bewegter, bohèmehafter zuging und wo man mitten im Kampf um den Naturalismus sich noch befand, den etwa dreißigjährigen Schnitzler.« Beeindruckend fand er auch Schnitzlers Vortragskunst:

> Gleich während der ersten Begegnung lernte ich ihn auch als wirksamen Vorleser eigener Werke kennen. Er las eine seiner Anatol-Studien, deren Anmut und sprühende Geistigkeit Bewunderung erregten und eine große Begabung ankündigten.[71]

Aus Menkes' Korrespondenz mit Jacobowski,[72] aber auch aus Schnitzlers Tagebuchnotizen wissen wir, dass Menkes zumindest vorübergehend zu dieser Gruppe gehörte. Im Mai 1891 notierte Schnitzler, er sei »mit [Eduard Michael] Kafka, [Jakob] Joachim, Fels, Salten, Menkes, Dörmann« im Prater gewesen. Am Tag darauf vermerkte er ein Gespräch mit dem Verleger Edgar Pierson, den er in der Woche zuvor in einer ähnlichen Runde (mit dem Ehepaar Arthur Gundaccar von Suttner und Bertha von Suttner, Balduin Groller, J. Joachim, E.M. Kafka, Karl Torresani) kennengelernt hatte. Dabei sprachen sie neben seinen »Anatolsachen«[73] auch über die geplante Zeitschrift, die Hermann Menkes mit Jacobowski und ebenso mit Salten zusammen redaktionell betreuen wollte, wie Menkes nach Berlin berichtete: »Pierson ist hier seit einigen Tagen. Er ist mit den bedeutendsten Wienern [!] Schriftstellern in Verbindung getreten, die Beiträge liefern werden.«[74] Doch schon im nächsten Monat musste er Jacobowski enttäuscht mitteilen, dass Pierson sich vom »Wiener Feuilleton«-Projekt verabschiedet hatte. Auch Schnitzlers »Anatol«-Zyklus erschien nicht bei dem umtriebigen Verleger

71 NWJ 10216 (wie Anm. 69), S. 3.
72 Brief vom 14. Juni 1891 an Jacobowski in Freiburg i.Br., Rheinstr. 68 (HLB RM 2072).
73 Arthur Schnitzler, Tagebuch 1879–1892. Wien 1988, S. 330 und 332. – Dazu wird Hofmannsthal dann ein Vorwort schreiben.
74 Am 13. Mai 1891 an Ludwig Jacobowski. In: Nachlaß Jacobowski I, S. 121.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit dem zwiespältigen Ruf,[75] dafür im Jahr darauf sein bereits für die Bühnen gedrucktes und auch aufgeführtes Schauspiel »Das Märchen« (1894),[76] woran Menkes sich maßgeblich beteiligt fühlte: »[I]ch erinnere mich, wie lange ich einem Dresdner Verleger zureden mußte, bis er sich dazu entschloß, eines der bekannten dramatischen Erstlingswerke Schnitzlers, ›Das Märchen‹, als Buch herauszubringen.«[77] In seinem Artikel über den jungen Schnitzler aus der Perspektive der 1920er Jahre wird Menkes die Geschichte des Jungen Wien als Erfolgsgeschichte um die Leuchttürme Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal erzählen:

> Schnitzlers Berühmtheit stieg dann jäh auf, wie die Hofmannsthals. Man war zuerst ein enger Kreis, eine Gruppe, die sich allmählich auflöste und jeder seinen eigenen Weg ging. Die intimsten blieben beisammen. Hofmannsthal, der als 17jähriger Gymnasiast noch schmal, emporgeschossen als Loris seine ersten bezauberten [!] kleinen Versdramen veröffentlichte und als literarisches Wunderkind galt, zog als erfolgreicher Dramatiker in sein Rodauner Wunderschlößchen aus der Maria-Theresia-Zeit, wo er noch heute haust. Schnitzler wohnte noch in seinem Elternhause in der Frankgasse mit der zärtlich geliebten Mutter und seiner Schwester. Hier suchte ich ihn zu einem stillen Plauderstündchen zuweilen auf. […]
>
> Stunden intimer Ansprache über sein Denken und Schaffen, sein Verhältnis zu den Zeitproblemen verbrachte ich mit Schnitzler in seinem Heim in der Sternwartestraße und oft weilte unsere Erinnerung in jenen jungen Tagen, in denen eine neue österreichische Literatur nach dem Epigonentum und inmitten der naturalistischen Entartung geschaffen wurde, deren dominierende Erscheinung Artur Schnitzler noch ist.[78]

[75] Die einen kritisieren hohe Druckkostenzuschüsse bei mäßigem Vertrieb, andere, wie Jacobowski, sind angetan: »Über Piersons günstige Bedingungen vermag ich keine Auskunft zu geben. Ich schätze ihn als einen ehrlichen, biederen Menschen und sehr anständigen Verleger!« An den Berliner Lyriker Carl Busse, 11. August 1890. In: Nachlaß Jacobowski I, S. 126. Aber auch er wird dieses Urteil später relativieren (vgl. HLB RM 2072).

[76] »[F]ür das Buch [die Anatol-Stücke] war ebensowenig ein Verleger aufzutreiben, wie für das bald nachher geschriebene Schauspiel ›Das Märchen‹ […] und Schnitzler mußte sich schließlich dazu bequemen, den ›Anatol‹ beim Bibliographischen Bureau in Leipzig, das ›Märchen‹ bei Pierson in Dresden auf eigene Kosten erscheinen zu lassen.« Specht, Schnitzler (wie Anm. 67), S. 44. Zum Verlag und zur Korrespondenz Schnitzlers mit Piersons Verlag sowie der genauen Kalkulation s. Birgit Kuhbandner, Unternehmer zwischen Markt und Moderne. Verleger und die zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Wiesbaden 2008 (Mainzer Studien zur Buchwissenschaft 17), S. 213–215. Zu anderen Verlagstiteln s. Anm. 27.

[77] Menkes, Der junge Schnitzler (wie Anm. 69), S. 3.

[78] Ebd., S. 4.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Während für Hofmannsthal kaum nähere persönliche, allenfalls indirekte Kontakte zu Menkes anzunehmen und nachzuweisen sind, blieb er offenbar mit Schnitzler im Gespräch. Gleichwohl scheint der Journalist auch für ihn eher eine pragmatische Funktion gehabt zu haben, die einen gelegentlich intensiveren Austausch nicht ausschloss. So notiert Schnitzler im Dezember 1907: »Hermann Menkes, aus Czernowitz zurück, besucht mich; über Salten; Herzl, vieles andre.–«[79] Und 1908, als ihm Menkes persönlich zum Grillparzerpreis gratuliert: »Menkes (N.W. Journal) mit dem ich montirt manches kluge sprach.–«[80] Auch Spuren von dessen offenbar krisengeschütteltem (journalistischem) Leben lassen sich bei Schnitzler ausmachen. »Nm. war Menkes da, zerknetscht und ein im ganzen hoffnungsloser Fall«[81], schrieb er 1908, und im Frühjahr 1916: »Nm. Hermann Menkes; langweilig und hoffnungslos;– fühlt sich wegen seiner Eigenart (als Journalist beim N.W.J.) verfolgt – letzte Lebenslüge.–«[82] Wobei zu klären wäre, was genau als seine »Eigenart« zu gelten hat. Weist sie auf seine Diskriminierung als Jude in der Zeitungsredaktion hin, seine Arbeitsüberlastung ohne entsprechende Anerkennung? Oder, mit dem ibsenschen Stichwort der »Lebenslüge«, auf ein nicht nur berufliches, sondern auch privates Lebensdrama? Etwas von einer Unglücksgeschichte jedenfalls scheint noch in dem Nachruf auf, den der Chefredakteur des »Neuen Wiener Journals«, Walter Nagelstock, am 13. Juni 1931 seinem verstorbenen Kollegen widmete:

> Hermann Menkes gestorben, von Dr. W[alter] N[agelstock] – Von einem vornehmen, gerecht und gütig denkenden Kollegen nehmen wir heute Abschied. Was Hermann Menkes war, was wir mit seiner Persönlichkeit verlieren, wissen nur die wenigen, die ihn kannten, sein fundiertes Wissen, seine umfassende Bildung schätzten. Er war ein Meister des Stils, an Gedichten und Skizzen erprobt, ein scheuer Dichter, der den stummen Ruf seines Vol-

79 Schnitzler am 2. Dezember 1907. In: Ders., Tagebuch 1903–1908. Wien 1991, S. 307. Menkes wiederum wird später über den »Briefwechsel zwischen Theodor Herzl und Artur Schnitzler« schreiben (NWJ 9540, 29. Mai 1920, S. 3f.) und Schnitzler auch rezensieren (s.u. den bibliographischen Überblick). Eckart Früh (wie Anm. 7) bringt einen Text Menkes' mit dem Titel »Begegnung mit Theodor Herzl. Ein persönliches Erlebnis«.

80 Schnitzler am 15. Januar 1908. In: Ders. Tagebuch 1903–1908 (wie Anm. 79), S. 312.

81 Schnitzler am 24. Juni 1909. In: Ders., Tagebuch 1909–1912. Wien 1981, S. 75. Am 7. November 1910 hat er offenbar Schnitzler über seinen »Medardus« befragt: »H. Menkes (vom W[iener] J[ournal]) interviewt über Medardus u.a.–« (ebd., S. 190). Es ist wahrscheinlich, dass dies auch der Gesprächstermin für das und in der Dokumentation 7 abgedruckte Interview war.

82 Arthur Schnitzler, Tagebuch 1913–1916. Wien 1983, S. 269.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kes, den Seelenschmerz des Judentums kannte und ihm künstlerisch Ausdruck gab. Seine große Liebe gehörte dem Theater, an dem er milde und gerecht, von echtem Wohlwollen getragen, Kritik in den Spalten des »N.W.J.« übte. Körperlich seit Jahren gebrochen, stand Menkes stets überbescheiden an zweiter oder gar dritter Stelle. Er trat immer und hinter jedem zurück, er war gedrückt, weil er irrtümlich meinte, man unterschätze ihn und unterdrücke sein Talent. Ein fast tragisches Verhängnis wollte es, daß Hermann Menkes fast zur selben Zeit, als er klar erkennen mußte, wie sehr wir im »Neuen Journal« ihn schätzen und welch' großen Wert wir auf seine Mitarbeit legen, erkranken und von seiner Lieblingsberufsarbeit, der Kritik, für immer Abschied nehmen mußte. Vom Krankenbett aus schrieb er noch für uns Ghetto-Skizzen voll poetischen Inhalts. Und nun ist dieser gütige, stille Gelehrte von uns geschieden, die wir ihm dauernd ein ehrendes Andenken bewahren werden. Hermann Menkes, der durch drei Jahrzehnte als Kunstreferent und Redakteur im »Neuen Wiener Journal« gewirkt hat, ist vorgestern nacht nach langem schwerem Leiden im 64. Lebensjahr in einem hiesigen Spital gestorben.[83]

[83] Zit. n. Nachlaß Jacobowski II, S. 84. Der Herausgeber Fred B. Stern dekodiert irrtümlich »Walter Neuwirth«, der ein Kollege Menkes' beim »NWJ« war. – Für seinen schlechten Gesundheitszustand sprechen die regelmäßigen Sommeraufenthalte in Bad Ischl in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, wo der »Redakteur« entweder mit »Frau und Sohn« oder »Frau und Tochter« auf den »Curlisten« erscheint. Selbst im Nachruf zeigt sich noch einmal, wie auch im »Kleinen Blatt« (s.o. Anm. 6), das unsichere Wissen um Menkes' Biographie.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dokumentation

1. Neues Wiener Journal 5093, 25. Dezember 1907, S. 8f.

Bei Hugo von Hofmannsthal. / Von / Hermann Menkes

Rodaun. Ich bin der einzige Reisende, der ausgestiegen ist, und einsam genieße ich all die landschaftliche Lieblichkeit, die vor mir ausgebreitet liegt. Das ist einer der falschen Frühlingstage mit Wärme und Feuchtigkeit, deren Launen Wien mitten im Winter kennt. Langsam gerate ich in die stillen Gäßchen, in die Idyllen anmutiger Hausgärten, stehe vor alten Villenhäusern, die etwas bürgerlich Bescheidenes und so viel Wienerisches an sich haben und auf deren Terrassen und Veranden an Sommerabenden Familiengruppen in innerlicher Heiterkeit und Beruhigung die Stunden verplauschen.[1] Aber jetzt herrscht Verschlossenheit und Stille, wohin immer ich mich lauschend zuwende, und ich fahre empor, wie diese Stille und Verträumtheit von einem vorbeirasselnden schweren Fuhrwerk für einige Momente gestört wird. Doch da ist schon mein Ziel, das Haus des Dichters,[2] und wie ich es betrete, da begreife ich es wohl, daß in dieser Stille und der herrschenden Stimmung so viel Rhythmus, diese Visionen und kühnen Gedanken wach werden können, von denen die Poesie Hofmannsthals erfüllt ist. Mich umfängt in diesen Räumen eine vergangene, noch erhaltene und in ihrer stillen

1 Zur etwa 15 km weiten Anreise nach Südwesten von der Wiener Innenstadt, »Mariahilferstraße, am Schönbrunner Schloß vorbei, durch Hietzing und Mauer nach Rodaun, zum Stelzer«, dem berühmten Gasthof mit Gartenwirtschaft unmittelbar neben Hofmannsthals Haus, s. die atmosphärisch dichte Beschreibung von Felix Salten, Das Wirtshaus von Österreich. In: Ders., Das österreichische Antlitz. Essays. 2. Aufl. Berlin 1910, S. 181–190, hier S. 186. Rodaun profitierte aber auch vom nahegelegenen Jesuitenstift Kalksburg: »Der schmale Weg vom Kloster her hat die Leute zuerst zum Stelzer gebracht. Kloster und Wirtshaus, Kirche und Lustbarkeit, das ist eine uralte katholische Nachbarschaft. Mit den Adeligen sind die Kokotten gekommen, mit den Kokotten die reichen Bürgersöhne, die Sprößlinge der großen Bankhäuser; es kamen die Fabrikantenfamilien vom Grund, es kam die prunkvolle Finanzwelt, die Künstler kamen, das Theater, einfach alle.« (Ebd., S. 188)

2 Nach seiner Hochzeit mit Gerty Schlesinger (am 8. Juni 1901) wurde das repräsentative Haus in der Badgasse 5 (heute Ketzergasse 471) der lebenslange Wohnsitz Hofmannsthals. Siehe dazu ausführlich und mit Abb. Katja Kaluga/ Katharina J. Schneider, Rodaun. Ein unglaubliches kleines Haus. In: Hofmannsthal. Orte. Hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann. Wien 2014, S. 199–223 und 458–460.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2: Hofmannsthal in Rodaun, Photographie vor 1907, FDH Frankfurter Goethe-Museum

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Noblesse noch lebendige Zeit. Im weiten Entree sprechen zu mir im Flüsterton reihenweise hängende alte und schon nachgedunkelte Bilder aus anderen Jahrhunderten, und da sind in Zimmern und Sälen noch die Möbel, Oefen und die Stukkaturen aus Zeiten eines stillen und doch vom Atem historischer Geschehnisse umwehten Lebens. Das kleine Haus, das einem alten Schlößchen gleicht, hat seine Geschichte und Geschichten und wurde vom Fürsten Trautsohn, einem Oberstjägermeister Karls VI., als Liebesheim erbaut. Hier lebte eine »amoureuse Frau«, des Fürsten Geliebte.[3] Ich träume denn [!] ein wenig nach, all der Liebe, die damals so viel vom Spiel, von selbstverständlicher Frivolität an sich hatte, vom Schäferidyll. Erklingt hier nicht noch der Ton einer Flöte oder Gitarre, huschen nicht Amoretten vorbei?

Das ist endlich einmal Stil, nicht Stilisierung in diesen Räumen, und ich bin angenehm enttäuscht. Ich lasse mir dann vom Dichter, der inzwischen eingetreten war, erzählen, daß das Haus, das er bewohnt, nach dem Fürsten Trautsohn in den Besitz des Hofjuweliers Maria Theresias, Mack, übergegangen war und noch jetzt seinen Nachkommen gehört.[4] Hier auch wurde jener Baron Mack geboren, der Ulm gegen Napoleon I. verteidigte.[5] Ich betrachte noch einen Moment die Fresken im Salon, die von anonymer Künstlerhand herrühren, in der Zeit Josefs II.,[6] und auch ein wenig die schönen Stukkaturen, von demselben italienischen Künstler angefertigt, dem auch die Klosterneuburger Stuckplafonds zu-

3 So erzählt es auch Hofmannsthal, begeistert über das Landhaus, seinem Freund Eberhard von Bodenhausen in einem Brief vom 16. März 1901. BW Bodenhausen, S. 16f. Nach der Handschrift korrigiert wieder bei Kaluga/Schneider, Rodaun (wie Anm. 2), S. 199.

4 Der Hofjuwelier der Kaiserin Maria Theresia Franz Mack (1730–1807) hatte große Bedeutung für Kalksburg, Mauer und Umgebung, Hofmannsthals Wohnhaus hatte ihm aber nicht gehört. Die Besitzerin um 1900 war Baronin Malvine von Pollanetz (1840–1926). – Zu Mythos und Historie des Hauses s. den Aufsatz von Kaluga/Schneider im vorliegenden Band.

5 Der Feldmarschall-Leutnant Karl Mack Freiherr von Leiberich wurde 1752 in Nennslingen (Ansbach, Bayern) geboren. Die verlorene Schlacht von Ulm brachte ihm die Entlassung aus der österreichischen Armee und Festungshaft ein, aus der er 1808 freikam. 1819 wurde er vollständig rehabilitiert, 1828 starb er in St. Pölten (Wikipedia [Zugriff:15.11.2016]).

6 »Die drei Innenwände weisen sechs in grünlich-bräunlichem Ton gehaltene deckenhohe Wandmalereien in der Art des österreichischen Landschaftsmalers Johann Christian Brand (1722–1795) auf. Tochter Christiane sprach von ›italienischen Fresken‹, während die Familie der Besitzer sie als böhmische Landschaften bezeichnet, die ihre Vorfahren in Auftrag gegeben hatten. Sie zeigen weite Gegenden, belebt durch zahlreiche bäuerlich gekleidete Staffagefigürchen in Volks-, Fischerei- und Jagdszenen. Den ländlich-eleganten Raumeindruck des späten 18. Jahrhunderts vervollständigen die in Grisailletechnik gearbeiteten Felderungen mit Rosettendekor und Eierstabbordüre unterhalb der Gemälde.« Kaluga/Schneider, Rodaun (wie Anm. 2), S. 209f., dort auch eine Abb.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geschrieben werden, gelange in das Arbeitszimmer, wo mir eine kleine Skulptur von Rodin[7] auffällt und ein Abguß nach einer Neapeler Antike.[8] Ich bemerke erst jetzt, vom Fenster aus Umschau haltend, daß das Haus in den Berg hinein gebaut wurde, den Maurerberg,[9] der mit seinen sanften Linien sich ausbreitet, und verfolge die steilauf bis an den Waldesrand emporstrebenden Gärten mit ihren Wegen und Heimlichkeiten und wende mich dann wieder dem Dichter zu.

Ein Wiedersehen nach langen Jahren.[10] Er war damals unser Jüngster, war der frühreife Jüngling mit einem scharfgeprägten Gesicht, das Hermann Bahr als Dantesk bezeichnete.[11] Loris. Es lag etwas verzärteltes, knabenhaftes in dem Namen, den der junge Poet sich damals beilegte, und dennoch war schon ein tiefes Wissen um das Leben in ihm, hatte er als Dichter von »Gestern« und »Der Tor und der Tod« an ewige Menschheitsfragen gerührt. Nun, da er mir wieder gegenüberstand, fand ich ihn ruhiger geworden im Wesen, männlicher und doch noch in der Biegsamkeit und Feinheit seiner Gestalt, mit Resten des Jünglinghaften. Nur hie und da eine hastige Bewegung, eine nervöse Geste, aber immer in Ausdruck und Haltung das Streben nach dem Einfachsten, die Vermeidung der Pose und in der Kleidung eine korrekte Eleganz.

7 Hofmannsthal hatte die kleine Statuette »Le penseur et son génie« bei seinem Aufenthalt in Paris 1900 von Auguste Rodin erworben. Vgl. Ursula Renner, Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg 2000, S. 366–385.

8 Der Kopf des Hypnos, ein für Hofmannsthal farbig gefasster Abguss einer römischen Kopie des griechischen Originals. »Den Kopf mit dem Flügel (er findet sich in London und Neapel) habe ich durch eine Münchner Kunsthandlung bestellen lassen«, schrieb Hofmannsthal an seinen Schwager, den Maler Hans Schlesinger; vgl. Kaluga/Schneider, Rodaun (wie Anm. 2), S. 218. Eine Radierung des Hypnos erschien 1912 auf dem Titelblatt der zehnten Auflage von »Der Tor und der Tod«, einer bibliophilen Ausgabe im Insel Verlag mit drei Vignetten von Ernst R. Weiss (Abb. bei Karl Jacoby, Hugo von Hofmannsthal. Bibliographie. Berlin 1936 [Hamburger Beiträge 5], zwischen S. 4 und 5).

9 Menkes' Blick kann gut rekonstruiert werden: Er schaut nicht auf die Anhöhe im Ort Mauer, sondern auf den Zugberg. Dank an Katja Kaluga für den Hinweis.

10 Zu den Anfängen s. die Dokumentation 10: Der junge Hofmannsthal, und meine Einleitung.

11 So in der Schilderung seines ersten Eindrucks des 17-jährigen Dichters: »Das Profil des Dante, nur ein bischen besänftigt und verwischt, in weicheren, geschmeidigeren Zügen, wie Watteau oder Fragonard es gemalt hätte; aber die Nase, unter der kurzen, schmalen, von glatten Ponys überfransten Stirne, wie aus Marmor, so hart und entschieden, mit starken, starren, unbeweglichen Flügeln.« Hermann Bahr, Loris. In: Freie Bühne für den Entwickelungskampf der Zeit, Januar 1892, S. 94–98, hier S. 96 (wieder in: Ders., Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a.M. 1894, S. 122–129, hier S. 126). Auch Ferdinand von Saar schrieb, allerdings nur in einem Privatbrief, vom »schmucken Hofmannsthal mit dem Danteköpferl«. BW Gomperz, S. 200.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal ist soeben nach mehrwöchigem Aufenthalt aus Berlin zurückgekehrt.[12] Dies gibt mir Veranlassung, ihn nach seinen Eindrücken zu befragen und ihn zu Parallelen zwischen Berlin und Wien zu bewegen.

»Ich halte in diesem Falle die Antithese für unnütz«, erwiderte er. »Ich empfinde mich in beiden Städten zu Hause, genieße in Berlin den Rhythmus des modernen Lebens, in Wien die heimatliche Kultur und die Landschaft. Als dritte Heimat mutet mich das kleine, stille Weimar an, wo ich mehrmals im Jahre ein paar Wochen verbringe. Ich finde, daß in unserer Zeit der Aufenthaltsort etwas Zufälliges ist und daß man ebensosehr mit Menschen rechnet, die in Paris oder in Florenz, als mit solchen, die in Grinzing oder am [!] Cottage leben.[13] Ich würde mit einem Institut, wie die Oper war und hoffentlich wieder werden wird,[14] einem Institut, dem ich unvergleichlich schöne Abende danke, ganz ebenso rechnen, wenn es zufällig nicht in Wien stünde. Ich würde mich an Herrn Maran[15] ebenso freuen, wenn er im Theatre de capucines spielen würde als im Theater in der Josefstadt, und zähle die Bühnen Max Reinhardts genau so zu meiner Existenz, als wenn ich sie durch eine Wagenfahrt von Rodaun aus erreichen könnte …«[16]

»Und das *Burgtheater*?«[,] warf ich ein.

»Ich finde in *Kainz* einen außerordentlichen Schauspieler und nach seinem Kandaules einerseits, Tasso anderseits, scheinen mir die Mög-

12 Obwohl Hofmannsthal mit »Silvia im ›Stern‹«, einer Komödie, die ihn seit dem Sommer beschäftigte und die er Ende November mit zu Max Reinhardt nach Berlin hatte mitnehmen wollen, nicht fertig geworden war, reiste er am 20. November nach Dresden zum Ehepaar Nostitz (vgl. BW Nostitz, S. 45), dann nach Berlin und vom 2. bis 9. Dezember zu Harry Graf Kessler nach Weimar. Am 17. Dezember war er nach Rodaun zurückgekommen.

13 Im sog. Cottageviertel der Wiener Gemeindebezirke Währing und Döbling oder im 1892 eingemeindeten Grinzing, jenen teuren stadtnahen grünen Wiener Villenvierteln, wohnten viele arrivierte Künstler und Intellektuelle wie etwa Arthur Schnitzler, Hermann und Anna Bahr-Mildenburg, Marie Gutheil-Schoder, Josef Kainz, auch Richard Beer-Hofmann, Felix Salten und Theodor Herzl.

14 Anspielung auf die Querelen um Gustav Mahler als Operndirektor, der am 24. November 1907 zum letzten Mal in Wien dirigiert hatte und jetzt seine Karriere an der Metropolitan Opera in New York fortsetzte. S. dazu auch Menkes bei Marie Gutheil-Schoder und Anna Bahr-Mildenburg, Dokumentation 5 und 6.

15 Gustav Maran (1854–1917), österreichischer Theaterschauspieler und Komiker, spielte von 1894 bis zu seinem Tod am Theater in der Josefstadt. Vgl. dazu auch den Hausbesuch Hermann Menkes, Bei Gustav Maran. In: NWJ 5639, 4. Juli 1909, S. 3.

16 Hofmannsthal schlägt hier einen weiten europäischen Bogen vom »Théâtre« des »Capucines« in Paris über das Wiener Theater in der Josefstadt bis zu Max Reinhardts Deutschem Theater in Berlin.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lichkeiten dessen, was er uns noch schenken kann, gar nicht abzuwägen …«[17]

»Kainz ist eine Einzelerscheinung, – aber das Burgtheater als Ganzes: Welche Zukunft, welche Möglichkeiten der Entwicklung können Sie ihm voraussagen?«

»Das Burgtheater ist ein sehr interessantes Institut. Es ist ein lebendiger Organismus und hat wie ein Mensch seine schwächeren Zeiten und Zeiten besonders glanzvoller Energie. Ich glaube, daß wieder sehr starke Momente für das Burgtheater kommen werden. Ganz besonders auf dem Gebiete des *Lustspiels*. In der Kultur, der Haltung und der Allüre von Schauspielern, die mir das jüngere Burgtheater typisch zu repräsentieren scheinen, wie zum Beispiel Korff,[18] sehe ich etwas ganz Besonderes, etwas sehr Wienerisches, dem Berlin nichts Gleichwertiges gegenüberzustellen hat.«

Ich brachte das Gespräch auf unsere Privattheater, und betonte, daß sich jetzt die Klagen häufen über den ausschließlich merkantilen Geist, der in ihnen waltet.

»Geschäftstheater sind Erscheinungen ökonomischer Gesetze, die mit der Entwicklung großer Städte zusammenhängen. Ein Theater, das keine Geschäfte macht, erscheint mir noch viel absurder als ein reines Geschäftstheater. Es wird immer die Sache eines das Niveau überragenden Mannes sein, sein Theater gleichzeitig geschäftlich und künstlerisch zu führen, und Sie sehen hierfür das ausgezeichnetste Beispiel in Herrn Jarno,[19] der das Künstlerische mit dem Geschäftlichen zu vereinigen

17 Am 30. Juni 1906 hatte Hofmannsthal den gefeierten Schauspieler Josef Kainz (1858–1910) in der Titelrolle von Goethes »Tasso« im Burgtheater gesehen. Kurz vor dem Interview mit Menkes schrieb er an Eberhard von Bodenhausen: »Bin mit Kainz ganz gut, ohne Intimität. […] Zur Anknüpfung könnte dienen, daß ich Dir mit besonderem Enthusiasmus von seinem Tasso gesprochen hätte. […] Er war Anlaß zu meinem längeren Aufsatz über Tasso […]. Desgleichen creierte er vor 8 Jahren ganz wundervoll meinen Abentheurer [›Der Abenteurer und die Sängerin‹]. Es war eine seiner schönsten Gestalten.« (BW Bodenhausen, S. 99) S.a. den Kommentar zu Hofmannsthals »Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe« in SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 371f. – Auch als Kandaules in Friedrich Hebbels erst 1889 in Wien uraufgeführter Tragödie »Gyges und sein Ring« faszinierte Kainz sein Publikum.

18 Der gebürtige Wiener Arnold Korff (eigentl. Kirsch, 1870–1944) hatte seine Karriere in den USA begonnen, bevor er 1896 in die Habsburgermonarchie zurückkehrte. Von 1899 bis 1913 spielte er am Burgtheater, dann wieder ab 1918/19. Hofmannsthal wünschte ihn sich später u.a. für die Rolle des Hans Karl im »Schwierigen«. Vgl. SW XII Dramen 10, S. 173.

19 Der Schauspieler und Theaterdirektor Josef Jarno (eigentl. Kohner, 1866–1932) leitete seit 1899 das Theater in der Josefstadt. 1905 hatte er das Fürst-Theater im Wiener Prater

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weiß, ebensosehr alle Menschen von Geschmack wie das breite Publikum auf seiner Seite hat und ohne Ostentation für die Vielen und die Wenigen spielt und nicht nur mit Maran und Pallenberg, die ich beide mit dem außerordentlichsten Vergnügen spielen sehe,[20] sondern auch mit andern, schwächeren Schauspielern durch rhythmische Kraft und durch Tempo immer gutes Theater bietet. Aber wollen wir wirklich nur über Theater sprechen, unterbrach mich Hofmannsthal mit einem Lächeln. Ich war jetzt vier Wochen in Deutschland, fuhr er fort, und habe von so viel andern Dingen sprechen gehört und gesprochen …«

»Interessieren Sie sich denn für Politik?«

»Ganz gewiß, und dies um so mehr, je weniger ich darüber spreche. Politische Diskussionen sind sicherlich nicht ohne Reiz für mich. Gelegentlich mit einem ›Times‹-Korrespondenten,[21] einem klugen und orientierten Berufspolitiker,[22] mit einem energischen und weitblickenden Industriellen[23] über innere und äußere Politik zu debattieren, eine politische Persönlichkeit zu beobachten, all das macht mir eben so viel Vergnügen als jedes beliebige Literaturgespräch.«

gekauft, das er als Joint Venture mit dem Theater in der Josefstadt betrieb. So konnte er anspruchsvolle moderne Stücke durch Kassenschlager gegenfinanzieren.

20 Zu Maran s.o. Anm. 15. Der Sänger, Schauspieler und Komiker Max Pallenberg (eigentl. Pollack, 1877–1934) war 1904 von Jarno ans Theater in der Josefstadt verpflichtet worden. Durch Max Reinhardt kam er ans Deutsche Theater in Berlin, wo er Triumphe feierte. Später wird er in der von Hofmannsthal ihm auf den Leib geschriebenen Titelrolle des »Unbestechlichen« (1923) brillieren.

21 Vielleicht Henry Wickham Steed (1871–1956), der von 1902 bis 1913 Korrespondent der »Times« in Wien war. Vgl. SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, die Erläuterungen zu S. 141, 22. Steed war mit Josef Redlich und Hermann Bahr befreundet, und in diesem Kontext könnte Hofmannsthal ihm begegnet sein.

22 Hier ist an den im Mai 1907 in den Reichsrat gewählten Landtagsabgeordneten und Universitätsprofessor Dr. Josef Redlich zu denken, mit dem Hofmannsthal sich seit den 1890er Jahren mündlich wie brieflich über aktuelle (kulturpolitische) Themen austauschte. Die Sympathie war wechselseitig: Für die Übersendung des ersten Bandes der »Prosaischen Schriften« (1907) dankte Redlich ihm mit den Worten: »Sie schreiben das merkwürdigste, persönlichste Prosa-Deutsch in unserer Zeit.« Und: »Ich hoffe, daß mir ein gnädiges Geschick ermöglicht, einmal als Volksvertreter zu zeigen, daß es auch solchem in unserer Zeit möglich ist, etwas für die Cultur zu thun: der Gedanke, daß ein Künstler wie Sie mir nicht ganz ferne steht, wird mir helfen, den richtigen Augenblick dazu nicht zu versäumen.« (BW Redlich, 31. Mai 1907, S. 9)

23 Vielleicht der besonders mit Arthur Schnitzler befreundete österreichische Eisenbahn-Industrielle Louis Philipp Friedmann (1861–1939) oder sein Bruder Max (1864–1936); auch in der Familie Gomperz/Lieben waren Industrielle. Darüber hinaus wechselte im November 1907 Hofmannsthals Freund Eberhard von Bodenhausen (1868–1918) als Bevollmächtigter und Vorstandsmitglied der Fried. Krupp AG nach Essen, nachdem er zuvor als Geschäftsführer der von ihm 1897 gegründeten Proton-, dann Tropon-Werke in Mülheim am Rhein fungierte.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hier fand ich Gelegenheit, Hofmannsthal zu befragen, wie er sich zu jener, von beachtenswerter Seite jüngst erhobenen Umfrage verhalte. Daß das Anwachsen der klerikalen Bewegung und der klerikalen Parteien nur auf die gegen die Religion sich richtenden Aeußerungen in Presse und Literatur zurückzuführen seien.

»Sie meinen wohl den in einem hiesigen Tageblatt veröffentlichten Artikel von Professor v. Schröder?[24] Der Aufsatz war mir außerordentlich sympathisch, aber diese Klage Schröders überraschte mich etwas. Nietzsche ist ein Individuum.[25] Als solches unvergleichlich, aber seine Haltung

[24] Zum Verständnis des Kontextes: Karl Lueger hatte in seiner Eröffnungsrede zum 6. Katholikentag am 16. November 1907 in Wien (und einer weiteren vor dem Salzburger katholischen Studentenverein) als Gegenwehr zur Vormacht der jüdischen Professoren eine christlich-soziale »Eroberung der Universitäten, dieser Brutstätten der Religions- und Vaterlandslosigkeit«, gefordert. Dies löste, nachdem seine Rede in der »Neuen Freien Presse« publiziert worden war (NFP 15532, Sonntag, 17. November 1907, S. 7), eine heftige Kontroverse aus, in der auch der Indologe Leopold von Schroeder (1851–1920) Stellung bezog; zunächst kürzer im Rahmen einer Meinungsumfrage unter den Professoren (NFP Nr. 15534, 19. November 1907, S. 3), dann noch einmal ausführlich in einer »Rede, die niemals gehalten wurde«, gerichtet an die »Christlichsoziale[n] Mitbürger« (NFP 15553, 8. Dezember 1907, S. 1f.). Als dann seine Antwort wiederum auf die ergangenen Polemiken vom Herausgeber der NFP, Moritz Benedikt, bis zur Unkenntlichkeit redigiert wurde, zog Schroeder den Artikel zurück und ließ ihn mit einer entsprechenden Erläuterung am 19. Dezember 1907 in der »Zeit« (Nr. 1882, S. 1f.) unter dem Titel »Die Kehrseite der Medaille« drucken. Auf diesen Artikel bezieht sich Hofmannsthal. – Schroeder selbst stellte die Situation rückblickend so dar: »Im Laufe des Jahres 1907 wurde ich in heftige Pressekämpfe verwickelt durch den wuchtigen Angriff des Bürgermeisters Karl Lueger auf die Universitäten […]. Ich trat für die Universitäten ein, kämpfte in der ›Neuen Freien Presse‹ gegen Lueger und seinen Schildknappen Dr. Geßmann, der es nachmals noch bis zum Minister bringen sollte. Ernste Meinungsverschiedenheiten mit der Schriftleitung der Neuen Freien Presse veranlaßten mich aber schließlich, mit ihr zu brechen und in der ›Zeit‹ dazu Stellung zu nehmen. Meine Beziehung zu der Neuen Freien Presse, in der ich früher auf Wunsch der Schriftleitung bisweilen einen Artikel hatte erscheinen lassen, war damit für immer zu Ende.« Ders., Lebenserinnerungen. Hg. von Felix v. Schroeder. Leipzig 1921, S. 210. – Der Balte Leopold von Schroeder bekleidete seit 1899 eine Professur an der Wiener Universität. Er stand in engem Kontakt mit dem Anthropologen Ferdinand von Andrian, dem Vater von Hofmannsthals Freund Leopold von Andrian. Von den zahlreichen Publikationen Schroeders bis 1907, auch literarischen Arbeiten, waren die damals wohl bekanntesten »Pythagoras und die Inder« (1884), »Indiens Literatur und Kultur« (1887), »Wesen und Ursprung der Religion« (1905). Zu Debatte und Skandal s.a. Oliver Rathkolb, Gewalt und Antisemitismus an der Universität Wien und die Badeni-Krise 1897. Davor und danach. In: Der lange Schatten des Antisemitismus. Kritische Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Universität Wien im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von dems. Göttingen 2013, S. 69–92, hier S. 86–88. Siehe insbes. auch »Neue Dokumente zu Karl Luegers antisemitischer Agitation gegen die Universität Wien, 1907« (ebd., S. 252–315) und Josef Redlichs Attacke gegen Karl Lueger: Über die Situation für jüdische Gelehrte an den österreichischen Universitäten (ebd., S. 275–315).

[25] In Schroeders Artikel »Die Kehrseite der Medaille« (wie Anm. 24) hatte es geheißen: »[D]er größte, gefeiertste und einflußreichste Prophet dieser modernen Richtung, der entschlossenste Antichrist und Antimoralist, ist bekanntlich kein Jude, sondern der sächsische Pastorensohn Friedrich Nietzsche. […]. Ich nenne ihn nur als den großen arischen Vertreter

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gegen das Christentum ist eine individuell tragische, ich möchte sagen eine intime Angelegenheit. Abgesehen von Nietzsche aber erscheint mir eine gelegentlich feindselige Haltung gegen das Christentum doch nur in ganz inferioren und insipiden Vertretern der Häckelschen Anschauung vorzuliegen, die aus einem ins Enge gezogenen, recht mißverstandenen Monismus ihrerseits wieder sich etwas Pfäffisches zurecht gemacht haben. Im übrigen aber: Wenn ich die europäische Gesamtatmosphäre im gegenwärtigen Moment, das, was ich im geistigen Sinne das ›europäische Wetter‹ nennen möchte, recht verstehe, so ist dieses vielmehr auf ein Wiedererwachen religiöser Instinkte und religiöser Forderungen eingestellt. Die Imponderabilia sind wieder einmal eine große Macht, und nichts scheint mir charakteristischer als die dominierende Stellung, die gewisse durchaus religiöse Erscheinungen, vor allem Novalis,[26] am geistigen Horizont der Gegenwart wieder einzunehmen beginnen, und zwar meinem Gefühl nach durchaus nicht im Sinne der literarischen Mode, sondern als eine Orientierung des Gesamtseelischen. Es werden mir viele Bücher ins Haus geschickt – Sie sehen hier ganze Stöße herumliegen – und es sind Bücher darunter, über deren Haltung ich erstaunt bin, und von denen ich nur sage, daß sie noch vor zehn, vielleicht vor fünf Jahren unmöglich hätten geschrieben werden können.«

»Was sind das für Bücher? Religiöse?«

»Ich meine Bücher, erfüllt mit einer religiösen Grundstimmung, von sehr verschiedenen, oft sehr überraschenden Ausgangspunkten her – aber das würde zu weit führen, und zwar aus dem Gebiet der Kulturpolitik hinaus ins eigentlich Geistige, völlig Ungreifbare unserer Epoche.[«][27]

jener Richtung, die dem Christentum den Krieg bis aufs Messer angekündigt hat.« (S. 2)

26 Religiöse Erfahrung als Offenbarungserleben war um 1906/07 ein wichtiges Thema für Hofmannsthal; dazu gehörte auch die Relektüre von Novalis. Er benutzte die Ausgabe Novalis, Sämmtliche Werke. Hg. von Carl Meißner, eingeleitet von Bruno Wille (s. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 280) und die neue Werk-Ausgabe (»Schriften«. 4 Bde. Hg. von Jakob Minor, Jena 1907). Johannes Schlaf hatte gerade mit »Novalis und Sophie Kühn« eine »psychophysiologische Studie« (München 1907) herausgebracht und Franz Blei dem frühromantischen Dichter eine kleine bebilderte Monographie in der Reihe »Die Literatur« bei Bardt gewidmet. Nicht zuletzt war Hofmannsthal selbst mit Novalis assoziiert worden. Vgl. Alexander von Weilen, Novalis. In: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 226, 1. Oktober 1907, S. 1f., hier S. 2.

27 Hofmannsthals Notizen, die unter dem Titel »Rodauner Anfänge« aus den Gesprächen mit Rudolf Alexander Schröder im Sommer 1906 hervorgegangen sind, belegen gut Hofmannsthals kulturphilosophische Orientierung in dieser Zeit; so verweist er etwa auf Rudolf Kassners Buch »Der indische Idealismus« (1903), auf Mauthners Sprachphilosophie oder Maeterlincks Reflexionen; im Umfeld der »Briefe des Zurückgekehrten« kommen dann wei-

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Bleiben wir auf dem Gebiet der Kulturpolitik. Ich habe aus einem Aufsatz ersehen, daß Sie sich für Professor *Gurlitt* interessieren.«

»Ja, ich interessiere mich für ihn zunächst als Individuum, als ein höchst vitales Individuum, als einen der Menschen, die in irgendeiner Sache bis zum Aeußersten zu gehen imstande sind.[28] Aber eigentlich interessiert er mich noch mehr als Faktor innerhalb einer großen Bewegung.«[29]

»Sie meinen die Bewegung für *Schulreform*?«

»Ja, doch ist das Wort, wie alle Schlagworte, zu eng und zu weit. Ich meine das Große, an tausend Punkten sich manifestierende, hie und da sich überhastende, da und dort zur schnellen Karikatur seiner selbst erstarrende Bestreben, das Verhältnis der Kinder zu den Erwachsenen auf eine neue Basis zu stellen. Ich meine das, was die in England von Bedales und Abbotsholm[e], in Frankreich von Demoulins, was im Harz die Schulen des Dr. Lietz sind:[30] ich meine die große Bewegung unter

tere Lektüren hinzu. Siehe die entsprechenden Kommentare in SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe.

28 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Gurlitt. (Gelegentlich seines heute stattfindenden Vortrages im Verein für Schulreform.) In: Die Zeit (Wien) 1852, 19. November 1907, S. 1. Wieder in: SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 163. – Der Altphilologe Ludwig Gurlitt (1855–1931) hatte durch seine reformpädagogischen Schriften, insbesondere aber durch seine unangepasste Schulpraxis Anstoß erregt, sodass ihm 1907 die Frühpensionierung nahegelegt worden war. Zu Hofmannsthal und Gurlitt s. Ursula Renner, Ludwig Gurlitt im Kontext (Hofmannsthal, Pannwitz). Vortrag auf der Gurlitt-Tagung Oktober 2015 im DLA Marbach (Publikation in Vorbereitung).

29 Neben den Universitäten als ›Brutstätten des Umsturzes‹ war die (konfessionelle vs. liberale) Schule ein zentraler, umstrittener Punkt auf dem 6. Katholikentag in Wien, der gerade Öffentlichkeit und Politik in Wien beschäftigte (vgl. Stenographische Protokolle des Abgeordnetenhauses). Zu Luegers Bildungspolitik insgesamt s. John W. Boyer, Culture and Political Crisis in Vienna. Christian Socialism in Power, 1897–1918. Chicago/London 1995, S. 185ff. und 546.

30 Die englische Reformschule Bedales wurde 1893 von J.H. Badley als Alternative zur autoritären spätviktorianischen public school initiiert. Das Motto lautete »head, hand and heart« (vgl. www.bedales.org.uk/home/about-bedales/history-bedales [Zugriff: 15.11.2016]). Die »New School« Abbotsholme wurde 1889 maßgeblich von Cecil Reddie (1858–1932) gegründet und zum Vorbild für die neuere Landerziehungsheimbewegung. »Reddie schwebte eine Schule vor, die den ganzen Menschen bilden sollte […]. Die Alten Sprachen spielten in Abbotsholme eine eher untergeordnete Rolle, wichtiger waren die Modernen Sprachen, Geschichte und die Naturwissenschaften. Der Schulalltag war in Unterrichtsarbeit (vormittags) und freiere Aktivitäten (nachmittags) gegliedert. Zu den freieren Aktivitäten zählten neben Sport, Exkursionen und künstlerischen Tätigkeiten auch das Arbeiten auf dem Feld, im Garten oder in der Werkstatt.« (Wikipedia [Zugriff: 15.11.2016]) Die 1899 von Demolins gegründete »Ecole de Roches« in der Nähe von Verneuil-sur-Avre, Normandie, war eine Reformschule nach englischem Muster. Felix Oppenheimer, der Sohn von Hofmannsthals mütterlicher Freundin Yella Oppenheimer, 1907 Mitbegründer des österreichischen »Schulreform«-Vereins, hatte im Vorjahr über »Die Schulen von Bedales und von Verneuil. Ein Beitrag zur Reform der Mittelschule« (Österreichische Rundschau, IX. Jg., H. 3,

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den deutschen Volksschullehrern, ich meine das Gemeinsame, was allen diesen Bestrebungen zugrunde liegt und das sich in keiner davon vollständig und doch in jeder deutlich manifestiert … Ich liebe diese Dinge, und liebe es, mich mit ihnen zu verknüpfen um ihres Rhythmus willen, den sie gemeinsam haben mit den Konstruktionen und Bauten von Vandervelde oder Otto Wagner oder mit den Bildwerken von Rodin,[31] und ich finde alle diese Dinge unendlich interessanter als Theater, oder vielmehr: ich finde die Theater nur insofern interessanter, als sie etwas von diesem Rhythmus[32] zu übernehmen und in ihrer Sphäre zu entwickeln trachten.«

»Wie kommt es, daß Sie bei dieser Gesinnung nicht plötzlich sich irgendwie betätigen?«

»Es ist nicht gesagt, daß ich es niemals tun werde, weil ich es vielleicht unbeschreiblich gefunden habe, es bis jetzt zu tun. Ein Dichter ist kein Politiker und ein Politiker kein Dichter, und die Beispiele Lamartines und Björnsons reizen nicht zur Nachahmung.[33] Aber schließlich findet jedes produktive Individuum irgendwie den Punkt der Einschaltung ins Allgemeine. Auch habe ich eine zumindest halbpolitische Publikation im Schreibtisch liegen und Bruchstücke daraus sind sogar veröffentlicht. Ich nenne diese Sachen ›Briefe des Zurückgekehrten‹, und der imaginäre Schreiber ist ein vierzigjähriger Mann, Oesterreicher von Geburt und Deutscher von Erziehung, der nach achtzehnjähriger Abwesenheit Europa wiedersieht und den gegenwärtigen Kulturzustand zunächst mehr ablehnend als bejahend auf sich wirken läßt, allmählich aber von dieser Hypochondrie genest und Europa wieder liebgewinnt.«[34]

1. Dezember 1906, S. 163–178) geschrieben. Für Hermann Lietz wurde der Aufenthalt in Abbotsholme zum Impuls für die Gründung (1898) seines ersten Landerziehungsheims Pulvermühle in Ilsenburg im Harz, die von Gustav Wyneken geleitet wurde.

31 Alle drei, Henry van de Velde, Otto Wagner und Auguste Rodin, repräsentieren jene »Moderne«, der auch Hofmannsthal sich zugehörig fühlt. Der belgische Künstler und Architekt Henry van de Velde (1863–1957) hatte, vermittelt durch Harry Graf Kessler, 1901 die Leitung der Kunstgewerbeschule in Weimar übernommen.

32 Hier greift Hofmannsthal einen Schlüsselbegriff der lebensphilosophischen Reformbewegung am Beginn des 20. Jahrhunderts auf.

33 Der Franzose Alphonse Lamartine (1790–1869) und der Norweger Björnstjerne Björnson (1832–1910) stehen für eine Generationenfolge von Dichter-Politikern im 19. Jahrhundert.

34 SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 151–174. Die ersten drei »Briefe des Zurückgekehrten« waren am 21. Juni, 5. Juli und am 30. August 1907 in dem von Werner Sombart mit kulturpolitischem Anspruch begründeten »Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur« erschienen. Am 26. Oktober 1907 hatte Rudolf Kassner an Elsa Bruck-

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Also eine politische Publikation? Aber Ihre poetischen Arbeiten – wie steht es mit diesen? Gewiß nimmt Ihnen die Kollaboration mit Richard Strauß der Ihre ›Elektra‹ komponiert, viel Zeit?«

»Sie nimmt gar keine Zeit. Er komponiert den Text wie er ist und wo was zu streichen ist, findet er es selbst mit großem Geschmack und großer Sicherheit.«

»Wann wird die Premiere stattfinden? Man sprach ja schon vom kommenden Frühjahr.«

»Das war ein Irrtum. Strauß ist mit der Partitur noch nicht ganz fertig und die Premiere wird frühestens heute über einem Jahr stattfinden und wahrscheinlich wieder in Dresden, wo auch die Uraufführung der ›Salome‹ stattfand.«[35]

»Und Ihre eigene nächste Premiere, die Ihres neuen Trauerspiels?«

»Es ist eine Komödie, dieses Trauerspiel«, antwortet der Dichter lächelnd »eine Komödie in Prosa.«[36]

»Ein modernes Stück? Eine soziale Komödie?«

»Modern? Halbwegs: es spielt im Kostüm der Vierzigerjahre. Sozial? Nein, eher eine Liebeskomödie, obwohl verschiedene soziale Typen darin vorkommen und ich mich darauf freue, diesen Typen einen verschieden gefärbten, nuancierten österreichischen Ton zu geben.«[37]

mann geschrieben: »Hofmannsthals ›Briefe eines Zurückgekehrten‹ sind Theile eines allerdings gerade erst angefangenen Ganzen. […] Ich war bei ihm in Rodaun u. er hat mir sehr gut gefallen. Es ist doch ein großes Streben in ihm nach weiter.« (BW Kassner, S. 109). Zu den »Briefen« im Einzelnen s. Ursula Renner, Gestalterfahrung in den »Briefen des Zurückgekehrten«. In: Dies., Die Zauberschrift der Bilder (wie Anm. 7), S. 387–457.

35 »Salome« wurde am 9. Dezember 1905 in Dresden uraufgeführt, »Elektra« am 25. Januar 1909.

36 »Silvia im ›Stern‹«. In: SW XX Dramen 18.

37 Anfang September hatte Hofmannsthal sich Maximilian Harden gegenüber, der »für diesen Winter wieder ein Theaterstück« von ihm erwartete, besorgt darüber geäußert, »ob dieses nun Sie nicht enttäuschen wird, da es Prosa ist, da es sich dem was wir Wirklichkeit zu nennen übereinkommen, stärker anschmiegt als meine früheren Arbeiten, da sogar der oesterreichische Dialect sich bei den niedrigeren Figuren eingeschlichen hat. Und doch hat diese Comödie […] keine innere Ähnlichkeit mit Nestroy, auch nicht mit Goldoni, […] auch mit keinem Neueren … Manchmal […] kommt es mir so vor als ob es verwandt wäre mit den Comödien Shakespeares, gar nicht im Äußeren […] – wohl aber im Innern, in dem Geheimnisvollen was man mit dem Wort Stil aussprechen will, in der tiefsten Mischung der Elemente, in dem Gewebe aus Zartem und Niedrigerem, Eingeschränktem und Lyrisch-unendlichem.« BW Harden, 5. September 1907, S. 109 (auch SW XX Dramen 18, S. 229; dort, S. 234, auch diese Interviewpassage). Das Stück selbst blieb Fragment.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2. Neues Wiener Journal 5193, 5. April 1908, S. 3f.

Bei Hermann Bahr. / Von Hermann Menkes.

Das Heim Hermann Bahrs in Ober-St.-Veit ist in diesen Blättern einmal schon geschildert worden.[1] Die Villa, ein Werk Meister Olbrichs,[2] ist in eine stille und freundliche Landschaft mit schmalen Wegen, Waldansätzen und Gärten harmonisch hineingebaut. Stilisierter und mit einem Raffinement an Tönen muten die sonnigen und lichtvollen Innenräume an. Diese Zimmer und Gelasse bieten Farbensymphonien im Sinne des modern Malerischen. Die Farben und Formen der Gegenstände sind auf Einheitlichkeit gestimmt. Der angebrachte Bilderschmuck, eine Radierung von Munch,[3] zeichnerische Porträts der Duse[4] und der Sada

1 Ilka Horovitz-Barnay, Hermann Bahr. In: NWJ 4655, 7. Oktober 1906, S. 4, und Dies., Hermann Bahr. II. In: NWJ 4669, 21. Oktober 1906, S. 6f. Die Verfasserin (1853–1932) war die Schwester von Ludwig Barnay, der seit 1906 das Königliche Schauspielhaus in Berlin leitete.

2 Joseph Maria Olbrich (1867–1908), Architekt des Wiener Sezessionsgebäudes, hatte in der Veitlissengasse (heute Winzergasse 22), am Rande von Ober St. Veit, für Hermann Bahr (1863–1934) eine Villa errichtet, die er von 1900 bis 1912 bewohnte. »[E]rinnern Sie sich«, schrieb Bahr in einer gedruckten Widmungsadresse an »Meister Olbrich«, »wie wir voriges Jahr in St. Veit auf der Höhe standen? Es war im Herbst, Sie steckten den Platz für mein Haus ab. Tief unten liegt die Stadt in Dampf und Dunst, rings rauscht es aus Gärten, hier ist Alles rein und frei. Und wir standen und blickten bis zu den ungarischen Bergen hin […].« Hermann Bahr, Secession. 2. Aufl. Wien 1900, S. VII. Bei der ersten Wiener Sezessionsausstellung hatten sich Bauherr und Architekt im März 1898 kennengelernt. 1901, über dem Projekt der Darmstädter Künstlerkolonie, vertieften sich die Beziehungen. Vgl. u.a. Hermann Bahr, Olbrich. In: Der Tag 417, 22. September 1901, S. 9f. – Zu Bahrs häuslichem Ambiente s. eine Notiz von Siegfried Jacobsohn vom 8. Januar 1905: »Heute, Sonntag, von elf bis vier: bei Bahr. Wir sind uns einmal in einer berliner Premierenpause vorgestellt worden. […] Eine Wonne: weit draußen in Ober-Sankt-Veit, einem ganz dörflichen Vorort, in den man fast eine Stunde hinausfährt, eine ganz moderne Villa, voll der schönsten Möbel, Bilder, Büsten, Bücher, auf einem Hügel gelegen und mit den köstlichsten Aussichten nach allen Seiten. Die Besitzer und Bewohner voll Bildung und Anmut und Witz und Wärme.« Siegfried Jacobsohn, Schrei nach dem Zensor. Schriften 1909–1915. Hg. und komm. von Gunther Nickel und Alexander Weigel in Zusammenarb. mit Hanne Knickmann und Johanna Schrön (Gesammelte Schriften. Bd. II). Göttingen 2005, S. 315.

3 Der norwegische Maler und Graphiker Edvard Munch (1863–1944) besaß seit seiner legendären Ausstellung im Verein Berliner Künstler 1892 Kultstatus unter den »Modernen«. 1906 hatte er die Bühnenbilder für Ibsens »Gespenster« entworfen, mit denen Max Reinhardt die Berliner Kammerspiele eröffnete. Auch für »Hedda Gabler«, die zweite Regiearbeit Bahrs in Berlin (Premiere 11. März 1907), machte er sieben Entwürfe (Honorar: 750 Mark). Nach acht Aufführungen wurde das Stück abgesetzt. Zur frühen Rezeption Munchs s. Munch und Deutschland. Hg. von Uwe Schneede und Dorothee Hansen. Ausst.kat. Hamburg 1994.

4 Bahr verstand sich als »Entdecker« der berühmten italienischen Schauspielerin Eleonora Duse (1858–1924) für das deutschsprachige Publikum (s. dazu auch Anm. 17). Ob eine, in

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Yacco,[5] paßt zu dem gebotenen Rahmen, und ganz besonders paßt in dieses Milieu die Gestalt Hermann Bahrs.[6]

Das ist der Meister, wie er in modernen Romanen dargestellt ist. Eine hohe Gestalt, die zur Fülle neigt. Die schon etwas ergrauten Haare lang gewachsen und ein wenig derangiert. Die Stirn energisch geformt und an der einen Seite frei. Ein gut gepflegter, schöner Vollbart à la Lenbach.[7] Die Kleidung apart, Ateliertracht.

Er ist eben aus Berlin, wo er als Regisseur an den Reinhardtschen Bühnen seit zwei Jahren wirkt,[8] in sein stilles Heim für kurze Zeit zurückgekehrt. Es war naheliegend, daß sich unser gleich lebhaft entsponnenes Gespräch dem Theater zuwandte. »Von den frühen Morgenstunden bis Mittag und vom Nachmittag bis 1 Uhr morgens bewege ich mich im Theater. Und wenn ich einen Abend nicht bei Reinhardt bin, dann verbringe ich diese Stunden eben in einem anderen Theater. Das ist so mein

jedem Falle aufschlussreiche Tagebuchnotiz Bahrs vom April 1903 sich auf Hermann Menkes oder den Theateragenten Adolf Menkes bezieht, müsste abgeklärt werden: »Die Duse zur Vorstellung der Duncan abgeholt. Das peinliche Gefühl durch eine (im Foyer) spalierbildende glotzende Menge zu gehen und in der I. Loge (links) alle Gucker wie Pistolen auf einen angeschlagen zu fühlen. Ihr Haß these inbecils; mit dem Hedda Gabler Gesicht. Wie der *Agent Menkes* fragen kommt, wann er morgen bei ihr vorsprechen soll, die grenzenlose Müdigkeit und Verachtung, da sie sagt: Quand vous voudrez!« Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr. Ausgew. und eingeleitet von Joseph Gregor. Wien 1947, S. 206 [Hervorh. d. Verf.]. Zum »Ereignis Duse« s.a. Elsbeth Dangel-Pelloquin, »Moderne Stimmungsakrobaten«. Bahrs und Hofmannsthals Kreation der Moderne am Beispiel von Eleonora Duse und Isadora Duncan. In: Hermann Bahr – Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden. Hg. von Martin Anton Müller u.a. Bern/Berlin 2014, S. 55–81.

5 Die Auftritte der japanischen Tänzerin Sada Yacco (1871–1946), die 1899 auf Welttournee ging, waren für viele moderne Künstler um 1900 eine Offenbarung.

6 Unerwähnt bleibt das prominente, von Olbrich in die Täfelung von Bahrs Arbeitszimmer eingelassene Skandalbild »Nuda Veritas« (1899), das Bahr im Herbst 1900 von Gustav Klimt gekauft hatte.

7 Vgl. etwa das Selbstbildnis des Münchner Malerfürsten Franz von Lenbach (1836–1904) mit Frau und Töchtern (1903, Lenbachhaus München). Hermann Bahrs Erscheinung fiel schon in seiner Berliner Studienzeit auf: »kariertes, schwarzweißes, in französischem Schnitt fallendes Beinkleid, dunkel-olivgrünes Samtjackett, ponceaufarbener Flatterschlips, wilde, wallende Lockenmähne, Kalabreser, Ziegenbart.« Arno Holz, Das Werk. Bd. III. Berlin 1924/25, S. 12. S. dazu das Photo aus der Zeit des Interviews (»um 1909«) vom Hofatelier Pieperhoff in: Hermann Bahr – Arno Holz, Briefwechsel 1887–1923. Hg. von Gerd Hermann Susen und Martin Anton Müller. Göttingen 2015, S. 114.

8 Für 6000 Mark pro Saison hatte Bahr seit März 1906 am Deutschen Theater in Berlin einen Vertrag mit Max Reinhardt. Nach einem Inszenierungsdebakel um Arno Holz' »Sonnenfinsternis« kehrte er am 19. März 1908 mit dem Nachtzug nach Wien zurück. Die insgesamt wenig erfolgreiche Zusammenarbeit wurde damit beendet. Vgl. Bahr – Holz, Briefwechsel (wie Anm. 7), bes. S. 116. Und Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Hg. von Moritz Csáky. Bd. V: 1906 bis 1908. Bearb. von Kurt Ifkovits und Lukas Mayerhofer. Wien u.a. 2003, S. 399–466.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 3: Hermann Bahr im Speisezimmer seiner Villa. In: Das Interieur II, 1901, S. 164

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Leben in Berlin.«[9] Und Bahr knüpft die Fäden seiner reizvollen Konversationskunst mit feinen Uebergängen von einem Thema an das andere. Alles fließt aus einer impulsiven Natur, aus einem prachtvollen Temperament, das sich bald in Zorn, in Pathos, in einer Malice oder in einer humoristischen Wendung Bahn bricht. Die Worte sind bald die eines grübelnden Verstandesmenschen, bald die eines Poeten, der leicht plastischen Ausdruck, Farben und Töne findet. Er liebt den lyrischen Akzent, das Gleichnis, und erinnerte mich jetzt noch ganz an den jungen Bahr, der im Berliner Café Kaiserhof den um ihn versammelten Jüngern einer modernen Kunst und Literatur mit großartiger Geste seine Paradoxons und Aperçus zum besten gab.[10] Seine Stimme klingt zuweilen jugendlich hell, voll Wohllaut und auch mit dem Timbre einer starken Männlichkeit. Bald in den Stuhl lässig zurückgelehnt, bald auf und ab gehend oder an der Tür seines Arbeitszimmers gelehnt, immerzu rauchend, ist seine Gestalt zuweilen wie in Nebel gehüllt. Er gerät oft in einen Eifer, daß er eine Frage oder eine Bemerkung überhört und sich erst nach Minuten besinnt und seinen Monolog unterbricht. Wie ein Lieblingsthema behandelt er die Kontraste zwischen Berlin und Wien, und über unsere Stadt spricht er wie von einer Sache, an die er große Hoffnungen gesetzt und die ihn tief enttäuscht hat. Gedankengänge in seinem Buche über Wien[11] werden von ihm weitergesponnen, mit Erläuterungen versehen, und mit größerer Zuversicht wendet er sich Oesterreich und seiner Zukunft zu, die nach seiner Auffassung in einer Vereinigung friedlich gestimmter Nationalitäten und Kulturen einzig liegt, ähnlich jenem Ideal von vereinigten Staaten Europas, von dem große Kulturmenschen schon lange träumen.

9 Zur Berliner Regiearbeit s. das Brieftagebuch, das Bahr in Berlin für Anna von Mildenburg verfasste (wieder in: Ders., Tagebücher Bd. V [wie Anm. 8]) und Bahr – Holz: Briefwechsel (wie Anm. 7), S. 79–117.

10 An die Umbruchszeit im Café »Kaiserhof« (unweit des gleichnamigen, 1875 eröffneten Berliner Luxushotels am Wilhelms- und Zietenplatz) erinnert sich Bahr später so: »Als ich Arno Holz kennen lernte, hauste die Literatur noch im ersten Stock des Kaffee Bauer. Um 1890 verzog sie nach dem Kaiserhof. Da wurden die großen Schlachten um den Naturalismus geschlagen, für die freie Bühne, Hauptmann und Emanuel Reicher.« (An Felix Holländer. In: Vossische Zeitung 557, 31. Oktober 1917, wieder in: Ders., Bilderbuch. Wien/Leipzig 1921, S. 103–106) Ähnlich im »Selbstbildnis«. Wien 1923, S. 256: »Ich machte kein Hehl daraus: mein Sitz im Café Kaiserhof, das damals die Hochburg der schönen Geister Berlins war, ward der Stammtisch zur ›Überwindung des Naturalismus‹. Spöttern hieß ich seitdem ›der Überwinder‹ schlechthin«. Zur naturalistischen Anfangszeit in den frühen Neunzigerjahren in Berlin s. die Einleitung.

11 Hermann Bahr, Wien. Stuttgart 1906 (Städte und Landschaften 2).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Wir besitzen eine Fülle von produktiven Kräften, aber ohne rechten Nutzen für das eigene Vaterland. Unsere ganze Produktion ist auf das Ausland angewiesen und unsere Talente wandern aus. Sie finden in der Heimat einfach keine Resonanz, werden vereinsamt und verbittert. Die Berliner Kunstanstalten sind vollgefüllt mit Oesterreichern. Sie haben in Berlin österreichische Theaterdirektoren, Regisseure, Schauspieler. Klimt gewinnt in Deutschland immer größeren Einfluß und in gleicher Weise Kolo Moser und Hofmann.[12] Olbrich, der sich seit Jahren dort ansässig gemacht hat,[13] muß ich nicht erst erwähnen. Man beginnt in Deutschland Ideen in Wirklichkeit umzusetzen und darauf kommt es an. Ich habe immer an das Wort von Goethe erinnert: ›Ich will Folge haben.‹[14] Bei uns in Wien sieht man die bloße Karriere als Erfüllung eines Künstlerschicksals an. Man glaubt, daß damit genug erreicht ist, wenn irgend eine Kapazität ins Herrenhaus berufen wird. Damit wird jede Klage beschwichtigt. Was wollen Sie noch? Aber wir wollen unsere Ideen, unsere Träume und Ideale ins Leben tragen. Für mich wenigstens ist dies Lebensbedürfnis. Kunst, die bloß in den Hirnen einzelner lebt, die ist etwas Unfruchtbares, Totes. Ich habe in meinem Buche[15] nachgewiesen, welche tragischen Erscheinungen in Wien durch die Isoliertheit

12 In dieser Reihe österreichischer Künstler kann hier nur der Wiener Architekt und Designer Josef Hoffmann (1870–1956) gemeint sein, nicht der deutsche Maler Ludwig von Hofmann. Mit Kolo Moser und Olbrich war er 1895 einer der Initiatoren des »Siebener-Clubs«, 1897 der Wiener Secession gewesen. 1903 hatte Hoffmann mit dem Bankier Fritz Wärndorfer und dem Maler Koloman Moser (1868–1918) die Wiener Werkstätte begründet. 1905/6 baute er die Villa von Richard Beer-Hofmann in Döbling (Hasenauerstr. 59). Sein sezessionistisches Hauptwerk, das Palais Stoclet in Brüssel, war gerade im Entstehen.

13 Olbrich lebte, seit er 1899 von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen in die Künstlerkolonie Mathildenhöhe nach Darmstadt berufen worden war, im Deutschen Reich. Wegen seiner Bauprojekte im Rheinland verlegte er 1907 sein Atelier nach Düsseldorf, wo er bereits im Jahr darauf verstarb. Bahrs Nachruf: Josef Olbrich †. (Gestorben am 18. August 1908), wieder in: Ders., Buch der Jugend. Wien/Leipzig 1908, S.70–79.

14 So z.B. in seinem Gespräch mit Ilka Horowitz-Barnay (wie Anm. 1). Gemeint ist vermutlich der Satz Goethes an Eckermann vom 11. März 1828: »Denn was ist Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind. Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirket und sobald nicht erschöpft und verzehret sein dürfte. Von anderen großen Komponisten und Künstlern gilt dasselbe.« Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von H.H. Houben. 25. Aufl. Wiesbaden 1959, S. 510. Dank an Martin Anton Müller für den Hinweis.

15 Bahr, Wien (wie Anm. 11). Bahrs Wienbuch, im »Berliner Tagblatt« und dann auch im »NWJ« vorveröffentlicht, war wegen Majestätsbeleidigung in Österreich zunächst verboten worden. Vgl. dazu die Arbeiter-Zeitung vom 4. Juni 1907 und Dokumentation 3, Anm. 9.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Künstler und durch jenen Mangel an Resonanz entstehen mußten. Ich lese eben jetzt die Briefe Kürnbergers,[16] der ein Leben damit zubrachte, sich von seinem Vaterlande fortzusehnen. Die Talente sind in Wien in einen Winkel gestellt, sind abgesperrt und verlieren, weil sie nicht wirken können, den Kontakt mit dem Leben. So sehen sich viele unserer Dichter als Zuflucht auf das Kostüm, die Maske und auf Vergangenheiten angewiesen in ihrer geradezu natürlichen Lebensfremdheit. Bei Schnitzler ist es das Judentum, sind es die starken Erlebnisse in dem Milieu dieser Stadt, die ihm Wirklichkeit und Wirkung geben. Ein Dichter ist ein Mund, der Mund seines Volkes, dem er Ausdruck und Sprache gibt. Steht ein Volk nicht hinter ihm, dann ist er unfruchtbar und ohne rechte Bedeutung. Das ist dasjenige, was zum Beispiel d'Annunzio die starke Wirkung gibt.[17] In seinen Worten bebt die Seele eines Volkes, seine Leidenschaften, seine Liebe, sein Haß und seine Sehnsucht. Sehen Sie sich beispielsweise in bezug auf Einheit, Notwendigkeit und den Gleichklang der Dichterpsyche mit der Volksseele etwa die französische Literaturgeschichte an. Das ist eine Kette von Folgen, von Notwendigkeiten und Entwicklungen. Oder England. Da sind in Kultur und Leben umgesetzte Denker- und Künstlerideen. Da wird Ihnen dieser Rosettische Frauentypus[18] auffallen, diese Schönheit, die wie alle Schönheit schon früher da war und die nur von einem Künstler entdeckt und zum Ausdruck gebracht werden mußte. Kultur nenne ich bei einem Menschen, wenn er ganz nach innerer Notwendigkeit lebt und wenn er seiner Erscheinung und seinem Wirken eine Harmonie gibt. Daran fehlt es bei uns. Ein unleidlicher Snobismus ist hier großgezogen worden, nicht aber eine Sehnsucht nach Verwirklichung.«

»Womit hängt diese Erstarrung unseres geistigen und Volkslebens nach Ihrer Ansicht zusammen?« wandte ich mich fragend an den Sprecher.

16 Vermutlich Ferdinand Kürnbergers Briefe an eine Freundin. Hg. von Otto Erich Deutsch. Wien 1907 (Schriften des Literarischen Vereins Wien 8).

17 Die Entdeckung des italienischen Dichterpatrioten Gabriele d'Annunzio (1863–1938) reklamierte Bahr auch in diesem Fall für sich: »Ich war's der d'Annunzio, der die Duse den Deutschen entdeckte, war unter den ersten, die für Maeterlinck, Klimt und Moissi warben, war's der zuerst den jungen Hofmannsthal erkannt hat.« Hermann Bahr, Tagebuch. 23. Mai. In: NWJ 9195, 8. Juni 1919.

18 Zur Rezeption der Präraffaeliten und insbesondere den Frauenbildern Dante Gabriel Rossettis (1828–1882) seit den 1890er Jahren s. Hofmannsthals Feuilleton »Über moderne englische Malerei« (1894), SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 133–138. Vgl. auch Ursula Renner, Praeraphaelitische ›Tiefenphysiognomik‹. In: Dies., »Die Zauberschrift der Bilder« (wie Anm. 7), S. 177–252.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Das hängt zusammen mit dieser großen Verbreitung und dem Einfluß der katholischen Tendenzen. Dieser Katholizismus ist Lebensfeindlichkeit. Das ist sein Geist. Und er ist darin grundverschieden vom Urchristentum, für das ich eine unsagbare Liebe hege. Auch das Urchristentum wandte sich gegen die Welt, aber unter Welt verstand das Urchristentum die bestehende Gesellschaft, etwas Ephemeres und verhieß uns ein Reich der Lebensfreude, des Glückes. Für den Katholizismus ist die Welt der Kosmos, das sich entwickelnde Leben. Da heißt es Abkehr, Abtötung, Verzicht. Und dadurch geschieht es, daß bei uns die Energien unterbunden werden.

Was den Wiener so sehr schwächt, ist seine Sentimentalität. Alles Alte in seiner Vaterstadt betrachtet er als eine Art Reliquie. Diese Melancholie haben Städte, die im Sterben begriffen sind. Man beweint jedes Haus, das niedergerissen wird, ergeht sich in Seufzern und Klagen über Entschwundenes. Das ist ein Beweis irgend einer seelischen Schwäche, eines Verfalls. Diese Barbaren gab es zu allen Zeiten, die unbekümmert das Alte niederrissen in einem starken Daseinsgefühl: Jetzt sind wir da, jetzt wollen wir sein, unseren Teil am Leben und unsere Bequemlichkeiten haben. In Wien werden Elegien geschrieben: Mein altes Wien! Ich gebe Ihnen die Versicherung, in dem Moment, in dem man von mir sagen wird: ›Ach, der alte Bahr!‹ da werde ich's wissen, daß es mit mir vorbei ist, mit meiner Zeit und mit meiner Wirkung, und dann werde ich mich tummeln, um zu sterben.

»Auch diese Sentimentalität unterbindet jede Tatkraft. Man hat Tränen, wo Hilfe notwendig wäre, und läßt dabei einen ruhig elend werden, verzweifeln, verhungern und sterben. Der Berliner hat keine Sentiments, aber er greift ein und handelt, wo sich die Notwendigkeit ergibt. Er verfügt über eine gesunde Sachlichkeit. In dieser gewaltigen Stadt wird sofort Platz gemacht für alles, was produktive Kraft besitzt. Daher diese fortwährende Verjüngung. Es wird geschimpft und kritisiert, aber man weiß die Dinge von der Person zu scheiden.

In Wien geht alles auf das Persönliche und Private los. Unser ganzes Leben wird vom Vorurteil beherrscht. Das gibt den Urteilen eine beispiellose Unverläßlichkeit. Die Theaterkritiker wenden sich hier gegen Personen, nicht gegen Sachen, und all diese Voreingenommenheit muß ich immer von einem Urteil abstrahieren, wenn ich mich über den Er-

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

folg und die Aufnahme einer Aufführung informieren will. Erst durch ein mathematisches Verfahren gelingt es mir, die Wahrheit herauszufinden. Eine lange Zeit hindurch warf man mir einen Mangel an Bodenständigkeit vor. Aber wenn ich heute ein Drama mit Erdgeruch bieten würde, dann wird man mir von der einen Seite entgegenhalten, daß ich einer Mode von gestern folgte, und ein anderer wird mich damit abweisen, daß dieser Erdgeruch nicht der rechte Erdgeruch ist … Es wird hier eine schädigende Theaterpolitik gemacht, ein Schachspiel mit Personen getrieben.

In unserer Presse stehen die wirklichen österreichischen Fragen und Probleme gar nicht in Diskussion. Es werden fremde Ideen in die Betrachtungen verpflanzt, Ideen, die in unsere Verhältnisse nicht passen. Jeder Lokalredakteur spricht von einer Wiener Gesellschaft, die es nicht gibt, wenigstens im Sinne und in der Zusammensetzung der Pariser Gesellschaft nicht gibt. Wir haben eine Aristokratie, die sich hermetisch abschließt und keinen Kontakt hat, und was sonst noch da ist, das ist keine Gesellschaft. So operiert man mit falschen Begriffen und Vorstellungen. Und es steckt auch eine große Verlogenheit in allen Selbstverhimmelungen des Wienertums …«

»Aber Sie selbst, das kann ich wohl annehmen, werden immer wieder von einer Sehnsucht nach Wien getrieben«, unterbrach ich Bahr.

»Ich besitze eine starke Liebe für Oesterreich. Mein Traum ist ein vereinigtes Oesterreich nach dem Ideal etwa von vereinigten Staaten Europas. Es gibt bei uns fruchtbare und starke Nationen mit einem heftigen Kulturstreben. Was weiß Wien von seinen Provinzen? Von all den Städten ringsherum, ihren Menschen, ihrer Eigenart?«

»Man ist hier den Polen und den Tschechen gegenüber vielfach von einem ›westeuropäischen Hochmut‹, wie dies ein Wiener Schriftsteller unlängst treffend ausdrückte, erfüllt«, bemerkte ich.

»Man schürt die Gegensätze zwischen den Nationen in Oesterreich, die aufeinander angewiesen sind und die zusammen eine Einheit von großem Kulturwert und Reiz ausmachen würden. Das empfinden schon heute einzelne. Es gibt bei den Tschechen wohl noch Panslawisten, aber das sind politische Romantiker, die das Empfinden ihres Volkes nicht aussprechen. Man muß vielfach den nationalen Uebereifer überwinden. Ich wurde geradezu verdammt, als ich in Prag anstatt das deutsche das

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tschechische Nationaltheater aufsuchte und dort Genialitäten bewunderte.[19] Ich halte auch Prag für eine durchaus slawische Stadt und ich fand dort den ganzen Charakter des Slawischen, alles Weiche, Impulsive des slawischen Wesens. Gleichsam vor den Toren Wiens vollzog sich im Verlaufe der Regierungszeit unseres Kaisers die Geburt des tschechischen Bürgertums, eine Umwandlung zur Demokratie, wozu die Franzosen Jahrhunderte benötigten.

Es ist ein Lieblingswunsch von mir, einmal in einer Reihe von Romanen das Leben in den eigenartigsten österreichischen Provinzstädten zu schildern. Ich denke an Prag, an das schöne Krakau, an Salzburg, wo ich meine Knabenzeit verbrachte, an das wundervolle Ragusa, an das interessante Czernowitz, wo ich ein Semester studierte.[20] In den Provinzen leben tiefe und eigenartige Menschen und da trifft man oft noch den schönen Dilettanten aus einer früheren österreichischen Zeit, der fern ist jedem Snobismus und jener widerlichen Art, aus allem Kunst zu machen. Da wird etwa ein Lied von Schubert gesungen mit der ganzen persönlichen Empfindung und im Geiste einer entschwundenen Zeit: Da gibt es noch wirkliche Genießer und Kunstliebhaber.«

Bahr hatte mich inzwischen in das Vestibül hinunterbegleitet und wir standen dann einen Moment noch in dem schönen Vorgarten, in dem es Zeichen des Frühlings bereits gab. »Sehen Sie«, fügte er hinzu, indem er mir zum Abschied die Hand reichte, »das ist mein Ideal von der Zukunft

19 Ähnlich Bahr auch 1906 im II. Teil des Gespräches mit Ilka Horowitz-Barnay (wie Anm. 1): »Ich beging während eines Aufenthaltes in Prag den Landesverrat und besuchte das böhmische Nationaltheater. Ich sah dort eine Vorstellung von ›Julius Cäsar‹, die ein Herr Kwapil so vorzüglich inszeniert hatte, daß ich ganz verblüfft war. Alles das ereignet sich in der Entfernung von vier Stunden Bahnzeit von Wien und wir wissen nichts davon. Und alles das hat innigsten Zusammenhang mit bester, westeuropäischer Kultur, wie eben alle Kultur unter gegenseitigem Einfluß sich entwickelt.« 1908 fährt er dann, nachdem das tschechische Nationaltheater unter Jaroslav Kvapil wegen deutschnationaler Proteste in Wien seinen Gastauftritt anlässlich des 60. Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph absagt, demonstrativ nach Prag, um sich die Stücke dort anzuschauen. S. dazu Hermann Bahr – Jaroslav Kvapil, Briefe. Texte. Dokumente. Hg. von Kurt Ifkovits unter Mitarbeit von Hana Blahová. Bern u.a. 2007, S. 25f., und Manfred Jähnichen, Hermann Bahr und die tschechische Kultur. In: Stifter-Jahrbuch 22, 2008, S. 105–109.

20 Eher euphemistisch: Bahr war, nachdem er von zwei Universitäten, Graz und Wien, relegiert worden war, von seinem Vater zum Wintersemester 1883/84 nach Czernowitz geschickt worden, um vielleicht dort zu einem Studienabschluss zu gelangen (die Hochschule in Czernowitz hatte damals 248 Hörer, davon die Hälfte Juristen), was allerdings illusorisch war. Vgl. dazu Bahrs »Briefwechsel mit seinem Vater«. Hg. von Adalbert Schmidt. Wien 1971, das »Selbstbildnis« (wie Anm. 10), S. 156–165, und die biographischen Informationen der Bahr-Seite der Universität Wien.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Oesterreichs: die Vereinigung der Nationalitäten bei aller Wahrung ihrer Individualität und die Erziehung einer Oberschicht der Arbeiter für die kulturellen Probleme und Ideale. Da liegt der Weg zur Gesundung.«

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3. Czernowitzer Allgemeine Zeitung, 19. April 1908, S. 3f.

Die Provinz. / Aus einem Gespräch mit Hermann Bahr. / Von Hermann Menkes (Wien).

»Reichen Sie ihm die Hand, dem schlimmen Kerl. Er ist Ihr Landsmann.« Es sind darüber mehr als 15 Jahre verflossen, seitdem Doktor Michael Georg Conrad,[1] der einstige Vorkämpfer der Moderne, der Freund Nietzsches und Zolas, mich mit diesen Worten Hermann Bahr im Berliner »Café Kaiserhof« vorstellte.[2] Bahr hatte am selben Tage beim Berliner Publikum mit seinem Drama »Neue Menschen« in der Freien Bühne heftigste Opposition erregt.[3] Das war ein beispielloser Eklat, hervorgerufen durch Paradoxa und Thesen, die vor Oscar Wilde und Bernhard Shaw die Zuschauer in Rage brachten. Man tobte, spielte mit, machte Zwischenrufe, und ratlos stand Emanuel Reicher,[4] der die Hauptfigur darstellte, auf der Bühne und konnte seine Rolle kaum zu Ende spielen. Bahr war die interessanteste Figur im neuen Berliner Literaturleben. 27 Jahre alt,

1 Der promovierte Philologe, Freimaurer und Aktivist im Dienste des Naturalismus Michael Georg Conrad (1846–1927) war für Menkes vor allem durch seine 1885 zusammen mit Karl Bleibtreu gegründete und von Conrad bis 1893 mitherausgegebene Zeitschrift »Die Gesellschaft«, das Hauptorgan der Münchner Naturalisten, von Bedeutung, in der Menkes auch selbst publiziert hatte.

2 Das Datum der Erstbegegnung zwischen Bahr und Menkes am 18. Januar 1891 lässt sich aufgrund der Quellen genau bestimmen, s.o. Einleitung, Anm. 22. – Zum prominenten „Café Kaiserhof« und Menkes' Anfängen in Berlin s.o. meine Einleitung und die Reminiszenzen Bahrs, Dokumentation 2, Anm. 10.

3 »Die neuen Menschen« waren 1887 von Schabelitz in Zürich gedruckt und am 18. Januar 1891 im »Verein ›Deutsche Bühne‹« uraufgeführt worden. S. online unter www.univie.ac.at/bahr/node/49645 [Zugriff: 15.11.2016]. Über die Aufnahme des Stücks hieß es: »Das Publikum der ›deutschen Bühne‹ in Berlin hat das Stück ›Neue Menschen‹ von Hermann Bahr, dem ›Philosophen der Moderne‹, wie ihn die Cotterie nennt, todtgesetzt. Bahr ist Oesterreicher, ein Linzer, sehr begabt, aber noch sehr in der Gährung, allerdings schon seit längerer Zeit unabgeklärt. Frau Ramlo [die Ehefrau von Michael Georg Conrad] war aus München nach Berlin gekommen, um – Pathindienste [!] zu leisten, vergeblich. Das Publicum war grausam. Es jubelte bei den Stellen: ›Es ist nichts mit den neuen Menschen‹ oder ›Laß es lieber sein‹.« Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung) 14, 19. Januar 1891, S. 3. Rezensionen erschienen auch im Kunstwart, 4. Jg., Nr. 10, 1891, S. 149f., oder von Fritz Mauthner, ›Neue Menschen.‹ Schauspiel von H. Bahr. In: Magazin für Litteratur, 60. Jg., H. 1, 1891, S. 63f.

4 Der berühmte, in Galizien geborene und Krakau aufgewachsene Schauspieler und Regisseur Emanuel Reicher (1849–1924). Er spielte seit 1883 in Berlin, war dort Gründungsmitglied der »Freien Bühne« und repräsentierte als Schüler Otto Brahms wie kaum ein anderer den psychologisch vertieften Bühnennaturalismus bei Ibsen, Hauptmann, Strindberg oder Schnitzler.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hatte er bereits ganz Europa bereist, von dem er sagte, daß es keine Geheimnisse mehr vor ihm habe. Er hatte in Spanien und Portugal, in Italien und Frankreich gelebt, als ein guter Europäer im Sinne Nietzsches, als ein Kenner und Versteher raffiniertester Kulturen. Er galt gern als Artist, wollte ein Akrobat des Stils sein, suchte nach einer neuen Psychologie und prägte neue Worte, die wie gleißende Münzen kursierten. Er begann den Naturalismus zu überwinden, für welchen er früher die heftigste Propaganda gemacht und setzte neue Götter auf den Thron der europäischen Kunst. Er war ein stetiger »Ueberwinder«, der von einer künstlerischen Sensation zur anderen überlief und suchte in ganz Europa »Futter für die Nerven«. Dokumente jenes Stadiums seiner Entwicklung sind das »Russische Tagebuch«[5] und die vielen Essaysammlungen, die er veröffentlichte. Er hatte die Duse entdeckt, Hofmannsthal,[6] sprach zuerst von der neuen Kunst des Auslandes und hatte eine Fülle von Anregungen und neuen Gedanken in das moderne deutsche Schrifttum gebracht. Bahr war auch seinem Äußern nach eine interessante, anziehende Erscheinung. Das war eine früh reif und markant geprägte Physiognomie, die mächtige Stirn mit der berühmt gewordenen und imitierten Locke geziert. In seinen Augen saß ein Schalk, der zuweilen auch über sich selbst spottete. Seine Kleidung war von raffiniertester und feinster Eleganz, oft apart wie die eines französischen Künstlers.[7]

Mitten unter all den Schwerfälligen der Berliner Literatenwelt war er ein feiner und amüsanter Causeur, verstand sich auf Konversation und bezauberte namentlich die Frauenwelt.

Nach einigen Jahren traf ich ihn in Wien wieder. Er war gesänftigter, abgeklärter, war zu Goethe zurückgekehrt und hatte eine Liebe in sich entdeckt, diesmal eine echte und tiefe, die Liebe zu seinem Vaterlande, zu Oesterreich. In seiner mit großer Feinheit geleiteten Wochenschrift »Die Zeit«[8] gab er dieser Liebe mit starken und leidenschaftlichen Worten

5 Hermann Bahr, Russische Reise. E. Pierson, Dresden 1891. Ola Hansson hatte es am 18. November 1891 unter »Neue Bücher« in der Freien Bühne, 2. Jg., Nr. 46, 1891, S. 1125f., besprochen, Marie Herzfeld in der Wiener Literatur-Zeitung, 3. Jg., H. 3, 1892, S. 20.

6 Vgl. Dokumentation 2, Anm. 17.

7 Vgl. oben den Kommentar zu Menkes' Besuch bei Bahr, Dokumention 2, auf dem dieser Artikel offenbar basiert, und meine Einleitung.

8 Zusammen mit Heinrich Kanner und Isidor Singer 1894 gegründet; Hermann Bahr schied 1899 aus; die Wochenschrift existierte bis Oktober 1904, dann spaltete sich von ihr 1904 die »Österreichische Rundschau« ab. Von 1902 bis 1919 erschien eine Tageszeitung mit Morgen- und Abendblatt unter demselben Titel.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ausdruck. Bahr hatte alle Masken abgeworfen, hatte sein wahres Wesen losgeschält, das Wesen eines noch immer gut europäisch gesinnten deutschen Mannes, voll Humors, Kernigkeit und Güte des Herzens. Das Experiment liebte er noch immer, aber er experimentierte mit wirklichen und tiefen Lebensproblemen und suchte in einer Zeit, die mit Irrungen und Wirrungen erfüllt ist, nach einer tiefern kulturellen Harmonie. In seinem Zorn über die in Oesterreich und namentlich in Wien herrschenden Zustände, über die psychische Depression seiner schaffenden Geister, über den hinter Gemütlichkeiten sich verbergenden Fatalismus, schrieb er sein Buch über Wien, ein Buch der Liebe und Enttäuschung, das ihm viele Anfeindungen brachte.[9] Er legte seine Waffen für eine Zeit weg und verließ, einem Rufe Max Reinhardts an das Berliner Deutsche Theater Folge leistend, Wien, von dem er sich jedoch nicht ganz trennen konnte.[10]

So kehrt er von Zeit zu Zeit in sein in dem idyllischen Ober St. Veit gelegenen Tusculum wieder ein. Diese Villa, die sich aus einer sanften Anhöhe mitten unter Parkanlagen mit ihren einfachen Formen erhebt, ist ein Werk Meister Olbrichs, der jetzt in Darmstadt einen großen Wirkungskreis für seine modernen architektonischen Ideen gefunden hat. Er ist einer der vielen exilierten Oesterreicher, die in der Heimat kein rechtes Betätigungsfeld finden konnten. In ihrem Innern bietet die Villa vornehme Interieurs von großer und harmonischer Stimmungsfeinheit. Hier finde ich Hermann Bahr nach mehreren Jahren wieder. Sein Aeußeres ist ein wenig verändert. Bart und Kopfhaar sind lang gewachsen und ergraut. Er ist nicht mehr so soigniert wie früher, aber in dieser da und dort hervortretenden Derangiertheit liegt Stil, und er erscheint mir als

9 Hermann Bahr, Wien. Mit acht Vollbildern (Städte und Landschaften. 6). Stuttgart: Carl Krabbe 1907. Das Buch trug die gedruckte Widmung: »Meinem lieben Freunde Professor Doktor Josef Redlich in herzlicher Verehrung. Sanct Veit, im Herbst 1906.« Das Buch war im April gedruckt worden, wurde aber zurückgehalten, weil es aufgrund von Vorveröffentlichungen in verschiedenen Zeitungen (im »Berliner Tageblatt«, in der „Schaubühne«, im »Blaubuch«) in Österreich wegen Majestätsbeleidigung verboten wurde (s. Arbeiter-Zeitung vom 4. Juni 1907). In einem offenen Brief hatte Bahr sich dagegen verwehrt (NWJ 4875, 19. Mai 1907, S. 23), und am 31. Mai 1907 beschwerte sich das »Wiener Journal«, weil es schon zum zweiten Mal wegen eines Abdruckes daraus konfisziert worden war. »Laut ›Der Bund‹, 16. August 1907, wurde das Buch in Deutschland (Baden) im Juli mit gelbem Bandstreifen verkauft: ›In Österreich verboten‹. Vom Buch blieben vier Stellen verboten […]. Der Teil der Auflage, der zensiert war, wurde später durch den Abdruck der Interpellation des Abgeordneten Josef Redlich ergänzt, der darin alle inkriminierten Stellen zitierte (28 S.).« (Online unter www.univie.ac.at/bahr/node/28286 [Zugriff: 15.11.2016])

10 Siehe hier und zum Folgenden die Dokumentation 2, Anm. 8.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Typus eines Meisters, wie man in Pariser Ateliers und Dichterstuben antrifft oder in einem modernen französischen Roman. Sein Organ hat noch immer den angenehmen und oft sonoren Klang, schwingt sich zuweilen zu einem angenehmen Pathos empor in plastischen Bildern und geistvollen Gleichnissen.

Er zeigt mir zunächst die kleinen künstlerischen Schätze, die er in seinem Heim angehäuft, lenkt meine Aufmerksamkeit auf einen kurzen inhaltsreichen Brief der Duse, der in einer Einrahmung wie ein Hausspruch angebracht ist, auf Zeichnungen von Munch, auf Porträts der Sada Yacco, Schnitzlers, der Duse. Und dann entspinnt sich durch die Vormittagsstunden ein langes und wechselndes Gespräch mit Aperçus, ironischen Bemerkungen und tiefgründigen, treffenden Urteilen. Sein Thema ist Oesterreich, Wien, all die Probleme, die bedauerlicherweise in unserer Presse nicht in Diskussion stehen. Ich habe seine Aeußerungen über nationale Fragen, über den kulturellen Stillstand Wiens in dem Tagesjournal, dem ich angehöre, veröffentlicht.[11] Was er über die Czechen und Prag sagte, hat bei den Deutsch-Böhmen Widerspruch erregt. Von Prag aus erschien in den »Münchener Neuesten Nachrichten« eine Polemik, die von der Engherzigkeit diktiert wurde. Bahrs Ideal ist bei aller Wahrung der nationalen Individualitäten die Vereinigung des Volkes Oesterreichs zu einer großen und starken kulturellen Einheit. Panslavismus und Alldeutschtum bezeichnet er als die Romantik einzelner Politiker, hinter denen ihre Völker nicht stehen. Dieses Schielen nach Rußland und Deutschland entspringe keinem wahren Herzenswunsche; innerlich sei man doch überzeugt, daß die einzelnen Nationalitäten aufeinander angewiesen sind. Im Slawentum ist noch ein ganzer Schatz schöpferischer Kraft[.] »Sehen Sie sich einmal das czechische Theater in Prag an«, fuhr er fort, »da kann man künstlerische Offenbarungen erleben.[12] Von Lemberg erzählt man, daß es im dortigen Theater Lustspielvorstellungen von einer Eleganz und Feinheit gibt, die man in solcher Weise vielleicht auch in Wien gar nicht besitzt. Wie schön und eigenartig ist Krakau, das mir unvergeßlich ist. Oder Salzburg, Ragusa mit seinen wundervollen Denkmälern einer weit zurückliegenden Vergangenheit. Ich habe einzelne Menschen der Provinz oft tiefer geartet gefunden,

11 Siehe o. Dokumentation 2.
12 Siehe dazu o. Dokumentation 2, Anm. 19.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

empfänglicher und gewißermassen nobler, als die in den Großstädten. Da gibt es ernste Berufsmenschen, Fabrikanten, Aerzte, die einen stillen, echten und anspruchslosen künstlerischen Kultus betreiben: dort eine Frau, die in ihrem Dilettantismus ein Lied von dem leider jetzt zu wenig gesungenen Schubert mit einer Innigkeit singt, wie zu jener Zeit, in der es entstanden. Da ist noch das ganze, feine Biedermeiertum, wie es Wien bis in die siebziger Jahre besaß. Hier in Wien wird Kunst betrieben aus Snobismus. Wer einmal einen Vers gemacht hat, wird ein Berufsdichter oder ein Virtuose, wenn man ein wenig Fingerfertigkeit besitzt. Es fehlt an dem Dilettanten, der von einer innigen Liebe zur Kunst beseelt ist. Es ist lange meine Absicht gewesen, einige unserer österreichischen Provinzstädte in ihrer Eigenart und ihrem Leben zu schildern. Das kann freilich nicht ohne nochmalige und erweiterte Studien geschehen. Ich plane eine Reise nach Galizien und weiterhin. Salzburg, Prag, Ragusa, Lemberg und *Czernowitz*, diese Städte würde ich in den Kreis meiner Studien und Bilder einbeziehen …«

Czernowitz … Ich wußte, daß Bahr hier einst an der Universität ein Semester verbracht, daß er als deutsch-national Gesinnter der »Arminia« angehörte.[13]

»Erinnern Sie sich an diese Stadt noch«, fragte ich ihn.

»Sehr lebhaft. Sie besitzt einen echt österreichischen Charakter, der mich heimatlich anmutete. Ich erinnere mich noch an den interessanten Ringplatz, an das Leben, das sich hier entwickelt. Welche eigen[-] und verschiedenartigen Physiognomien. Diese rumänischen Geistlichen und Frauen und diese armen Handelsjuden an den Markttagen, Menschen, die wie verprügelt und geängstigt aussahen …«

»Die Juden in der Bukowina sind viel mutiger und selbst bewußter geworden«, unterbrach ich Bahr.

»Die Juden im Osten sind überhaupt wenig gekannt und die Beurteilung, die sie finden, ist eine sehr oberflächliche und einseitige.«

»Wie fanden Sie die Universität?«

»Czernowitz ist gewissermaßen eine Gründung der liberalen Aera. Da errichtete man Kultur-Fassaden. So war es damals auch mit der Universität. Die Grundbedingungen ihrer Existenz waren noch nicht gegeben. Und wie ist es jetzt dort?«

13 Vgl. ebd., Anm. 20.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Die Stadt hat sich entwickelt, ohne ihren ländlichen Charakter ganz zu verlieren. Bedauerliche Erscheinungen sind dort die Parteizerklüftungen und der nationale Hader.«

»Das ist wahrhaft bedauerlich. Also auch dort schon? Das sind ja nur kleine Bruchstücke von Nationen und weiß man es dort nicht, wie sehr man auf die gemeinsame Arbeit angewiesen ist, auf einen friedlichen Austausch, auf ein Geben und Nehmen des Besten? Das ist der einzige Weg zur Gesundung in Oesterreich, diese Vereinigung der Nationalitäten ähnlich dem alten, großen und so schönen Ideal von vereinigten Staaten Europas …«

Wie die Mahnung eines wahrhaften, jeder Engherzigkeit und nationalen Ueberhebung feindlichen Patrioten klangen diese Worte und sie wurden gesprochen von einem Manne, der voll der angenehmsten Erinnerungen an Ihr Land und seine Hauptstadt denkt.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4. Czernowitzer Allgemeine Zeitung, 19. April 1908, S. 5f.

Wie denken Sie über die Bukowina? / Gespräch mit einem Wiener Dichter. / Von Hermann Menkes (Wien).

Das war in den ersten Tagen, wie ich wieder herkam.[1] Ein Spätherbst mit goldigen, warmen Tagen, voll der wehmütigen Schönheit des Wiener Herbstes. Ich saß im Arbeitszimmer meines alten Freundes, durch die geöffneten Fenster drang der Duft vom alten Park herüber, und wir sprachen von Dingen unserer ersten Jugend, von Menschen, die am Wege liegen geblieben, ergingen uns in Erinnerungen.

Plötzlich sagte der Dichter: »Sie waren nun mehr als vier Jahre in der Fremde, gingen von uns und vergruben sich wie in eine Einsamkeit. Wie denken Sie nun über die Bukowina, in der Sie gelebt und ausgehalten haben?«

Ich erwiderte: »Wissen Sie, was es heißt, etwas Geschmähtes liebgewinnen? Das macht ein wenig blind und ein wenig überzärtlich. Diese Jahre, die ich in einem kleinen, euch so fern liegenden Lande verbracht, sie haben mich oft mit Leid, oft mit Zorn erfüllt. Als ich hin kam, da wunderte ich mich darüber, daß diese Enge und Armut voll Verhältnissen und Zuständen den Kulturmenschen dort noch eine Heimat bedeuten kann. Denn wer nach dem Osten kommt, der hat viel damit zu tun, den ›westeuropäischen Hochmut‹, den er mitbringt, zu überwinden. Dann erst kann man Dingen und Menschen gerecht werden.«

[1] Möglicherweise ist dieses Gespräch fingiert, möglicherweise ein Echo aus den hier präsentierten vorangegangenen Interviews. Der »Wiener Dichter« erscheint wie eine Spiegelfigur, die Menkes' Sicht der ostjüdischen Heimat schildert, ja, Frager und Auskunftgeber fast ununterscheidbar macht. Auch wenn Menkes selbst kaum je explizit politisch Stellung bezieht, wird doch seine Tendenz gegen einen deutschnationalen oder »westeuropäischen Hochmut« erkennbar. Von politischer Tragweite war, dass in Österreich 1907 das allgemeine, aktive und passive Männerwahlrecht eingeführt wurde, was den Bürger- und Arbeiterparteien einen enormen Stimmenzuwachs brachte. Nicht minder bedeutsam war, dass 1908, im Jahr des 60-jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph, Österreich-Ungarn das unter seiner Verwaltung stehende Bosnien-Hercegovina annektierte. Die Ungarn, Tschechen, Kroaten und Italiener weigerten sich deshalb, bei dem großen Festumzug am 12. Juni 1908 vor dem Kaiser zu defilieren, eines der vielen symbolischen Zeichen für die sich verschärfenden Nationalitätenkonflikte.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Westeuropäischer Hochmut? Wir sind Skeptiker gegenüber unserer eigenen Kultur. Viele der Menschen, und zwar aus etwas ferner Welt, leben unter uns, sind Künstler, Literaten, Beamte und sind ein Element unserer Stadt, bilden eine Farbe, geben einen Ton in diesem Kolossalgemälde Wien. Die Provinzen sind es, die unser geistiges und soziales Leben immerzu verjüngen und erneuern, und was den Osten anbetrifft, dort glaube ich, ist trotz aller Rückständigkeit ein Reservoir geistiger Kräfte, die noch nieder gehalten sind …«

»Der Osten! Lassen Sie mich von diesen melancholischen Städten, diesen Ebenen, diesem vielfach tragischen Elend wie von eigener Heimat und eigenem Leid sprechen. Und lassen Sie mich so sprechen wie von Dingen, die man verlassen und über welche ein Duft von Erinnerungen liegt. Von Krakau abwärts … Dort wölbt sich ein eigener Himmel über einer Welt von Ebenen, endlosen Wäldern. Ich liebe diese Dörfer mit armseligen Hütten, schweigsamen Menschen, diese Städte, in denen ein altes Wissen, ein alter Glauben und so viel Not herrscht. Da ist das Empfinden noch nicht verdünnt, noch nicht abgeschliffen an der Kultur. Da gibt es noch Barbareien der Ursprünglichkeit, hartgeprägte Physiognomien und Individualitäten, nationale Begeisterung, nationales Eigenleben, Ungerechtigkeiten, blutigen Kampf, Hoffen und Sehnsucht.«

»Sie sprechen jetzt *par distance*. Die Erinnerung lügt …«

»Lassen Sie mich dabei. Vielleicht liegt größere Gerechtigkeit in dieser Milde, Wahrheit in diesem Sentiment. Aber Sie wollen ja, daß ich Ihnen von der Bukowina erzähle. Als ich einige Zeit dort weilte, begab ich mich auf die Suche nach der Eigenart und Schönheit des Landes, seiner Hauptstadt und seiner Menschen. Da sind die Gebirge, weit von Czernowitz. Da muß man mit dem Hut in der Hand reisen und wandern, schauen und staunen. Mitten im Gewaltigen, welche lieblichen Idyllen, wie viel Unberührtheit und Einsamkeit. Jedesmal schlägt eine andere Sprache an's Ohr, grüßen andere Menschen voll rassiger Schönheit. Sie kommen durch lauter Sehenswürdigkeiten, und bunt durch einander gemischt ist tiefes Elend, Zurückgebliebenheit, Wohlstand und Fortschritt. Reich an Schätzen ist diese Erde, die niemand hebt und oft reich an Tragödien ist das Leben der Landbevölkerung, die niemand mildert. Doch davon später. Da sind Urwälder, Holzindustrien, Bergwerke. Da Dorna mit seinen wundervollen Quellen und Einrichtungen. Schöne Frauen in

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

malerischer Tracht grüßen Dich an allen Bahnstegen, hochgewachsene, schwarzäugige, die lockende ländliche Venus des Maupassant.[2] Da sind Zigeuner und gewaltige Gebirgsmenschen, die einen Kampf mit der Natur führen. Da ist im Winter das Wild, Wölfe und Bären, die in die kleinen Ansiedlungen dringen. Romantik und eine schreckliche Wirklichkeit mit Hunger und zerfressenden Krankheiten, wilde Leidenschaften, Raub und Mord neben Segnungen der Kultur. Da sind noch die wundervollen, alten Klöster der Bukowina mit ihren Kunstschätzen und ihren dort schlummernden Helden und Heiligen. Putna … Stefan cel mare, wie Balladen der Wirklichkeit sind diese Orte … Und nun Czernowitz. Der Name klingt wenig melodiös, wird von euch mit einem Beiklang von Geringschätzung ausgesprochen. Nun, auch ich muß meine Begeisterung ein wenig dämmen. Nicht Groß-, nicht Kleinstadt, noch nicht ganz europäisch und nicht mehr asiatisch, das ist der erste Eindruck. Eine architektonisch, mit geringen Ausnahmen uninteressante Stadt. Alte Häuser, die nur alt und neue, die nur neu sind, und alles planlos und mit barbarischem Geschmack hingestellt. Nichts am rechten Orte. Alle Veduten verbaut, alle Plätze verpflastert und eine schlimme, falsch verstandene Modernität, wohin man den Blick wende …«

»Und dennoch? …«

»Und dennoch gibt es viel Schönes, Anmutendes, Malerisches und Interessantes. Dieser Ring mit seinem pulsierenden Leben und eigenartigen Menschen. Da sind durcheinander gemengt: die anmutige, raffiniert gekleidete Wienerin, die anmutende Rumänin, feurig und sinnlich, Bäuerinnen im Pelz und weißem Kopftuch, der asiatische Russe, Deutsche, Juden im Kaftan, Ungarn. Provinziale und großstädtische Art, Eleganz und Verwahrlosung, bei Gott, ein Reigen von Menschen, von Farben und Trachten wie kaum noch irgendwo zu sehen. Das ist ein Pulsieren von Leben und Temperament, ein Hasten und Flanieren, und jeder schöne Tag bedeutet ein kleines Fest. Es ist viel Genußfreude in

2 Anspielung auf Guy de Maupassants 1880 erschienenes Langgedicht »Vénus rustique« (dt. »Venus Rustica«). Menkes hatte Guy de Maupassants Jugendgedichte »Verse« (Mit einer Einleitung des Übers., einem Briefe Gustave Flauberts und dem Bildnis des Dichters. Dt. Übertragung von Max Hoffmann. Breslau 1902) rezensiert, in der das Gedicht abgedruckt war. Ders., Maupassants Lyrik. In: Die Zeit 33, 1. November 1902, S. 5f. Im Sommer 1908 heißt es dann noch einmal etwas exaltierter: »›Venus Rustica‹ …, das ist ein Gedicht voll dämonischer Sinnlichkeit, ein Loblied auf die siegende Gewalt der körperlichen Schönheit des Weibes.« (Ders., Maupassants Gedichte. In: NWJ 5288, 12. Juli 1908, S. 13)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dieser Bevölkerung, Temperament und Sinn für Luxus. Aber was ihr fehlt, ist der Sinn für innere Kultur.«

»Das ist schlimm …«

»Ja, aber ich komme noch darauf zurück. Lassen Sie mich in meiner Schilderung fortfahren. Ich werde ja schon späterhin nach und nach melancholischer werden. Also: die Wohlhabenden innerhalb der Bevölkerung. Die haben ihre stillen und feinen Gassen, Villen mit anmutigen Gärten, und dort müssen Sie den Frühling nicht erst draußen suchen. Da duftet es in die Stuben hinein, da gibt es hinter und vor den Häusern Gärten anstatt enger Höfe. Wundervoll sind die Stadtgärten. Da ist die Habsburgshöhe … der Park der bischöflichen Residenz und diese selbst ein Prunkbau, ein gewaltiges Gedicht aus Stein, dessen Schönheit jäh vor Dir auftaucht. So wirkt keiner unserer Monumentalbauten in Wien …«

»Weiter, weiter …«

»Ich bin mit meinen Hymnen zu Ende. In dieser selben Stadt gibt es große Teile voll herzbedrückenden Elends. Da sind Gassen ohne Beleuchtung, ohne Pflasterung, ohne Wasser und ohne jede sanitäre Vorkehrung. Sie befinden sich da in einem Ghetto des Elends etwa hundert Schritte vom Luxus und der Modernität. Das ist es, was ich Mangel an innerer Kultur nenne. Die Leute dort bleiben ganz ruhig in der Nähe dieser Pestherde, dieses Elends. Sind nicht revolutioniert zu irgend einer Aktion im Bewußtsein, daß der größte Teil der Landbevölkerung durch Hunger, Pellagra[3] und andere schwere Not dezimiert wird. Das macht dort keinen Menschen schlaflos. Alles ist dort von dieser närrischen Sucht befangen, Politik zu machen. Politiker ist nun einmal jeder Mensch in der Bukowina. Die Parteien wechseln, Fraktionen entstehen in jedem Moment. Man fragt sich umsonst nach den sozialen Ideen, nach den ethischen Tendenzen dieser Gruppen, die sich so leidenschaftlich bekämpfen. Ich habe keine andere Erklärung für all das, als die, daß man von irgend einem geheimen oder instinktiven Gefühl der nationalen und kulturellen Bedeutungslosigkeit angestachelt wird zur Betonung der eigenen Individualität und der Rechte, die ihr zukommt. Sie haben

[3] Verbreitete Krankheit in armen Regionen Süd- und Osteuropas, deren Ursache damals noch unklar war. Sie geht auf eine einseitige, nicotinsäurearme Mangelernährung, etwa alkalisch unbehandeltes oder ungeröstetes Getreide, Mais oder Hirse, zurück. Symptome sind Juckreiz, Rötungen der Haut, Entzündungen im Verdauungstrakt, schmerzhafte Verdickung der Haut, Braunfärbung und Schäden im zentralen Nervensystem.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in der Bukowina eine Sammlung losgerissener nationaler Fragmente, die zu irgend einer Produktivität sich nicht emporschwingen können. Sie haben dort so und so viele nationale Vereinshäuser, in denen nationale Kulturgüter gar nicht gepflegt werden. Die Sprachen sind dort korrumpiert, haben an Wohllaut eingebüßt, und es ist nirgends irgend eine gemeinsame Aktion, nirgends ein Inanderfließen [!] der Ziele. Nirgends ist ein Boden geschaffen für gemeinsame Kultur. Und ebenso ist es um die ökonomischen Grundlagen des Landes bestellt. Man lebt von den Zufällen der Lage einer Stadt und buchstäblich von der Hand in den Mund. Es fehlt an produktiven Ideen, es fehlt an großen Energien. Der politisierende Klatsch ersetzt die großen Tendenzen.«

»Gibt es denn dort keine starken Persönlichkeiten?«

»Es gibt Machthaber oder Verschüchterte. Die Intelligenten sind dort von dem im ganzen Lande herrschenden Fatalismus angesteckt, sind scheu, sind zu wenig mutig, ziehen sich zurück und gehen der Allgemeinheit verloren. Es gibt Alleinstehende dort. Einsame, denen noch ein geheimer und böser Spott für all das Treiben übrig geblieben ist.«

»Und die Studenten?«

»Diese sind einseitig national im früher bezeichneten Sinne. Und alle Institutionen dort stellen sich als ein zu früh begonnener Oberbau dar. Die Universität – –«

»Was bedeutet dort das Theater?«

»Viel und wenig. Das Theater ist dort wie in den meisten Provinzstädten keine kulturelle Angelegenheit. Ich rief dort die Kunst an und mir antwortete stets ein Geschäftsmann. Das Publikum ist gar nicht erzogen für Probleme und Ideen. Mit Literatur treiben sie die ganze Stadt in die Flucht. Niemand wird dort aufsäßig werden bei einem ständigen Repertoire von Operetten und Possen. Das hängt zusammen mit dem vollständigen Mangel eines feinern geselligen Lebens. Man zerfällt in unzählige Klassen und Aristokratien, isoliert sich. Es fehlt auch an bodenständigem Gefühl. Man tröstet sich damit, daß man ja nur des Erwerbs und des Berufes wegen in dem Lande bleiben muß und daß ja die Reisen bleiben. Es wird dort unglaublich viel gereist, und Sie können täglich in der Kärthnerstraße [!], unter den Linden in Berlin oder auf einem Pariser Boulevard eine ganze Menge von Bukowinern antreffen. Kehrt man in die Heimat zurück, so bringt man dorthin allzugroße Maßstäbe

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit, ist unzufrieden und läßt schließlich die Dinge so, wie sie nun einmal sind. Es ist wahrhaft schade um all die schlummernden Fähigkeiten, die es dort gibt, um ein ganzes ungebrauchtes Kapital kultureller Möglichkeiten. Und daß dort nur die Schmarotzer, die sich in den Vordergrund drängen, den Profit einheimsen. Schade, sage ich, um diese liebenswürdige, trotz allem reizvolle, fröhliche und genußfreudige Bevölkerung …«

»Wie sind dort die Frauen?«

»Lassen Sie mich wieder ein wenig lyrisch werden. Sie finden da oft viel Rassenschönheit, da und dort viel natürliche Armut [!] und die vielfachsten physiognomischen Individualitäten. Die blasse, schwarzäugige und grazile Rumänin, die blonde Deutsche, die interessante Russin, die blühende und üppige Jüdin …«

»Es gibt da …«

»Ah, ich weiß. Das ist zur großen Hälfte Klatsch. Zur andern … nun diese Stadt erhält dadurch einen Duft von Romantik, eine Atmosphäre angenehmer Sinnlichkeit, Wärme, Leben. Madame Bovary werden Sie wohl da und dort antreffen, aber schließlich gibt es dort nicht mehr Liebe, Treue und Treulosigkeit als anderswo, und diese ganzen Romane sind oft nur die Ausgeburten hungriger Phantasien von Kleinstadtmenschen …«

»Sie könnten aber doch einiges erzählen.«

»Ich habe keine Erlebnisse.«

»Das nennen Sie keine Erlebnisse haben? Was ich hörte, ist ein Roman voll Elend, Glanz, Schönheit, Häßlichkeit … wahrlich, daß ihn keiner geschrieben hat, das –«

»Es fehlt dort eben noch an dem produktiven Talent.«

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

5. Neues Wiener Journal 5737, 10. Oktober 1909, S. 4.

Bei Marie Gutheil-Schoder. / Von / Hermann Menkes.

Als eine ganz andere als auf der Bühne trat mir diese Künstlerin in ihrem stillen, vornehmen Heim im Cottage entgegen.[1] Die Stille und Ruhe eines schon herbstlichen Sonntagmorgens paßte gut zu ihrem verhaltenen, diskreten Wesen, zu dieser großen, zarten Frau, in deren Seele, während sie spricht, die dramatischen Energien zu schlummern scheinen, die nur während einer kurzen, unbeabsichtigten Wendung des Gesprächs blitzartig hervorbrechen und verschwinden. Das ist ein echtes Musikerheim, das Frau Gutheil-Schoder bewohnt.[2] Irgendwo, in einem Nebenzimmer, schlägt die Uhr in einem weichen Moll, und es klingt so, als ob jemand mit einem feinen Finger auf einem Klavier einen einzigen, lang ausklingenden Ton angeschlagen. Alles ist hier auf Stille und Sammlung gestimmt. Viele Bilder sind an den Wänden und Dinge stehen herum, denen man es ansieht, daß sie Erinnerungszeichen an Menschen und Erlebnisse bedeuten. Von draußen kommt jenes leise, müde Rauschen von Bäumen und Sträuchern, an dem man den Herbst erkennt.

Bald von Erinnerungen erfaßt, bald von der Wärme eines künstlerischen Glaubensbekenntnisses spricht sie zu mir, und ich merke es ihr an, daß sie von frühester Jugend daran gewöhnt ist, auf die innere Stimme zu horchen, auf einen feinen Instinkt, der ihr den einzig richtigen Weg zur Entwicklung wies. Sie verbrachte ihre Mädchenzeit in dem kleinen

1 Wie so viele arrivierte Künstler wohnte auch die aus Thüringen stammende Kammersängerin Marie Gutheil-Schoder (1874–1935) mit ihrem Mann, dem Kapellmeister Gustav Gutheil (1868–1914), in diesem grünen Villenviertel in Währing, Felix-Mottl-Straße 11. Zu den prominenten Bewohnern, s. Werner Rosenberger, Im Cottage. Wiens erste Adressen und ihre berühmten Bewohner. Wien [2014], und die entsprechenden Anm. 13 und 3 zu den Hausbesuchen bei Hofmannsthal (1907) und Schnitzler.

2 Vgl. die Abb. 4: Innenansicht ihres Wohnhauses 1901. Zur Biographie s. den Artikel von Othmar Wessely, Gutheil-Schoder, Marie. In: Neue Deutsche Biographie 7, 1966, S. 344; online unter www.deutsche-biographie.de/pnd116932449.html [Zugriff: 15.11.2016]. Die, wie Bruno Walter (Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken [1947]. 6.–8. Tsd. Amsterdam 1950, S. 215) schrieb, »geniale« Sopranistin, die Richard Strauss in Weimar entdeckt hatte, gehörte seit 1900 (und bis 1927) zu den Spitzen des Wiener Hofopernensembles. Hier sang sie u.a. die Titelpartien der »Salome« und »Elektra«, später den Octavian im »Rosenkavalier«. Wie bei Anna von Mildenburg war es ihre Doppelbegabung als Sängerdarstellerin, die sie für die modernen Opernrollen prädestinierte. Franz Servaes feierte die Sängerin, die er in Gegenwart von Elisabeth Förster-Nietzsche in Weimar gesehen hatte, unter der Überschrift »Eine neue Carmen« in der Wiener »Zeit«, Nr. 107 vom 17.10.1896, S. 47f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 4: Marie Gutheil-Schoder in ihrem Wohnhaus. In: Wiener Bilder. Illustriertes Familienblatt 28, 1901

Weimar, das voll der glorreichsten Erinnerungen ist. Aber sie lebte zuerst ein Leben der Zurückgezogenheit in dem stillen, vornehmen Elternheim, in dem konservative Anschauungen herrschten. Als eine aus der Art Geschlagene erschien sie, als sie von einer frühen Leidenschaft für Musik erfaßt, den festen Entschluß ausdrückte, sich der Bühne zu widmen. Das war eine Leidenschaft, die ihr wie zugeflogen kam in dem Hause, in dem kein einziges Mitglied eine starke künstlerische Neigung hegte,[3] in einem Leben, das ohne jedes außerordentliche Ereignis war. Marie liebte das Theater, liebte diese bunte, farbige und imaginäre Welt auf den Brettern, ihre Tragik und ihre Heiterkeit und den tiefen Sinn, den das Leben hier bekommt. Eines Tages fühlte sie ihren inneren Beruf, fühlte ihn unabweisbar in sich und sah sich in einen Kampf gestellt gegen die elterliche Abneigung. Sie besiegte sie schließlich und konnte sich in Dresden zuerst ihrer musikalischen Ausbildung widmen. Aber

3 Schoder entstammte einer Gastwirtsfamilie.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nun fiel sie in die Hände eines Lehrers, der ihr nach kurzer Zeit jede Veranlagung absprach. So geriet sie in eine innere Not, in Wirrnis, aus der sie Richard Strauß hinausriß. Er wies ihr den Weg und lehrte sie ihr eigenes, noch schlummerndes künstlerisches Wesen erkennen. Innerlich gefestigter kam sie an das Weimarer Hoftheater, wo ihr auch rein schauspielerische Aufgaben zugewiesen wurden. Das war ein Glücksfall für sie; hier konnte sie zweifachen Neigungen huldigen, Technik und Wesen des Darstellerischen erkennen und üben und für die harrenden Aufgaben heranreifen. Als Frau Förster-Nietzsche die junge Künstlerin als Carmen sah, da sprach sie ihr gegenüber das beglückende Lob aus, daß, wenn er es hätte mit ansehen können, auch der Bruder in dieser Darstellung der von ihm so geliebten poetischen und musikalischen Gestalt Vollendung gefunden hätte.

Als Carmen erschien Frau Gutheil-Schoder auch in Wien und wirkte schon bei ihrem ersten Auftreten wie ein Wunder.[4] Sie brachte Seele in ein Spiel leerer Gesten und Bewegungen, brachte eine weibliche Persönlichkeit, Naturlaute in die gesangliche Deklamation, Gestaltungskraft. Singen war für sie nicht eine Sache für sich, keine Gelegenheit zu Brillanz und Attitüden, sondern Ausdruck eines jeweiligen Seelenzustandes der besonderen Gestalt, die sie darstellte. Carmen war nicht mehr eine Soubrette, die noch mehr mit dem Publikum als mit ihrem Liebhaber kokettierte, sondern eine mit heißem Blut und ungehemmten Trieben, eine verkörperte Naturgewalt, die unseligste Liebe, die ihre Opfer mit sich reißt. Und so, jede in ihrer Art, waren die übrigen Gestalten der

4 Mit dieser Erfolgsrolle am Weimarer Hoftheater begründete sie auch in Wien ihre Karriere: »Mit der ›Carmen‹ schloss Frau Gutheil-Schoder den Reigen hochoriginneller Gestalten, den wir im Laufe der vergangenen Woche von dieser merkwürdigsten, uns bekannt gewordenen Opernsängerin zu sehen bekamen. Jedes Costüm, jede Bewegung, jeder Ton erschien wie ein wichtiger Theil eines mit höchstem Kunstverstande angelegten Ganzen, das doch andererseits wiederum den Eindruck genialer Improvisation machte. Schon das erste Lied Carmen's erregte athemlose Spannung einerseits durch den meisterhaften Vortrag an sich, andererseits durch die unheimliche Kunst, mit der die Umgarnung Jose's während desselben entwickelt wurde. Eine zweite schauspielerische Sehenswürdigkeit war die Darstellung der aufkeimenden Liebe zu Escamillo. Während der Toreador sein Lied sang, seinen aufregenden Kampf in der Arena schildernd, machte Carmen-Gutheil alle Phasen vom gleichgiltigen, oberflächlichen Zuhören bis zum völligen Verrücktsein durch. Es fiel kein Wort, und der Knoten des tragischen Ausganges war geschürzt. – Die übrigen führenden Scenen des Stückes, vor Allem das Verführungsduett im zweiten Acte, waren in derselben vollendeten Art durchgebildet, und so erklärt sich von selbst der große Erfolg des Gastes, der nach den Actschlüssen oftmals gerufen wurde. – Die Aufführung, unter Herrn Capellmeister Schalk's Leitung, zeichnet sich durch auffallende Sorgfalt aus.« (Neue Freie Presse 12754, 25. Februar 1900, S. 9)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gutheil-Schoder. Sie hatte in Tragik oder Humor nicht jene Anmut, die bloß auf den Lippen, in einer Bewegung und in einem Gewohnheitslächeln blüht, sondern die andere, die wie ein Duft um eine Persönlichkeit ist und aus dem Tonfall der Worte, aus jeder Gebärde spricht. Sie hat im Spiel ein Gesicht, das jede Empfindung spiegelt und gleichsam die Physiognomie einer jeden Figur, der sie sich hingibt, anzunehmen vermag. Sie hat ein wenig mit der Duse gemein: die tragische Anmut, im Lächeln und in der Ausgelassenheit noch einen kleinen Rest von Kummer und Skepsis.[5] An der Wiener Oper gab es von Zeit zu Zeit Darstellerinnen von starker Gestaltungskraft, aber die erschöpfte sich bloß im Heroischen, Stilisierten und Hochdramatischen. Die Frau unserer Zeit, die differenziertere und dabei doch einfachere, fehlte, und sie kam mit der jungen Künstlerin aus Weimar, der man den einzigen Tadel anhing, daß es ihrer Stimme an Glanz und sinnlichem Zauber fehle. Das mag, soweit Aeußerliches damit gemeint ist, seine Richtigkeit haben. Aber sie schlug einen ganzen Reichtum aus dieser scheinbaren Armut, schmiedete mit einer eigenen und klugen Technik ihr Organ zum Charakteristischen und gab ihm den intimen Reiz der vielfältigen Nuance. Man sagte ferner, schon ein wenig hämisch, sie sei eine in die Oper verirrte Schauspielerin. Sie selbst kommt darauf in ihrem Gespräch mit uns zurück.

»Ich habe oft darüber nachgedacht, ob ich vom Wort, der Situation oder vom Ton die Stimulanz erhalte. Ich glaube mit Bestimmtheit sagen zu können, daß es der letztere ist, der mir den starken Anreiz gibt. Ich sehe die Gestalt innerhalb der Musik und fühle mich am stärksten, wenn ich ihr musikalischen Ausdruck leihen kann. Gustav Mahler war es, der bei jeder Gelegenheit stets heftig betonte, daß die Musik das Primäre in meiner Kunst ist. Allerdings zogen mich rein schauspielerische Aufgaben von jeher in starker Weise an. Hedda Gabler, die Irene in ›Wenn wir Toten erwachen‹, diese beiden Gestalten wären mein Fall. In ›Peer Gynt‹ war ich nahe daran, eine der weiblichen Figuren darzustellen, mußte

5 Mit der gefeierten italienischen Schauspielerin Eleonora Duse (s. passim) verglichen zu werden, wurde zum Ehrenzeichen für eine neue Generation differenziert agierender Sängerinnen wie z.B. Lotte Lehmann, Anna von Mildenburg oder eben Marie Gutheil-Schoder. »Seit der Duse habe ich etwas Derartiges an Schauspielkunst nicht mehr erlebt«, schrieb z.B. Franz Servaes 1896 in der Wiener »Zeit« über ihre Carmen (Anm. 2).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mich aber dem Verbot meines Direktors beugen.[6] Ich glaube, ein jeder Künstler tut gut daran, all die in ihm ruhenden Möglichkeiten auszuprobieren. In mir ist der Sinn für die Darstellung und ihre Technik in der Zeit meiner Weimarer Wirksamkeit geweckt worden. Das ist etwas, was so viele Gesangkünstler vernachlässigen, und eine Oper ist ja so gut ein Drama wie ein bloß auf das Wort gestelltes. Wagner erheischt mit in erster Reihe Darstellung [!], aber wie ist es jetzt zumeist damit bestellt? Als ich in Wien zum erstenmal auftrat, war ich überrascht, wie viel Lob die Kritik meinem dramatischen Talent zollte und wie viele Dinge sie an mir entdeckte. Mir erschien das, was ich anstrebte, das Selbstverständliche, das von der Rolle Gebotene. Im übrigen war ich stets absichtslos und ich schöpfte aus dem, was mir Inhalt und Empfinden gaben.«

Wir befragen die Künstlerin um ihre Ansicht über Mahler.

»Er hat sich wohl viel Feindschaft zugezogen. Er haßte als Künstler, der auf das Ganze ausging, das Starwesen, das in Wien durch das so warme Verhältnis, welches das Publikum zum Theater und seinen Leuten hat, genährt wird. Er machte jeden einzelnen von uns ganz klein, um ihn zu einer anderen Höhe zu erheben. Er kannte keine Rücksicht, aber nicht jedermann verstand ihn und betrachtete die Härte als einfache Demütigung.«[7]

6 Dass den Sängerinnen von der Operndirektion verboten wurde, in die Sparte des Schauspiels zu wechseln, erzählt auch Anna von Mildenburg, und auch sie will Ibsen spielen (s.u. Dokumentation 6, Anm. 11). Die Aktualität von Ibsens Frauengestalten damals ist kaum zu überschätzen. Davon zeugen u.a. Hofmannsthals Aufsatz »Die Menschen in Ibsens Dramen« oder Lou Andreas-Salomes Werkmonographie »Henrik Ibsens Frauen-Gestalten nach seinen sechs Familiendramen: Ein Puppenheim; Gespenster; Die Wildente; Rosmersholm; Die Frau vom Meere; Hedda Gabler« (Jena 1906), vor allem aber auch die Spielpläne. Zudem hatte die Duse Ibsens Frauengestalten gleichsam ›nach vorn‹ gespielt.

7 Seit Gustav Mahler (1860–1911) ab Oktober 1897 Künstlerischer Direktor der Wiener Hofoper war, gab es heftige Debatten über sein leidenschaftlich-forderndes, sprunghaftes Verhalten. Sie vermischten sich mit antisemitischen Kampagnen und Intrigen. Der Streit eskalierte im Verbot der Uraufführung von Richard Strauss' »Salome«. Ende 1907 ging er nach New York und begann sein neues Amt als Chefdirigent an der Metropolitan Opera. Sein Schüler Bruno Walter stellte die Situation so dar: »Aus dem Operndirigenten, dessen musikalische Macht Wien in Atem hielt, entwickelte sich im Lauf der Jahre der Begründer eines höheren, reineren Stils der Opernwiedergabe, einer Harmonisierung von Musik und Szene, die damals durch ihre Neuheit Publikum und Presse in Anhänger und Gegner spaltete und in ihrem Suchen und Experimentieren das Gesetz von heut und morgen vorbereitete. […] im vierten Jahr seiner Direktion hatte eine zielbewußte Gegnerschaft gegen Mahler ihre Reihen geschlossen. Gewiß trugen seine Heftigkeit und seine persönliche Rücksichtslosigkeit in Kunstfragen, seine Engagements und Entlassungen, sein Kampf gegen Tradition und Gewohnheiten usw. dazu bei, ihm Feinde im Personal, namentlich im Orchester, aber auch

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Welches Verhältnis sie zur modernen Musik habe, fragen wir Frau Gutheil.

»Ich bekenne mich zu ihr, wenn auch nicht rückhaltlos. Ich wurde früh zu Richard Strauß geführt, dem ich ja so vielerlei auf dem Felde verdanke. Ich lernte ihn kennen, als sein ›Guntram‹ kam und sich seine jetzige künstlerische Wesensart schon ankündigte.[8] Ich liebe die ›Salome‹ nicht so sehr, in welcher ich auf Wunsch des Meisters hier die Hauptrolle hätte darstellen sollen, wie die Schönheiten in ›Elektra‹. Ich liebe auch die zarte Arabeskenmusik von Debussy und sehe mit größter Spannung der Aufführung von ›Peleas [!] und Melisande‹ an der Hofoper entgegen, freilich nicht ohne Befürchtung, daß dieses einen intimeren Raum erfordernde Stück bei uns um seine Wirkung kommen kann.«[9]

Während sie dem Weimarer Hoftheater angehörte, verkehrte Frau Gutheil bei Frau *Förster-Nietzsche*. Wir bitten die Künstlerin um ihre Erinnerungen.

»Friedrich Nietzsche lebte noch, als Frau Förster mich zu sich einlud. Er war schon hoffnungslos krank. Ich sah ihn oft. Unvergeßlich wird mir die tiefe Traurigkeit bleiben, die mich und alle Anwesenden während einer bei Frau Förster Nietzsche gegebenen geselligen Veranstaltung erfaßte. Der Kranke weilte oben in seiner Stube und es war uns, als hörten wir über uns seine Schritte. Das war ein tragischer Kontrast zu der frohen Stimmung, die sich zuerst geltend machen wollte. Diese kleinen Veranstaltungen waren eine Notwendigkeit für Frau Förster, die für das Werk des Bruders Freunde warb. Sie stand zuerst mit dem, was

unter den Beamten, im Publikum und in den Zeitungen zu schaffen.« Walter, Thema und Variationen (wie Anm. 2), S. 202 und 222.

8 Richard Strauss' Jugend- und Erstlingsoper (op. 25) war 1894 von ihm selbst in Gutheil-Schoders Heimatstadt Weimar uraufgeführt worden. Dort entdeckte Strauss die junge Sängerin.

9 Hans Gregor hatte im Vorjahr in Berlin Debussys »Pelléas und Mélisande« nach dem lyrischen Drama von Maurice Maeterlinck inszeniert. Am 23. Mai 1911 sollte die Oper als seine erste Inszenierung in Wien Premiere haben, mit Bruno Walter am Pult. »Gregor hatte die Berliner Inszenierung mit Bühnenbildern von Heinrich Lefler eins zu eins übernommen, damit wurde allerdings nur ein kleiner Teil der Riesenbühne der Hofoper zur Szene. Diese konsequente Verwirklichung der Berliner Inszenierung des Werkes – die Bühne der Komischen Oper war wesentlich kleiner – richtete sich zwar gegen den Raumcharakter der Hofoper, war aber trotzdem von Vorteil und steigerte die Bildhaftigkeit der Szene. […] Die Besetzung der Hauptpartien mit Hubert Leuner als ›Pelleas‹ und Marie Gutheil-Schoder als ›Melisande‹ fanden die geringste Zustimmung, sie stünden neben ihren Rollen.« Liselotte Regler, Hans Gregor – Die Ära des letzten Hofoperndirektors in Wien. Diss. phil. Wien 2010, S. 280.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie wollte, allein da, und es war ihr innigster und leidenschaftlichster Wunsch, die Welt für Nietzsches Philosophie zu gewinnen. So schuf sie das wunderbare Archiv und öffnete ihr Haus allen, die als Freunde kamen. Diese Frau ist in harter und unverdienter Weise angegriffen worden. Zuletzt warf man ihr sogar ihre luxuriöse Lebensweise vor. Wenn sie mit dem Bruder irgendeine Genialität teilt, so ist es der einzige Charme des Wesens, der ihr eigen ist. Sie wirkt dadurch wahrhaft bezaubernd. Unter Nietzsches Kompositionen sind's die Chöre, die mit ihrer düsteren Gewalt auf mich in starker Weise wirkten. Die übrigen Sachen werden sich wohl kaum noch Geltung verschaffen können.«

Ob sie sich mit Nietzsches Schriften beschäftigt habe?

»Ich bin über Versuche und über einzelne Dinge nicht hinausgekommen. Ich habe eine gewisse Angst vor Philosophie und fürchte, durch Beschäftigung mit ihr an künstlerischer Naivität und Ursprünglichkeit zu verlieren. Es war also nicht die Abneigung gegen die Anschauungsweise Nietzsches, die mich seinen Schriften fernhielt, sondern eine Art Egoismus.«[10]

[10] Diese Passage unter dem Titel »Ein Besuch im Hause Nietzsches« wieder in: Hamburger Correspondent, 14. Oktober 1909. Vgl. dazu auch den Artikel von Franz Servaes: Eine neue Carmen (Anm. 2).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 5: Anna Bahr-Mildenburg mit Hermann Bahr. In: Die Woche 33, 1910, S. 1381.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

6. Neues Wiener Journal 5777, 21. November 1909, S. 3.

Bei Anna Bahr-Mildenburg. / Von / Hermann Menkes.

Es bietet einen eigenen Reiz, die Darstellerin heroischer, mit ihrer leidenschaftlichen Energie über Lebensgröße gewachsenen Gestalten in ihrer einfachen und privaten Menschlichkeit kennen zu lernen.[1] Man erhält so das voll ergänzte Bild einer außerordentlichen Persönlichkeit und intimere Züge fügen sich den monumentalen.

Als Anna von Mildenburg im letzten Sommer in Bayreuth als Ortrud auftrat,[2] da flog ihr eine Begeisterung zu, die in dieser Weise nur aus einer künstlerischen Sensation entstehen kann. In einem Speisesaal erhoben sich beim Erscheinen der Künstlerin die Gäste, um sich huldigend vor der zu verneigen, die stets einer Feiertagskunst gedient.[3] In dem verblassenden Rahmen, den unser Opernhaus jetzt nur noch bietet,[4] ist die Mildenburg trotz ihrer Modernität die einzige weibliche Trägerin der Wagnertradition und es ist um sie der Glanz einer Epoche, in der, gestützt von einem Ensemble von Genialitäten, das moderne Musikdrama entstand. Isolde, Brunhilde, Ortrud, Klytämnestra, welche Inkarnation und seelische Zusammensetzungen aus einer Menschenwelt hochgespannter Tragik und

1 Die Sopranistin und spätere Hofopernsängerin Anna Bellschan von Mildenburg (1872–1947) debütierte 1895 am Hamburger Stadttheater (der heutigen Staatsoper) als Brünhilde in Wagners »Walküre«. Gefördert wurde sie von Gustav Mahler, dem Ersten Kapellmeister von 1891 bis 1897, mit dem sie eine vorübergehende Liebesbeziehung verband. Während ihrer Hamburger Zeit sang Mildenburg fast alle großen Wagner-Partien. Durch Mahlers Empfehlung kam sie 1897 nach Bayreuth, und mit ihm als Dirigent feierte sie ab 1898 an der Wiener Hofoper Triumphe, obwohl ihre überstrapazierte Stimme zunehmend Probleme bereitete. Auch sie wurde, wie Marie Gutheil-Schoder, von Publikum und Presse als ›Duse der Oper‹ verehrt. – Am 20. August 1909, also ein Vierteljahr vor dem Interview, hatte sie Hermann Bahr geheiratet. Seither trug sie ihren Doppelnamen. Zu biographischen Aspekten s. Anna Bahr-Mildenburg, Erinnerungen. Wien, Berlin 1921 und die Einleitung von Karin Martensen, Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des »Ring des Nibelungen«. München 2013, S. 13–72.

2 Gemeint ist der zurückliegende Sommer 1909, wo sie als Ortrud im »Lohengrin« unter Siegfried Wagner auftrat.

3 Dazu berichtete das »NWJ« am Samstag, 21. August 1909, aus Bayreuth: »Anna v. Mildenburg wurde gestern nach ihrem letzten Auftreten als Ortrud mit einer hier noch nicht oft erlebten Begeisterung gefeiert. Die Enthusiasten erwarteten sie vor dem Festspielhause, um sie im Triumph ins Restaurant zu geleiten. Als sie […] am Tische Siegfried Wagners erschien, erhob sich das ganze internationale Publikum zu einer stürmischen Ovation.« (Ebd., S. 9)

4 Felix von Weingartner hatte nach dem Eklat um Gustav Mahler dessen Nachfolge an der Hofoper angetreten, konnte das Publikum aber nur bedingt überzeugen.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tragischer Lust, welche großen Gebärden und welche Skala des Ausdrucks! In die Psyche all dieser Frauen, die wie in einem tiefen Traum versunken, in Haß oder Liebe durch eine Dichtung von Legenden und Sagen schreiten, ist die Mildenburg mit ihrer Intuition gedrungen, sie alle hat sie mit der Resignation der großen Künstler dargestellt und ihnen einen unvergeßlichen Ausdruck verliehen.[5] In wie viel von einer innern Schönheit umstrahlten oder unheimlich zerstörten und verzerrten Masken ist sie vor uns schon erschienen. Man hat, seitdem diese Künstlerin auf der Bühne auftrat, ihre Stilvollendung, die Größe ihres musikalischen Ausdrucks und ihre Kantilene zu rühmen gewußt, aber nicht zufällig geschah es hier, daß wir zuerst bewundernd bei der Darstellerin verweilten. Die Mildenburg hat mehr zu bieten als den betörenden Reiz eines Stimmtimbres, mehr als technische Finessen, mehr als rein gesangliche, vom ganzen Umfang des Kunstwerkes losgelöste Qualitäten. Ihr mächtiges, feingeschliffenes Organ, ihre ganze Gesangkunst ist mit ein starkes Element ihrer Darstellungskunst und der dramatischen Situation, und stets haben rein dramatische Aufgaben eine starke Anziehungskraft auf sie ausgeübt. An dem klassischen Drama, an Ibsen, an den stilisierten heroischen oder psychologisch zusammengesetzten Gestalten wollte sie oft ihre Kunst versuchen.

Sie ist als Gattin Hermann Bahrs in die Olbrich-Villa in Ober-St.-Veit vor kurzer Zeit eingezogen.[6] Still und fast vereinsamt liegt jetzt das Haus in der herbstlichen Landschaft. In dem auf Intimität wundervoll gestimmten Arbeitszimmer der Künstlerin sind Erinnerungszeichen und Sammelobjekte aufgehäuft. Da ist eine Totenmaske Wagners[7] und in einer Umrahmung ein Brief des Dichterkomponisten an Cornelius.[8] Die

5 Ihre Wiener Auftritte zwischen Dezember 1897 und Juni 1908 sind verzeichnet in Gustav Mahler, »Mein lieber Trotzkopf, meine süße Mohnblume«. Briefe an Anna von Mildenburg. Hg. und komm. von Franz Willnauer. Wien 2006, S. 492–497.

6 Vgl. o. das Interview mit Hermann Bahr, Dokumentation 2, Anm. 2. – Nachdem das Paar, das sich 1904 kennengelernt hatte, Anfang Juli 1909 in Bayreuth offiziell seine Verlobung bekannt gegeben hatte (Bahr war 46, Anna von Mildenburg 37 Jahre alt), heiratete es nach Ende der Festspiele am 22. August in der gräflich Ueberbachschen Kapelle zu Aigen bei Salzburg.

7 Ein Geschenk Cosima Wagners an Anna von Mildenburg zum Abschied von Bayreuth. In der Verfügung zu ihrem Nachlass schrieb Bahr-Mildenburg: »Nr. 188. Bayreuther Erinnerungen: (diese sollen in meiner Gedenkstätte einen besonderen Platz haben:) Die Totenmaske von Richard Wagner (ich erhielt sie im Jahre 1896).« Theatermuseum Wien; frdl. Mitteilung von Dr. Christiane Mühlegger (Theatersammlung Wien), auch zur folgenden Anm. 8.

8 Höchstwahrscheinlich jener im Nachlass von Anna Bahr-Mildenburg erhaltene Brief von Richard Wagner an Peter Cornelius aus Paris, ebenfalls ein Geschenk von Cosima Wagner. Wagner und Cornelius lernten sich 1859 kennen.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Reproduktion einer wundervollen Beethoven-Büste ist auf den Bibliothekskasten gestellt. Ein Steinwayflügel nimmt den Mittelraum des Zimmers ein, dessen Fenster reizvolle landschaftliche Ausblicke gewähren.

An unserem Gespräche nimmt Hermann Bahr mit einigen geistvollen Einwürfen teil. Seine Worte sind psychologische Ausdeutungen und Verallgemeinerungen, und der Dichter bringt mit seinem Temperament und seiner plastischen Art etwas Dramatisches in die Konversation. Dem Radikalismus ihres Mannes und seiner Liebe für das Paradoxon setzt Frau Bahr eine konservativere Art entgegen, die in ihrer milden Form niemals als Widerspruch sich gibt. Es klingt wie verhaltene Sehnsucht der Künstlerin nach einer früheren Zeit, als wir über die moderne technische Kultur sprechen. Und es tauchen Erinnerungen auf an den Lido, den Lieblingsaufenthalt Frau Bahrs,[9] an die Schönheit des alten Venedig, die dem Dichter nur noch als verfälschte Kulisse erscheint. Er rühmt das moderne Venedig, das sich mit einer neuen Schönheit vorbereitet, und wird warm in einem Loblied auf die neue Zeit mit ihren Errungenschaften. Ob die Technik berufen sei, neues Menschenglück zu schaffen? Die Künstlerin antwortet mit einem skeptischen Lächeln. Bahr meint hierauf, daß das Luftschiff eine tief eingewurzelte menschliche Sehnsucht erfüllen wird, jene ungestillte Sehnsucht nach der Ferne, hinter den Bergen, hinter denen das Glück wohnen soll. Man wird nach den Enttäuschungen[10] sich desto stärker auf sich selbst besinnen, viel stärker zur Erkenntnis kommen, daß alles Glück niemals von außen, stets aus der eigenen Seele fließt.

All das bildete eine anregende und stimmungsvolle Introduktion zu weiteren persönlichen Bekenntnissen und Erörterungen der Künstlerin. Ich werfe die Frage auf, in welchem Verhältnis das persönliche Erlebnis des Darstellers zu seiner Kunst steht.

»Das ist schwer zu beantworten«, sagt Frau Bahr. »Mein Leben war bisher äußerlich ereignislos und ich weiß nicht, welche Beziehungen es

9 Vgl. Bahr-Mildenburg, Erinnerungen (wie Anm. 1).

10 Gerade erst, am 25. Juli 1909, hatte Louis Blériot mit einem Flugzeug den Ärmelkanal überquert. Andererseits hatte die Technik des ›Luftschiffes‹ zur selben Zeit einen Rückschlag durch die Zerstörung des Zeppelins LZ4 bei Echterdingen am 4./5. August 1908 erlitten. In seinem Roman »O Mensch« (Wien 1910) lässt Bahr jedenfalls den »schöne[n] Leutnant Guido von Wabern« sich wünschen, mit Fahrrädern so viel zu verdienen, dass er sich würde zurückziehen können, »um das lenkbare Luftschiff zu erfinden, das war immer sein Traum. Und er kaufte sich einstweilen dort oben an, weil ihm der Wiesenhang am Tiergarten sehr tauglich schien, um ungestört abzufliegen.« (S. 69)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu den Gestalten haben konnte, die ich darstelle. Ich glaube, der Künstler schöpft gerade aus Unausgegebenem, aus Ueberschüssen. Vielleicht ist ganz heimlich in seiner Seele eine Partie, in der größer als das reale Erlebnis die Leidenschaften und Energien ruhen. Was ist in uns selbst, wie viel Raum nimmt die intuitive Kraft ein? Der Künstler weiß es nicht. Es ist wohl so, daß viele Seelen in ihm sind außer der privaten. Ich bin auch stets dem entgegengetreten, daß der Schauspielkunst nur der Wert einer Reproduktion beizumessen wäre. Das bloß geschriebene Wort ist bei allem Reichtum an verlebendigendem Ausdruck zu arm, und ein Verfall der Dramatik kann durch das Fehlen des darstellerischen Genies ebenso eintreten wie des dichterischen.«

Wie es sich um die vor einiger Zeit verlautbarte Absicht der Künstlerin verhalte, zur Schauspielkunst überzugehen?[11]

[»]Die Opernliteratur bietet mir die darstellerischen Aufgaben, auf die ich angewiesen bin, in nur eingeschränkter Weise. Es bleibt viel Unverausgabtes, vieles, was mich reizt. Ich empfand, so oft ich einer Schauspielaufführung beiwohnte stets ein Regen meines eigenen produktiven Vermögens, empfand den Anreiz an den Figuren, die ich im Geiste neu vor mir entstehen sah, meine eigene Kunst zu versuchen. Ich glaube nicht, daß ich stets auf die Musik als Stimulans angewiesen bin. Vielfache Gelegenheit bot sich mir, im Schauspiel aufzutreten; in der ›Elektra‹-Aufführung der Freien Volksbühne war mir die Klytämnestra zugedacht. Ich mußte, da ich die Erlaubnis von der Hofoperndirektion nicht erwirken konnte, verzichten und gab mich zufrieden, daß meine Schülerin, Fräulein Ritscher, die Elektra spielte.[12] Da ich im Schauspiel

11 Davon berichtete unter der Überschrift »Die Hochzeit Bahr-Mildenburg« die »Reichspost« am 21. August 1909, S. 5: Nach ihrer Hochzeit mit Bahr wolle sie sich von ihrem Wiener Opernpublikum als Klytemnästra (in Hofmannsthals *Theaterstück* »Elektra«) verabschieden; anschließend werde sie nur noch in auswärtigen Operngastspielen und als Schauspielerin, etwa als Frau Alwing in Ibsens »Gespenstern«, auftreten. – Ihr neuer Vertrag sah dann aber vor, dass »die Kammersängerin Bahr-Mildenburg in dieser Saison achtmal, in den beiden darauf folgenden Jahren je einen Monat im Herbst und einen Monat im Frühling in der Hofoper gastieren wird. Die Künstlerin erhält pro Abend ein Honorar von zweitausend Kronen. […] / Herr Direktor v. Weingartner hat jedoch ausdrücklich die Bedingung gestellt, daß die Künstlerin darauf verzichtet, in Wien die Klytemnästra in Hofmannsthals ›Elektra‹ zu spielen.« (NWJ 5726, 28. September 1909, S. 7) – Als Schauspielerin trat Bahr-Mildenburg erst 1915/16 am Großherzoglichen Hoftheater Darmstadt in Hermann Bahrs Komödie »Der Querulant« und auch als Frau Alwing in Ibsens »Gespenstern« auf; bei den Salzburger Festspielen spielte sie 1922 in Hofmannsthals »Salzburger Großem Welttheater«.

12 Am 24. März 1909 war die »Elektra« von Strauss/Hofmannsthal unter Hugo Reichenberger mit Anna Mildenburg als Klytemnästra an der Hofoper erstaufgeführt worden (und in

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht auftreten darf, muß ich mich damit begnügen, dramatischen Unterricht zu erteilen. Das ist für mich auch eine Arbeit zu produzieren, künstlerische Ueberschüsse auszulesen. Vielleicht entschließe ich mich einmal dazu, eine Schule speziell für das musikalische Drama ins Leben zu rufen.[13] Uebrigens ist der Fall nicht so selten, daß Sänger zum rein Dramatischen übergehen, oder Schauspiel und Gesangkunst vereinen. Denken Sie an Anschütz[14] und viele andere. Ich habe versucht, meine Wagnerpartien um neue charakterisierende Züge zu vermehren. Aber endlich war ich dabei angelangt, daß ich nicht weiter gehen durfte, wenn ich mich nicht der Gefahr aussetzen wollte, das von mir Geschaffene durch ein Zuviel in seiner Geschlossenheit zu zerstören. So bleibt für die Gestaltungslust nicht viel übrig, und Sie werden es jetzt begreifen, daß so die Neigung bei mir entsteht, mich nach schauspielerischen Aufgaben umzusehen.«

Ich befrage Frau Bahr um ihr gegenwärtiges Verhältnis zur Hofoper.

»Ich müßte etwas weit ausholen, wenn ich Ihnen darüber Auskunft geben wollte. Ich war für die ganze Dauer einer Schauspielsaison auf zu

dieser Rolle nahm sie 1916 auch Abschied von der Wiener Hofoper). Der Plan, mit derselben Figur auch als Schauspielerin aufzutreten, scheiterte am Veto Weingartners (wie Anm. 11). Noch am 14. August 1909 hatte das Adelsblatt »Sport & Salon« gemeldet, dass Frau Bahr-Mildenburg »am 5. September in einer Vorstellung der Wiener Volksbühne in der Rolle der Klytemnästra als Schauspielerin auftreten [werde]; die Elektra wird […] von Fräulein Helene Ritscher vom Berliner Hebbeltheater gegeben werden.« (S. 9) – Zu Bahr-Mildenburg als Elektra im einzelnen s. Karin Martensen, Bühnenkostüm und Klavierauszug als Charakterstudien: Überlegungen zu Anna Bahr-Mildenburg als Klytemnästra in Richard Strauss' »Elektra«. In: »Worte klingen, Töne sprechen«. Richard Strauss und die Oper. Symposium anlässlich der Richard-Strauss-Ausstellung im Theatermuseum Wien, 22.–23. Januar 2015. Hg. von Christiane Mühlegger-Henhapel und Alexandra Steiner-Strauss. Wien 2015, S. 39–47.

13 Das berichtete auch die »Reichspost« in ihrem Hochzeitsartikel am 21. August 1909, S. 5: »Sie beschäftigt sich auch mit dem Gedanken, für besonders talentvolle Kunstjünger eine Meisterschule für die allerletzte Ausbildung zu etablieren.« – In ihrer späteren ›zweiten Karriere‹ als Pädagogin unterrichtete Bahr-Mildenburg als »Lehrerin der Darstellungskunst« an der Akademie der Tonkunst in München und bei zahllosen Meisterkursen. Sie hat, so Uwe Schweikert, »Mahlers Vision eines theatralischen Gesamtkunstwerks aus dem Geist der Musik später als Gesangspädagogin, Regisseurin und Schriftstellerin an eine jüngere Generation weitergegeben.« (Ders., Anna Bahr-Mildenburg. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2, Personenteil 2, Kassel 1999, S. 13f.)

14 Anschaulich schildert Heinrich Anschütz (1785–1865), wie er vom Schauspieler zum Sänger wurde, allerdings mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass eine solche Doppelfunktion die Ausnahme war: »So war ich denn urplötzlich ein Opernsänger geworden. Unsere heutigen Sänger werden vielleicht über mein Wagestück lächeln und ich finde das ebenso begreiflich, als daß kaum ein Schauspieler nach mir dasselbe gewagt hat. Die Ansichten über Operndarstellung und Gesangaufgaben haben sich seit 50 Jahren gewaltig geändert. Damals betrachtete man die Oper als ein Schauspiel mit Gesang, heutzutage ist sie Musik mit Worten.« (Ders., Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken, Wien 1866, S. 149–159, hier S.157.)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wenig Aufgaben angewiesen. Ich selbst bin eine Gegnerin des Systems, das jetzt um sich greift. Die hervorragendsten Mitglieder unserer Hofbühne wirken jetzt nur noch als Gäste. Die Folge ist, daß die übrigen Kunstkräfte sich zurückgesetzt fühlen, und das muß eine künstlerische Demoralisation erzeugen. Ich selbst ging ein Verhältnis zur Oper wie etwa Kainz zum Burgtheater ein. Das ergab sich aus der Repertoiregestaltung …«

»Ich will es Ihnen deutlicher erklären«, warf hier Bahr ein. »Die Oper unter Mahler[15] war gewissermaßen ein Festspielhaus im antiken Sinn. Im Repertoire und den Aufführungen wurde einem großen Stil gehuldigt. Das ist jetzt anders.[16] Die Oper ist wieder Hoftheater mit italienischem Zuschnitt. Aus all dem ergeben sich für die künstlerische Art meiner Frau Konsequenzen. Dann noch etwas: Wien bedeutet für den internationalen Ruhm nicht mehr viel. Leider. Ich habe diese Wahrnehmung wieder einmal in Bayreuth zuletzt gemacht. Da sprach ich mit Ausländern, die meine Frau nur von den Bayreuther Festspielen her kannten. Aehnlich äußerte sich mir gegenüber auch Kainz. Der meinte, daß ihm seine Berliner Gastspiele viel mehr europäische Anerkennung eintrugen als seine langjährige Wirksamkeit in Wien.[17] Das ist eine traurige Tatsache, die man nicht hinwegleugnen kann. Das moderne Kunstgewerbe ist in Wien geschaffen worden, viele neue künstlerische Ideen haben hier

15 Vgl. auch die Anm. 7 im Interview mit Gutheil-Schoder. Die neue Direktion unter Felix von Weingartner nach dem Weggang Gustav Mahlers beschäftigte Hofopernkünstler und Öffentlichkeit nachhaltig. S. dazu die zeitgenössische Parteinahme für Mahler von Paul Stefan, Gustav Mahlers Erbe. Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der deutschen Bühne und des Herrn Felix Weingartner. München 1908.

16 »Mahlers Tat war, die Wiener Oper in den Dienst einer großen künstlerischen Gesinnung zu stellen, für welche die Bühne der Ort eines höheren wahreren Lebens […] ist […]. Weingartner will aus der Oper wieder ein niedliches Vergnügen für verdauende Bankiers und Gräfinnen machen, sozusagen ein höfisches Varieté und Tingtangel.« Hermann Bahr am 3. Februar 1908. In: Ders., Tagebücher, Bd. V (wie Dokumentation 2, Anm. 8), S. 418. Zu Bahr und Mahler, die sich 1897 kennengelernt hatten, Kurt Ifkovits, »Mahler, das war ein Wille« oder: Wie sich Gustav Mahler und Hermann Bahr aus dem Weg gingen. In: Gustav Mahler und Wien: »leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener«. Wien 2010, S. 191–197. Zum Verhältnis zwischen Gustav Mahler und Anna von Mildenburg s. Mahler, »Mein lieber Trotzkopf« (wie Anm. 5).

17 Der begnadete Schauspieler Joseph Kainz (1858–1910) war 1899 für den verstorbenen Friedrich Mitterwurzer von Berlin ans Burgtheater nach Wien geholt worden. Bahr, der mit ihm befreundet war, hat sich verschiedentlich über ihn geäußert, in einer kleinen Monographie (Wien/Leipzig 1906), in Aufsätzen, etwa zu seinem 50. Geburtstag (Berliner Tageblatt 37, 1. Januar 1908, Morgen-Ausgabe, 2. Beiblatt, S. 1. Wieder in Ders., Das Buch der Jugend. Wien/Leipzig 1908, S. 77–88), später auch in einer Edition von Briefen (4.–8. Tausend. Wien u.a. 1922). Vgl. auch Paul Wilhelm, Bei Josef Kainz. In: NWJ 5453, 25. Dezember 1908, S. 6.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihren Ausgang genommen, aber realisiert, verwertet und in Kurs gesetzt wurden sie erst in Berlin. In München wurde Rollers Dekorationskunst imitiert,[18] Reinhardt griff unsere Ideen und Anregungen auf. Sie können es sich denken, daß unsere Schaffenden von der Sehnsucht nach der Fremde ergriffen werden und nach und nach Wien verlassen.«

Wir sprechen dann noch von Bayreuth. Frau Bahr-Mildenburg findet begeisterte Worte für die Genialität Cosima Wagners, die durch Krankheit dem großen Werke entzogen wurde.[19]

»Glauben Sie, daß das Wagner-Drama noch nach dem Ideal des Meisters dargestellt wird?« frage ich.

»Ich glaube, daß Mahler es gewesen ist, dem es außerhalb Bayreuths noch vollkommen gelang, die Intentionen Wagners zu erfüllen.«

»Aber er hat es verstanden, viele Unzufriedene innerhalb seines Ensembles zu schaffen«, bemerkte ich.

»Mahler fehlte es wie vielen Genies an der Alltagsgüte, an der kleinen Münze«, sagte Bahr. »Denken Sie sich etwa Cromwell oder Napoleon als Vorgesetzte. Ich danke. Genie ist Rücksichtslosigkeit.«

»Es gibt viele hochbegabte Dirigenten«, fügte Frau Bahr hinzu, »aber Mahler kannte und beherrschte das ganze Theater, und das ist in der Oper selten. Ob er sich je einmal wieder in den Dienst der Bühne stellen wird? Er selbst verneint dies, aber ich ahne, daß er eine heimliche Sehnsucht nach dem Theater hat.«[20]

Aeußerungen über Richard Strauß und die »Elektra« waren in unserer Konversation naheliegend.[21]

18 Alfred Roller (1864–1935) war 1903 von Gustav Mahler als Nachfolger von Heinrich Lefler zum Leiter des Ausstattungswesens an der Wiener Hofoper ernannt worden. Hier entwickelte sich im Sinne einer Arbeit am Gesamtkunstwerk ein intensiver Austausch zwischen Strauss, Hofmannsthal und dem Bühnenbildner. Die Edition des Briefwechsels der drei Künstler ist in Vorbereitung. Vgl. im Vorfeld dazu Ursula Renner, Die Inszenierung von Verwandlung. Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller. In: »Worte klingen, Töne sprechen« (wie Anm. 12), S. 67–84.

19 1908 hatte Cosima Wagner aus Gesundheitsgründen die Leitung der Festspiele an ihren Sohn Siegfried abgegeben. Ihrer Liebe und Verehrung für die Witwe Wagners hat Bahr-Mildenburg vielfach Ausdruck verliehen, so auch in ihren »Erinnerungen« (wie Anm. 1), S. 76–87.

20 Zum Verhältnis der beiden Künstler s. neben den Briefen Mahlers an Anna (wie Anm. 5) auch Bahr-Mildenburgs z.T. mehrfach abgedruckten Reminiszenzen wie »Meine ersten Proben mit Gustav Mahler« und »Erinnerung an Gustav Mahler«, wieder in: Dies., Erinnerungen (wie Anm. 1), S. 11–24 und 24–43.

21 Die wechselseitige Wertschätzung kann man nicht zuletzt daran ablesen, dass Richard Strauss das »Skizzenbuch« zur »Elektra« (52 Bl., dat. 7. Mai 1909) Anna Bahr-Mildenburg geschenkt hat. S. dazu das Werkverzeichnis Richard Strauss' in: »Worte klingen, Töne spre-

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Ich liebe die Musik zu ›Elektra‹ ihrer großen Schönheiten wegen. Wie alles Neue, noch nicht voll Erfaßte, stieß das Werk auf Opposition und Verkennung. Die Kritiker mußten sich zumeist nach einem einmaligen Anhören äußern. Erinnern wir uns an die erste Wagnerzeit. Wer hörte da Melodien? Jetzt gibt es bereits Leute, die die Wagnersche Melodik als zu sinnfällig bezeichnen. Vielleicht wird es Richard Strauß einmal auch so ergehen …«

Während dieser Worte setzte sich die Künstlerin ans Klavier und spielte mir, wie einen Kommentar zu ihren Ausführungen, einige Stellen aus der »Elektra« vor. Mit mächtigem Rhythmus erklang der Tanz, und die seltsamen Töne begleiteten mich im Nachhall auf meinem Weg durch die schmalen, einsamen Gassen des idyllischen Ober-St.-Veit.

chen« (wie Anm. 12), S. 170. Zu ihrer Rollenarbeit s. Karin Martensen, Bühnenkostüm und Klavierauszug als Charakterstudien: Überlegungen zu Anna Bahr-Mildenburg als Klytemnästra in Richard Strauss' »Elektra«. In: ebd., S. 39–47.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

7. Neues Wiener Journal 6137, 22. November 1910, S. 2.

Bei Artur Schnitzler. / Von / Hermann Menkes.

Eine Unterhaltung mit Artur Schnitzler gewinnt einen besonderen Reiz dadurch, daß alle im Gespräch berührten Dinge ihm zu Problemen werden, die er in ganz eigener Weise zu beleuchten und zu vertiefen versteht. Ein langes, freundliches Verhältnis zwischen dem Dichter und mir ermöglichte mir oft das Glück solch anregender Stunden.[1] Mancher Einblick in die Geheimnisse seiner Werkstätte, in die Entstehung seiner Werke wurde mir gewährt. Wie ein an sich unbedeutsames Ereignis, das Wiedersehen mit einem vergessenen Bekannten oder Jugendfreund, die Stimmung eines Augenblicks befruchtend auf seine Phantasie wirkt, erzählte er mir oft, und wie ein dichterischer Einfall ihm in den ersten Tagen zu einem so starken Erlebnis wird, daß es sich oft in das Wirkliche drängt. Es geschieht dabei, daß eine einzige Idee zu einer Wurzel mannigfacher dichterischer Probleme wird und daß so mehrere Dramen oder Novellen aus einem ursprünglich einzigen Stoff erwachsen. Ironische Bemerkungen mischen sich in die ernsten Auseinandersetzungen eines Gespräches und geben ihm Pikanterie und Abwechslung des Tones. Dinge, in die sein Wirken und sein tieferes Interesse nicht hineinreichen, lehnt er von der konversationellen Behandlung ab, obgleich Schnitzler so wenig von der Einseitigkeit des Metiermenschen an sich hat.

An einem Abend der letzten Tage saß ich ihm in dem Arbeitszimmer seines neuen Heims in der Sternwartestraße wieder gegenüber.[2] Das Haus, das nun in seinen Besitz übergegangen ist, war ehemaliges Eigentum des Ehepaares Römpler-Bleibtreu.[3] Von der mit wenigen Bildern

1 Vgl. o. die Einleitung, S. 13.

2 Am 7. November 1910 notiert Schnitzler: »H. Menkes (vom W[iene]r J[ournal]) interviewt über Medardus u.a. –«. Schnitzler, Tagebuch 1909–1912. Wien 1981, S. 190. Es ist wahrscheinlich, dass es sich um das hier mitgeteilte Gespräch handelt.

3 Nach dem Tod ihres Mannes, des Schauspielers Alexander Römpler, verkaufte die Burgschauspielerin Hedwig Bleibtreu ihre Villa im Währinger »Cottage«, Sternwartestraße 71. Am 26. März 1910 heißt es in Schnitzlers Tagebuch: »mit O[lga] das Haus Römpler-Bleibtreu besichtigt; Frau B. geleitete uns. Es überraschte mich aufs angenehmste, und der Gedanke des Kaufs wird lebhaft erwogen. –« Schnitzler, Tagebuch 1909–1912 (wie Anm. 2), S. 135. Auch Richard Beer-Hofmann, der unweit in der Hasenauerstraße wohnte, wurde zur Beratung herangezogen: »Mit O., Richard in die Römpler Villa. Der Baumeister und Cottage Director Müller (Bruder von Sommerstorff). Die Veränderungen leicht durchzuführen und billig.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Statuetten geschmückten Arbeitsstube im ersten Stockwerk bietet sich ein Ausblick nach der jetzt herbstlichen, von Schleiern umwobenen Wiener Landschaft, zu den sanften Hügeln und Geländen, die Schnitzler so sehr liebt und die er namentlich in seinen Erzählungen in so zarter, lyrisch abgetönter Stimmung und Plastik wiedergegeben hat. Das ganze Gespräch wird zu einem »Weg ins Freie«[4] aus herrschenden Vorurteilen und irrtümlichen Auffassungen.

Ich finde Schnitzler nach einer Rückkehr aus einer Probe zur Aufführung des »Jungen Medardus«[5] und ich frage ihn, welche Bedeutung er der Mitwirkung eines Autors an der Regie seines Stückes beimißt.

Er erwidert, daß diese Mitwirkung des Dramatikers schon mit den szenischen Anmerkungen zu seinem Stücke beginnt und daß er ja wohl am besten Aufschlüsse darüber geben kann, wie er sich ins Wirkliche umgesetzt eine Inszenierung gedacht. Ueber das rein Technische noch hinaus ist sein Rat und seine Aufklärung über den ideellen Gehalt einer Stelle von größter Wichtigkeit. Schnitzler berichtet über ein interessantes Vorkommnis mit Bassermann gelegentlich der Berliner Proben zum »Einsamen

Zustand der Villa allerbest. Auch Richard war höchst eingenommen. Besprechung mit Frau Bleibtreu.– Ob ihr die Aussicht ins grüne [!] nicht abgehn würde? Sie … ›Es fehlt mir so viel, daß es darauf nicht mehr ankommt.–‹ Ich dachte: Wie wunderbar wirst du die Frau Klaehr [in Schnitzlers neuem Stück »Der junge Medardus«] spielen. –« (29. März 1910, ebd., S. 136). Schnitzlers Tagebuch hält alle wesentlichen Schritte des Hauskaufes fest; Anfang April »war das Haus in unseren Besitz übergegangen.– 95.000 Kronen; die Hälfte leiht mein Bruder, die andre die Sparkasse. –« (7. April 1910, Tagebuch, S. 139). Bis zu seinem Lebensende bleibt das Haus Schnitzlers Wohnsitz. »Gebaut hatte die Villa in der Sternwartestraße Heinrich Sikora, der Baumeister der Zweiten Wiener Hochquellwasserleitung (und nebenbei ein Freund des so judenfeindlichen Wiener Bürgermeisters Lueger). Für sich selbst hatte er ein ähnliches in der Hochschulstraße 25 erbaut. Als nun Hedwig Bleibtreu das erinnerungsschwere Haus Sternwartestraße 71 verließ, verkaufte er ihr sein Haus. Sie zog also in ein nahezu identisches ein …« Renate Wagner, Arthur Schnitzler in Währing. Eine wienerische Topographie, http://der-neue-merker.eu/arthur-schnitzler-in-wahring/print [Zugriff: 15.11.2016]. Dort auch Hinweise zu den Außen- und Innenaufnahmen aus dem Sommer 1912 von dem Photographen Franz Ankner, Wien VIII., Stolzenthalergasse 16.

4 Arthur Schnitzlers Roman »Der Weg ins Freie« war im Juni 1908 bei S. Fischer erschienen.

5 Die Uraufführung der »dramatischen Historie in einem Vorspiel und fünf Aufzügen« »Der junge Medardus« fand am 24. November 1910 im Burgtheater unter der Regie von Hugo Thimig statt; Schnitzler hatte seinen Verleger Samuel Fischer gebeten, dass die Buchausgabe bereits »am 19. [November] in Wien zu haben« sein möge, und auch sei »Herrn [Karl] Walser […] herzlichst« zu danken für »die schöne Titelzeichnung.« »Arthur Schnitzlers ›Medardus Affairen‹. Teil I: Korrespondenzen« und »Teil II: Materialien«. Mitgeteilt von Hans Peter Buohler. In: HJb 19, 2011, S. 79–215 und HJb 21, 2013, S. 175–241, hier Teil I, S. 152.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 6: Familie Schnitzler in der Sternwartestraße 71 in Wien, Photographie von Franz Ankner, 17. Juni 1912 (ÖNB Bildarchiv)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Weg«.[6] Bassermann fand, daß die ihm zugedachte Rolle ihm nicht liege, und er sträubte sich bei jeder Schwierigkeit, die sich ergab. Gelegentlich einer kleinen Dialogstelle, die er mit dem Dichter besprach, sprang Bassermann mit einem freudigen Heureka auf. Er hatte nun aus einem winzigen Teil den tieferen Sinn des Ganzen erfaßt und die Gestalt erschloß sich ihm ganz, die er dann in so meisterhafter Weise darstellte.

»Interessant«, meinte Schnitzler, »ist die innere Umwandlung des Autors während der Proben. Es geschieht da manchmal, daß man trotz der stärksten literarischen Ambitionen zum Publikum wird und genau wie dieses an das eigene Stück die rein theatralische Forderung stellt. Damit ändert sich die ganze Optik. Dinge, die ihm früher lebendig warm, erscheinen ihm nun nicht belebt genug und zu ihrer stärksten Wirkung nicht gebracht. Das ist keine Objektivierung, sondern die erste Probe auf die Gesetze der Bühne vom Standpunkt eines Zuschauers aus. Da kann der Autor noch eingreifen und schon aus diesem Grunde ist seine Mitwirkung von Belang. Wie der vollendende, vorbereitende Abschluß einer Aufführung vor sich geht, ist schwer zu sagen. Das verbessert oder verschlechtert sich wie in einer Wellenbewegung. Es geschieht, daß die Darstellung eine Vollendung erhält, ohne daß ihr irgendeine bewußte Arbeit vorangegangen. So auch ein Verfall ohne Vernachlässigung. Ob der Dichter nach Abschluß eines Werkes oder während der ersten Aufführung, der Umsetzung ins Wirkliche, eine Desillusion erlebt? Jeder Schaffende geht schon von vornherein mit der Resignation ans Werk, daß er hinter der Schönheit seines ersten Erlebnisses zurückbleiben und nie das hervorbringen wird, was ihm als Ideal vorschwebte. Die Aufführung eines Stückes enttäuscht ihn, wenn die Darsteller schwächer sind als seine Gestalten. Dies ist glücklicherweise nicht immer der Fall, zuweilen das Gegenteil. Freilich gibt es in einem Theater nie so viele gute Darsteller, als ein Stück es manchmal erfordert. Das sind die Enttäuschungen, die man empfindet.«

Ich befrage Schnitzler um die Entstehung des »Jungen Medardus«, der demnächst im Burgtheater aufgeführt wird.[7]

6 »Der einsame Weg« war am 13. Februar 1904 unter Oberregisseur Emil Lessing am Deutschen Theater in Berlin uraufgeführt worden. Über seine Differenzen mit dem Schauspieler Albert Bassermann (1867–1952) unterrichtet Schnitzlers Tagebuch.

7 Siehe dazu »Arthur Schnitzlers ›Medardus Affairen‹. Teil I« (wie Anm. 5).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Historische Stücke sind eine frühe Liebe von mir gewesen, der ich treu blieb. Die historische Stimmung meines neuen Dramas verdichtete sich allmählich in mir zu der einer bestimmten Zeit. Es war keine bloße Flucht in die Vergangenheit, in die man sich manchmal begibt, wenn Geschehnisse und Gestalten etwas Außerordentliches, über das Alltägliche Hinausgehendes an sich haben. Man hat sich darüber gewundert, daß mein Stück so umfangreich gedieh, daß ich es einiger Aenderungen unterziehen mußte. Shakespeare und Schiller waren wohl gute Theaterpraktiker genug und dennoch kann man weder den ›Hamlet‹ noch den ›Karlos‹ ungekürzt spielen. Die Beispiele könnte man noch häufen. Jeder Stoff hat seine notwendigen Dimensionen in sich und ich glaube, daß ich nicht allzuweit über das Zulässige hinausging.«[8]

Ich berühre im weiteren Verlaufe des Gesprächs die Vertonung der »Liebelei«, die unlängst in Frankfurt am Main als Oper aufgeführt wurde.[9]

»Das war einer der ersten Versuche, ein Stück in seinem ursprünglichen Charakter als Operntext zu benutzen, ein Versuch, dem ich zuerst skeptisch gegenüberstand. Mein Stück wurde keinerlei Aenderung unterzogen. Der Komponist paßte sich in trefflicher Weise dem etwa vorhandenen Rhythmus der Sprache an oder gab ihr durch die Musik einen solchen. Er hatte allerdings mancherlei Schwierigkeiten zu überwinden.«

Von persönlichen Dingen kamen wir auf allgemeine, und ich fragte Schnitzler ob er jenen recht gebe, die das Sinken des Niveaus in der literarischen Produktion unserer Zeit beklagen.

8 Nach der Premiere äußerte sich Schnitzler hochzufrieden. Dem Burgtheater-Intendanten Alfred Freiherr von Berger gegenüber betonte er, »dass nicht nur die Aufführung als solche, sondern auch die Probenzeit zu den angenehmsten Erfahrungen meiner theatralischen Laufbahn gehört« hätten. »Arthur Schnitzlers ›Medardus Affairen‹. Teil I« (wie Anm. 5), S. 153.

9 Franz (František) Neumann (1874–1929), Liebelei. Oper in drei Akten. Nach dem gleichnamigen Schauspiel von Arthur Schnitzler. Vollständiger Klavierauszug mit Text vom Componisten. Mainz u.a. 1909, UA am 18. September 1910 im Frankfurter Opernhaus. Die Oper des zweiten Kapellmeisters der Frankfurter Oper war ein großer Erfolg: »Der Komponist wurde nach jedem Akt unzähligemale hervorgejubelt und auch Arthur Schnitzler, der im Zuschauerraum anwesend war, mußte sich auf der Bühne zeigen.« (Prager Tagblatt 259, 20. September 1910, S. 8). Vgl. dazu auch die ausführliche Kritik von Fritz Böhm in: Musikalisches Wochenblatt, 41. Jg., H. 27, 6. Oktober 1910, S. 289, der »nur Erfreuliches« zu berichten weiß. Zur Oper s. Hartmut Krones, Musikalische Semantik in Schnitzler-Vertonungen des frühen 20. Jahrhunderts. In: Arthur Schnitzler und die Musik. Hg. von Achim Aurnhammer u.a. Würzburg 2014, S. 177–210, hier S. 199–210.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Ich bin allerdings der Ansicht«, erwiderte er, »daß wir uns in einer Uebergangsepoche befinden. Die Kleists und Schillers laufen jetzt nicht so herum, aber ich glaube dennoch, daß man im Unrecht ist. Wir besitzen im Roman, in der Lyrik und im Drama eine Fülle von eigenartigen Begabungen, wie nicht oft in einer Zeit. Das ist keine Blüteperiode der Dichtung wie zur Zeit unserer Klassiker, aber das, was im letzten Abschnitt geschaffen wurde, ist wohl bedeutender und kultivierter als die Produktion der vorklassischen Epoche. Man hat gegen das Artistentum sich gewendet, ohne freilich bestimmte Persönlichkeiten zu bezeichnen, aber hat es je eine hohe Form ohne bedeutenden Inhalt gegeben? Man hat ferner die geringe Beziehung unserer Dichtung zum zeitgenössischen Leben und dessen Fragen getadelt. Der Sinn dieser Forderer geht nach dem Aktuellen. Aber gerade die zeitlosen Dichtungen waren es, denen die größte Dauer beschieden war: ›Tasso‹, ›Faust‹, ›Hamlet‹. Ich glaube, ein derartiges Werk kann uns mehr von dem Empfindungs- und Gedankengehalt seiner Entstehungszeit aussagen, als eines, das eine momentane gesellschaftliche oder politische Frage behandelt. Man meint, daß das Publikum sich vom literarischen Drama abwende, aber gerade in den letzten zehn Jahren haben wir Erfolge gesehen, die bei literarischen Stükken zu keiner Zeit größere waren. Manches Vergessene wurde und wird ausgegraben, vieles, was auf die Zeitgenossen nicht wirkte und gerade jetzt seine glückliche Auferstehung erlebt.[«]

»Man hat auch von literarischen Cliquen gesprochen. Wann sind die mit irgendeinem Unternehmen, einer Tat hervorgetreten? Ich glaube, das, was man als Cliquen bezeichnet, das sind Gemeinschaften von Schaffenden, die von einem gleichen Ideal, einer künstlerischen Anschauung zusammengeführt werden. Das ist ein ziemlich natürlicher Vorgang. Aber man könnte mit einem vielleicht seltsamen, aber doch nicht unwahren Paradoxon die Cliquen als eine Gruppe von Menschen bezeichnen, die sich im geheimen am stärksten hassen. Im übrigen leben die Schriftsteller gerade jetzt sehr isoliert, worüber Wedekind ja unlängst Klage geführt hat.[10] Aber das ist eine Vereinsamung, die für die persön-

10 Die Bemerkung könnte sich auf zwei gedruckte Gespräche beziehen. Zum einen Hermann Menkes, Ein Gespräch mit Frank Wedekind. In: NWJ 5880, 6. März 1910, S. 4f. oder, wahrscheinlicher, auf das unter dem Pseudonym Sankt Georg berichtete Gespräch, Bei Frank Wedekind. Wedekind über seine Anfänge, über das Ueberbrettl und die moderne Literatur und gegen die moderne Schauspielkunst. In: NWJ 6121, 6. November 1910, S. 3. Bereits im Gespräch mit Menkes klagte Wedekind: »Die Kämpfer von einst haben sich namentlich in

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

liche Entwicklung notwendig ist. Vielfache falsche Auffassungen entstehen aus der Kluft, von welcher Schaffende und Kritiker getrennt sind. Das ist nicht ein Gegensatz von Neid und verletzter Eitelkeit, sondern sie liegt in der Verschiedenartigkeit der Optik, des ganzen Verhältnisses zum Werke.«

So schloß dieses kurze, in einer Herbstabendstunde geführte Gespräch, in welchem Artur Schnitzler mir über sein Verhältnis zu künstlerischen Fragen Aufschluß gab.

der Literatur isoliert und es fehlt vielfach an innigen Beziehungen zum Allgemeinen. Man ist rein artistisch geworden. Maximilian Harden und Hermann Bahr sind hiervon auszunehmen. Da ist eine Hingabe an die Zeit, an ihre Bedürfnisse und Forderungen, und aus dieser Anteilnahme erwächst diesen Schriftstellern die große Lebendigkeit, Wärme und Wirkungskraft. Sonst haben auch die persönlichen Beziehungen der Schriftsteller zu einander sich abgeschwächt, man hat sich, mehr als gut ist, in die eigene Welt eingesponnen, in Subjektivitäten. Der eine lebt da, der andere dort, und sieht man die alten Freunde wieder, so steht man vor Fremden und Entfremdeten, vor einer verschlossenen Welt.« (S. 4) Im Gespräch mit dem Münchner Korrespondenten »Sankt Georg« urteilt Wedekind nicht weniger kritisch über seine Kollegen: »ich finde, daß die heute lebenden und schaffenden Schriftsteller viel zu wenig Achtung voreinander haben, deshalb hat auch niemand Achtung vor ihnen. Das Publikum sehr wenig, die Kritik gar keine und die Zensur noch weniger. […] Felix Salten hat sich neulich schon einmal in flammenden Worten gegen diese Zustände empört, […] macht die Kritik für diese Jämmerlichkeit verantwortlich; meiner Ansicht nach nicht ganz mit Recht. Was hindert uns denn daran, selbst Kritiken zu schreiben? Felix Salten tut es, Hermann Bahr tut es, – aber wir anderen? Wir interessieren uns viel zu wenig für einander, um Kritiken über einander zu schreiben, wir kennen ja einander kaum. Welcher namhafte deutsche Schriftsteller hat in den letzten 20 Jahren soviel für die Interessen der Schriftsteller getan wie Max Liebermann für die Interessen der Maler, wie Richard Strauß für die Interessen der Komponisten? Wir sind Eigenbrödler! Die ritterlichste Erscheinung in der deutschen Literatur ist meines Erachtens seit vielen Jahren Hermann Bahr. Ein Grandseigneur ohne jede Spur von geistiger Protzerei, ohne Olympierwahnwitz, aber dafür mit einem umso weiteren, wolkenlosen Horizont. Gestern konnte ich mich noch aus einem Briefe überzeugen, welch ritterlicher Weise Hermann Bahr Erich Mühsam beispringt, der infolge eines Prozesses […] von sämtlichen Zeitschriften, an denen er mitarbeitete, boykottiert wurde.« (Ebd., S. 3)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

8. Neues Wiener Journal 6142, 27. November 1910, S. 3.

Bei Julius Bittner. / Von / Hermann Menkes.

Eine echt österreichische Erscheinung ist von jeher die schon tragische Gestalt des dichtenden oder musizierenden Beamten, des heimlichen Künstlers, der, vergrämt und enttäuscht, seine beste Kraft einem zumeist ungeliebten Nebenberuf hingeben muß. Diesem melancholischen, zweien Herren in Fron und Schmerz Dienenden gleicht Julius Bittner, der Richter und Komponist der »Roten Gred« und des »Musikanten«, kaum.[1] Er ist wenig von Aktenstaub berührt. Sein Amt gibt ihm nur viele Gelegenheiten, mehr zu erleben, zu beobachten und tiefe innere Beziehungen zu allem Menschlichen zu gewinnen. Er schreibt diese Fähigkeit, sich schadlos zwei Berufen widmen zu können, der elastischen Natur des Oesterreichers zu, aber zu dieser Veranlagung gesellte sich bei Bittner eine strenge Energie und Selbstzucht, ein sonniger Humor vor allem, dem er die sichere Haltung verdankt. In einer biographischen Skizze hat er selbst uns Einblick in sein innerstes Wesen, in seine Entwicklungsstadien gewährt. Er nennt die Jahre, in denen die ersten Anzeichen seiner Begabung hervortraten, »einen einzigen frühheißen März«. Von seinem einer bayrischen Familie entstammenden Vater hatte er nicht nur sein blondes, lachendes Germanentum als Lebensgut erhalten, sondern mit dem Richterberuf auch eine Portion Zähigkeit und Eigensinn. Die Vorfahren der Mutter waren Erbschulmeister. Im Schulmeisterhause wurde dafür gesorgt, daß die Musik nicht ausstirbt in der »Gmoan«. Da geigte, klavierte, klarinettete, hörnte es hinaus »wie aus einem Prater«. Die Mutter war es auch, die dem wilden und sich sträubenden Knaben den ersten Klavierunterricht erteilte. Durch viele Wochen leidet er wäh-

[1] Julius Bittner (1874–1939), obwohl derselbe Jahrgang wie Hofmannsthal, erst zwei Jahre später Absolvent des Wiener Akademischen Gymnasiums, hatte auf Wunsch des Vaters wie dieser Jura studiert und war bis 1920 Richter in Wolkersdorf (NÖ). Als Dichterkomponist in der Tradition Richard Wagners erlangte er Anfang des 20. Jahrhunderts große Popularität: 1899 hatte er die Oper »Alarich« komponiert, 1907 wurde »Die rote Gred« an der Hofoper unter Bruno Walter uraufgeführt, 1911 »Der Bergsee«. Vgl. Waltraud Zauner, Studien zu den musikalischen Bühnenwerken von Julius Bittner. Mit Beiträgen zur Lebensgeschichte des Künstlers. Diss. phil. Wien 1983. – 1918, als Hofmannsthal Leopold von Andrian in seiner kurzzeitigen Intendanz an der Wiener Hofoper beriet, bat er Richard Strauss: »Bitte charakterisieren Sie mir in Ihrem Brief mit paar Worten Julius Bittner, dessen Rang ungefähr als Komponist, kurz nach der Wahrheit.« (BW Strauss [1964], S. 422)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rend seiner Knabenzeit an einer Augenentzündung, die ihn fast blind machte, und da sitzt er am Klavier und phantasierte in buntesten musikalischen Einfällen herum. Mit vierzehn Jahren wohnte er zuerst einer »Lohengrin«-Aufführung bei und die Frucht der erfolgten Anregung ist eine Indianeroper mit einer Marterpfahlszene schrecklichster Art.

Während der Gymnasiastenzeit erringt Bittner die ersten Lorbeeren als Dirigent eines Schülerorchesters, indem er einmal für den erkrankten Lehrer einspringt und von der Orgel aus mit dem Kopf das ganze Ensemble leitet. Dichterische und musikalische Fähigkeit ringen in ihm nach Ausdruck und führen einen Kampf in der ungestümen Jünglingsseele. Er verfaßt ein Drama, das wegen seiner starken Erotik von den Mitschülern gelesen wird. Die Mutter bringt ihn in den Wagner-Verein, an dessen Aufführungen sie mitwirkt, und hier steht Bittner ganz unter dem Bann der feinen und starken musikalischen Persönlichkeit Josef Schalks,[2] der die in einem tollen Burschenleben eingeschlummerte Neigung in dem Studiosus wieder weckt. Der Meister führt ihn zu Wagner, dessen Kunst ihm zu einer Religion wird. Der besorgte Vater, der eine geheime Sympathie für die musikalische Natur des Sohnes hegte, schickt einige der Kompositionsversuche an Johannes Brahms, der dem jungen Menschen eine strenge künstlerische Zucht unter Josef Labors[3] Leitung empfiehlt. Mit einer Oper »Alarich« begibt sich Bittner zu Gustav Mahler, auf den das Zutrauen und die Offenheit sympathisch wirken und gibt ihm in Bruno Walter[4] einen weiteren musikalischen Erzieher, der den Heranreifenden die letzten Wege und Ziele zur Kunst weist.

Während Bittner bereits fest in seinem Amte sitzt, entsteht als Frucht karger Mußestunden die »Rote Gred«, die der Komponist jetzt in seiner Bescheidenheit nur als Talentprobe betrachtet.

2 Joseph Schalk (1859–1900), Pianist und Schüler von Anton Bruckner, war von 1884 bis zu seinem Tod Professor für Klavier am Wiener Konservatorium. Er gehörte zum engsten Kreis um Bruckner, für dessen Symphonien er Klavierauszüge verfasste und dessen musikalischen Nachlass er verwaltete. Schalk verehrte Wagner; mit Hugo Wolf verband ihn seit 1887 eine enge Freundschaft.

3 Der aus Böhmen stammende, früh erblindete Josef Labor (1842–1924) war k.u.k. Hoforganist, Komponist und vor allem ein brillanter Konzertpianist. Er war der Klavierlehrer vieler Wiener Künstler, so von Arnold Schönberg und dem begnadeten Bruder Ludwig Wittgensteins, Paul Wittgenstein, dessen Familie Labor mäzenatisch unterstützte; auch Alma Schindler (später Mahler-Werfel) war seine Schülerin.

4 Dirigent und Komponist, ein Schüler Gustav Mahlers. Vgl. Dokumentation 5, Anm. 7.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 7: Julius Bittner in seinen Wolkersdorfer Wohnung. In: Hermann Ulrich, Julius Bittner. Eine Studie. Wien 1968

Ein lebhaftes Gespräch entwickelt sich zwischen uns beiden im Empfangszimmer seines Familienheims. Das Mütterlein des Dichter-Komponisten, der er das Musikantenblut verdankt, huscht grüßend vorbei, und die feine alte Frau mutet wie ein Stück seiner frühesten Vergangenheit an. Die Vergangenheit grüßt und winkt aus allen Ecken des auf Behagen gestimmten Zimmers. Da sind alte, schöne Möbelstücke aus der Urväter Hausrat, darunter einige der Umgebung sich anpassende Stühle von Kolo Moser.[5] Ein schönes Bild der jungen Gattin unter anderen Gemälden gibt dem feinen Interieur noch besondere Anmut.

Offenherzig spricht Bittner von vergangenen und kommenden Dingen, von der Einsicht in allerlei Menschlichkeiten, die der Richterberuf ihm gewährt, wobei bei aller frohen Hingabe nur das Eine als hart von ihm empfunden wird, daß der künstlerischen Betätigung allzu unzureichende Zeit übrig bleibt. Er erzählt von den Aufführungen seiner Werke in München und Mannheim, wo Ferdinand Gregori[6] ein überraschend

5 Siehe die Dokumentation 2, Anm. 12.

6 Ferdinand Gregori (1870–1928), seit 1895 Schauspieler unter Otto Brahm am Deutschen Theater, dann am Schiller-Theater in Berlin. 1901 holte ihn Paul Schlenther ans Burgtheater, er leitete die k.u.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst. 1910 war er gerade Intendant am Hoftheater in Mannheim geworden.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

feines musikalisches Verständnis bekundete. Seinen »Bergsee« bezeichnet der Komponist als sein reifstes Werk. Weingartner[7] hatte es für die Aufführung an unserer Hofoper bestimmt. Die weitere Zustimmung Direktor Gregors[8] müßte jedoch erst erfolgen. Eine ebenfalls beendete Oper »Der Abenteurer«[9] enthält ein vorwiegend komisches Element.

»Ich gehe stets bei meinen Sachen von einem musikalischen Gedanken, der mir dann den dichterischen bringt, aus. Dieser erste Gedanke wird zu einem Grundmotiv. Sie können das aus meinen Opern herausschälen.«

Als starker Gegenwartsmensch bekennt sich Bittner optimistisch und froh zur zeitgenössischen Produktion und wehrt Nörgelei und Zweifel ab. Wir befragen ihn, wie er sich zu dem von so vielen Seiten geltend gemachten Widerstand und Skeptizismus gegenüber der modernen Musik verhalte.

»Die Feinde und Gegner der musikalischen Entwicklung«, erwidert er, »das sind die etwa in der Zeit von 1870 stehen Gebliebenen oder die Wagneriten. Sie müssen wissen, die unterscheiden sich stark von den Wagnerianern. Wir alle wissen, wie viele Entwicklungsmöglichkeiten in den letzten Werken Wagners angedeutet sind. Von ihm selbst, nicht gegen ihn ist ein Weg da zu weiterem musikalischen Ausdruck. Die Wagneriten aber sind Zeloten und Eingefrorene, die den letzten Gedanken ihres Meisters nicht verstehen. Am stärksten lassen die ihren Haß Richard Strauß gegenüber aus, den stärksten und konsequentesten Musiker. Man wird an ihm nach dem Raffinement seiner Technik auch das Melodiöse in der ›Elektra‹ noch würdigen müssen, wenn das Werk Sänger und nicht nur Sprecher finden wird. Mahler ist ein überzeugter Schätzer der Straußschen Musik, und zu einer Bedingung bei [sei]nem weiteren Verbleiben an unserer Hofoper hätte er gemacht, daß die ›Salome‹ zur Aufführung freigegeben wird.[10] Der ›Rosenkavalier‹, dessen Musik ich bei Mottl[11] kennen lernte, wird, das ist für mich Gewißheit,

7 Vgl. Dokumentation 6, Anm. 4.

8 Siehe die Dokumentation 5, Anm. 9.

9 Die Handlung der Oper (UA: 3. Oktober 1913 im Opernhaus Köln) kreist um den Hochstapler und Verführer Jerome de Montfleury.

10 Vgl. dazu Dokumentation 5, Anm. 7.

11 Felix Mottl (1856–1911) war von 1907 bis zu seinem Tod Direktor der Münchner Hofoper. Er leitete und koordinierte die Proben zum »Rosenkavalier« in München. Am 23. Oktober 1910 hatte der unter dem Pseudonym »Sankt Georg« schreibende Korrespondent des »NWJ« einen Hausbesuch bei Mottl in München gemacht und sich dabei auch nach dem

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einer der stärksten Erfolge werden. Da ist ein prachtvoller Humor, der Humor des ›Till Eulenspiegel‹,[12] da sind Walzer, von einem solchem Reiz und solcher Eigenart, über die alle unsere Operettenkomponisten zusammen nicht verfügen. Das Ganze ist ein Kunstwerk von großer Vornehmheit und hohem Wert.«

»Das Werk bedeutet künstlerisch also bei Strauß eine Rückkehr?«

»Nein, eine weitere Entwicklung. Es ist eine Vereinfachung nach dem Komplizierten, wie es ja in gleicher Weise bei mechanischen Dingen geschieht. Strauß ist im technischen Raffinement an ein Ende angelangt, nun da alles erprobt ist, wird er Form und Ausdruck vereinfachen und zur Prägnanz bringen können. Es wird Klage geführt über das Raffinement in allen Künsten und man wendet sich gegen die moderne Regie und Ausstattung. Es war hohe Zeit für die malerische und somit künstlerische Verlebendigung des Bühnenbildes. Es sah bisher arg genug aus. Aber der Ausstattung anerkenne ich Geltung nur zu, wenn sie zu einem organischen Teil des Gesamtkunstwerkes wird und ich erinnere an das Wort Wagners, daß ein Gesamtkunstwerk noch nicht entsteht, wenn einer in einer Galerie vor einem Bild Violin [!] spielt und ein anderer ein Goethesches Gedicht deklamiert. Mahler war der derjenige, der nach dem Ganzen ausging. Daß er unsere Oper verließ, das war eine Katastrophe, obgleich ich in Weingartner stets den genialen Dirigenten verehrte. Mahler konnte jede einzelne Rolle eines Werkes stets am besten spielen. Was aber unsere Oper betrifft, so ist noch jetzt kein Grund zur Verzweiflung. Sie war und ist das größte und höchststehende musikalische Institut in Europa. Wer macht es uns nach, in einer einzigen Wagner Vorstellung Künstler wie die Mildenburg, Schmedes, die Cahier, die Gutheil-Schoder, Weidemann und Mayr auf die Bühne zu stellen?[13] Das ist unvergleichlich. Mit dieser Elitetruppe lasse man Gregor nur ohne Voreingenommenheit walten. Wozu der allzu verfrühte Skeptizismus? Oesterreich ist noch immer das Land der Talente. An allen deutschen

»Rosenkavalier« erkundigt. Sankt Georg, Bei Felix Mottl. In: NWJ 6107, 23. Oktober 1910, S. 5. Vgl. auch BW Strauss 1964, S. 107 und 109.

12 »Till Eulenspiegels lustige Streiche« (op. 28). Symphonische Dichtung für Großes Orchester von Richard Strauss.

13 Die von Menkes interviewten Hofopernsängerinnen Anna Bahr-Mildenburg, Marie Gutheil-Schoder und der Tenor Erik Schmedes sowie die Sängerstars der Mahler-Ära Friedrich Weidemann (Bariton), Richard Mayr, der spätere legendäre Ochs von Lerchenau, und die in den USA geborene Sara Cahier (1870–1951, »Madame Carles Cahier«).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Opernhäusern sehen Sie österreichische Dirigenten und Sänger. Trotzdem fehlt es in der Gesangkunst an einem Nachwuchs. Ich schreibe dies einer verfehlten Pädagogik zu. Nicht Gesangunterricht, Stimmbildung müßte das Losungswort werden. Da wird viel gesündigt. Ich muß mir das Instrument erst herstellen, bevor ich spiele. Der junge Sänger muß in gleicher Weise erst stimmliche Turnübungen vornehmen, sich ein allem gewachsenes Organ schaffen. Dann wird es für ihn keine Schwierigkeiten geben, dann wird er Mozart ebenso wie Meyerbeer, Wagner und Strauß singen können. Ohne diese Voraussetzung bleibt aller Gesangunterricht zwecklos.«

Bittner hatte sich in dieser Weise zwischen Ernst und Humor mit dem ganzen Temperament eines echten Dramatikers warm gesprochen und seine Versicherung begegnete unserer Ueberzeugung, daß ihm alles aus dem Herzen kam und daß er uns mit seinen Aeußerungen ein künstlerisches Bekenntnis gegeben.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

9. Neues Wiener Journal 6170, 25. Dezember 1910, S. 7.

Hugo v. Hofmannsthal und / Richard Strauß. / Von / Hermann Menkes.

Es war kein sinnloser Zufall, daß zwei künstlerische Persönlichkeiten wie Richard Strauß und Hugo von Hofmannsthal sich zu gemeinsamem Schaffen zusammenfanden. Bei beiden sehen wir ähnliche Linien des künstlerischen Entwicklungsganges, sehen wir gleichsam dasselbe Schicksal und innere Gesetz walten. Heftig umstritten, bewundert und negiert stehen sie da; beide gelangten nach der rein lyrischen Art ihrer Anfänge zu kompliziertestem Ausdruck, zu Empfindungsgebieten, die grausame Tragik, seelische Zerrüttung und Entartung umfassen.[1] Der eine benutzt das Wort vorwiegend zur Instrumentation, wie der andere den Ton. Es ist wie ein Triumph des Orchestralen in der Dich-

[1] Gemeint sind hier offenbar die beiden viel verglichenen Opern »Salome« und »Elektra«. Das »NWJ« (vielleicht sogar Menkes?) hatte in der Rubrik »Theater und Kunst. Hinter den Kulissen« dem Vergleich ein Bonmot des Dichters hinzugefügt: »Viele seiner [Hofmannsthals] Aussprüche sind bekannt, der beste ist aber wohl der folgende. Es war bei der Erstaufführung seiner ›Elektra‹. Die ganze musikalische Welt war vertreten und eine Legion der gefürchtetsten Kritiker. Ein Rezensent wollte dem Dichter etwas Liebes sagen und nahm ihn nach der Vorstellung vertraulich unter den Arm: / ›Wissen Sie,‹ – erklärte er – ›mir imponiert bei Richard Strauß am meisten daß er nach Wildes ›Salomé‹ Ihr Libretto vertont hat. Das beweist einen reinen und geläuterten Geschmack, das ist ein entschiedener Fortschritt, denn diese zwei Werke kann man nicht in einem Atem nennen, so groß ist der Unterschied. Die ›Salomé‹ bleibt so hinter der ›Elektra‹ zurück, wie der Semmering hinter dem Montblanc.‹ / ›Ja, ja,‹ lächelte Hofmannsthal, ›nur gehen auf den Semmering Tausende und auf den Montblanc kein Mensch.‹« NWJ 5917, 14. Mai 1910, S. 8. Dabei ist für die Verwertung von Kolportage bezeichnend, dass ein gutes Jahr zuvor, nach der Premiere der »Elektra«, bereits dieselbe Geschichte in Umlauf gesetzt worden war: »Also auch die ›Elektra‹ ist vorüber. In der Hofoper atmet man, wie von einem Alp befreit, auf. Zur Premiere war das Haus zehnfach, zur zweiten Aufführung nahezu dreifach überzeichnet. […] Der künstlerische Aufwand, die monatelangen Sorgen und Mühen sind nicht umsonst vertan. Herr Richard Strauß ist über den Wiener Erfolg in großes Entzücken geraten. Er hatte, wie man verraten darf, ganz beträchtliches Lampenfieber […]. Und noch ein anderer war sehr zufrieden, nämlich Hugo v. Hofmannsthal. Als er in Dresden bei der Uraufführung der ›Elektra‹ weilte, hatte er noch einige Zweifel an dem großen Erfolg. Damals ergab sich zwischen ihm und Hermann Bahr ein reizender Dialog, der rasch die Runde machte und noch jetzt von seiner Qualität nichts verloren hat. Hofmannsthal fragte Herrn Bahr: ›Sage, was hältst du von der Musik zu ›Elektra‹? Glaubst du nicht auch, daß die ›Salomé‹ viel bedeutender war?‹ Bahr geriet in Erregung: ›Lächerlich! Die ›Salomé‹ verhält sich zur ›Elektra‹, wie der Montblanc zum Semmering.‹ Hofmannsthal sah vor sich hin, schwieg einige Sekunden lang, dann meinte er: ›Da kannst du recht haben. Aber meines Wissens ist der Semmering viel besuchter als der Montblanc.‹« (NWJ 5543, 27. März 1909, S. 7)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tung Hofmannsthals wie bei Strauß. Sie wenden sich nun mit dem »Rosenkavalier«, gleichviel, ob man dies als eine Rückkehr oder als eine Fortentwicklung bezeichnet, dem Einfachen, Heiteren, Melodiösen, der Mozartwelt zu.[2]

Wie ein Gang zu diesen beiden erscheint mir der Weg zum Dichter. Die idyllische und winterliche Stille in Rodaun bereitet meine Empfänglichkeit für die künstlerischen Bekenntnisse und Aufschlüsse, die ich erwarte, in bester Weise vor. Ich kenne dieses vornehme, von der Stimmung einer vergangenen Zeit erfüllte Heim Hofmannsthals, das bei anderer Gelegenheit schon geschildert wurde.[3] Jetzt empfinde ich den Reiz des aus der theresianischen Zeit stammenden Milieus stärker als je, während ich durch den schmalen Korridor und das Repräsentationszimmer gehe, das mit köstlichen Dingen, intakt gebliebenen zierlichen Möbeln, fein geformten Oefen und nachgedunkelten Gemälden aus einer zugleich ernsten und spielerischen Epoche Wiens, geschmückt ist. An der Schwelle seines Arbeitszimmers begrüßt mich Hofmannsthal, und ich finde seine Physiognomie schärfer und herber geprägt, und daß alle Linien dieses Gesichtes, das als dantesk bezeichnet wurde,[4] ihren reifen männlichen und denkerischen Ausdruck erreichen.

Man hat mit dem nahezu schon schmähenden Sinn, den das Wort unsinnigerweise erhalten, Hofmannsthal als einen Artisten bezeichnet. Sicherlich hat seine, wenn auch ungemein kultivierte menschliche Art nichts davon, nichts von steifer Förmlichkeit, viel aber von Wärme und Mitteilungsfreundlichkeit. Er ist ein Konversationskünstler, der ein Gespräch rasch in Fluß zu bringen und eine prägnante Formel für das Komplizierteste mühelos zu finden versteht. Wir sprechen zunächst über Reinhardts »Oedipus«-Aufführungen in einer Arena, die in Berlin auf ein Massenpublikum andauernd ungewöhnliche Wirkungen ausüben,[5] und

2 Die Uraufführung des »Rosenkavaliers« am Königlichen Opernhaus in Dresden am 26. Januar 1911 unter der Leitung von Ernst von Schuch stand unmittelbar bevor. Vorausgegangen war die Zusammenarbeit der beiden Künstler an der »Elektra«; auch sie war in Dresden uraufgeführt worden, fast auf den Tag genau zwei Jahre vor dem »Rosenkavalier«, am 25. Januar 1909.

3 Siehe o. Dokumentation 1 zum Rodauner Ambiente, Anm. 6 und 8.

4 So auch schon Menkes bei seinem ersten Besuch; s.o. Dokumentation 1, Anm. 11.

5 Nach der Uraufführung von »König Oedipus« in der Musikfesthalle auf der Theresienhöhe in München (25. September 1910) ging Max Reinhardt in Berlin noch einen Schritt weiter und inszenierte das Stück in der für 5000 Personen ausgerichteten Arena des Zirkus Schumann (EA am 7. November 1910). Zum Berliner Presse-Echo s. »Im Geschwätz der elenden Zeitungsschreiber«. Kritiken zu den Uraufführungen Hugo von Hofmannsthals in Berlin. Hg.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fragen, ob wir sie auch in Wien zu sehen bekommen. Hofmannsthal verneint dies. Unüberwindbare technische Schwierigkeiten und große materielle Opfer machen ein derartiges Gastspiel mit einem Aufgebot von Hunderten von Mitwirkenden unmöglich. Vollkommen unsinnig ist die Nachricht, daß Reinhardt mit Wiener Kräften bei uns zu spielen gedenkt.[6]

Wir fragen dann Hofmannsthal um die künstlerische Absicht, die ihm bei seiner »Oedipus«-Bearbeitung vorschwebt.

»Bei meiner Uebersetzung ging ich auf das Differenzierende und nicht auf das Monumentale aus.[7] Sie entstand vor fünf Jahren[8] und ich dachte für die Aufführung an ein normales Theater, nicht an eine Arena. Für eine solche und etwa auch für eine musikalische Fassung hätten die Chöre von mir anders behandelt werden müssen. Die Musik

und mit Erläuterungen versehen von Bernd Sösemann unter Mitarbeit von Holger Kreitling. Berlin 1989, S. 70–73. Zur – kritischen – Berichterstattung in Österreich s. exemplarisch den Artikel von Paul Goldmann, Berliner Theater. »König Oedipus« im Zirkus Schumann. In: Neue Freie Presse 16618 (Morgenblatt), 26. November 1910, S. 1–3.

6 Bereits am 16. November meldete das »NWJ« in einem »Originalbericht« unter dem Titel »›König-Oedipus‹ im Zirkus Schumann. Ein Gastspiel Reinhardts in Wien«: »Wie wir erfahren, beabsichtigt der Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, Heinrich [!] Reinhardt, der mit den ›Oedipus‹-Aufführungen im Berliner Zirkus Busch [!] großen Erfolg errungen hat, zu Beginn des kommenden Jahres auch in Wien dasselbe Experiment zu machen. Herr Reinhardt steht zu diesem Behufe mit der Verwaltung des Zirkus-Schumann-Gebäudes in der Märzstraße in Unterhandlungen, die dem Abschlusse nahe sind.« (NWJ 6151, 16. November 1910, S. 10) So auch die »Neue Freie Presse« vom selben Tag (allerdings korrekt zitierend), und noch einmal am 14. Dezember unter der Überschrift »Projekt einer Reinhardtschen ›Oedipus‹-Aufführung in Wien«: »Direktor Max Reinhardt ist, dem ›Berliner Tageblatt‹ zufolge, eingeladen worden, den ›Oedipus‹ des Sophokles auch in einem Wiener Zirkus aufzuführen. Wenn die Verhandlungen zum Abschlusse kommen sollten, wird Reinhardt in Wien ein eigenes Ensemble zu diesem Zweck zusammenstellen.« NFP 16635, 14. Dezember 1910, S. 13.

7 Siegfried Jacobsohn hatte in seiner ausführlichen Rezension genau diesen Gegensatz kritisiert, dem Hofmannsthal hier gleichsam begegnet: »Reinhardts Absicht […] wird langsam unklar. Es wächst das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinaus, mag er sich von der alten Tragödie gesagt haben. Warum hätte er sie sonst vom Theater in den Zirkus verlegt und sie mit heißem Bemühen dessen ungewöhnlichen Dimensionen anzupassen versucht? Aber zu diesen Dimensionen stimmt, wie sich gleichfalls nach den ersten Sätzen herausstellt, am allerschlechtesten Hofmannsthals Übersetzung, die differenziert, statt klingen zu machen.« Ders., Reinhardt und Ödipus. In: Die Schaubühne, 17. 11. 1910, wieder in: Siegfried Jacobsohn, Schrei nach dem Zensor. Schriften 1909–1912. Hg. und kommentiert von Gunther Nickel und Alexander Weigel in Zusammenarb. mit Hanne Knickmann und Johanna Schrön. Göttingen 2005, S. 65–69, hier S. 66.

8 Zur Entstehungsgeschichte der geplanten »Ödipus«-Trilogie, deren erster Teil, »Ödipus und die Sphinx«, nach dem Stück von Joséphin Péladan (1859–1918), 1905 abgeschlossen wurde und in der Tragödie »König Ödipus« nach Sophokles ihre Fortsetzung fand, s. SW VIII Dramen 6, S. 187ff. (»Ödipus und die Sphinx«) und 667ff. (»König Ödipus«).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist ein Element, das zum antiken Drama paßt, welches ja unserer Oper sehr nahe verwandt ist. Eine Uebersetzung ist Sache einer Inspiration wie ein originales Kunstwerk. Sie ist kein Gipsabdruck, sondern eine freie Kopie. Dem Künstler, der sie herstellt, muß die Verantwortung überlassen werden, wie er die einzelnen Teile gegeneinander abwiegt und in Harmonie setzt. Eine Identität mit dem Originalwerk, das ja weiter in seiner eigenen Form und Art weiter [!] besteht, wird von dem künstlerischen Uebersetzer nicht angestrebt.[9] Es gibt nach demselben Bild von Tizian Kopien von Rubens und Van Dyk im Prado-Museum, die einander kaum gleichen.[10] Das Originalwerk geht eben durch eine anders geartete Individualität, die mit ihren Ausdruck in einer Kopie oder Uebersetzung findet. Das sehen wir auch bei Delacroix, sobald er kopierte.«

Wir sprechen vom heiteren Theater im Gegensatz zum tragischen, von der Operette, für die der ermüdete Großstadtmensch noch einen letzten Rest von Empfänglichkeit aufzubringen vermag. Gegen dieses Genre, insofern Geschmack und Begabung in ihm zum Ausdruck gelangen, ist nicht viel einzuwenden. Ob es schädigend für die Wirkung seriöser Künste ist, das kann kaum genau festgestellt werden. Von diesem Thema ergab sich nur ein Schritt zu einer Auseinandersetzung über die komische Oper und insbesondere über den »Rosenkavalier«, dessen Aufführung jetzt in unserer Hofoper vorbereitet wird.[11] Die deutsche Literatur, meint Hofmannsthal, weist viele reizvolle dramatische Dichtungen auf, die im Hinblick auf Vertonung abgefaßt wurden. Man denke an die vielen Singspiele von Goethe, Grillparzer, Hebbel, an Entwürfe Heines.

9 Kritiker wie etwa Paul Goldmann hatten Hofmannsthal vorgeworfen, die griechische Vorlage zu »verunstalten« (wie Anm. 5).

10 Von seinem Porträt der Isabella d'Este in Mantua angefangen bis hin zu den Kopien des »Venusfestes« und des »Bacchanals der Andrier« war Tizian für Rubens ebenso wie auch für seinen Schüler Anthony van Dyck Vorbild und Folie. »Adam und Eva«, die beiden Darstellungen von Tizian und Rubens im Prado, könnten diese enge Verbindung illustrieren. Der Frage, auf welche Unterschiede in der Tizian-Rezeption von Rubens und Van Dyck Hofmannsthal, der nie im Prado war, hier anspielt, müsste eigens nachgegangen werden.

11 Am 8. April 1911 fand die österreichische Erstaufführung des »Rosenkavaliers« am k.k. Hof-Operntheater in Wien unter der Leitung von Fritz Schalk statt. Bereits seit Dezember berichteten die Zeitungen über das Ereignis. Hofmannsthal hatte am 29. November 1910 bei Schnitzler, wie dessen Tagebuch vermerkt, im kleineren Kreis aus dem Libretto vorgelesen.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es ist merkwürdig, daß kein Kompositeur sich an Goethes »Scherz, List und Rache« herangemacht.[12]

»Ist der ›Rosenkavalier‹ von Ihnen von vornherein als Libretto gedacht worden?«

»Gewiß. Ich betrachte den Gesang als eine Form des dramatischen Vortrages. Für heroische Stoffe ist er vielleicht die angenehmste. Die Entstehung dieses Stückes, das Reinhardt als gesprochene Komödie aufzuführen bereit war, fiel knapp nach dem Moment, als ich Strauß einen heroisch-mythischen Stoff als nächstes Musikdrama vorschlug. Strauß stimmte zu, ich aber war in meiner Stimmung einer leichteren Form dramatischer Modellierung geneigt. Komödienstoffe beschäftigten mich überhaupt in der letzten Zeit; eine Gesellschaftskomödie, eine wieder aus dem Vorstadtmilieu. Beide haben wienerischen Charakter.« [13]

»Oho, wienerisch?«

»Auch ›Der Rosenkavalier‹ ist eine Wiener Komödie in ihrer ganzen Atmosphäre, ihren Figuren und in der Diktion.«

»Aber Sie geben, soweit ich unterrichtet bin, ein Wien des Rokokko. Das Stück spielt ja in der Zeit Maria Theresias.«

»Ich gab etwas Historisches, das noch fortlebt und das uns noch greifbar nahe ist. Jene Zeit ist ja die repräsentativste im Stadtbild Wiens. Jene Paläste haben sich noch erhalten, auch die damalige soziale Struktur ist noch nicht verschwunden und wir haben noch dieselben Nuancierun-

12 Goethes Singspiel »Scherz, List und Rache« (1784), das im Frankreich des 17. Jahrhunderts spielt, diente u.a. Ludwig Bischoff als Vorlage für das Libretto von Max Bruchs op 1. Die Oper wurde am 14. Januar 1858 in Köln uraufgeführt. Schon E.T.A. Hoffmann hatte Goethes Vorlage 1801 als Singspiel in einem Akt komponiert (op. AV 8), allerdings ist die Partitur nicht überliefert.

13 Von den vielen Plänen, die Hofmannsthal in dieser Zeit hatte, könnten hier zum einen »Der Schwierige« in Betracht kommen, zum anderen »Lucidor«, der mit dem Untertitel »Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie« bereits am 27. März 1910 in der NFP als Erzählung erschienen war (vgl. SW XXVIII Erzählungen 1, S. 71). Am 16. Mai 1910 hatte Hofmannsthal an Harry Graf Kessler, dem in dieser Zeit so wichtigen Berater, geschrieben: »Ich glaub, ich bin der Gesellschaftscomödie [so fast durchgängig die Bezeichnung für den ›Schwierigen‹] sehr nahe. Dann schreib ich die Farce von den 2 Cocotten [Fragment geblieben], wienerisch«. (BW Kessler, S. 294. Vgl. auch SW XXI Dramen 19, S. 236). Einen Monat später heißt es: »Neben der Gesellschaftscomödie, zu der ich mich halten will, ist mir der Lucidorstoff am nächsten« (BW Kessler, S. 295). Ähnlich am 6. Oktober an Helene von Nostitz: »Daß die Gruppe meiner zunächst entstehenden Comödien die Idee der Ehe entwickeln oder um diese Idee sich herumbewegen soll, dabei bleibt es. Zwei Stoffe sind mir nahe. Erst glaubte ich, der eine werde sich fangen lassen. Dann der andere. Jetzt will ich mich daran halten, freilich ohne inneren Zwang ohne Quälerei, aber diese Monate des Herbstes und beginnenden Winters sind meine Erntezeit, wenn überhaupt.« (BW Nostitz, S. 96f.)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen und Verschiedenheiten des Sprechtones bei der Dame der großen Welt, beim Armeelieferanten, beim Wirt und Hausknecht. Wir haben noch die eingebürgerten Italiener mit ihrem italienischen Deutsch. Die Musikkomödie kann, glaube ich, nirgends so sehr auf Verständnis rechnen als in Wien. Mozart war es ja, der in Wien eine wirklich komische Oper, den ›Figaro‹, schuf, im Gegensatz etwa zu den ›Meistersingern‹ betrachtet, die nur ein heiteres, nicht aber ein wahrhaft komisches Element aufweisen.«

»Kommt der ›Rosenkavalier‹ schon in allernächster Zeit heraus?«

»Die Proben sind bereits im Gang. Schalk[14] arbeitet mit den Solisten, Rollers Figurinen,[15] die auf genauen Zeitstudien beruhen, sind schon fertiggestellt. Der ›Rosenkavalier‹ ist eine sehr figurenreiche Komödie. Die Kurz wird ein junges Mädchen darstellen, die Gutheil-Schoder einen jungen Mann aus der großen Welt, die Weidt die Feldmarschallin, Mayr, der über darstellerischen Humor verfügt, fiel die große Rolle des Baßbuffo zu.«[16]

»Können Sie mir über die beiden anderen Komödien etwas sagen?«

»In meinem Lustspiel sind die Menschen, die die Paläste bewohnen, in denen die Gestalten des ›Rosenkavaliers‹ sich bewegten. Die Handlung meiner Volkskomödie spielt sich in einem Friseurladen im Bezirke Landstraße ab. Es kommen hier die charakteristischen Figuren des Friseurs, seiner heiratsfähigen Tochter, des Gehilfen, des böhmischen Lehrbuben, des Wiener Neustädter Hausherrensohnes, des pensionierten Offiziers im dritten Stockwerk etc. vor.«

14 Der Dirigent Franz Schalk (1863–1931). Wilhelm von Wymetal führte Regie.

15 Siehe dazu die Graphikmappe mit den Kostümfiguren des Bühnenbildners Alfred Roller (1864–1935), die der Verlag Adolph Fürstner 1910 herausbrachte. Einen Überblick über alle Entwürfe zum »Rosenkavalier« gibt jetzt das Werkverzeichnis zu den Richard Strauss-Beständen des Theatermuseums Wien in: »Worte klingen, Töne sprechen«. Richard Strauss und die Oper (Dokumentation 6, Anm. 12), hier S. 245–248. S. auch Alexandra Steiner-Strauss, Die Bühne als Raum-Bild. Zu den Bühnenausstattungen Alfred Rollers für Richard Strauss. In: »Trägt die Sprache schon Gesang in sich …«. Richard Strauss und die Oper. Hg. von Christiane Mühlegger-Henhapel und Alexandra Steiner-Strauss. Wien 2014, S. 81–117, hier S. 95–103.

16 Hofmannsthal nennt hier die vorgesehene Besetzung der Wiener Erstaufführung: Marie Gutheil-Schoder (1874–1937) als Oktavian, Lucie Weidt (1879–1940) als Marschallin und Richard Mayr (1877–1935) als Ochs von Lerchenau. Für Selma Kurz (1875–1933) als Sophie, die im Streit mit dem neuen Hofoperndirektor Hans Gregor zurücktrat, sprang die zweite Besetzung, Gertrud Förstel (1880–1950), ein.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im Verlaufe des weiteren Gesprächs berichtet mir Hofmannsthal über seine erste Begegnung mit Richard Strauß:

»Es war im Théâtre Antoine,[17] wo ich mit Maeterlinck weilte. Ich weiß nicht mehr, welch besondere Veranlassung uns in dieses Theater an jenem Abend brachte. Meine Beziehung zu Maeterlinck rührte schon seit einigen Jahren her.[18] Ich wollte einige seiner früheren kleinen Dramen übersetzen, er trug sich mit dem Plan, ›Tor und der Tod‹ zu übertragen, was er aber, da er nur schwer mit dem Vers umgeht, dann unterließ. Maeterlinck, der unmusikalisch ist, wollte einige seiner Dramen gern vertont sehen. Er fand ja dann auch einen Komponisten in Debussy;[19]

17 Nach André Antoine (1858–1943), dem Gründer des Théâtre Libre und anschließenden Leiters (1897–1906) des nach ihm benannten avantgardistischen Theaters in Paris. Am 2. März 1900 war dort Jules Renards Einakter »Poil de carotte« uraufgeführt worden, den Hofmannsthal durch Maeterlinck auch selbst in Paris kennenlernte und dessen Stück er umgehend übersetzte. Vgl. dazu die Zeugnisse aus Paris in SW XVII Dramen 15, S. 453–456, und auch den »Pariser Brief« vom 6. März 1900 im Pester Lloyd (11.3.1900, S. 2f). – Als Datum der Erstbegegnung von Richard Strauss und Hofmannsthal wird immer wieder auch, einem Eintrag im Tagebuch Harry Graf Kesslers folgend, der 28. März 1899 genannt: »Hofmannsthal bei mir gefrühstückt. Nachher mit ihm zu Dehmel nach Pankow hinaus. Dort Richard Strauss mit seiner Frau«. Harry Graf Kessler, Das Tagebuch. Dritter Band 1897–1905. Hg. von Carina Schäfer und Gabrielle Biedermann. Stuttgart 2010, S. 231. Vielleicht muss man unterscheiden zwischen einem gesellschaftlichen Anlass ohne Bedeutung und einer Begegnung, die Hofmannsthal erinnert, einer Art Begründungsszene der Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist, die bis zum Tod Hofmannsthals 1929 anhalten wird. Zum Kontext dieser Passage s.a. Ursula Renner, Die Inszenierung von Verwandlung. Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller. In: »Worte klingen, Töne sprechen.« (Dokumentation 6, Anm. 12), S. 67–84, hier S. 67f.

18 Weil Hermann Bahr die Schlüsselfigur des flämisch-französischen Symbolismus, Maurice Maeterlinck (1862–1949), in Wien vorstellen wollte, hatte Hofmannsthal dessen Einakter »L'Intruse« im Frühjahr 1892 ins Deutsche übersetzt. Nach einer skandalträchtigen Vorgeschichte wurde der Maeterlinck-Abend wegen Überfüllung dann ins Theater in der Josefstadt verlegt. Hofmannsthals – anonyme – Übersetzung (vgl. dazu BW Bahr, S. 514f.) ging verloren. Jedenfalls konnte er sie bereits 1897 nicht mehr auftreiben: »Meine Übersetzung habe ich damals irgend jemandem geschenkt, sie ist absolut unauffindbar. R. Lothar hat die Intruse sicher übersetzt […].« (An Otto Erich Hartleben, 22. Dezember 1897, Stargardt Autographen-Auktion, 26./27. Juni 2007, Kat. 687, Nr. 154) Umgekehrt interessierte sich auch Maeterlinck für Hofmannsthal, wie Bahr schreibt: »Maeterlinck bittet mich (infolge der Kritik der Moderne) um Ihre Werke, für Lugné-Poe, den zweiten Antoine. Schicken sie ihm, Herrn M. in Gent, jedenfalls gewiß ›Thor und Tod‹« (31. Juli 1894. In: BW Bahr, S. 53. S. insgesamt dazu auch den BW Herzfeld, S. 13–15 und 23–25). 1897 setzte sich Hofmannsthal dann bei Stefan George für Maeterlinck ein, 1899 schickte er dem belgischen Künstler sein »Theater in Versen«, wofür sich Maeterlinck brieflich am 2. März 1900, kurz vor dem ersten persönlichen Kennenlernen, bedankte (vgl. FDH Hs-30779,1; freundlichen Dank an Catherine Krahmer für den Hinweis). Von Maeterlincks Wertschätzung zeugt auch ein Widmungsexemplar von Ruysbroecks »L'Ornement des noces spirituelles« (1900): »a mon ami le bon poète Hugo von Hofmannsthal / En souvenir de bonnes heures. M. Maeterlinck.« (SW XL Bibliothek, S. 582)

19 Zu Debussys Vertonung des »Drame lyrique« »Pelléas und Mélisande« (UA Paris 1902) s. Roger Nichols, Claude Débussy, Pelléas et Mélisande. Cambridge 1989.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das war es aber, was ihn mit Richard Strauß zusammenführte.[20] Strauß, der in Paris weilte, kam an jenem Abend in unsere Loge, und hier lernte ich ihn durch Maeterlinck kennen. Ich liebte besonders seinen ›Till Eulenspiegel‹,[21] seine heitere Musik. Wir verbrachten miteinander einige angenehme Stunden. Ich erzählte Strauß, daß mir die Abfassung eines Balletts, das große Prachtentfaltung erfordere, vorschwebe.[22] Er sprach von einer Ballettskizze, die er entworfen und die mir noch jetzt sehr interessant erscheint. Es sind Szenen in einem Watteauschen Milieu, die aber aus verschiedenen Gründen nicht zur Ausführung gelangten.[23] Zu einer weiteren Anknüpfung kam es nicht zwischen uns.[24] Erst nach dem

[20] Auch wenn Strauss selbst ablehnte, setzte er sich aber bei Arnold Schönberg dafür ein, der zwischen 1901 und 1903 seine »Symphonische Dichtung nach Maurice Maeterlinck« »Pelleas und Melisande« (op. 5) komponierte.

[21] 1895 war die symphonische Dichtung »Till Eulenspiegels lustige Streiche« (op. 28) im zweiten Gürzenich-Konzert uraufgeführt worden. Dazu meldete die »Neue Freie Presse«, der »junge Münchener Hofcapellmeister [habe] erklärt, es sei ihm unmöglich, ein Programm zu geben […], die lustigen Kölner sollten mal selbst errathen, was ihnen ein Schelm für musikalischen Schabernack angethan hat.‹ Und so erklärt sich's der Zeitungskorrespondent eben selbst: ›Das mächtige Orchesterstück ist in Rondeauform gehalten, und die beiden charakteristischen Eulenspiegel-Themen, das erstere eigentlich mehr eine Pfiffigkeit und Spott kennzeichnende sprunghafte Tonfigur, durchziehen das Ganze in den verschiedensten Verkleidungen und Stimmungen. Es ist mit einer großen Orchestertechnik gemacht und voll Geist und Humor, und selbst das Complicirteste und Gewagteste in Dissonanzen und Klangmischungen wirkt eigentlich nicht gesucht, sondern berührt ähnlich, wie wenn ein Maler, der Farbentechnik und Zeichenkünste spielend handhabt, in glücklichster Stimmung Gestalten voll phantastischen Humors hingeworfen hätte. Wie man in Strauß' ›Tod und Verklärung‹ den Sterbenden vor sich zu sehen glaubt, so meint man auch hier Till Eulenspiegel schließlich am Galgen baumeln zu sehen, an dem er noch allerlei komische Gesichter schneidet, bis ihm – eine bezeichnende Flötenfigur verräth es uns – die Luft ausgeht … Dann kommt ein versöhnender Anklang [!], ein reizender kleiner Epilog. Denn wenn Till auch gehenkt wurde, das lustige Element, das in ihm personificirt erscheint, es durchströmt in stärkeren oder schwächeren Wellen heute und je die Welt. Die schwierige Tonschöpfung wurde unter Professor Dr. Wüllner's Leitung mit virtuosem Schwunge dargeboten und erzielte trotz ihrer schwer verständlichen Eigenschaften einen glänzenden Erfolg.« NFP 11211, 9. November 1895, S. 9 (auf derselben Seite auch der Hinweis auf das neue Heft der »Zeit« und dabei sowohl auf Hermann Menkes' Artikel als auch auf Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«). Ende November 1895 wurde »Till Eulenspiegel« in München gespielt, am 5. Januar 1896 dann erstmals in Wien unter Hans Richter (und wieder im März 1896). Vgl. dazu die Rezension von E[duard] H[anslick] in der NFP 11270, 9. Januar 1896, S. 1f.

[22] »Der Triumph der Zeit«. S. dazu auch Hofmannsthals Brief an die Eltern aus Paris [12. März 1900]: »Das nächste, was ich machen will, ist ein kleines Ballet für Richard Strauss, den ich hier getroffen habe.« (SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 287 und ›Entstehung‹ und Kommentare). Vgl. auch Renner, Verwandlung (wie Anm. 17), S. 67f.

[23] Zu Richard Strauss' Ballett-Entwurf »Kythere«, »in drei Akten nach Bildern von Watteau, Boucher und Fragonard« s. Willi Schuh, Das Szenarium und die musikalischen Skizzen zum Ballett »Kythere«. In: Richard-Strauss-Jahrbuch 1959/60, S. 88–97.

[24] Vgl. Strauss an Hofmannsthal, 14. Dezember [1900]: »mit wärmstem Dank Ihr schönes Ballett zurück. Nach einiger Überlegung habe ich mich entschlossen, […] daß ich es nicht

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erscheinen der ›Elektra‹ teilte er mir mit, daß er das Stück zu vertonen beabsichtige. Eine Bearbeitung, die er von anderer Seite für seine Zwecke anfertigen ließ, mißglückte derart, daß Strauß sich entschloß, das Stück mit Haut und Haaren zu benutzen. Seit jener Zeit rührt unsere künstlerische Verbindung her.«

komponieren werde, so sehr es mir gefällt. […] Der Grund dafür ist nicht schwer zu erraten: mein eigenes Ballett, das ich mir diesen Sommer zusammen gedichtet habe, steht mir, trotzdem es wahrscheinlich schlechter ist als Ihre Dichtung, doch so weit näher, daß ich es jedenfalls zuerst in Angriff nehmen werde«. BW Strauss (1964), S. 16. Hofmannsthal wandte sich deshalb an Alexander von Zemlinsky, den er schon am 17. März 1900 seiner Großmutter gegenüber erwähnt hatte (SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 288) und der »begeistert« war, »jedoch mit dem Vorbehalt, dass Sie einen Vorschlag für eine Änderung acceptieren«, und zwar dort, »wo das Drama nurmehr durch Symbole weiterbewegt wird« (ebd., S. 293: Brief vom [8. März 1901]).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

10. Neues Wiener Journal 7233, 14. Dezember 1913, S. 4.

Gespräch mit Hugo von Hofmannsthal. / Zur Aufführung von »Jedermann«.

Mit einer etwas allzu großen Verspätung kommt Hugo v. Hofmannsthals Spiel von »Jedermann« auch am Burgtheater zur Aufführung,[1] nachdem diese Dichtung an achtundsiebzig deutschen Bühnen ihre wundersame, das Menschliche in seinem Tiefsten berührende Wirkung erprobt hat. Die Burgtheateraufführung wird mit ihren reichen und außerordentlichen Mitteln die interessantesten Vergleichspunkte zu der bei uns bereits bekannten stimmungsmächtigen Inszenierung und Darstellung Reinhardts bieten. Bei Reinhardt ein Spiel im freien Raume, in der unmittelbarsten Umgebung des Publikums, das Wirkungen des antiken Theater anstrebt, am Burgtheater der geschlossene Rahmen der traditionellen Bühne, die bildhafte Zusammenfassung und die Distanz. Der ganze mächtige Apparat des Burgtheaters ist in Bewegung gesetzt, ein Aufgebot seiner hervorragendsten Kräfte auch in unscheinbaren Rollen. Die Regie hat Albert Heine[2] unter Mitwirkung Direktor Thimigs[3] übernommen und diesen beiden gesellte sich der Dichter mit seiner Kontrolle und seinen Anregungen. Das Dekorative und die sonstige Ausstattung rührt von Professor Roller her,[4] dem Vorstand Wilke[5] mitwirkend an der Seite stand. Den musikalischen Teil, der ein bedeutendes Element

1 Am 1. Dezember 1911 war Hofmannsthals »Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes« im ehemaligen Berliner Zirkus Schumann, dem zum Deutschen Theater gehörenden Großen Schauspielhaus, unter der Regie von Max Reinhardt und mit dem Bühnenbild von Ernst Stern, uraufgeführt worden. Die österreichische Erstaufführung fand erst zwei Jahre später, am 19. Dezember 1913, im Burgtheater statt. – Einige der im Interview zitierten Bemerkungen finden sich fast wörtlich bereits in Hofmannsthals »Vorrede« zum »Jedermann« von 1912.

2 Albert Heine (1867–1949) war seit 1910 als Schauspieler und Spielleiter am Burgtheater tätig; er spielte auch die Rolle des Mammon.

3 Hugo Thimig (1854–1944) war einer der prominentesten Wiener Schauspieler; von 1912 bis 1917 fungierte er auch als Direktor des Burgtheaters.

4 Gustav Mahler hatte den Wiener Sezessionisten Alfred Roller (1864–1935) als Bühnenbildner und Ausstattungsleiter an die Wiener Hofoper geholt; er stattete sämtliche Strauss-Inszenierungen aus und arbeitete seit 1909 auch für das Burgtheater.

5 Der Maler, Illustrator und Bühnenbildner Karl Alexander Wilke (1879–1954) wurde 1913 am Burgtheater Ausstattungsleiter.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dieser Dichtung ausmacht, bewachte Franz Schalk[6] in mehreren Proben. All das wird mit dem Gehalt des Dramas diese Aufführung zu einem großen künstlerischen Ereignis dieser Saison gestalten.

Mit der temperamentvollen und ausdrucksreichen Beredsamkeit, über die er verfügt, gibt Herr v. Hofmannsthal mir interessante Aufschlüsse über den Entstehungsprozeß seines Stückes. Ich gewinne damit zugleich einen Einblick in seine dichterische Werkstätte.

»Es ist in keiner Weise zutreffend, wenn man annimmt, daß ›Jedermann‹ im Zusammenhang mit Reinhardts Zirkusaufführungen entstand. Die Idee tauchte bei mir schon vor zehn Jahren auf, als der anonyme aus dem XVI. Jahrhundert herrührende englische Text in meine Hände gelangte, zu einer Zeit also, als Reinhardt an seine großen Projekte noch gar nicht dachte.[7] Ich sah in ›Everyman‹ vor mir einen der großen Weltstoffe vom sterbenden reichen Mann, der in der stärksten Weise auf mich einwirkte. Ich wollte das Stück zuerst übersetzen,[8] plante dann eine Wiener Prosakomödie im Stile Raimunds, mit Jedermann als reichen Hausherrn und Mammon als seinen Diener, der zuerst als komische Figur auftritt, um sich im Verlauf des Stückes als Dämon zu enthüllen. Allmählich entstand die gegenwärtige Form des Stückes. Ich habe den Stoff nicht ganz erschöpft und es ist nicht unmöglich, daß ich mich noch einmal an ihm versuche. Ich will Ihnen jedoch, wenn es Sie interessiert, noch einiges Nähere, Intimere über den Entstehungsprozeß von ›Jedermann‹ und über die mir vorangegangene Behandlung des Stoffes sagen. Die deutschen Hausmärchen, pflegt man zu behaupten, haben keinen Verfasser. Sie wurden von Mund zu Mund wiedergegeben, bis am Ende langer Zeiten, als Gefahr war, sie könnten vergessen werden oder durch Abänderungen und Zutaten ihr wahres Gesicht verlieren, zwei Männer

6 Franz Schalk (1863–1931) hatte die österreichische Erstaufführung des »Rosenkavaliers« am 8. April 1911 dirigiert (mit Marie Gutheil-Schoder als Octavian).

7 Auf die Fassung des englischen »Everyman« aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert war Hofmannsthal durch seinen alten Freund, den Komponisten Clemens von Franckenstein, aufmerksam gemacht worden. Er schickte ihm am 12. April 1903 aus Dublin das Textbuch und eine Beschreibung der Londoner Inszenierung. Hofmannsthal war fasziniert. Vgl. SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 472, und BW Clemens Franckenstein, S. 74–78.

8 Hofmannsthal arbeitete von Oktober bis Dezember 1910 an der Übersetzung, hatte aber bereits frühere Anläufe unternommen (vgl. SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 472, und SW IX Dramen 7, S. 25–30, 99ff. und 154–178).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie endgültig abschrieben.[9] Als ein solches Märchen mag man auch die Geschichte von Jedermanns Ladung vor Gottes Richterstuhl ansehen. Man hat sie das Mittelalter hindurch an vielen Orten in vielen Fassungen erzählt; dann erzählte sie ein Engländer des XV. Jahrhunderts in der Weise, daß er die einzelnen Gestalten lebendig auf eine Bühne treten ließ, jeder die ihr gemäße Rede in den Mund legte und so die ganze Erzählung unter die Gestalten aufteilte. Diesem folgte ein Niederländer,[10] dann gelehrte Deutsche, die sich der lateinischen oder griechischen Sprache zu dem gleichen Werk bedienten.[11] Ihrer einem schrieb Hans Sachs seine Komödie vom sterbenden reichen Manne nach.[12] Alle diese Aufzeichnungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes.

»Die neuere Zeit sieht mit einem anderen, freieren, gütigeren Blick auf den ›Mammon‹ als die alten frommen Zeiten[.] ›Ist nicht das Geld zum Beleben da?‹ fragt Novalis,[13] aber es ist ein Jahrhundert seitdem hingegangen und das Verhältnis zu diesem Dämon hat sich wiederum verdunkelt und verworren. Der Anreiz, aus den Grundmotiven des alten Spieles, das bis zur Unkenntlichkeit verlarvt ist, ein neues Gebilde hervorgehen zu lassen, war jahrelang mächtig in mir. Ist man älter und noch nicht alt, so stellt sich eine besondere Art von innerlichem Jungsein ein. Diese Jugend der Lebensmitte ist mit einer besonderen Kraft begabt, das Eigentliche, Wesenhafte fremder Existenzen zu erkennen und sich nicht duldsam, sondern wahrhaft freudig und genießend dagegen zu verhalten. In einer solchen Verfassung mag man den Mut fassen, ein Altes wahrhaft wieder ins Leben zu rufen. Eine Allegorie dieser Art hat nichts Kaltes; es ist in der Idee des

9 Gemeint sind Jacob und Wilhelm Grimm. Zum Stand der Forschung inzwischen s. Heinz Rölleke, Grimms Märchen und ihre Quellen. Die literarischen Vorlagen der Grimmschen Märchen synoptisch vorgestellt und kommentiert. 2. Aufl. Trier 2004.

10 Peter van Diest (Diesthemius), Elckerlyc (um 1477).

11 Nach dem Kommentar von SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 398, die lateinische Bearbeitung des Niederländers durch Christian Sterck (Ischyrus) unter dem Titel »Homulus« (1536); eine griechischsprachige Bearbeitung konnte bislang nicht nachgewiesen werden.

12 Die Referenztexte, Hans Sachs' »comedi von dem reichen sterbenden menschen, der Hecastus genannt« (1549) oder der englische »Everyman« (vgl. SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 404), sollen nach Hofmannsthals Absicht nicht einer im engeren Sinne gelehrten philologischen Rekonstruktion dienen.

13 Novalis, Sämmtliche Werke. Hg. von Carl Meißner, eingeleitet von Bruno Wille. Bd. 3, Leipzig 1898, S. 65; mehrfach von Hofmannsthal zitiert. Vgl. SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 473.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dramas, das zerfließende Weltwesen in solcher Art zu festen Gegensätzen zu verdichten. Es ist die Gefahr und der Ruhm unserer Zeit, an deren Schwelle der greise Ibsen steht, daß wir weit genug wiederum sind, uns im Allegorischen bewähren zu können.«

Ich befrage den Dichter um die Inszenierung des Stückes am Burgtheater und inwieweit sie sich von der Reinhardtschen unterscheide.

»Wir gingen«, erwiderte er, »bei der Inszenierung von der Idee aus, daß derartige Mysterien ursprünglich im Innern der Kirche gespielt wurden. Der Aufbau am Burgtheater stellt sich als eine dreistufige Bühne dar, in deren Raum das Interieur einer gotischen Kirche gesetzt wurde. Gotische Säulen umgrenzen die eigentliche Szene der Vorgänge. Der Gegensatz zur Reinhardtschen Aufführung, die den Zuschauer gewissermaßen mit zum stimmunggebenden Element macht, ergibt sich ja schon aus der Verschiedenartigkeit der Raumbenutzung. Bei der Besetzung dachten wir zuerst an ein Alternieren einzelner Darsteller in derselben Rolle. Auf meinen ausdrücklichen Wunsch wurde dann jedoch davon abgesehen. Ich hatte das Gefühl einer einzig richtigen Besetzung. Bei einer zweiten konnte es möglicherweise zu Fehlgriffen kommen. Eine Ausnahme wurde einer gesundheitlichen Schonung wegen mit Frau Wilbrandt gemacht, die mit der Senders alternieren wird.[14] Ich selbst bemühte mich, den Trägern der komischen Elemente des Stückes die Freiheit im Komischen zu geben, vor dessen stärkerer Betonung man bei dem tragischen Ernst des Stückes eine gewisse Scheu hatte. Ich glaube, daß die so verschiedenartigen künstlerischen Elemente, über die ein so reiches und gutes Theater wie die Burg verfügt, in dieser Aufführung gut zur Erscheinung kommen werden, so das durchgeistigte kultvierte Sprechens [!] Devrients[15] und der Bleibtreu,[16] die Charakterisierungskraft so verwandlungsfähiger Schauspieler, wie die Heines und Treßlers,[17] anderseits das rein natur-

14 Sowohl Auguste Wilbrandt-Baudius (1843–1937) als auch die Schauspielerin und Sängerin Ernestine Senders (1874–1941) spielten Jedermanns Mutter.

15 Max Devrient (1857–1929), einer der herausragenden Schauspieler der Jahrhundertwende, spielte seit 1882 am Burgtheater, seit 1902 war er als Hofschauspieler Ehrenmitglied auf Lebenszeit.

16 Hedwig Bleibtreu (1868–1958), seit 1893 im Ensemble des Burgtheaters, spielte den »Glauben«. Sie war mit dem Hofschauspieler Alexandre Roempler verheiratet; nach dessen Tod 1909 verkaufte sie ihre Villa in der Sternwartestraße an Arthur Schnitzler. Siehe dazu den Kommentar zur Dokumentation Nr 7, Anm. 3.

17 Otto Treßler (1871–1965), seit 1896 am Burgtheater, spielte den Teufel.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hafte Element durch Paulsen[18] und die Medelsky.[19] Ich möchte einzelnes nicht herausheben, denn jeder erscheint mir hier auf den richtigen Platz gestellt, und wenn man daran denkt, welch außerordentliche Schauspieler sich hier in den Dienst der kleinsten Rollen gestellt, um dem Ganzen zu dienen, so kann man auch von der Gesamtleistung erfreut und zufrieden sein. Die Bankettszene wird hinter der Reinhardtschen nicht zurückstehen, sondern sie vielleicht noch übertreffen. Der Reigentanz wurde in vielstündigen Uebungen von Heine und Roller auf Grund des Bildmaterials von Tänzen aus dem XVI. Jahrhundert möglichst charakteristisch gestaltet.«

Eine weitere Frage galt den dichterischen Plänen Hofmannsthals.

»Mich beschäftigen seit zwei Jahren novellistische Pläne, über die ich Näheres noch nicht sagen kann. Unter diesen Dingen ist eine große Erzählung, die zum Romanartigen sich auswachsen wird.«[20]

»Und Ihre Zusammenarbeit mit Strauß?[«]

»Mit Strauß werde ich wohl noch in einer großen, schönen Sache mich zusammenfinden. Aber dies liegt vorläufig noch weit vor uns. Auf Bitte Diaghilews, des Schöpfers und Direktors des modernen russischen Balletts, habe ich im Vereine mit dem Grafen Harry Keßler eine mimische Handlung ›Josef in Aegypten‹ erfunden, mit deren musikalischer Ausführung Strauß seit mehr als einem Jahre sich beschäftigt. Die Aufführung wird im Juni künftigen Jahres in London stattfinden.«[21]

»Worin besteht die dichterische Arbeit an einem Ballett?«

»Ich drücke dies vielleicht am besten aus, wenn ich diese Arbeit mit der eines Architekten an einer Straßenausschmückung, oder eines Malers an dem Arrangement eines Festes vergleiche. Der Dichter macht ein Ballett, indem sich vor seiner Vision Gestalten und Gruppen von Gestalten verschränken, sich schließlich zu einem Ganzen ordnen und

18 Max Paulsen (1876–1956), seit 1911 verheiratet mit Hedwig Bleibtreu, spielte die Titelrolle des Jedermann. 1896 war er von Paul Schlenther ans Burgtheater berufen worden.

19 Lotte Medelsky (1880–1960) spielte die »Werke«. Max Burkhard hatte sie bereits als 17-Jährige ans Burgtheater engagiert; glänzte in Stücken Ibsens und Schnitzlers, war aber auch ein gefeiertes Gretchen.

20 Vermutlich die Entwürfe um das »Andreas«-Fragment, an dem Hofmannsthal seit 1907, mit neuem Elan seit 1912 arbeitete.

21 Zur Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler an der »Josephslegende« und zur Vertonung des Balletts durch Richard Strauss (op 63) s. die BW Kessler und Strauss sowie die Zeugnisse in SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien. Die Pariser Uraufführung fand am 14. Mai 1914 in der Nationaloper im Palais Garnier statt.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

runden. So habe ich schon vor vierzehn Jahren, ohne an ein bestimmtes Theater oder an einen bestimmten Komponisten zu denken, ein Ballett ›Der Triumph der Zeit‹ ausgesonnen, das zu spielen Gustav Mahler eine Zeitlang geplant und wieder aufgegeben hat.[22] Ein Dichter, der ein Ballett macht, ist kein Novum. So hat Dehmel sein Tanzlustspiel verfaßt, und daß auch Heine mit seinem Tanzpoem ›Faust‹ zu den Ballettdichtern gehört, wissen Sie ja gleichfalls.«

H. M.

[22] Vgl. dazu die Anmerkung 22 in der Dokumentation 9.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

11. Neues Wiener Journal 10837, 20. Januar 1924, S. 3.

Der junge Hofmannsthal. / Von / Hermann Menkes.

So geht denn auch schon Hugo Hofmannsthal unter die Fünfziger, dieses Wunderkind von einst, das man sich auch späterhin nicht anders als von ewiger Jugend umflossen denken konnte. Ein Frühreifer trat er auf den Plan und wuchs mit 17 Jahren schon mit seiner vollendeten Form, der Tiefe seines Gedankens ins Klassische hinein. So sehe ich ihn jetzt noch vor mir und kann meine Vorstellung von diesem Bilde nicht loslösen: wie er als Jüngling, schlank, von einer fast herrischen Ueberlegenheit des Wesens und mit den schon scharf ausgeprägten Konturen seines Gesichts, das Bahr damals als ein danteskes bezeichnete,[1] mitten in den Kreis der verheißenden Wiener Begabungen trat, die in den neunziger Jahren so plötzlich emporblühten. Damals geschah es, daß Oesterreich nach einer langen Zeit des Epigonentums eine moderne Literatur bekam. Es war vom Auslande her der Einbruch eines differenzierten Empfindens, neuer Komplexe von Gedanken und einer tiefer schürfenden Psychologie, mit denen man den neuen Menschen einer verfeinerten Kultur zu begreifen und näherzubringen versuchte. In der Lyrik waren es Baudelaire und Verlaine, im Drama Ibsen und späterhin Strindberg, im Roman die großen Russen[,] in der Malerei die französischen Impressionisten und in der Plastik Rodin, Meunier und George Minne, die befruchtend wirkten und neue Töne und Ideen bei der Wiener Jugend hervorriefen. Die künstlerisch geadelte Kultur, in der man wurzelte, hatte es hier verursacht, daß man am deutschen Naturalismus und seinen Entartungen fast teilnahmslos vorbeiging. So reizvoll war diese Kultur noch in dem schon beginnenden Verfall, daß mit dem neuen Wissen und der neuen Ausdrucksweise sich das alte Gefühl vereinigen konnte. Es war das Wiener Sentiment und der bodenständige Humor, die den jungen Schöpfungen das Spezifische gaben. Und kannte man früher vereinzelte Wiener Dichter, so entstand jetzt das Eigengewächs einer

[1] Siehe o., Dokumentation 1, Anm. 11. Wie die Überschrift erkennen lässt, schöpft Menkes anlässlich von Hofmannsthals 50. Geburtstag am 1. Februar 1924 aus seinen früheren Hausbesuchen. Dabei ordnet er ihn jetzt in die Literaturgeschichte ein, stilisiert ihn zu einem konservativen »Spätling«, ohne Anschlüsse an literarische Gegenwartsfragen zu finden.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wiener Literatur, die in einer wärmeren Atmosphäre, in einem buntern Milieu von Menschen und Rassen und einer fast lyrisch betonten Landschaft gedieh.

Mit 17 Jahren war Hofmannsthal, der auf den zärtlichen Namen Loris noch hörte, bereits ein Führer neben dem erheblich älteren, im Wirklichen und Gegenwärtigen stärker wurzelnden Bahr. Der noch so köstlich junge Dichter von weicher, bezaubernder Melodie ergriff den Generalsstab mit energischer Geste. Er war ein wenig hochmütig wie ein junger Prätendent und von einem überlegenen Wissen, das alle geistigen Extrakte der großen Völker in sich aufsog. In allen Ländern und Zeiten zu Hause, stand er der Gegenwart etwas fremd gegenüber. Und diese Gegenwartsfremdheit blieb das charakteristische Merkmal seines Schaffens; seine Stärke und in gleicher Weise auch seine Schwäche. Sie gab ihm die besondere Art von Modernität, die, einem reinen Gedanken restlos hingegeben, seine Kunst zu einem Kultus umgestaltete. So kam er in die nächste Nähe von Stephan George und seinen Kreis. Hofmannsthal wurde der Schöpfer eines neuen Versdramas. Schnitzler folgte ihm darin, Beer-Hofmann, Stephan Zweig, und noch jetzt wirken seine Einflüsse auf einen Teil der Jugend. »Gestern«, das war der bezeichnende Titel seines Erstlingswerkes, gestern: ein Kultus versunkener Schönheiten, ein der Vergangenheit zugeneigtes Sentiment eines Spätlings. Daraus entstand der süßeste Klang seiner Melodie. Sein Wien, das er besang und darstellte, war die Zeit Canalettos, die farbenprächtige, empfindsam-spielerische:

> Also spielen wir Theater,
> Spielen uns're eig'nen Stücke,
> Frühgereift und zart und traurig,
> Die Komödie uns'rer Seele,
> Uns'res Fühlens Heut' und Gestern …[2]

Es war die Zeit der »müden Seelen«, die der eben verstorbene norwegische Dichter Arne Garborg in seinem berühmten Roman mit so großer psychologischer Eindringlichkeit geschildert hat;[3] das Jahrhunderten-

[2] Loris, Einleitung zu dem Buch »Anatol« von Arthur Schnitzler, EA 1893, In: SW I Gedichte 1, S. 25.

[3] Arne Garborg (geb. 1851) war am 14. Januar 1924 gestorben. Sein in den 1920er Jahren vielzitierter Roman mit dem bezeichnenden Titel »Müde Seelen« [norweg. 1891] kam, übertragen von Marie Herzfeld, 1893 bei S. Fischer in Berlin heraus. Garborg repräsentierte

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de, das den jungen Geschlechtern ihre Dekadenz so schmerzlich zum Bewußtsein brachte; eine Zeit der Psychologie, der Selbstbespiegelung und Grübelei. War es nur die Wende, die dies verursachte? Nein, es war das tragische Gefühl des Kulturmenschen, der in die Zivilisation überging und sein Entwurzeltsein, seine Heimatlosigkeit in einer mechanisierten Welt empfand. Das reichte schon von Byron und Leopardi, ja von Hölderlin her.[4] Eine Uebergangsepoche. In Wien begann sie, da man sich lange diesem Gefühl verschließen konnte, erst viel später. Und aus diesem Empfinden heraus begab der junge Hofmannsthal sich auf die Flucht in die Vergangenheit. Einmal nur, in »Der Tor und der Tod«, steigt mit wundersamen Melodien die Klage auf, im Träumen und Sinnen am Leben vorbeigegangen zu sein. Aber dieser distanzierenden Einstellung, diesem Vergangenen mit seiner berauschenden Schönheit, der Zartheit seiner Tragödien und seinen heitern Zwischenspielen ist der Dichter, ein Spätling des Rokoko, treu geblieben. Seine Landschaft ist der Süden oder die griechische Natur; seine Heimat das Oesterreich des XVIII. Jahrhunderts. Ein Virtuose der Anempfindung hat sein Heim im idyllischen Rodaun auf diesen Stil und Ton gestimmt[.] Ein Schmuckkästchen zwischen Gärten und Hügeln, das irgendein Rosenkavalier aus der Zeit Maria Theresiens seiner Geliebten erbauen ließ.[5] Voll wundervoller Stukkaturen in den hellen Innenräumen, voll von stilechten Möbelstücken und formschönen Kaminen, vor denen man träumen kann. Kunstwerke, von denen eines von Rodin herrührt,[6] und die Bibliothek eines feinen Liebhabers beleben dieses Tuskulum. Auch hier eine Flucht vor der Zeit und ihrem Stil. Und Hofmannsthal, manchmal von etwas spröd zurückhaltendem Wesen, oft aber von der gewinnenden Liebenswürdigkeit eines Weltmannes spricht mit einem universalen Wissen und einer Sicherheit des schön gefügten Wortes, die ihm immer zur Verfügung steht. Man ist von einer geistigen Atmosphäre umwoben, die wie aus der nachgoetheschen Zeit herzurühren scheint. Wenig von

damals das »Junge Skandinavien«, über das auch Hofmannsthal geschrieben hatte. Vgl. »Ola Hansson. Das Junge Skandinavien. Vier Essays«. In: SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 41f.

4 Die Generation zur Schwelle des beginnenden 19. Jahrhunderts: George Lord Byron (1788–1824), Giacomo Leopardi (1798–1837) und Friedrich Hölderlin (1770–1843).

5 Zu Rodaun, Mythos und Wirklichkeit, s.o. Dokumentation 1, Anm. 4.

6 »Le penseur et son génie«, erworben 1900 in Paris; s.o. Dokumentation 1, Anm. 7.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beginnendem Altern ist um die feine, schlanke Gestalt. Und so ist er, wenn auch in einer männlich reiferen Weise, noch immer der »junge Hofmannsthal«.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bibliographischer Überblick[1]

Hermann Menkes, Der deutsche Roman. In: Deutsches Dichterheim. Organ für Dichtkunst und Kritik 7, Nr. 3, 1887, S. 42f.

Hermann Menkes, Zum 50. Geburtstag Wilhelm Jensens. In: Deutsches Dichterheim. Organ für Dichtkunst und Kritik 7, Nr. 10, 1887, S. 170f.

Hermann Menkes, Leopold v. Sacher-Masoch. In: Deutsches Dichterheim. Organ für Dichtkunst und Kritik 7, Nr. 24, 1887, S. 386f.

Hermann Menkes, Nationale Zustände in Galizien. In: Deutsche Post. Illustrierte Halbmonatsschrift für die Deutschen aller Länder 1, Nr. 19, 1887, S. 438.[2]

Hermann Menkes, Dem Gedächtnisse Ludwig Uhlands. In: Ressel's Familienfreund 7, H. 4, Nr. 7 und 8, 8. Mai 1887.[3]

Hermann Menkes, Ein Meister der deutschen Novelle [Heyse]. In: Heimgarten. Eine Monatsschrift XI, 9. Juni 1887, S. 715–717.

m [Hermann Menkes], Es gilt kein Prophet in seinem Land [über Hieronymus Lorm]. In: Allgemeine Literatur-Chronik (Beilage zur Allgemeinen Kunst-Chronik) 13, 31. März 1888, S. 345f.[4]

Hermann Menkes, Leopold v. Sacher-Masoch. In: Die Gesellschaft 6, 1890, S. 865–870.

Hermann Menkes, Roseggers »Martin der Mann« [Rezension]. In: Die Gesellschaft 6, 1890, S. 910f.

1 Eine erste ausführliche Bibliographie, vorwiegend von Menkes' Artikeln für das »Neue Wiener Journal« (NWJ), hat Eckart Früh erstellt: Hermann Menkes. In: Spuren und Überbleibsel. Bio-Bibliographische Blätter 57. Wienbibliothek im Rathaus. Wien 2004, S. 2–31. Mein Überblick bringt auch dort nicht aufgenommene frühe Texte, andererseits musste die Liste der NWJ-Artikel aus Umfangsgründen reduziert werden; insofern ergänzen sich die Bibliographien, sind beide gleichwohl nicht vollständig. Ein großer Teil der Artikel aus dem »NWJ« ist inzwischen über das Portal der Österreichischen Nationalbibliothek »ANNO« einzusehen (http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=nwj [Zugriff: 15.11.2016]). – Herzlicher Dank an Anni Reeh für ihre Unterstützung und an Hans-Joachim Heerde für seine Hinweise.

2 Der »Kurjer Lwowski« [»Lemberger Courier«] vom 27. November 1887 warnt seine Leser vor der »Deutschen Post« und insbesondere vor dem Artikel von Hermann Menkes aus Brody, der zur Verbreitung der deutschen Kultur in Polen aufrufe. Er unterstütze die 70 000 Deutschkolonisten, die, wie die jüdische Bevölkerung, »eine grosse Liebe zur deutschen Bildung zeigt« und das Polnische zu verdrängen trachte.

3 Wilhelm Ressel (1852–1938) redigierte von 1883 bis 1887 das von ihm gegründete illustrierte Unterhaltungsblatt »Reichenberger Familienfreund. Blätter für Unterhaltung und Belehrung« (ab 1886 »Ressel's Familienfreund«). Die Zeitschrift wurde 1887 eingestellt. S. den Art. »Ressel, Wilhem«. In: Deutsche Biographische Enzyklopädie. 2., überarb. und erweit. Ausgabe. Bd. 8. Hg. v. Rudolf Vierhaus. München 2007, S. 333.

4 Über den erblindeten, unter dem Pseudonym Hieronymus Lorm schreibenden Dichter und Philosophen Heinrich Landesmann (1821–1902). Die Zuschreibung wurde ermittelt über einen Brief von Menkes an Jacobowski vom 7. September 1890 (HLB RM 2054).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Zwei Erzähler (P.K. Rosegger und Richard Voß). Ein litterarisches Doppelbild. In: Deutsches Dichterheim. Organ für Dichtkunst und Kritik 10, Nr. 4 und 5, 1890, S. 68f. und 85f. (Schluss).

Hermann Menkes, Voß, Novellen. In: Moderne Dichtung 1, H. 6, 1890, S. 399f.

Hermann Menkes, Nachts [Gedicht]. In: Moderne Dichtung 2, H. 4, Oktober 1890, S. 652.

Hermann Menkes (Brody), Der Symbolismus (Einige Bemerkungen zu einer neuen Literaturbewegung). In: Die Moderne. Halb-Monatsschrift für Kunst, Litteratur, Wissenschaft und sociales Leben 1, H. 2 und 3, 1891, S. 55f.; online unter www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1891_menkes.pdf [Zugriff: 15.11.2016].

Hermann Menkes, Tiberius (Historischer Roman von Wilhelm Walloth) [Rezension]. In: Der Zeitgenosse, 1891, S. 277.

Hermann Menkes, Skizzenbuch eines Einsamen. Dresden/Leipzig: E. Pierson 1891 [enthält: I. Freie Rhythmen (Nachts, Einsames Grab, Monolog, Fragment, Am Kreuz, Das war dein großer Tag, Elegie, Wintertag, Notturno, Trost, Herbsttag, Vision), II. Gedichte in Prosa (Hunger, Erlöst, In der Kirche, Galizische Bauer[n]scene, Herbstgang, Auf der Landstraße, Ein verfehltes Leben, Die Halben, Aus der Steppe, Dämon Kunst), III. Aus meinem Tagebuche (Aphorismen, Vom Dichten, Die Alten und die Jungen)].[5]

Hermann Menkes, Aus Roth-Rußland / Zersplittert. Zwei Novellen. Dresden: E. Pierson 1891.[6]

Hermann Menkes, Eine Erinnerung. Skizze. In: Allgemeine Zeitung des Judenthums 55, H. 6, 5. Februar 1891, S. 71f.

Hermann Menkes, Helene. Den Tod erkämpft. Zwei Erzählungen von [Hermine] M. Kolloden (Dresden, E. Pierson's Verlag) [Rezension]. In: Moderne Rundschau 3, H. 3, 1. Mai 1891, S. 133.

Hermann Menkes, Nicolaus Gogol: »Kleine russische Landedelleute«. »Der Mantel«. »Die Mainacht« (Dresden, E. Pierson's Verlag) [Rezension]. In: Moderne Rundschau 3, H. 3, 1. Mai 1891, S. 133.

Hermann Menkes (Wien): Fragment [Gedicht]. In: Moderne Rundschau 3, H. 4, 15. Mai 1891, S. 161f.

5 Mit einem Motto von Ludwig Jacobowski auf dem Titelblatt und der gedruckten Widmung »Günther Walling und Dr. Heinrich Vierordt in Verehrung«. Rezensiert wurde das Buch u.a. von Felix Salten(f.s.) in: Allgemeine Kunst-Chronik XV, Nr. 16, 1. Augustheft 1891, S. 447f. (im selben Heft erschien Hofmannsthals Besprechung der »Mozart Centenarfeier«); von Friedrich M. Fels, Von neuen Romanen. In: Moderne Rundschau, 4. Jg., H. 1, 1. Oktober 1891, S. 20–24, hier S. 24 (wieder in: Das Junge Wien. Hg. von Gotthart Wunberg. 2 Bde. Tübingen 1976, Bd. 1, S. 260–269), und von Ludwig Jacobowski: Hermann Menkes, Skizzenbuch. In: Berliner Neueste Nachrichten 1892.

6 Laut Verlagsreklame in Hermann Menkes, Skizzenbuch eines Einsamen. Dresden, Leipzig 1891 [S. 96].

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Anna. Aus dem galizischen Ghetto. In: Allgemeine Zeitung des Judenthums 55, H. 27, 3. Juli 1891, S. 322–324, und H. 28, 10. Juli 1891, S. 334f.

Hermann Menkes, Funken. Neue Dichtungen von Ludwig Jacobowski [Rezension]. In: Moderne Rundschau 3, H. 8, 15. Juli 1891, S. 317.

m. [Hermann Menkes], Theodor Hertzka, Socialdemokratie und Socialliberalismus (E. Pierson, Leipzig 1891) [Rezension]. In: Moderne Rundschau 3, H. 8, 15. Juli 1891, S. 318.

m. [Hermann Menkes], Auf Vorposten und andere Geschichten. In: Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrirte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur XV, Nr. 16, August 1891, S. 447.

Hermann Menkes (Wien), Es gleicht mein Leben … [Gedicht]. In: Moderne Rundschau 3, H. 10, 15. August 1891, S. 366.

Hermann Menkes, Die neue russische Literatur. In: Der Zuschauer. Monatsschrift für Kunst, Litteratur und Kritik 1, Nr. 9, 1893, S. 286f.

Hermann Menkes, Ein vergessener österreichischer Dichter [zu Joseph Emanuel Hilscher]. In: Wiener Literatur-Zeitung[7] 4, H. 10, 1893, S. 6–8.

Hermann Menkes, Een praatje over Schoonheid [»Ein Gespräch über Schönheit«]. In: De Locomotief. Samarangsch handels- en advertentie-blad[8] 43, Nr. 134, 13. Juni 1894.

Hermann Menkes, Novellen. Berlin 1894.

Hermann Menkes, Henryk Sienkiewicz. In: Die Gegenwart 46, Nr. 51, 22. Dezember 1894, S. 392–394.

Hermann Menkes, Ada Negri. In: Aus fremden Zungen. Zeitschrift für die moderne Erzählungslitteratur des Auslandes 5, H. 12, 1895, S. 577f.

Hermann Menkes, Die »Alten« und die »Jungen«. In: Die Musen. Zwanglose Hefte für Produktion und Kritik. Hg. von Wilhelm Arent, H. 2/3, Oktober 1895, S. 74–76 [»Schlußwort« aus Menkes: Skizzenbuch eines Einsamen (1891), S. 91–95].

Hermann Menkes, Louis Couperus. In: Die Zeit (Wien) 5, Nr. 58, 9. November 1895, S. 88f.[9] [wieder in: Das Junge Wien 1, S. 538–543].

Hermann Menkes, Sienkiewicz. Zu seinem fünfundzwanzigjährigen Schriftstellerjubiläum. In: Die Zeit 9, H. 111, 14. November 1896, S. 109–111.

Hermann Menkes, J.P. Jacobsen's Lyrik. In: Wiener Rundschau 11, 15. April 1897, S. 412–416 [wieder in: Das Junge Wien 2, S. 701–705].

Hermann Menkes, Der Sonnenstrahl [Erzählung]. In: Neues Wiener Journal (NWJ) 1270, 7. Mai 1897, S. 1f.

Hermann Menkes, »Zur Jugend« [Erzählung]. In: NWJ 1324, 1. Juli 1897, S. 1f.

7 Monatszeitschrift; ab 5. Jg.: Neue Revue.

8 ›De Locomotief‹ (ab 1845), Kolonialblatt aus der Zeit der Dutch East India Company (vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/De_Locomotief [Zugriff: 15.11.2016]).

9 Dort auch Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Ghetto-Naturalismus. In: Die Zeit 12, Nr. 146, 17. Juli 1897, S. 40f.

Hermann Menkes, Die bessere Welt. Novelle. In: Dr. Blochs Oesterreichische Wochenschrift 14, Nr. 25, 18. Juni 1897, S. 522–524; Nr. 26, 25. Juni 1897, S. 545–548; Nr. 27, 2. Juli 1897, S. 566f.; Nr. 28, 9. Juli 1897, S. 587f.; Nr. 29, 16. Juli 1897, S. 606–608; Nr. 30, 23. Juli 1987, S. 627f.; Nr. 31, 30. Juli 1987, S. 646–648; Nr. 32, 6. August 1897, S. 661–663.

Hermann Menkes, Cornel Ujejski. In: Die Zeit 14, Nr. 171, 8. Januar 1898, S. 24f.

Hermann Menkes, Verner von Heidenstam. In: Die Zeit 15, Nr. 184, 9. April 1898, S. 24f. [wieder in: Das Junge Wien 2, S. 852–856].

Hermann Menkes, Der Clown und das Kind [Erzählung]. In: NWJ 1609, 17. pril 1898, S. 1f.

Hermann Menkes, Adam Mickiewicz. In: Wiener Rundschau 5, 15. Januar 1899, S. 112–116.

Hermann Menkes, Das Gebetbuch [Erzählung]. In: NWJ 1928, 5. März 1899, S. 1–3.

Hermann Menkes, Theokrit. Ein Sommertraum. In: Wiener Rundschau 16, 1. Juli 1899, S. 384–389.

Hermann Menkes, Sigbjörn Obstfelder. In: Wiener Rundschau H. 6, 15. März 1900, S. 132–135.

Hermann Menkes, Ballade [Erzählung]. In: NWJ 2443, 12. August 1900, S. 1f.

Hermann Menkes, De oude herberg [»Die alte Herberge«]. In: Eigen Haard 35, 1900, S. 556–558.

Hermann Menkes, Die Mohnblume. In: Juedischer Almanach auf das Jahr 5663. Hg. von Berthold Feiwel. Künstlerische Gestaltung von E.M. Lilien. Berlin 1902, S. 169–178 [wieder in: Ders., Die Jüdin Leonora und andere Novellen, Wien u.a. (1923)].

Hermann Menkes, Zwei Litteraturen. In: Wiener Allgemeine Zeitung 7176, 12. Februar 1902, S. 2f.

Hermann Menkes, Selma Lagerlöf. »Jerusalem.« Erzählung. In: Die Zeit 32, Nr. 417, 27. September 1902, S. 205.

Hermann Menkes, Maupassants Lyrik. In: Die Zeit 33, Nr. 422, 1. November 1902, S. 56f.

Hermann Menkes, Die Dichtung. In: Die Welt. Zentralorgan der Zionistischen Bewegung 6, H. 51, 19. Dezember 1902, S. 5f.[10]

Hermann Menkes, »Sigbjörn Obstfelder«. In: Das neue Magazin, 28. Januar 1905, S. 113–116.

[10] Die Besprechung eines »Buches« ohne weiteren bibliographischen Hinweis spricht dafür, dass es sich um die im neugegründeten Jüdischen Verlag geplante, unter Mitwirkung von Mathias Acher, Berthold Feiwel und Moritz Zobel von Martin Buber herausgegebene »Anthologie aus neujüdischer Dichtung« handelt (vgl. Anatol Schenker, Der Jüdische Verlag 1902–1932. Tübingen 2003, S. 31).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Sommertage [Erzählung]. In: NWJ 4627, 9. September 1906, S. 5f.
Hermann Menkes, Russische Juden [J.L. Perez: Ausgewählte Erzählungen und Skizzen; Salomon Schlechter: Die Chassidim]. In: NWJ 4669, 21. Oktober 1906, S. 8.
Hermann Menkes, Die Saenger [Erzählung]. In: Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum 7, H. 12, 1907, S. 769–780 [wieder in: Das Ghettobuch. Die schönsten Geschichten aus dem Ghetto. Hg. von Artur Landsberger. München 1914, S. 245–251, und in: Ders., Die Jüdin Leonora und andere Novellen, Wien u.a. (1923) (u.d.T. »Das Wunderkind«)].
Hermann Menkes, Strohwitwe [Erzählung]. In: NWJ 4950, 4. August 1907, S. 1f.
Hermann Menkes, Bei Hugo von Hofmannsthal. In: NWJ 5093, 25. Dezember 1907, S. 8f.
Hermann Menkes, Der Liebesgarten. In: Prinzessin Sabbath. Berlin/Leipzig 1908 (Jüdischer Novellenschatz 1), S. 43–71.
Hermann Menkes, Heimkehr [Erzählung]. In: NWJ 5171, 14. März 1908, S. 1f.
Hermann Menkes, Bei Jakob Wassermann. In: NWJ 5179, 22. März 1908, S. 3f.
Hermann Menkes, Bei Hermann Bahr. In: NWJ 5193, 5. April 1908, S. 3f. [gekürzt wieder in: Hermann Bahr – Jaroslav Kvapil. Briefe, Texte, Dokumente. Hg. von Kurt Ifkovits. Unter Mitarbeit von Hana Blahová. Bern u.a. 2007, S. 465f.].
Hermann Menkes (Wien), Die Provinz. Aus einem Gespräch mit Hermann Bahr. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, 19. April 1908, S. 3f.
Hermann Menkes (Wien), Wie denken Sie über die Bukowina? Gespräch mit einem Wiener Dichter. In: Czernowitzer Allgemeine Zeitung, 19. April 1908, S. 5f.
Hermann Menkes, Der Raufbold [Erzählung]. In: NWJ 5207, 19. April 1908, S. 13–15.
Hermann Menkes, Beim Schöpfer des [Johann-]Strauß-Denkmals [Edmund Hellmer]. In: NWJ 5234, 17. Mai 1908, S. 2f.
Hermann Menkes, Venezianische Frauenbildnisse. In: NWJ 5260, 13. Juni 1908, S. 11.
Hermann Menkes, Großväterchen Lear. In: NWJ 5268, 21. Juni 1908, S. 1f. [wieder in: Israelitisches Familienblatt für Hamburg, Altona und Wandsbeck 13, Nr. 25, 1911, und in: Ders., Die Jüdin Leonora und andere Novellen, Wien u.a. (1923)].
Hermann Menkes, Maupassants Gedichte. In: NWJ 5288, 12. Juli 1908, S. 13.
Hermann Menkes, Im Boryslawer Naphtharevier. Der Brand in der »Oil city«. In: NWJ 5316, 9. August 1908, S. 7f.
Hermann Menkes, Die Spieler [Erzählung]. In: NWJ 5345, 8. September 1908, S. 1f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Mein Freund Hamlet [Erzählung]. In: NWJ 5367, 30. September 1908, S. 1f. [wieder in: Israelitisches Fremdenblatt Hamburg 12, Nr. 49, 1910, und in: Das Ghettobuch. Die schönsten Geschichten aus dem Ghetto. Hg. von Artur Landsberger. München 1914, S. 101–107].
Hermann Menkes, Mutters Gebetbuch [Erzählung]. In: NWJ 5398, 31. Oktober 1908, S. 1f.
Hermann Menkes, Bei Koloman Moser. In: NWJ 5436, 8. Dezember 1908, S. 3f.
Hermann Menkes, Der alte Schauspieler [Erzählung]. In: NWJ 5453, 25. Dezember 1908, S. 11f.
Hermann Menkes, Bei Isidor Kaufmann. In: NWJ 5458, 1. Januar 1909, S. 4f.
Hermann Menkes, Bei Rudolf Hans Bartsch. In: NWJ 5495, 7. Februar 1909, S. 3.
Hermann Menkes, Bei Thaddäus Rittner. In: NWJ 5516, 28. Februar 1909, S. 3f.
Hermann Menkes, Bei Peter Altenberg. In: NWJ 5523, 7. März 1909, S. 3.
Hermann Menkes, Die Sehnsucht nach der Großstadt [Essay]. In: NWJ 5530, 14. März 1909, S. 3.
Hermann Menkes, Bei Leo Fall. In: NWJ 5541, 25. März 1909, S. 4.
Hermann Menkes, Die Stadt am Fluss [Erzählung]. In: NWJ 5558, 11. April 1909, S. 7f.
h.m. [Hermann Menkes], Burgtheater [Über die »Elektra« von Sophokles]. In: NWJ 5594, 19. Mai 1909, S. 8.
Hermann Menkes, Eine kleine Melodie [Erzählung]. In: NWJ 5618, 13. Juni 1909, S. 1f.
Hermann Menkes, Bei Irene Triesch. In: NWJ 5625, 20. Juni 1909, S. 3f.
Hermann Menkes, Bei Gustav Maran. In: NWJ 5639, 4. Juli 1909, S. 3.
Hermann Menkes, Aus der Werkstätte des Radierers. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 1, Nr. 12, 15. Juli 1909, S. 177–180.
Hermann Menkes, Antwort auf die »Rundfrage« über den »Wert des Sammlers« [Der Wert des Sammelns. Eine Rundfrage II.]. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 1, Nr. 14, 15. August 1909, S. 208–211.
Hermann Menkes, Bei Hans Homma. In: NWJ 5723, 26. September 1909, S. 4.
Hermann Menkes, Bei Marie Gutheil-Schoder. In: NWJ 5737, 10. Oktober 1909, S. 4.
Hermann Menkes, Bei Elsa Galafrés. In: NWJ 5747, 20. Oktober 1909, S. 5f.
Hermann Menkes, Bei Direktor Adolf Steinert. In: NWJ 5764, 7. November 1909, S. 3.
Hermann Menkes, Bei Anna Bahr-Mildenburg. In: NWJ 5777, 21. November 1909, S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Einsame Nester. In: NWJ 5787, 1. Dezember 1909, S. 1f. [wieder in: Rigaische Zeitung 116, Nr. 221, 25. September 1910, S. 305f.].
m. [Hermann Menkes], Burgtheater [Über Josef Kainz]. In: NWJ 5789, 3. Dezember 1909, S. 8f.
Hermann Menkes, Bei Lili Marberg. In: NWJ 5791, 5. Dezember 1909, S. 3f.
Hermann Menkes, Bücherliebhaber. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 1, Nr. 22, 15. Dezember 1909, S. 345f.
Hermann Menkes, Bei Max Pallenberg. In: NWJ 5805, 19. Dezember 1909, S. 3f.
Hermann Menkes, Eine kleine Episode. In: NWJ 5811, 25. Dezember 1909, S. 18f. [wieder in: Rigaische Zeitung 116, Nr. 48, 27. Februar 1910, S. 66f.].
Hermann Menkes, Bei Josef Engelhart. In: NWJ 5824, 9. Januar 1910, S. 3.
Hermann Menkes, Illusionen [Erzählung]. In: NWJ 5847, 1. Februar 1910, S. 1f. [wieder in: Rigaische Zeitung 116, Nr. 36, 13. Februar 1910, S. 51f.].
Hermann Menkes, Im russischen Grenzstädtchen. In: NWJ 5852, 6. Februar 1910, S. 4 [wieder in: Rigaische Zeitung 116, Nr. 59, 13. März 1910, S. 84f.].
Hermann Menkes, Auf der Brücke [Erzählung]. In: NWJ 5872, 26. Februar 1910, S. 1f. [wieder in: Rigaische Zeitung 117, Nr. 214, 17. September 1911, S. 292f.].
Hermann Menkes, Ein Gespräch mit Frank Wedekind. In: NWJ 5880, 6. März 1910, S. 4f.
Hermann Menkes, Das Sommerengagement. Ein Tag in einem Wiener Theaterbureau. In: NWJ 5913, 10. April 1910, S. 4f. [wieder in: Prager Tagblatt 79, 22. März 1914, S. 7f.].
Hermann Menkes, Ein vergessener Friedhof. Ein Stück Wiener Lokalgeschichte. In: NWJ 5920, 17. April 1910, S. 5f.
Hermann Menkes, Was Fritz Schrödter erzählt. In: NWJ 5927, 24. April 1910, S. 5.
Hermann Menkes, Frauen als Künstlermodelle. In: NWJ 5948, 15. Mai 1910, S. 7f.
Hermann Menkes, Neben dem Leben. In: NWJ 5961, 29. Mai 1910, S. 1f. [wieder in: Rigaische Zeitung 116, Nr. 138, 19. Juni 1910, S. 195f.].
Hermann Menkes, Das Kind in der Kunst. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 2, Nr. 11, 1. Juni 1910, S. 163–167.
Hermann Menkes, Die Memoiren der Glückel von Hameln. 1645 bis 1724. In: NWJ 5982, 19. Juni 1910, S. 7f.
Hermann Menkes, Allerlei Sommerreisende. In: NWJ 5996, 3. Juli 1910, S. 7f. [wieder in: Rigaische Zeitung 116, Nr. 161, 17. Juli 1910, S. 225f.].
Hermann Menkes, Die Petroleumstadt. In: NWJ 6003, 10. Juli 1910, S. 5. [wieder in: Rigaische Zeitung 116, Nr. 233, 9. Oktober 1910, S. 324f.].

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Eine schöne Frau [Erzählung]. In: NWJ 6046, 23. August 1910, S. 1f. [wieder in: Rigaische Zeitung 116, Nr. 227, 2. Oktober 1910, S. 314f.].
Hermann Menkes, Die Kärntnerstraße. In: NWJ 6058, 4. September 1910, S. 4f.
Hermann Menkes, Polnische Schlösser. In: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 48, Nr. 36, 5. September 1910, S. 1f.
Hermann Menkes, Die Reliquie. In: NWJ 6079, 25. September 1910, S. 1f. [wieder in: Rigaische Zeitung 116, Nr. 262, 13. November 1910, S. 362f.].
Hermann Menkes, Bei Claire Metternich-Wallentin. In: NWJ 6100, 16. Oktober 1910, S. 3.
Hermann Menkes, Bei Artur Schnitzler. In: NWJ 6137, 22. November 1910, S. 2.
Hermann Menkes, Bei Julius Bittner. In: NWJ 6142, 27. November 1910, S. 3.
Hermann Menkes, Bei Erik Schmedes. In: NWJ 6153, 8. Dezember 1910, S. 3f.
Hermann Menkes, Hugo v. Hofmannsthal und Richard Strauß. In: NWJ 6170, 25. Dezember 1910, S. 7.
Hermann Menkes, Mutters Gebetbuch [Novelle]. In: Israelitisches Familienblatt Hamburg 13, Nr. 46, 1911 [wieder in: Ders., Die Jüdin Leonora und andere Novellen, Wien u.a. (1923)].
Hermann Menkes, Die Sammlung Hollitzer. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 3, Nr. 7, 1. April 1911, S. 97f.
Hermann Menkes, Ein Atelierbesuch bei Stefan Schwartz. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 3, Nr. 15, 1. August 1911, S. 227–230.
Hermann Menkes, Die Brüder. In: NWJ 6508, 3. Dezember 1911, S. 1f. [wieder in: Rigaische Zeitung 117, Nr. 285, 10. Dezember 1911, S. 886–888].
Hermann Menkes, Ende des Boudoirs. In: NWJ 6546, 14. Januar 1912, S. 7 [wieder in: Rigaische Zeitung 118, Nr. 46, 25. Februar 1912, S. 60f.].
Hermann Menkes, Eine Johann Strauß-Sammlung. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 4, Nr. 8, 15. April 1912, S. 113f.
Hermann Menkes, Wiener Musikfragen. Ein Gespräch mit Bruno Walter. In: NWJ 6642, 21. April 1912, S. 5f.
Hermann Menkes, Eine Richard Wagner-Sammlung. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 5, Nr. 11, 1. Juni 1913, S. 161f.
Hermann Menkes, Moderne Erzähler (Artur Schnitzler: »Frau Beate und ihr Sohn« – Raoul Auernheimer: »Laurenz Hallers Praterfahrt«). In: NWJ 7076, 6. Juli 1913, S. 14f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

H.M. [Hermann Menkes], Gespräch mit Hugo v. Hofmannsthal. Zur Aufführung von »Jedermann«. In: NWJ 7233, 14. Dezember 1913, S. 4.
Hermann Menkes, Mein Freund Hamlet. In: Das Ghettobuch. Die schönsten Geschichten aus dem Ghetto. Hg. von Artur Landsberger. Mit 18 Bildern von F. Feigl. Georg Müller, München 1914, S. 102–107.
Hermann Menkes, Der sechste Jahrgang. Geleitwort von dems. (Wien). In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 6, Nr. 1, 1. Januar 1914, S. 1f.
Hermann Menkes, Die Angst vor der Ehe. In: NWJ 7253, 4. Januar 1914, S. 6.
Hermann Menkes, Der Salonlöwe. In: NWJ 6894, 1. Januar 1913, S. 6 [wieder in: Prager Tagblatt 187, 10. Juli 1914, S. 8].
Hermann Menkes, Der moderne Virtuose. In: NWJ 7332, 25. März 1914, S. 5f.
Hermann Menkes, Moderne Erzähler (Wilhelm Schmidtbonn: »Der Wunderbaum« – Moritz Heimann: »Novellen« – Otto Stössel: »Was nützen mir die schönen Schuhe« – Alexander Castell: »Capriccio«). In: NWJ 7340, 2. April 1914, S. 7f.
Hermann Menkes, Wiener Bohèmiens. In: Prager Tagblatt 102, 15. April 1914, S. 1f.
Hermann Menkes, Moderne Erzähler (Hermann Hesse: »Roßhalde« – Artzibaschew: »Am letzten Punkt« – Julius v. Ludassy: »Die Macht der Schatten« – Paul Wertheimer: »Der Brand der Leidenschaften«). In: NWJ 7370, 3. Mai 1914, S. 7f.
Hermann Menkes, Max Beckmann. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 6, Nr. 12, 15. Juni 1914, S. 176–179.
Hermann Menkes, Gespräch mit Leopold Godowsky. In: NWJ 7420, 23 Juni 1914, S. 4.
Hermann Menkes, Männliche Eleganz. In: NWJ 7438, 12. Juli 1914, S. 9.
Hermann Menkes, Verschwindende Frauentypen. In: NWJ 7445, 19. Juli 1914, S. 9.
Hermann Menkes, An der russischen Grenze. In: Pester Lloyd, 9. August 1914, S. 1f. [wieder in: Prager Tagblatt, 16. August 1914].
Hermann Menkes, Das träumende Dorf [Erzählung]. In: NWJ 7475, 18. August 1914, S. 3.
Hermann Menkes, Russische Nester. In: NWJ 7508, 20. September 1914, S. 7f.
Hermann Menkes, Galizien. In: Pester Lloyd 234, 23. September 1914, S. 1f.
Hermann Menkes, Letztes Erlebnis [Erzählung]. In: NWJ 7551, 2. November 1914, S. 3.
Hermann Menkes, Die Feinde [Erzählung]. In: NWJ 7572, 23. November 1914, S. 3.
Hermann Menkes, Die verlassene Stadt [Erzählung]. In: NWJ 7617, 8. Januar 1915, S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Literatur in der Kriegszeit. Allerlei Kriegsromane. – Thomas Mann: »Das Wunderkind« – Klara Viebig: »Heimat«. In: NWJ 7619, 10. Januar 1915, S. 12.
Hermann Menkes, Die Physiognomie Wiens. Bilder aus der Kriegszeit. In: NWJ 7633, 24. Januar 1915, S. 6.
Hermann Menkes, Falsche Wohltäter. Kleine Federzeichnungen. In: NWJ 7675, 7. März 1915, S. 9.
Hermann Menkes, Arthur Grottger in Wien. Aus dem Tagebuch eines polnischen Künstlers. In: NWJ 7719, 21. April 1915, S. 7.
Hermann Menkes, Der Dichter des russischen Gettos. Zum Tode J.L. Perez'. In: NWJ 7722, 24. April 1915, S. 6.
Hermann Menkes, Hauptmann Iwanow [Erzählung]. In: NWJ 7730, 2. Mai 1915, S. 3f.
Hermann Menkes, Bücher in der Kriegszeit (Karl Hauptmann: »Aus dem großen Kriege« – Peter Altenberg: »Fechsung« – Julius Lewin: »Das Lächeln des Herrn v. Golobice-Golubjeki«). In: NWJ 7734, 6. Mai 1915, S. 5f.
Hermann Menkes, Die Fünfzigjährigen. In: NWJ 7778, 20. Juni 1915, S. 8.
Hermann Menkes, Die Entwurzelten [Erzählung]. In: NWJ 7918, 16. November 1915, S. 5.
Hermann Menkes, Besuch bei Emil Marriot. Der sechzigste Geburtstag der Dichterin. In: NWJ 7921, 19. November 1915, S. 7.
Hermann Menkes, Vom Dichter des »Reiterliedes«. Die Gedichte Hugo Zuckermanns. In: NWJ 7928, 26. November 1915, S. 6f.
Hermann Menkes, Bücher in der Kriegszeit. (Rudolf Hans Bartsch: »Der Flieger« – Karl Sternheim: »Napoleon« – Stephan Zeromski: »Der getreue Strom«). In: NWJ 7944, 12. Dezember 1915, S. 13f.
Hermann Menkes, Bücher in der Kriegszeit (Jakob Wassermann: »Das Gänsemännchen« – Herbert Eulenberg: »Letzte Bilder«). In: NWJ 7964, 2. Januar 1916, S. 10.
Hermann Menkes, Sudermann, der Moralist (Hermann Sudermann: »Die entgötterte Welt«. Szenische Bilder aus kranker Zeit). In: NWJ 8006, 13. Februar 1916, S. 8.
Hermann Menkes, Licht in der Nacht [Erzählung]. In: NWJ 8043, 21. März 1916, S. 3f.
Hermann Menkes, Im Schubert-Städtchen. Ein Lichtentaler Idyll. In: NWJ 8064, 12. April 1916, S. 5.
Hermann Menkes, Die Tragödie eines Volkes (Arnold Zweig: »Ritualmord in Ungarn«. Drama in fünf Akten. Berlin Hyperionsverlag). In: NWJ 8073, 21. April 1916, S. 8.
Hermann Menkes, Das Glück der anderen. Unzeitgemäße Bemerkungen. In: NWJ 8102, 21. Mai 1916, S. 9f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Moderne Erzähler. (Die Bücher der Saison. Joachim Delbrück: »Der Untergang des Postdampfers« – Otto Flake: »Horns Ring« – Julius v. Ludassy: »Die große Stunde« – Andreas Schreiber: »Das ewige Bankett«). In: NWJ 8120, 8. Juni 1916, S. 3f.
Hermann Menkes, Moderne Erzähler. (Johannes V. Jensen: »Olivia Marianne« – Leo Perutz und Paul Frank: »Das Mangobaumwunder« – Alexander Solomonica: »Herr Heckfisch«). In: NWJ 8134, 23. Juni 1916, S. 12f.
Hermann Menkes, Die Geschichte einer Familie. Paul Zifferer: »Die fremde Frau«. Roman. Berlin S. Fischer. In: NWJ 8141, 30. Juni 1916, S. 8.
Hermann Menkes, Moderne Erzähler. (Emil Marriot: »Der abgesetzte Mann« – Johann Bojer: »Der Gefangene, der sang«). In: NWJ 8212, 9. September 1916, S. 3f.
Hermann Menkes, Die Sklavin [Erzählung]. In: NWJ 8238, 5. Oktober 1916, S. 3.
Hermann Menkes, Moderne Erzähler. (Josef Baron v. Meyssenhof: »Leben und Gedanken des Herrn Siegmund Podfilipski« – Franz Karl Ginzkey: »Der Gaukler von Bologna«). In: NWJ 8243, 10. Oktober 1916, S. 3f.
Hermann Menkes, Letzte Dinge [Erzählung]. In: NWJ 8272, 8. November 1916, S. 3f.
Hermann Menkes, Moderne Erzähler. (Peter Nansen: »Die Brüder Menthe« – Rudolf Hans Bartsch: »Unerfüllte Geschichten«). In: NWJ 8275, 11. November 1916, S. 3f.
Hermann Menkes, Bei Thaddäus Rittner. In: NWJ 8308, 14. Dezember 1916, S. 8.
Hermann Menkes, Eine Wagner-Sammlung. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 8, Nr. 24, 15. Dezember 1916, S. 205f.
Hermann Menkes, Der alte Bibliothekar [Erzählung]. In: NWJ 8332, 11. Januar 1917, S. 3f.
Hermann Menkes, Bei Lola Artôt de Padilla. In: NWJ 8349, 28. Januar 1917, S. 6f.
Hermann Menkes, Schatten [Erzählung]. In: NWJ 8354, 2. Februar 1917, S. 3f.
Hermann Menkes, Gespräche mit Maria Ivogrün [!]. In: NWJ 8376, 24. Februar 1917, S. 7f.
Hermann Menkes, Ibsen in Wien. Aus der Anatol-Zeit. In: NWJ 8523, 23. Juli 1917, S. 3.
Hermann Menkes, Die Berliner Jungdeutschen von 1890. In: NWJ 8543, 12. August 1917, S. 6.
Hermann Menkes, Der Verführer. Aus dem Liebesleben eines Philosophen. In: NWJ 8625, 3. November 1917, S. 6.
Hermann Menkes, Ein Skeptiker. Leben und Meinungen Larochefoucauld's. In: NWJ 8670, 19. Dezember 1917, S. 3f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Das neue Publikum. In: NWJ 8687, 6. Januar 1918, S. 6f.
Hermann Menkes, Ein Bohémien [Erzählung]. In: NWJ 8694, 13. Januar 1918, S. 3f.
Hermann Menkes, Die Briefe Emile Zolas. Aus der Jugendzeit des Dichters. In: NWJ 8709, 30. Januar 1918, S. 3f.
Hermann Menkes, Moderne Erzähler. (Anatole France: »Der Aufruhr der Engel« – Eduard v. Keyserling: »Bunte Herzen« – Alfred Döblin: »Die Lobensteiner reisen nach Böhmen«). In: NWJ 8714, 5. Februar 1918, S. 3.
h.m. [Hermann Menkes], Gustav Klimt gestorben. In: NJW 8716, 7. Februar 1918, S. 4.
Hermann Menkes, Wiener Erinnerungen an Frank Wedekind. NWJ 8749, 12. März 1918, S. 3.
Hermann Menkes, Der Mystiker Martin Buber. Aus dem Leben eines modernen Chassids. In: NWJ 8802, 6. Mai 1918, S. 3.
m. [Hermann Menkes], Atelierbesuch bei Anna Walt. Eine Wiener Porträtistin. In: NWJ 8802, 6. Mai 1918, S. 3.
Hermann Menkes, Die Tragödie des Feldherrn. Ernst Lothar: »Der Feldherr.« Roman. In: NWJ 8829, 3. Juni 1918, S. 3f.
h.m. [Hermann Menkes], Ein Wiener Kleinplastiker. Atelierbesuch bei Frank Zelezny. In: NWJ 8851, 25. Juni 1918, S. 5f.
Hermann Menkes, Peter Rosegger †. In: NWJ 8853, 27. Juni 1918, S. 3.
H.M. [Hermann Menkes], Atelierbesuch bei Oswald Roux. Der Maler der Schneelandschaft. In: NWJ 8867, 7. Juli 1918, S. 8f.
Hermann Menkes, Das arme Leben [über Peter Altenbergs »Vita ipsa« und Robert Walsers »Poetenleben«]. In: NWJ 8866, 11. Juli 1918, S. 4f.
Hermann Menkes, Moderne Erzähler. (Peter Nansen: »Des Lebens Lust« – Eduard v. Keyserling: »Im stillen Winkel« – Karl Sternheim: »Ulrike«, »Posinsky«). In: NWJ 8883, 28. Juli 1918, S. 3.
Hermann Menkes, Ein taubstummer Plastiker. Atelierbesuch bei Gustinus Ambrosi. In: NWJ 8896, 10. August 1918, S. 5.
Hermann Menkes, Seide Borowitz. Ein Ghetto-Roman von Karl Hans Strobl. In: NWJ 8900, 14. August 1918, S. 3f.
Hermann Menkes, Arme Studenten. In: NWJ 8906, 20. August 1918, S. 4.
Hermann Menkes, Spaziergang im Augarten. In: NWJ 8909, 23. August 1918, S. 4f.
Hermann Menkes, Tragödien aus der Wiener Vergangenheit. Im XIV. und XVII. Jahrhundert. In: NWJ 9007, 29. November 1918, S. 3.
Hermann Menkes, Psychologie des Republikaners. In: NWJ 9008, 30. November 1918, S. 4f.
Hermann Menkes, Eine neue Erzählung. Artur Schnitzlers »Casanovas Heimfahrt«. In: NWJ 9012, 4. Dezember 1918, S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Die revolutionäre Jugend. In: NWJ 9017, 9. Dezember 1918, S. 3.
Hermann Menkes, Erinnerung an Carl Busse. Aus dem Berliner Literaturleben der neunziger Jahre. In: NWJ 9024, 16. Dezember 1918, S. 3.
Hermann Menkes, Das Wesen des Oesterreichers. In: NWJ 9033, 25. Dezember 1918, S. 9.
Hermann Menkes, Ein neuer Roman von Knut Hamsun. »Der Segen der Erde.« In: NWJ 9035, 28. Dezember 1918, S. 3.
Hermann Menkes, Neue Erzählungen. (Siegfried Trebitsch: »Die Frau ohne Dienstag« – Alexander Eliasberg: »Russische Liebesnovellen« – Herbert Eulenberg: »Der Bankrott Europas« – Claude Farrère: »Kulturmenschen«). In: NWJ 9393, 30. Dezember 1919, S. 3.
Hermann Menkes, Vergessene Jugend. Erinnerungen an die Berliner Bohème. In: NWJ 9530, 18. Mai 1920, S. 4.
h.m. [Hermann Menkes], Briefwechsel zwischen Theodor Herzl und Artur Schnitzler. Die Lehrjahre des berühmten Zionistenführers. In: NWJ 9540, 29. Mai 1920, S. 3f.
h.m. [Hermann Menkes], Legenden von jüdischen Heiligen. Martin Buber: »Der große Maggid«. In: NWJ 10147, 5. Februar 1922, S. 7.
Hermann Menkes, Der junge Schnitzler. Erinnerungen aus der Anatol-Zeit. In: NWJ 10216, 16. April 1922, S. 3f.
Hermann Menkes, Die Jüdin Leonora und andere Novellen. Wien u.a. [1923] (6. Aufl. 1926) [enthält neben der Titelgeschichte: »Die Gasse«, »Mutters Gebetbuch«, »Das Wunderkind«, »Ein Bohémien«, »Der Liebesgarten«, »Mein Freund Hamlet«, »Russisches Judenstädtchen«, »Großväterchen Lear«, »Die Mohnblume«].
Hermann Menkes, Bücher, die man lesen soll [Kakuzo Okakuras, Knut Hamsun, Anatole France und Stefan Zweig]. In: Internationale Sammler-Zeitung. Zentralblatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde 15, Nr. 1, 1. Januar 1923, S. 4f.
Hermann Menkes, Der junge Bahr. In: NWJ 10462, 3. Januar 1923, S. 4f.
Hermann Menkes, Zu den Bildern von O.Th.W. Stein. In: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauen-Arbeiten 51, Nr. XXVI, März 1923, S. 323–327.
Hermann Menkes, Der junge Hofmannsthal. In: NWJ 10837, 20. Januar 1924, S. 3.
h.m. [Hermann Menkes], Stadttheater [Über »Sieben Jahre und ein Tag« von Hedwig Rossi]. In: NWJ 11084, 27. September 1924, S. 11.
Hermann Menkes, Romako, Kokoschka, Masereel. Drei Ausstellungen. In: NWJ 11115, 28. Oktober 1924, S. 4f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann Menkes, Der Judenmaler Isidor Kaufmann. In: Isidor Kaufmann [Graphikmappe]. Geleitwort von H.P. Chajes. Text: Hermann Menkes. Wien/Leipzig 1925, [S. 5–9]
Hermann Menkes, Das Frühjahr der Kunst. Die Kunstschau im Künstlerhaus. – Slevogt in der Sezession. In: NWJ 11301, 8. Mai 1925, S. 5.
Hermann Menkes, Neue Romane [Max Brod: »Reubeni, Fürst der Juden« – Franz Kafka: »Der Prozeß« – Felix Dörmann: »Jazz«]. In: NWJ 11519, 15. Dezember 1925, S. 6.
Hermann Menkes, Neue Romane. [Franz Kafka: »Das Schloß« – Leonid Leonow: »Die Bauern von Wory« – Josef Delmont: »In Ketten« – Fanny Lewald: »Römisches Tagebuch« – Anne Bosworth Greene: »Der einsame Winter«]. In: NWJ 11895, 4. Januar 1927, S. 3f. [auszugsweise wieder abgedruckt in: Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924–1938. Hg. von Jürgen Born. Frankfurt a.M. 1983, S. 151f.].
Hermann Menkes, Die neueste Kunstmode. Kollektivausstellungen Christian Schad, Max Thalmann und Weber-Fülöp. In: NWJ 11928, 6. Februar 1927, S. 16.
Hermann Menkes, Ein Reisebuch Meier-Graefes. Antike Kunst. In: NWJ 12194, 4. November 1927, S. 8.
Hermann Menkes, Roman eines Kulturpessimisten. Joseph Roth: »Die Flucht ohne Ende«. In: NWJ 12216, 27. November 1927, S. 18.
Hermann Menkes, Ein Amerika-Roman. Neue deutsche Erzählungskunst [Franz Kafka: »Amerika« / Max Brod: »Die Frau, nach der man sich sehnt«]. In: NWJ 12381, 12. Mai 1928, S. 8.
Hermann Menkes, Hofmannsthal. In: NWJ 12804, 16. Juli 1929, S. 1f.
Hermann Menkes, Erzählungen und Bekenntnisse. Neue Bücher. [Iwan Cankar: »Erzählungen« – Hermann Stehr: »Mythen und Mären« – Felix Salten: »Fünfzehn Hasen« – Hugo v. Hofmannsthal: »Buch der Freunde«]. In: NWJ 12920, 9. November 1929, S. 3.
Hermann Menkes, Zwei Generationen. In: Zeitgenossen über Herzl. Hg. von Tulo Nussenblatt. Brünn 1929, S. 132.
Hermann Menkes, Jüdische Schauspielerinnen. In: NWJ 13128, 8. Juni 1930, S. 12 [ins Niederländische übersetzt als »Joodsche Actrices«. In: De Sumatra post 32, Nr. 233, 8. Oktober 1930[11]].
Hermann Menkes, Alexander Lernet-Holenia: »Mariage«. Erstaufführung im Deutschen Volkstheater. In: NWJ 12982, 12. Januar 1930, S. 6.
Hermann Menkes [postum], Mein Wiedersehen mit Hugo v. Hofmannsthal. In: NWJ 14473, 8. März 1934, S. 3f.

11 Ein ins Niederländische übersetzter Artikel aus dem NWJ. ›De Sumatra post‹ war eine indonesische Tageszeitung aus Medan, die 1898 von Joseph Hallermann gegründet wurde. Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Medan [Zugriff: 15.11.2016].

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Paul Bourget
Du dilettantisme

Herausgegeben und übersetzt von Rudolf Brandmeyer

Editorische Notiz

Der hier übersetzte Text ist das zweite Kapitel einer Renan-Studie, die Bourget 1882 in einer französischen Zeitschrift veröffentlichte:

> Paul Bourget: Psychologie contemporaine. Notes et portraits. M. Ernest Renan. In: La Nouvelle Revue, 15. Jg., 15. März 1882, S. 233–271, hier S. 245–254: II. Du dilettantisme.[1]

Die Titelgebung zeigt die relative Selbstständigkeit des Kapitels an: Abweichend von den anderen Kapitelüberschriften dieser Studie wird die behandelte Person nicht genannt und eine für Abhandlungen typische Überschriftsform gewählt. In diesem Punkt ist das Kapitel der »Théorie de la décadence« aus Bourgets Baudelaire-Studie von 1881 verwandt, gibt es doch ebenso wie jene »Théorie« eine aus dem Werk des behandelten Autors gewonnene, aber Anschlussfähigkeit suchende Analyse und Kritik des eigenen Zeitalters. Für deren Diagnose gab Bourget mit diesen beiden Texten wesentliche und prägende Vorgaben.[2]

Die Renan-Studie bildet das zweite Stück einer Serie von insgesamt zehn Aufsätzen zur »psychologie contemporaine«, die in der »Nouvelle Revue« von November 1881 bis Oktober 1885 erschienen. In zwei textkritisch relevanten Ausgaben erschienen sie gesammelt in Buchform:

> Paul Bourget: Essais de psychologie contemporaine. 2 Bde. Paris: Lemerre 1883 u. 1886, unser Text: 1883, S. 59–76.

1 Seitenangaben nach dieser Ausgabe im fortlaufenden Text in eckigen Klammern.

2 Vgl. Joëlle Stoupy, »Maître de l'heure«. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890. Frankfurt a.M. u.a. 1996. Simone Leistner, Art. »Dilettantismus«. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 2. Stuttgart u.a. 2001, S. 63–87. Alke Brockmeier, Die Rezeption französischer Literatur bei Thomas Mann. Würzburg 2013.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Paul Bourget: Œuvres complètes. Critique. Bd. 1: Essais de psychologie contemporaine. Paris: Plon 1899, unser Text: S. 42–52.

Für die Ausgabe von 1883 hat Bourget nur wenige Änderungen vorgenommen; in der »édition définitive« von 1899 hingegen finden sich einige kleinere Ergänzungen des Textes und zahlreiche Eingriffe in Syntax und Wortgebrauch. Änderungen, die Sinn und Tendenz des Kapitels zum Dilettantismus hätten betreffen können, ergeben sich dabei aber nicht.

Die bisher einzige Übersetzung ins Deutsche erschien 1903:

Paul Bourget: Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller. Übersetzt von A. Köhler. Minden i. Westf.: Bruns 1903.

Köhler legte die Edition von 1883 zugrunde und wählte fünf Essays aus, darunter auch die Renan-Studie. Seine Übersetzung sucht überall Anschaulichkeit und ist insgesamt sehr frei. Die vorgelegte Übersetzung zielt auf Worttreue. An einigen Stellen wurde allerdings Köhlers Übersetzung mit Gewinn verglichen.

Für die kritische Durchsicht meiner Übersetzung danke ich Marie-Laure Wagner (Paris) und Friedrich Schlegel (Düsseldorf).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Du dilettantisme

Über den Dilettantismus

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II est plus aisé d'entendre le sens du mot »dilettantisme« que de le définir avec précision. C'est beaucoup moins une doctrine qu'une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune. Il est certain que les manières de goûter le bonheur sont très variées, – suivant les époques, les climats, les âges, les tempéraments, suivant les jours même et suivant les heures! D'ordinaire, un homme parvenu à la pleine possession de lui-même a fait son choix, et, comme il est logique, désapprouve le choix des autres ou du moins le comprend à peine. Il est difficile, en effet, de sortir de soi et de se représenter une façon d'exister très différente; plus difficile encore de dépasser cette représentation et de revêtir soi-même, si l'on peut dire, cette façon d'exister, ne fût-ce que durant quelques minutes. La [246] sympathie n'y suffirait pas, il y faut un scepticisme raffiné et un art de transformer ce scepticisme en instrument de jouissance. Le dilettantisme devient alors une science délicate de la métamorphose intellectuelle et sentimentale. Quelques hommes supérieurs en ont donné d'illustres exemples, mais la souplesse même dont ils ont fait preuve a empreint leur gloire d'un je ne sais quoi de trouble et d'inquiétant. Il semble que l'humanité répugne profondément au dilettantisme tel que nous essayons d'en indiquer ici les changeants avatars, sans doute parce que l'humanité comprend par instinct qu'elle vit de l'affirmation et qu'elle mourrait de l'incertitude. Parmi les dilettanti fameux dont elle a subi ainsi la renommée en la marquant d'une défaveur visible, nous pouvons ranger cet adorable Alcibiade, qui se complut à tenir des rôles si divers, et ce mystérieux César, qui incarna en lui tant de personnages. Nous imaginons volontiers que le dilettantisme fut pareillement l'état favori des grands analystes de la Renaissance, dont Léonard de Vinci, avec ses aptitudes universelles, la complexité inachevée de son œuvre, son rêve incertain de la beauté, demeure le type énigmatique et délicieux. Montaigne aussi, et son élève Shakespeare, ont pratiqué cet art suprême d'exploiter leurs incertitudes d'intelligence au profit des caprices de leur imagination. Mais la sève créatrice coule encore à flots trop chargés d'énergie dans les veines de ces enfants des siècles d'action. Sur le tard seulement de la vie des races et quand l'extrême civilisation a peu à peu aboli la faculté de créer, pour y substituer celle de comprendre,

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es ist leichter, den Sinn des Wortes »Dilettantismus« zu verstehen, als ihn präzise zu definieren. Es handelt sich ja viel weniger um eine Doktrin als um eine Geisteshaltung, eine sehr intelligente und zugleich dem Genuss sehr aufgeschlossene, die uns den verschiedenen Gestalten des Lebens von Fall zu Fall geneigt macht und uns dahin führt, sich ihnen zuzuwenden, ohne sich allerdings einer ganz hinzugeben. Es ist gewiss, dass die Eigenarten, das Glück zu genießen, je nach Zeitalter, Klima, Alter, Temperament, ja selbst nach Tag und Stunde verschieden sind. Für gewöhnlich missbilligt ein Mensch, der seine Wahl aus dem Vollbesitz seiner selbst getroffen hat, aus verständlichen Gründen die Wahl der anderen oder versteht sie zumindest kaum. In der Tat ist es schwierig, aus sich selbst herauszutreten und sich eine ganze andere Lebensform vorstellig zu machen; und noch schwieriger ist es, über diese Vorstellung hinauszugehen und das eigene Selbst mit der anderen Lebensform gewissermaßen zu verkleiden, und sei es auch nur für einige Minuten.

Die [246] Sympathie würde hier nicht ausreichen, man braucht dazu eine verfeinerte Skepsis und eine Kunst, diese Skepsis schließlich in ein Mittel des Genusses zu verwandeln. Der Dilettantismus wird also eine feinsinnige Lehre der Fähigkeit zu intellektueller und emotionaler Metamorphose. Einige herausragende Männer haben in dieser Hinsicht Bewunderung hervorrufende Beispiele geliefert; allerdings hat wiederum die Geschmeidigkeit, die sie dabei bewiesen haben, ihrem Ruhm etwas irgendwie Verstörendes und Beunruhigendes beigegeben. Es scheint so, dass der Menschheit der Dilettantismus, wie wir ihn hier in seinen verschiedenen Erscheinungsarten aufzuzeigen bemüht sind, zutiefst widerstrebt, und zwar wahrscheinlich deshalb, weil sie instinktmäßig versteht, dass sie aus der Affirmation lebt und sie an der Unentschiedenheit zugrunde ginge. Zu den berühmten Dilettanten, deren Ruhm sie hinnehmen musste und den sie zugleich ersichtlich ungnädig notierte, können wir diesen reizenden Alkibiades zählen, der sich darin gefiel, die verschiedensten Rollen anzunehmen, und den geheimnisvollen Caesar, der viele Personen in sich verkörperte. Wir stellen uns gerne vor, dass der Dilettantismus gleichfalls die bevorzugte Einstellung der großen Analytiker der Renaissance gewesen ist, deren unergründlicher und faszinierender Typus Leonardo da Vinci bleibt – mit seiner universellen Begabung, der unabgeschlossenen Komplexität seines Werks und seinem unbestimmt-offenen Traum von der Schönheit. Auch Montaigne und sein Schüler Shakespeare haben sich in dieser großartigen Kunst geübt, die Ungewissheiten ihres Verstandes für die Capricen ihrer Einbildungskraft auszubeuten. Aber die schöpferische Lebenskraft durchströmt die Adern dieser Kinder aus Jahrhunderten der Tat noch viel zu energisch. Erst in der Spätzeit des Lebens der Rassen und wenn das ins Äußerste getriebene Maß der Zivilisation nach und nach die schöpferische Fähigkeit außer Kraft

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

le dilettantisme révèle toute sa poésie, dont le plus moderne des anciens, Virgile, a eu comme un pressentiment, s'il a vraiment laissé tomber cette parole que la tradition nous a transmise: »On se lasse de tout, excepté de comprendre …«

Aucun des écrivains de notre époque n'a connu cette poésie au même degré que M. Renan. Aucun n'a professé, avec une élégance accomplie de patricien, des idées au-dessus des préjugés comme en dehors des lois ordinaires, et la théorie du détachement sympathique à l'égard des objets de la passion humaine. La critique s'est lassée à le suivre dans les inconstances de sa fantaisie mobile e tà relever les contradictions où il s'est com [247] plu; car le propre du dilettantisme est de corriger toute affirmation par d'habiles nuances qui préparent le passage à quelque affirmation différente. Certaines phrases de M. Renan sont devenues célèbres par le scandale qu'elles ont causé parmi les orthodoxes de tous les partis; celle, par exemple, où il écrit: »… Dieu, Providence, Immortalité, autant de bons vieux mots, un peu lourds peut-être, que la philosophie interprétera dans un sens de plus en plus raffiné …«; celle encore où, parlant de la mort mystérieuse de l'apôtre saint Paul, il s'écrie: »Nous aimerions à rêver Paul sceptique, naufragé, abandonné, trahi par les siens, seul, atteint du désenchantement de la vieillesse; il nous plairait que les écailles lui fussent tombées des yeux une seconde fois, et notre incrédulité douce aurait sa petite revanche si le plus dogmatique des hommes était mort triste, désespéré (disons mieux, tranquille), sur quelque rivage ou quelque route de l'Espagne, en disant, lui aussi: ›Ergò erravi‹ …« Reconnaissez-vous à ce: »Disons mieux, tranquille«, la sérénité ironique du contemplateur, qui estime qu'une âme n'est vraiment délivrée de l'universelle illusion qu'à la condition d'en avoir suivi tous les méandres? »A notre âge, répond le Prospero de »l'Eau de Jouvence« à Gotescalc qui lui parle de moraliser les masses, »peut-on dire de pareils enfantillages? Si nous ne sommes pas désabusés, quand le serons-nous, mon cher? Comment n'as-tu pas vu encore la vanité de tout cela? Tous les trois nous avons mené une jeunesse sage, car nous avions une œuvre à faire. En conscience, voyant le peu que cela rapporte, pouvons-nous conseiller aux autres, qui n'ont pas d'œuvre à faire, les mêmes maximes de vie? …« Apercevez-vous comment le dilettante passe subitement d'un pôle à l'autre de la vie humaine, et vous expliquez-vous que cette facilité

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesetzt hat, um sie durch jene des Verstehens zu ersetzen, offenbart der Dilettantismus seine ganze Poesie, welche der Modernste der Alten, Vergil, gleichsam vorausahnte, wenn er wirklich diesen Ausspruch getan hat, den uns die Tradition überliefert: »Aller Dinge wird man müde, nur des Verstehens nicht …«

Kein Schriftsteller unserer Zeit hat diese Poesie so gut gekannt wie Renan. Keiner hat wie er, und das mit der vollendeten Gewandtheit des Patriziers, sich über Vorurteile und eingebürgerte Gebote hinwegsetzende Ideen gelehrt und zudem eine einnehmende Theorie, sich von den Objekten menschlicher Leidenschaft freizumachen. Die Kritik hat davon abgelassen, der Unbeständigkeit seiner beweglichen Phantasie zu folgen und die Widersprüche aufzuzeigen, in denen er sich [247] gefiel; denn das Eigene des Dilettantismus besteht darin, jedwede Affirmation durch kunstreiche Nuancen zu korrigieren, die den Übergang zu irgendeiner anderen Affirmation bahnen. Einige Aussprüche Renans sind berühmt geworden durch das Ärgernis, das sie unter den Orthodoxen aller Parteien verursacht haben; jener z.B., wo es heißt: »Gott, Vorsehung, Unsterblichkeit, lauter ebenso gut gemeinte wie in die Jahre gekommene Worte, ein wenig behäbig daherkommend vielleicht, welche die Philosophie in einer zunehmend verfeinerten Bedeutung auslegen wird …«; und fügen wir noch jenen hinzu, wo er, über den geheimnisvollen Tod des heiligen Apostel Paulus redend, ausruft: »Wir würden uns gerne einen skeptischen Paulus denken, einen gescheiterten, verlassenen, von den Seinen verratenen, einsam und gezeichnet von den Desillusionierungen des Alters; es gefiel uns, dass ihm die Schuppen ein zweites Mal von den Augen gefallen sind, und unsere geheime Ungläubigkeit fände ein wenig Genugtuung, wenn der gläubigste aller Menschen traurig gestorben wäre, hoffnungslos (sagen wir besser: gelassen), an irgendeinem Ufer oder auf irgendeiner Landstraße Spaniens, und wenn auch er gesagt hätte: ›Ergò erravi‹ …« Hört Ihr aus diesen Worten: »Sagen wir besser: gelassen«, die ironische Abgeklärtheit des Betrachters heraus, welcher die Meinung wertschätzt, dass eine Seele nur dann wirklich befreit ist von der universellen Täuschung, wenn sie dahin gelangt ist, all deren verschlungene Windungen abgeschritten zu haben? »Kann man in unserem Alter«, so antwortet der Prospero aus »Eau de Jouvence« dem Gotescalc, der mit ihm über die sittliche Besserung der Massen spricht, »derartig Kindisches sagen? Wenn wir jetzt nicht desillusioniert sind, wann werden wir es dann sein, mein Lieber? Wieso hast du noch nicht das Vergebliche von all dem Geschehen eingesehen? Wir drei haben in unserer Jugend ein vernünftiges Leben geführt, denn wir hatten ein Lebenswerk zu vollbringen. Aber seien wir ehrlich, wenn wir sehen, wie wenig es eingebracht hat, können wir den anderen, die dergleichen nicht unternehmen, dieselben Maximen der Lebensführung empfehlen? …« Werden Sie gewahr, wie der Dilettant ganz

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

à tout admettre des contradictions de l'univers l'ait conduit à porter sur Néron, »ce pauvre jeune homme«, ainsi qu'il l'appelle, ce jugement d'une indulgence à demi railleuse: »Applaudissons. Le drame est complet. Une seule fois, Nature aux mille visages, tu as su trouver un acteur digne d'un pareil rôle … «? Elle a mille visages, en effet, cette Nature, et le rêve du dilettante serait d'avoir une âme à mille facettes pour réfléchir tous ces visages de l'insaisissable Isis. »Il [248] manquerait quelque chose à la fête de l'univers, écrit M. Renan à l'occasion de l'exquis et dangereux Pétrone, si le monde n'était peuplé que de fanatiques iconoclastes et de lourdauds vertueux.« Étrange Protée, semble-t-il, et cruellement moqueur, qui, après avoir trouvé dans sa volupté d'artiste cette indulgence pour les coupables, rencontre dans sa conscience de philosophe cette sévérité pour les martyrs: »Des misérables, honnis de tous les gens comme il faut, sont devenus des saints. Il ne serait pas bon que les démentis de cette sorte fussent fréquents. Le salut de la société veut que ses sentences ne soient pas souvent réformées.«

Ces phrases donc, – et combien d'autres que les nombreux lecteurs de M. Renan rencontrent quasi à chaque page, – ont fait accuser l'écrivain, tantôt de paradoxe et de mystification, tantôt de pyrrhonisme. Les deux premiers de ces griefs ne se soutiennent pas lorsqu'il s'agit d'un travailleur de la taille de M. Renan. Une légère teinte d'ironie est, il est vrai, répandue sur son œuvre et a pu tromper ceux qui ne démêlent pas ce que cette ironie a, comme le dit un des personnages des »Dialogues«, d'essentiellement philosophique. Le pyrrhonisme n'est pas davantage le cas de M. Renan: il n'est pas plus négatif dans le ton général de son intelligence qu'il n'est sophistique dans le détail de ses raisonnements. L'auteur des »Dialogues« n'est pas un homme qui arrive au doute par impossibilité d'étreindre la certitude. C'est bien plutôt qu'il étreint trop de certitudes. La légitimité de beaucoup de points de vue contradictoires l'obsède et l'empêche de prendre cette position de combat qui nous paraît la seule façon d'affirmer la vérité, à nous, les disciples de l'insuffisant dogmatisme d'autrefois. Mais c'est précisément ce qui fait du dilettantisme une sorte de dialectique d'un genre nouveau, grâce à laquelle l'intelligence participe à l'infinie fécondité des choses. L'excès de la production des phénomènes brise nos systèmes comme des moules trop étroits. Comment ne pas considérer tous ces systèmes successivement avec un sourire

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

plötzlich von einem Pol des menschlichen Lebens zum andern übergehen kann, und vermögen Sie sich zu erklären, wie diese Leichtigkeit, alle Widersprüche der Welt zuzugeben, ihn dazu gebracht hat, über Nero, »diesen armen, jungen Mann«, wie er ihn leichthin nennt, dieses nachsichtige und halb spöttische Urteil zu fällen: »Spenden wir Beifall! Das Schauspiel ist zu Ende. Ein einziges Mal, Natur der tausend Gesichter, ist es dir gelungen, einen einer solchen Rolle würdigen Schauspieler zu finden«? Sie hat tatsächlich tausend Gesichter, diese Natur, und der Traum des Dilettanten wäre es, eine tausendfältige Seele zu haben, um alle diese Gesichter der unfassbaren Isis widerzuspiegeln. [248] »Der Feier des Universums würde etwas fehlen«, schreibt Renan anlässlich des vortrefflichen und gefährlichen Petronius, »wenn die Welt nur von fanatischen Bilderstürmern und tugendhaften Tölpeln bevölkert wäre«. Ein merkwürdiger Proteus und rüder Spötter scheint er zu sein, wenn er, nachdem er mit der Sinnenfreude eines Künstlers Nachsicht mit den Schuldigen geübt hat, in seinem Bewusstsein als Philosoph dann zu diesem strengen Urteil über die Märtyrer gelangt: »Elende, von allen anständigen Menschen Verhöhnte, sind Heilige geworden. Es wäre nicht gut, wenn Widerrufe dieser Art häufig vorkämen. Das Fortbestehen der Gesellschaft verlangt, dass ihre Urteile nicht zu oft neu formuliert werden«.

Diese Sätze also – und wie viele andere davon begegnen den zahlreichen Lesern Renans auf beinahe jeder Seite – haben dazu geführt, diesen Schriftsteller mal des Widersinns und der mystischen Verdunkelung, mal der pyrrhonischen Skepsis zu beschuldigen. Die ersten beiden dieser Vorwürfe lassen sich jedoch eingedenk dessen, dass es sich um einen Autor von der Größe Renans handelt, nicht aufrechterhalten. In der Tat liegt ein leicht ironischer Ton über seinem gesamten Werk, und das hat diejenigen zu täuschen vermocht, die, wie es eine der Figuren der »Dialogues« sagt, dessen wesensmäßig Philosophisches nicht zu durchschauen vermochten. Ebenso ist auch der Pyrrhonismus nicht die Sache Renans: Weder ist die Art seines Verstandes durchweg verneinend noch ist er in den Einzelheiten seines Räsonnements sophistisch. Der Autor der »Dialogues« ist nicht jemand, der aufgrund der Unmöglichkeit, eine Gewissheit festzuhalten, beim Zweifel landet. Es ist eher so, dass er an zu vielen Gewissheiten festhält. Von der Rechtmäßigkeit so vieler widersprüchlicher Gesichtspunkte ist er geradezu besessen, und sie hindert ihn, die Haltung eines Kämpfers einzunehmen, die uns, den Schülern des unzulänglichen Dogmatismus älterer Zeit, als die einzige Art und Weise erscheint, Wahrheit geltend zu machen. Aber das ist genau das, was aus dem Dilettantismus eine Art von neuerer Dialektik macht, dank welcher der Verstand an der unendlichen Fülle der Dinge teilhat. Das Übermaß der Erzeugung von Phänomenen zerbricht unsere Systeme wie zu enge Gussformen. Sollte man vielleicht all diese Systeme nacheinander mit

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

à la fois dédaigneux, – car il procède du sentiment de l'impuissance des doctrines, – et sympathique, puisqu'il s'y mêle, avec le sentiment que ces doctrines sont sincères, la conviction qu'elles ont été vraies dans de certaines circonstances et pour de certaines [249] têtes? Il n'y a pas que la vérité géométrique dans ce monde, et même c'est une marque à peu près assurée qu'on se trompe sur les choses de la vie morale, que d'aboutir à un jugement à propos d'elles dont le caractère absolu ne réserve pas sa place à un jugement, sinon tout à fait contraire, au moins différent.

Il est indiscutable qu'une pareille disposition d'esprit n'est point ce que l'on est convenu d'appeler naturelle, en ce sens qu'elle a été jusqu'ici l'apanage d'un petit nombre de personnes d'exception. Il faut se méfier du mirage de ce mot ›naturel‹, lorsqu'il s'agit des nuances de la sensibilité. Outre qu'il sert de masque, le plus souvent, aux inintelligences des ignorants ou aux hostilités des gens vulgaires, il a le malheur de ne pas envelopper de signification précise au regard du philosophe. Il est impossible, en effet, de concevoir un phénomène qui ne soit déterminé par des conditions attenantes à l'ensemble de l'univers, – partant naturel. Traduisons donc le terme par les deux idées qu'il représente, et disons que le dilettantisme est une disposition d'esprit assurément rare et peut-être dangereuse; mais n'en est-il pas des dangers sociaux comme de la fièvre qui consume le sang d'un malade? Avant d'être une cause, cette fièvre est un effet. Elle manifeste de certaines modifications organiques qui l'ont produite, avant de déterminer d'autres modifications, qui détruiront ou conserveront l'équilibre de la vie générale. Pareillement le dilettantisme est un produit nécessaire de notre société contemporaine. Avant d'agir sur elle, il résulte d'elle. Ce n'est pas en situant sa pensée hors de notre milieu que M. Renan, pour continuer à le prendre comme exemple, s'est avancé si loin dans la voie où d'autres le suivent et le suivront. Il est aisé d'apercevoir quelles conditions très générales ont amené cet effet très particulier. Une des lois de notre époque n'est-elle pas le mélange des idées, et le conflit dans nos cerveaux, à tous, des rêves de l'univers élaborés par les diverses races? Qu'a fait d'autre M. Renan que de servir de théâtre à un de ces mélanges et de raconter en toute sincérité l'issue particulière d'un de ces conflits? Doué par l'hérédité native d'un sentiment profond de la vie religieuse et morale, il s'est engagé, à la suite des savants maîtres de l'exégèse, dans l'étude des diverses solutions [250]

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einem geringschätzigen Lächeln bedenken – das aus dem Gefühl des Unvermögens der Doktrinen hervorgeht – und einem zugleich wohlwollenden, insofern sich hier das Gefühl, dass diese Doktrinen ja aufrichtig gemeint sind, mit der Überzeugung verbindet, dass sie unter bestimmten Umständen und für bestimmte [249] Denker wahr gewesen sind? Es gibt nicht nur die mathematische Wahrheit in dieser Welt, ja, es ist ein ziemlich sicheres Zeichen, dass man sich in der Angelegenheit der Moral täuscht, wenn man bei ihrer Beurteilung zu einem Schluss gelangt, dessen absoluter Anspruch wenn schon nicht dem völlig entgegengesetzten, so doch wenigstens dem abweichenden Urteil keinen Platz lässt.

Niemand bestreitet, dass eine solche Geisteshaltung nicht das ist, was man gemeinhin natürlich zu nennen pflegt, war sie doch bis jetzt die Eigenart einer kleinen Zahl von Ausnahmemenschen. Man muss sich vor dem Trügerischen dieses Wortes ›natürlich‹ in Acht nehmen, wenn es um die Nuancen der Feinfühligkeit geht. Einmal davon abgesehen, dass es in den meisten Fällen den Begriffsstutzigkeiten der Ignoranten und den aggressiven Voreingenommenheiten vulgärer Menschen als Maskerade dient, hat es auch in philosophischer Hinsicht den Nachteil, keine präzise Bedeutung abzudekken. Tatsächlich ist es unmöglich, sich ein Phänomen vorzustellen, das nicht durch die der Gesamtheit des Universums eigenen Bedingungen determiniert wäre und also nicht ›natürlich‹ wäre. Übersetzen wir also den Begriff durch die beiden Ideen, die er repräsentiert, und sagen wir, dass der Dilettantismus eine sicher seltene und möglicherweise sogar gefährliche Geisteshaltung ist; aber verhält es sich bei sozialen Gefahren nicht wie beim Fieber, welches das Blut des Kranken verzehrt? Bevor es eine Ursache zu sein beginnt, ist dieses Fieber eine Wirkung. Es zeigt gewisse organische Veränderungen an, die es verursacht haben, bevor es seinerseits andere herbeiführt, die das Gleichgewicht des Lebens ganz zerstören oder bewahren werden. In ähnlicher Weise ist der Dilettantismus eine notwendige Hervorbringung unserer gegenwärtigen Gesellschaft. Bevor er auf sie einzuwirken beginnt, geht er aus ihr hervor. Nicht etwa, indem er sein Denken außerhalb unseres Lebenskreises einordnet, ist Renan, um ihn weiterhin als Beispiel zu nehmen, so weit auf dem Wege fortgeschritten, auf dem andere ihm folgen und ihm folgen werden. Es ist vielmehr leicht einzusehen, welche Bedingungen sehr allgemeiner Art zu dieser ganz ungewöhnlichen Wirkung geführt haben. Besteht nicht eine der Gesetzmäßigkeiten unserer Zeit darin, dass sich allseits die Ideen mischen und dass sich in allen Köpfen der Widerstreit der von den verschiedenen Rassen entworfenen Vorstellungen des Universums abspielt? Was hat Renan anderes gemacht, als einer dieser Mischungen einen Schauplatz zu geben und in aller Aufrichtigkeit von dem besonderen Ausgang eines dieser Konflikte zu erzählen? Vom Erbe seiner Herkunft her mit einem profunden Sinn für das religiöse und moralische Leben begabt,

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

données par l'humanité aux problèmes de la recherche religieuse et de l'inquiétude morale. Il a pu ainsi agenouiller son imagination devant tous les autels, respirer l'arôme de tous les encens, répéter les prières de toutes les liturgies, et participer à la ferveur de tous les cultes. La sensibilité de ses ancêtres l'a suivi à travers ce pèlerinage et lui a permis de dégager l'esprit des dogmes derrière la lettre des formules, mieux encore, d'en goûter la douceur consolatrice. Il s'est relevé de cette communion universelle, persuadé qu'une âme de vérité se dissimule sous les symboles parfois trop grossiers, parfois trop subtils, et qu'à décréter la dictature d'un de ces symboles on méconnaît l'âme respectable de tous les autres. En même temps qu'il pénétrait ainsi le sens mystérieux des théologies les plus opposées, il étudiait vingt littératures, autant de philosophies, toutes sortes de mœurs et de coutumes; car la critique de nos jours, qui conclut à la dépendance des manifestations d'une époque, nous oblige à les connaître toutes pour nous en expliquer une seule. Une telle éducation de l'intelligence justifie-t-elle suffisamment le dilettantisme auquel M. Renan s'est trouvé conduit? Allons plus loin et osons dire que ce dilettantisme est au plus grand honneur de l'écrivain, car il atteste la permanence en lui d'une sensibilité que la multitude des contemplations n'a pu lasser et qui continue à vibrer d'accord avec toutes les belles et nobles âmes, en même temps qu'il révèle un trésor de sincérité. N'en faut-il pas beaucoup, en effet, pour affronter du même coup les anathèmes des croyants, qui reprochent au dilettante de ne pas prendre parti en leur faveur, et les affronts des incrédules, – ces croyants à rebours, – qui ne lui pardonnent pas son indulgence, ou mieux sa piété, pour les chimères des superstitions? …

M. Renan est la frappante preuve qu'en portant à leur plus haut degré ses sentiments les plus intimes, on devient le chef de file d'un grand nombre d'autres hommes. Pour acquérir une valeur typique, il faut être le plus individuel qu'il est possible. M. Renan a constaté son dilettantisme et il s'y est complu. Par cela seul, il s'est distingué du reste des érudits. Homme de livres et de bibliothèque, il est entré du coup au centre même de son [251] époque, et il en a représenté un des côtés les plus singuliers. Il s'est trouvé que cet historien des évènements lointains était aussi l'un des plus vivants d'entre nous et l'un de ceux qui nous passent le plus près du cœur. Au même titre que les plus dédaigneux du passé et

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hat er sich, im Anschluss an die Lehrmeister der Exegese, in das Studium der verschiedenen Lösungen vertieft, [250] welche die Menschheit für die Probleme der Religionserforschung und die drängenden moralischen Fragen entwickelt hat. So vermochte er es, seine Vorstellungskraft vor allen Altären niederknien zu lassen, den Duft jedweden Weihrauchs einzuatmen, die Gebete aller Liturgien nachzusprechen und an der Inbrunst aller Kulte teilzuhaben. Die Einfühlsamkeit seiner Vorfahren ist ihm während dieser Pilgerfahrt überall hin gefolgt und sie hat es ihm ermöglicht, hinter den Buchstaben der Formeln den Geist der Dogmen freizulegen, oder besser noch, sie als sanfte Trösterin zu genießen. Ausgehend von diesem universellen Einvernehmen, war er der Überzeugung, dass sich unter den bald zu rohen, bald auch zu subtilen Symbolen eine tiefe Wahrheit verbirgt und dass man mit der verordneten Diktatur eines dieser Symbole den achtenswerten Geist aller anderen verkennt. Zur selben Zeit, da er in die geheimnisvolle Bedeutung denkbar gegensätzlichster Theologien eindrang, studierte er 20 Literaturen, ebenso viele Philosophien und alle Arten von Sitten und Gebräuchen; denn das kritische Bewusstsein unserer Tage, das von der Abhängigkeit der Epochenphänomene weiß, verpflichtet uns, sie alle zu kennen, bevor man sich ein einziges erklärt. Rechtfertigt eine solche Schulung des Verstandes hinreichend den Dilettantismus, vor dem Renan schließlich stand? Gehen wir einen Schritt weiter und wagen wir die Behauptung, dass dieser Dilettantismus dem Autor zu wahrhaft großer Ehre gereicht, denn er bescheinigt ihm eine beständige Sensibilität, welche die Vielzahl der Betrachtungen nicht hat ermüden können und welche fortfährt, in allen schönen und edlen Seelen Widerhall zu finden, und zugleich offenbart dieser Dilettantismus einen Schatz an Aufrichtigkeit. Und bedarf man davon in der Tat nicht einiges, um der Ächtung der Gläubigen, die dem Dilettanten vorwerfen, nicht für sie Partei zu ergreifen und gleichzeitig den Kränkungen der Ungläubigen die Stirn zu bieten – diesen auf versteckte Weise Gläubigen – die ihm seine Nachsicht oder mehr noch sein Ehrerbieten gegenüber den Schimären des Aberglaubens nicht verzeihen? …

Renan ist der trefflichste Beleg dafür, dass man die Leitfigur einer großen Zahl anderer Menschen werden kann, wenn man seine ureigensten Gefühle bis zu einem höchsten Grade kultiviert. Um so etwas wie eine spezifische Geltung zu erlangen, muss man möglichst individuell sein. Renan ist sich seines Dilettantismus bewusst geworden, und er hat sich darin gefallen. Dadurch allein hat er sich vom Rest der anderen Gelehrten abgegrenzt. Er ist also als ein Mann der Bücher und Bibliotheken ins Zentrum seiner [251] Epoche vorgestoßen und hat dort eine ihrer eigentümlichsten Seiten repräsentiert. Es hat sich herausgestellt, dass dieser Historiker weit zurückliegender Ereignisse auch einer der Lebendigsten unter uns war und einer derjenigen, die unserem Herzen am nächsten stehen. Gleich denjenigen, welche

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de ses traditions, ce chercheur de textes est un enfant du siècle. Alfred de Musset ne représentait pas plus exactement les passions nouvelles de sa génération que M. Renan ne représente une des plus essentielles de nos façons de penser et de sentir. Pour saisir à plein comment le dilettantisme dont il a donné un si étonnant exemplaire et formulé une si complète apologie est en effet dans le sang même de cette époque, considérez les mœurs et la société, l'ameublement et la conversation. Tout n'est-il pas multiple? Tout ne vous invite-t-il pas à faire de votre âme une mosaïque de sensations compliquées? N'est-ce pas un conseil de dilettantisme qui semble sortir des moindres recoins d'un de ces salons modernes où même l'élégance de la femme à la mode se fait érudite et composite? … Il est cinq heures. La lumière des lampes, filtrée à travers les globes bleuâtres ou rosés, teinte à peine les étoffes qui luisent doucement. Cette soie brodée qui garnit les coussins fut jadis la soie d'une étole; elle assistait aux répons des messes pieuses dans le recueillement des cathédrales, avant qu'un caprice de la vogue n'en vêtit ces témoins muets des flirtations et des confidences. Cette autre soie arrive du Japon. Les fils d'or roux y dessinent un paysage où éclate la fantaisie étrange des rêves de l'extrême Orient. Les tableaux des murs sont des maîtres les plus étrangers les uns aux autres par la facture et par l'idéal. Une fine et lumineuse Venise de Fromentin est toute voisine d'un âpre et dur paysan de François Millet. Le peintre des fêtes du luxe parisien, J. de Nittis, a fait papilloter sur cette toile les couleurs des vestes des jockeys. C'est une scène de courses qu'il évoque, avec le vent frais de la pelouse, avec le peuple agité des bookmakers et des parieurs, avec le joli frissonnement de la lumière d'un printemps de banlieue sur tous les visages. Une aquarelle de Gustave Moreau, posée sur un piano, représente la Galatée antique: si frêle et si jeune, et abandonnant son corps d'ivoire sur un lit d'algues merveilleuses, la nymphe repose dans la fraîcheur [252] de sa grotte. Le Polyphème monstrueux, accoudé à l'entrée, contemple avec une infinie mélancolie la créature aimée, tissée d'une chair quasi immatérielle, quand il est pétri, lui, de l'épais limon, si menue et suave, quand il est, lui, le géant des forges souterraines. Et l'œil de son front s'ouvre étrangement et les paupières de Galatée s'abaissent ingénument … – songe délicieux de l'artiste de ce temps-ci le plus pareil à Shelley, à Henri

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Vergangenheit und ihre Traditionen besonders geringschätzen, ist dieser Erforscher von Texten ein Kind unseres Jahrhunderts. Alfred de Musset repräsentierte die neuen Passionen seiner Generation nicht treffender als Renan eine der wesentlichsten unserer Arten und Weisen zu denken und zu empfinden darstellt. Um ganz zu verstehen, wie sehr der Dilettantismus, von dem er ein so beeindruckendes Beispiel gegeben und für den er eine so umfassende Verteidigung vorgebracht hat, tatsächlich zum Wesen dieser Epoche gehört, betrachte man nur ihre Gebräuche und ihre Gesellschaft, ihre Einrichtungsgegenstände und ihre Konversationsformen. Ist das nicht alles vielgestaltig? Ist nicht alles wie eine Einladung, aus unserer Seele ein Mosaik komplizierter Empfindungen zu machen? Ist nicht alles eine Aufforderung zum Dilettantismus, der noch aus den kleinsten Winkeln eines dieser modernen Salons hervorzutreten scheint, wo selbst die Eleganz der modebewussten Frau sich gewählt und bunt zusammengestellt gibt? … Es ist fünf Uhr. Das Licht der Lampen, abgetönt durch ihre bläulichen oder rosafarbenen Glasschirme, färbt kaum die leicht schimmernden Stoffe. Diese bestickte Seide, welche die Kissen schmückt, war einst die Seide einer Stola; in der Andacht der Kathedralen war sie bei den Wechselgesängen der frommen Messen dabei, bevor einer Laune der Mode wegen diese Seide jene stummen Zeugen von Flirts und Geflüster umhüllte. Diese andere Seide kommt aus Japan. Auf ihr zeichnen die Fäden aus rotbraunem Gold eine Landschaft, worin sich die wunderliche Fantasie fernöstlicher Träume entlädt. Die Gemälde an den Wänden stammen in Machart und Bestreben von Meistern, die sich völlig fremd sind. Ein subtiles und lichtdurchflutet wirkendes Venedig von Fromentin befindet sich direkt neben einem sich unwirtlich und derb gebenden Bauern von Millet. Der Maler der prunkvollen Pariser Feste, J. de Nittis, lässt auf diesem Gemälde die Farben der Seiden-Jacken der Jockeys schimmern. Es ist eine Rennszene, mit einem vom frischen Wind bewegten Rasen, mit der aufgeregt agierenden Menge von Buchmachern und Wetten abschließenden Menschen und mit dem hübschen Flimmern des Lichtes eines Vorstadtfrühlings, das sich auf allen Gesichtern abzeichnet. Ein Aquarell Gustave Moreaus, aufgestellt auf einem Klavier, stellt die antike Galatea dar: So zartgliedrig und so jung, ihren elfenbeinernen Körper auf einem Bett wunderschöner Algen hingebend, ruht die Nymphe in der Kühle [252] ihrer Grotte. Am Eingang betrachtet Polyphem, der Missgestaltete, das Gesicht gestützt auf seinen Ellenbogen, in unermesslicher Melancholie das geliebte Geschöpf, gewirkt in beinahe ätherischer Leiblichkeit, er dagegen ist geformt aus grobem Lehm, und während es so zierlich und lieblich ist, bleibt er der Riese unterweltlicher Schmieden. Und das Auge auf seiner Stirn öffnet sich in eigentümlicher Weise, die Lider der Galatea dagegen senken sich unbefangen … – köstlicher Traum eines

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Heine, à Edgard Poë[1] par sa vision d'une beauté qui fait presque mal, tant elle vous ravit le cœur! Un portrait peint par Bonnat, dans une manière solide comme la science et vraie comme la réalité, domine cette aquarelle; et de-ci, de-là, c'est sous les vitrines, c'est sur les tables, c'est sur les étagères, une profusion de bibelots exotiques ou anciens: laques de Yedo ou bronzes de la Renaissance, orfèvreries du XVIII[e] siècle ou flambeaux d'un autre âge. Est-ce que ce salon n'est pas un musée, et un musée n'est-il pas une école tout établie pour l'esprit critique? Cet esprit, d'ailleurs, a formé ce cadre à l'image de la compagnie qui s'y rencontre et qui peut reconnaître sa complexité personnelle dans la complexité de son ameublement. Les conversations se croisent, entremêlant les souvenirs des lectures les plus disparates et des voyages les plus éloignés. De quinze personnes, il n'en est pas deux qui aient les mêmes opinions sur la littérature, sur la politique, sur la religion. Il n'est qu'une foi commune, celle des convenances. Mais si vous allez au delà, les divergences apparaissent, permettant aux curieux de se procurer, dans les huit mètres carrés de ce salon, les sensations de quinze existences différentes jusqu'à en être contradictoires. Autrefois une même société, comme on disait, avait un fonds de conceptions analogues sur les chapitres essentiels de la vie. Comment en serait-il ainsi, aujourd'hui que le flot démocratique a monté, que trente volte-faces, en politique, en littérature, en religion, de la pensée générale, ont jeté dans le courant des esprits toutes sortes de formules de gouvernement, d'esthétique et de croyance? Joignez à cela le formidable afflux des étrangers qui se sont rués sur [253] Paris comme en un caravansérail où la sensation d'exister revêt mille formes piquantes et variées. Cette ville est le microcosme de notre civilisation. Elle a elle-même sa réduction dans cet hôtel Drouot, où tout le bric-à-brac du confort et de l'art vient s'entasser. Dites maintenant s'il est possible de se conserver une unité de sentiments dans cette atmosphère surchargée d'électricités contraires, où les renseignements multiples et circonstanciés voltigent comme une population d'invisibles atomes. Respirer à Paris, c'est boire ces atomes, c'est devenir critique, c'est faire son éducation de dilettante.

1 Comparez de Shelley »la Plante sensitive«, de Henri Heine les poèmes de »la Mer du Nord«, d'Edgard Poë »l'élégie To Helen, Ligeia, Eleonora«.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Künstlers von heute, der einem Shelley, Heinrich Heine und Edgar Poe[1] überaus ähnlich ist durch die Vision einer Schönheit, die fast schmerzt, so sehr entzückt sie das Herz! Und übertrumpft wird dieses Aquarell von einem Portrait, das Bonnat in einer Weise gemalt hat, die so solide ist wie die Wissenschaft und so genau wie die Wirklichkeit; und da und dort findet man unterhalb der Vitrinen, auf den Tischen und auf den Regalen reichlich exotische oder alte Bibelots: Lackarbeiten aus Yedo oder Bronzen der Renaissance, Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts oder Leuchter einer anderen Zeit. Ist so ein Salon nicht ein Museum, und ist ein Museum nicht eine ganz für den kritischen Geist eingerichtete Schule? Im Übrigen hat dieser Geist eine solche Kulisse nach dem Bild der Gesellschaft gemacht, die sich hier trifft und die ihre eigene Komplexität in der ihrer Einrichtung wiederzuerkennen vermag. Die wechselseitigen Gespräche verknüpfen Erinnerungen unterschiedlichster Lektüren und entlegenster Reisen. Unter 15 Personen gibt es nicht zwei, die in ihren Auffassungen der Literatur, der Politik und der Religion übereinstimmen. Nur ein Glaubensbekenntnis teilt man, und das betrifft den Anstand. Aber wenn man darüber hinausgeht, zeigen sich die Abweichungen, und die, die es wissen wollen, können auf den acht Quadratmetern eines solchen Salons die Empfindungsweisen von 15 Existenzen einsehen, die bis zur Widersprüchlichkeit verschieden sind. Früher, so sagte man, verfügte ein und dieselbe Gesellschaft, was die wesentlichen Abschnitte des Lebens betrifft, über einen Fundus analoger Anschauungen. Wie könnte es heute ebenso sein, wo die Flut der Demokratie gestiegen ist und dreißig Umschwünge in den allgemeinen Anschauungen auf den Gebieten der Politik, der Literatur, der Religion alle möglichen Rezepte des Regierens, der Ästhetik und des Glaubens in den Strom geistiger Anschauungen geworfen haben? Ergänzen wir dieses Bild durch den riesigen Zuzug der Fremden, die in [253] Paris einfallen wie in eine Karawanserei, in welcher sich das Lebensgefühl in Tausend pikante und verschiedene Formen kleidet. Diese Stadt ist der Mikrokosmos unserer Zivilisation. Sie ihrerseits findet ihr Kleinformat in dem Hôtel Drouot, wo sich der ganze Trödelkram von Komfort und Kunst stapelt. Sagt nun, ob es möglich ist, sich eine Einheit der Gefühle zu bewahren in einer von widersprüchlichsten Strömungen überladenen Atmosphäre, in der vielfältige und den Umständen entsprechende Auskünfte herumschwirren wie ein Schwarm unsichtbarer Atome. Atmet man in Paris, inhaliert man diese Atome, wird man kritisch und bildet sich zum Dilettanten.

1 Vgl. Shelley, »The Sensitive Plant«, Heine, »Die Nordsee«, Edgar Poe, »Elegie To Helen, Ligeia, Eleonora«.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Certes beaucoup résistent, mais qui doivent se hausser par réaction jusqu'au fanatisme. C'est ainsi que nulle part vous ne rencontrerez plus qu'à Paris de ces esprits tyranniques, que possède, suivant la forte définition de M. Scherer, «l'horrible manie de la certitude». On est obligé d'affirmer trop pour affirmer quelque chose. La bonne foi y perd, et la bonne foi est après tout le seul lien absolument nécessaire du pacte social. Combien est préférable l'héroïsme d'un Renan qui se résigne à subir les conséquences de sa pensée, et se reconnaissant incapable de résoudre par une seule formule le grand problème de la destinée, proclame la légitimité des solutions diverses! Les docteurs en santé sociale objectent que cette absence de parti pris aboutit à une anémie de la conscience morale d'un pays. Tout se solde ici-bas, et il est probable que le dilettantisme, comme les diverses supériorités, ne saurait éviter le paiement de sa rançon. Cette rançon, certes, serait terrible si à l'incapacité d'affirmer correspondait l'incapacité de vouloir. La psychologie tend à démontrer, en effet, que la volition n'est qu'un cas de l'intelligence, et dans cette occasion comme dans beaucoup d'autres, le langage avait devancé la science en attachant un certain discrédit de moralité au terme de «sceptique». Il faudrait donc admettre que l'extrême intelligence répugne aux conditions imposées à l'action, et ainsi se trouverait vérifiée la thèse des pessimistes allemands, qui nous montrent la conscience comme le terme suprême et destructif où s'achemine l'évolution de la vie. Trompés par le malin génie de la nature, nous nous efforçons vers la mort en croyant nous efforcer vers le progrès. Mais quand bien même cette mélancolique hypothèse serait [254] exacte, serait-il pas enfantin de souhaiter un arrêt de l'inévitable évolution? Le mieux est de nous soumettre à l'esprit, bon ou mauvais, de l'Univers, et, si nous devons trouver le vide au fond de cette coupe de la civilisation à laquelle tous les siècles ont bu, de répéter avec le Prospero de M. Renan: »C'est l'essence d'une coupe d'être épuisable …«

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gewiss widersetzen sich dem viele, sie müssen sich dazu aber im Gegenzug bis in eine Art Verbohrtheit steigern. So kommt es, dass man nirgendwo anders als in Paris mehr tyrannische Geister findet, die nach der starken Definition Scherers von «der schrecklichen Manie der Gewissheit» besessen sind. Um etwas zu bejahen, ist man gezwungen, übertrieben zu bejahen. Verloren geht dabei der gute Glaube, und der gute Glaube ist das letztlich einzig unbedingt notwendige Bindeglied zum Gesellschaftsvertrag. Um wie viel schätzenswerter ist doch hier der Heroismus eines Renan, der sich darin schickt, die Konsequenzen seines Denkens hinzunehmen, und indem er sich für unfähig erklärt, mit einer einzigen Formel das große Problem unserer Bestimmung zu lösen, damit die Berechtigung verschiedener Lösungen proklamiert! Die Hüter des Allgemeinwohls wenden dagegen ein, dass dieses Ausbleiben eindeutiger Positionen eine Schwächung des moralischen Bewusstseins eines Landes herbeiführt. Hier auf Erden bleibt allerdings keine Rechnung offen, und es ist wahrscheinlich, dass der Dilettantismus wie andere sich überlegen gebende Lehren nicht wird umhin können, seinen Tribut entrichten zu müssen. Und der wäre sicherlich furchtbar, wenn die Unfähigkeit zu bejahen mit der Unfähigkeit zu wollen einherginge. In der Tat ist die Psychologie dabei zu beweisen, dass der Willensakt nur eine Sache der Intelligenz ist, und in dieser wie in vielen anderen Angelegenheiten ist der Sprachgebrauch der Wissenschaft vorausgeeilt, indem er den Begriff «skeptisch» mit einem gewissen moralischen Misskredit versah. Man sollte also zugeben, dass die höchste Form der Intelligenz sich den dem Handeln auferlegten Bedingungen widersetzt, und sich so die These der deutschen Pessimisten bestätigt fände, die uns das Bewusstsein als den äußersten und alles zersetzenden Begriff zu verstehen gibt, auf den die Evolution des Lebens hinausläuft. Getäuscht vom listenreichen Geist der Natur streben wir dem Tod zu und machen uns glauben, dem Fortschritt zuzustreben. Aber selbst wenn diese melancholische These [254] zuträfe: Wäre es nicht kindisch, einen Stillstand der unvermeidlichen Entwicklung zu wünschen? Das Beste ist es noch, sich dem Geist des Universums, sei er nun gut oder böse, zu unterwerfen und, wenn wir schließlich am Grund des Kelchs dieser Zivilisation, aus dem alle Jahrhunderte getrunken haben, gar nichts finden, mit Renans Prospero noch einmal zu sagen: »Das Wesen eines Kelches besteht darin, ausgetrunken zu werden.«

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Katja Kaluga und Katharina J. Schneider

Die Legende vom ›Fuchs-Schlössel‹
Zur Geschichte von Hofmannsthals Haus in Rodaun

Dichterhäuser produzieren Mythen. Dies ist bei Hofmannsthals barockem Wohnhaus in Rodaun bei Wien nicht anders.[1] Als Vorbesitzer seines Hauses erwähnt Hofmannsthal in einem Brief an Eberhard von Bodenhausen vom 16. März 1901 beiläufig einen Fürsten Trautson: das Haus sei »zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia von einem Fürsten Trautsohn, der ein Schwarzkünstler gewesen sein soll, für seine Geliebte gebaut worden«.[2] Das gemeinhin als ›Schlösschen Fuchs‹ oder ›Fuchs-Schlössel‹ bezeichnete Anwesen wurde von Hofmannsthal von 1901 bis zu seinem Tod 1929 bewohnt und von seiner Familie noch bis 1937 gemietet. Das Landhaus aus dem 17./18. Jahrhundert, dessen Erbauungs- oder Umgestaltungsdatum nicht belegbar ist, wird in der Forschungsliteratur zu Hofmannsthal, in Zeitungsartikeln und in der Lokalgeschichtsschreibung kaum mit Trautsohn, sondern vielmehr mit einer anderen Vorbesitzerin in Verbindung gebracht: mit einer der Kaiserin Maria Theresia nahestehenden Gräfin Fuchs.

Erste Hinweise zur Geschichte des Hauses gab Werner Volke in seiner Hofmannsthal-Bildmonographie (1967): Das Haus sei benannt nach »Gräfin Fuchs, die Oberhofmeisterin und Erzieherin Maria Theresias war und von der Kaiserin das Haus zum Geschenk erhalten hatte«.[3] An Volkes knappe Bemerkung schloss die Wiener Journalistin und Schriftstellerin Herta Staub an, die in ihrem Aufsatz »Die Rodauner Scene« (1971) dem Haus eine interessante, wenn nicht illustre theresianische Geschichte gab.[4] Staub zog aus den ihr vermutlich z.T. mündlich mitgeteilten Informationen zur Geschichte des Hauses Schlüsse, die als Ver-

1 Vgl. die Verf., Rodaun – Ein unglaubliches kleines Haus. In: Hofmannsthal. Orte. Hg. von Konrad Heumann und Wilhelm Hemecker in Zusammenarbeit mit Claudia Bamberg. Wien 2014, S. 199–223. Vorliegender Aufsatz ist ebd. in Anm. 14 angekündigt. – Wir danken Gerda Czedik-Eysenberg († 2014) und ihrer Familie, in deren Besitz sich das Haus seit 1786 befindet, für ihre Auskünfte.

2 BW Bodenhausen, S. 16.

3 Werner Volke, Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1967 [[16]1997], S. 77.

4 Herta Staub, Die Rodauner Scene. In: HB 6, 1971, S. 427–433.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

suche zu werten sind, zu historischen Halbwahrheiten die passenden Personen ausfindig zu machen. Allerdings verschweigt sie einige ihrer Quellen, wenn nicht sogar ihre Hauptquelle, denn die Schilderung der Schenkung des Anwesens an Gräfin Fuchs durch die Kaiserin war bereits vor Volke von dritter Seite publik gemacht worden und in die Stadtgeschichtsschreibung eingegangen.

Staubs und Volkes Darstellungen sind unzutreffend, die Mythen vom ›Fuchs-Schlössel‹ und vom Fürsten Trautson und seiner Geliebten beruhen auf Erfindungen. Sie sollen durch die folgenden Ausführungen anhand zuverlässiger historischer Quellen berichtigt werden, zu denen in erster Linie die Grundbücher der Gemeinde Rodaun zählen. Diese Berichtigung könnte eine Angelegenheit der Lokalgeschichte bleiben, hätte dieser Mythos das Bild von Hofmannsthal nicht auch in der Forschung erheblich beeinflusst und wäre als dessen Urheberin nicht die der Blut-und-Boden-Ideologie nahestehende Schriftstellerin Maria Grengg (1888–1963) auszumachen.

Viele von Hofmannsthals Bekannten beschreiben in ihren Erinnerungen an Besuche in Rodaun die Atmosphäre und Architektur, die Lage und das Interieur des Hauses; kaum einer der Freunde sieht von einer Schilderung des Anwesens ab.[5] Harry Graf Kessler findet in seinem Brief vom 28. März 1907 die wohl deutlichste Formulierung: Das Haus habe ihm einen »starken, menschlichen Eindruck gemacht« und sei nur mit demjenigen Henry van de Veldes in Uccle bei Brüssel vergleichbar.[6] Von dem spätbarocken Gebäude und dem frühklassizistischen Interieur selbst abstrahiert Kessler also umstandslos, indem er die ästhetische Wirkung des Rodauner Hauses mit jener des avanciertesten Jugendstils gleichsetzt. Von Vorbesitzern, von historischen Figuren, die für Hofmannsthals Entscheidung, in Rodaun zu leben, eine Rolle gespielt hätten, berichtet er nicht. Freunde und Zeitgenossen äußern sich – von zwei Ausnahmen abgesehen – gleichfalls nicht dazu, während es der Nachwelt auffällig oft um die Erwähnung der Gräfin Fuchs und der Kaiserin zu tun ist. Aus dieser Gemengelage von Historie und kurzschlüssigen

5 Als Beispiel seien die Erinnerungen Rudolf Alexander Schröders, Robert Michels, Erika Brechts sowie die Zeitungsartikel von Hermann Menkes genannt. In: Helmut A. Fiechtner (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel seiner Freunde. Wien 1949 [Bern ^{2}1963].

6 BW Kessler, S. 154.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Assoziationen zum Werk Hofmannsthals (der Autor des »Rosenkavalier«, der geistige Vater der Salzburger Festspiele und einer ›konservativen Revolution‹) entwickelte sich ein in Forschung und Öffentlichkeit gleichermaßen populäres wie wirkmächtiges Dichterbild: der sich in seinem Rokoko-Schlösschen in das scheinbar harmonische – theresianische, barocke – Alt-Österreich zurückträumende Dichter, der sich den Brüchen der Moderne zu entziehen versucht.

Zuletzt hat Alexander M. Fischer in seiner Habilitationsschrift ›Posierende Poeten‹ (2015) aus Selbst- und Fremdinszenierung generierte Dichterbilder untersucht. Im Kapitel über Hofmannsthal bildet das barocke Element in dessen Werk einen wesentlichen Bezugspunkt für Fischer. So stellt er fest, dass mit den von ihm »rekonstruierten innerliterarischen Autorinszenierungen« Hofmannsthals »außerliterarische Selbstdarstellungen« korrespondierten, welche Fischer vornehmlich anhand von dessen Wohnsitz in einem »Trakt des barocken Maria-Theresien-Schlössel bzw. Fuchsschlössel« untersucht.[7] Er referiert die Geschichte des Anwesens und zitiert Auszüge aus den Erinnerungen von Rudolf Alexander Schröder, Carl Jacob Burckhardt sowie weiteren Freunden über Lage, Anmutung und Interieur des Hauses.[8] So zieht er den Schluss, die Durchdringung der Gegend um Rodaun und Kalksburg mit Erinnerungen an die theresianische Epoche sei ausschlaggebend für Hofmannsthals Entscheidung gewesen, sich dort niederzulassen; das Haus selbst erscheine als »architektonische Betonung der durch seine Texte im literarischen Feld kommunizierten Autor-Pose«. Mehr noch:

> Hofmannsthals Entscheidung, in einem Barock-Schlösschen in der Nähe des berühmten Jesuitenkonvikts Kalksburg zu wohnen (das noch dazu die idealisierte Regentin Maria Theresia einst ihrer Erzieherin zum Geschenk gemacht und den Ort also womöglich selbst besucht hat),

gehe einher mit »der sich abzeichnenden Neuausrichtung« des Werks nach 1900.[9] Diese Neupositionierung definiert Fischer im Sinne von »Ad

7 Alexander M. Fischer, Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis 21. Jahrhundert. Heidelberg 2015, S. 209–218, hier S. 209f.

8 Ebd., S. 210f. mit Anm. 262–265.

9 Ebd., S. 217 und 216 (vgl. auch S. 210). Fischer bezieht sich hinsichtlich der Bemerkung über das Jesuitenkollegium auf Robert Michels Aufsatz »In Uniform« (in: Fiechtner, Hofmannsthal [wie Anm. 5], S. 65–69). Michel beschreibt knapp die umliegende Landschaft mit ihren markanten Bauten: das stets nur aus der Ferne sichtbare, da von einem großen Park umgebene Kalksburger Konvikt, den Gasthof Stelzer und die Rodauner Bergkirche. Er stellt

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

me ipsum« als den »Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst«.[10] Als Beleg führt er die seit der Publikation auf dem Umschlag von Volkes Hofmannsthal-Bildmonographie bekannte Photographie an, die Hofmannsthal lesend an dem mit Büchern beladenen Louis-seize-Tisch im Salon des Rodauner Hauses zeigt und die Fischer als ein »(stilisiertes) Dokument von Hofmannsthals sozialer Lebenssituation« sowie als »Paratext zu seinen literarischen Selbstinszenierungen« bezeichnet.[11] Das ›Fuchs-Schlössel‹ avanciere zum »Zentrum seiner symbolischen Selbstinszenierungen als Dichter Österreichs« und »zum Denkmal bzw. Erinnerungsort seines spezifischen Dichtertums«.[12] Eine einzelne Facette des Werks, der produktive Umgang mit dem Barock, erfährt damit eine erhebliche Privilegierung, während Werkaspekte, die sich schwerlich in dieses Bild fügen, ebenso wenig beachtet werden wie andere für Hofmannsthal wichtige Orte.[13]

Das ›Fuchs-Schlössel‹ und Gräfin Fuchs

Seit Volkes Publikation ist also die Bezeichnung ›Fuchs-Schlössel‹ für das Anwesen in der heutigen Ketzergasse 471 gängig. Herta Staub, Sekretärin der Rudolf-Kassner-Gesellschaft und Nachlassverwalterin Kassners (die anno 1971 Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Wiener Hofmannsthal-Tagung durch Rodaun führte), arbeitete ausführlicher über die Geschichte des Anwesens und seiner Besitzer. Mit Verweis auf Hofmannsthal bezeichnet sie Fürst Trautson als Erbauer des Hauses. Als dessen Erben nennt sie Veit Euseb Trautson. Über dessen (vermeintliche) Nachfolgerin, Gräfin Fuchs, heißt es bei ihr:

insgesamt fest, man könne von einer »Verwachsenheit« des hofmannsthalschen Werks »mit der Landschaft, in der er lebt« sprechen, ohne dies aber speziell auf Kalksburg zu beziehen. Gründe für die Wahl des Wohnortes nennt Michel nicht.

10 Fischer, Posierende Poeten (wie Anm. 7), S. 214.

11 Vgl. ebd., die Abb. des Salons. – Zu Hofmannsthals vollständig anders eingerichtetem Arbeitsraum im Nebenzimmer des Salons und zu dessen Symbolik vgl. die Verf.: Rodaun – Ein unglaubliches kleines Haus (wie Anm. 1), S. 217–221. – Zu Hofmannsthals Wohnräumen in Rodaun und bes. seiner Stadtwohnung in der Stallburggasse vgl. Katharina J. Schneider, Wohnen in Wien. Räume bei Hugo von Hofmannsthal. Diss. Univ. Wien 2015.

12 Fischer, Posierende Poeten, S. 212.

13 Vgl. ebd., S. 191–217. Siehe ferner Jörg Schuster, Kunstleben. München 2014, S. 97f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Als Veit Euseb [Trautson] starb, könnte Maria Theresia erwogen haben, das Rodauner Schlössel für ihre schon bejahrte einstige Erzieherin, auch Erzieherin ihrer Kinder, und Obersthofmeisterin, die Gräfin Maria Karoline Fuchs (verwitwet nach dem württembergischen Gesandten in Wien) zu erwerben. Jedenfalls spricht die Überlieferung von einer solchen Erwerbung; seit damals heißt das Haus auch ›Fuchsschlössel‹, und einige schöne alte Ölbilder, welche die Gräfin darstellen, sind heute noch darin vorhanden. Die Gräfin starb allerdings dann 1754, achtzigjährig […].[14]

Es handelt sich um Maria Karoline Gräfin Fuchs von Bimbach (geb. Gräfin Mollart; 1675 oder 1681–1754), verheiratet mit Christoph Ernst Graf Fuchs von Bimbach (1664–1719) aus Oberfranken, dem würzburgischen (und nicht württembergischen, wie Staub schreibt) Gesandten am Wiener Hof, Erzieherin der Erzherzogin Maria Theresia. Seit 1736 war sie ihre Obersthofmeisterin, d.h. Vorsteherin des weiblichen Hofstaates, und somit eine enge Vertraute der Monarchin, auf deren Wunsch sie als einzige Nichthabsburgerin in der Kapuzinergruft bestattet wurde.

Die wichtigste Publikation der Wiener Denkmalpflege bestätigt in etwa, was Staub ausführt: Bereits in der dritten Auflage des Dehio-Handbuchs der Kunstdenkmäler Österreichs von 1954 findet sich die Angabe: »Ehem[aliges] Schlößchen Fuchs, erbaut von Maria Theresia, mit Gartenhaus.« Auf der in den Jahren nach 1950 angebrachten städtischen Gedenktafel am Haus heißt es: »Hofmannsthal-Schlössel / Ehemaliges Schlößchen Fuchs / Erbaut im 18. Jahrhundert«. In der neuesten Auflage des Dehio-Handbuchs (1996) wird noch präziser formuliert: »1724 für Fürst Trautson erb[aut], unter Kaiserin Maria Theresia Schenkung an Maria Karoline Gräfin Fuchs (Fuchs-Schlößl)«.[15] In der oben angedeuteten Form werden die Biographie der Gräfin und die Historie des Hauses in der Forschungsliteratur zu Hofmannsthal sowie in der Regionalgeschichtsschreibung wiederholt, dabei verschiedentlich vermischt und

14 Staub, Rodauner Scene (wie Anm. 4), S. 429. Besagte Gemälde konnten nicht identifiziert werden.

15 Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. Von Justus Schmidt und Hans Tietze. Neubearb. von Anton Macku und Erwin Neumann. 3. neubearb. Auflage. Wien, München 1954 (Dehio-Handbuch. Hg. vom Bundesdenkmalamt, Institut für österreichische Kunstforschung. Begründet von Dagobert Frey. Fortgeführt von Karl Ginhart), s.v. »Rodaun«, S. 195. – Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk, bearb. von Wolfgang Czerny u.a. Wien 1996, s.v. »Rodaun«, S. 717–719.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

variiert.[16] Dass das historische Gebäude mit seiner spezifischen Geschichte weder in der Ausgabe des Dehio von 1935 noch im »Rodaun«-Buch der Ortshistorikerin Hildegunde Suete-Willer (1981) erwähnt wird, ist für sich genommen noch kein Anlass, den etablierten Nachschlagewerken zu misstrauen.[17] Auffällig ist immerhin, dass generell keine gedruckten Quellen zur Geschichte des Hauses *vor* 1950 vorliegen. Noch auffälliger ist, dass Hofmannsthal selbst die Gräfin an keiner Stelle erwähnt.

16 Eine Auswahl aus der umfangreichen Literatur: Gustav Hillard, Das ›Hofmannsthal-Schlößl‹ in Rodaun. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 157, 11. Juli 1959 (Beilage Bilder und Zeiten, S. [4]). Dass. in: Das Buch vom Wienerwald. Hg. von Ilse Ellmerich. Wien, Hannover 1967, S. 28. Hugo von Hofmannsthal. Katalog der Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek. 11. Juni bis 16. Oktober 1971. Bearbeitet von Franz Hadamowsky. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 1972, S. 21: »Hofmannsthal wohnte ab 1. Juli 1901 bis zu seinem Tod in diesem, von der Kaiserin Maria Theresia für die Gräfin Fuchs erbauten Schlößl […].« – Carl Jakob Burckhardt, Zu Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. 1974, S. 10. Lore Toman, Mieter Hofmannsthal. In: Die Presse (Wien), 12. Januar 1977. Dies., Hofmannsthalhaus in Rodaun. In: Kulturberichte aus Niederösterreich 6, 1979. Ferdinand Opll, Wiener Bezirkskulturführer. 23. Liesing. Wien, München 1981, S. 44. Dietmar Grieser, Hugo von Hofmannsthal. XXIII., Ketzergasse 471. Das Fremdenbuch. In: Ders., Wiener Adressen. Ein kulturhistorischer Wegweiser. Frankfurt a.M. 1989, S. 208ff. Michaela Schlögl, Hugo v. Hofmannsthals Domizil in Rodaun. Das Fuchsschlössel. In: Wiener Presse Journal, Nr. 110, 1989, S. 27. Peter Ernst, Wiener Literaturgedenkstätten. Hg. von Felix Czeike. Wien 1990, S. 67f. Ausst.-Kat.: Interieurs. Wiener Künstlerwohnungen 1830–1930. Historisches Museum der Stadt Wien (138. Sonderausstellung). Wien 1990, S. 131f. Rudolf Spitzer, Liesing. Altes erhalten – Neues gestalten. Wien 1994, S. 74: »Ein Fürst Trautson baute 1724 ein Barock-Schlößchen, das Kaiserin Maria Theresia so gut gefiel, daß sie es kaufte und ihrer Erzieherin und Obersthofmeisterin, Maria Karoline Gräfin Fuchs, schenkte. So wurde es zum ›Fuchs-Schlößl‹. […] Später kam das Schlößchen wieder an die Familie Trautson […].« – Wiener Bezirkshandbücher. 23. Bezirk: Liesing. Redaktion: Birgit Trinker und Michael Strand. Wien 2002, S. 73: »Bereits im 18. Jahrhundert entwickelte sich Rodaun zu einem beliebten Landsitz der adeligen Welt. In diese Zeit fallen die Anfänge des ›Hofmannsthal-Schlössels‹. 1724 wurde es von Fürst Trautson erbaut, danach von Maria Theresia angekauft und ihrer Erzieherin und Obersthofmeisterin, Maria Karoline Gräfin Fuchs, geschenkt.« Auf S. 145f. der Hinweis: »Hofmannsthal-Schlössel […]. Um 1750 ging es als Schenkung an Carolina Fürstin von Trautson.« – Johannes Twaroch, Noch liegt die Gegend schön vor mir. Literarische Orte in Niederösterreich. Hg. im Auftrag der Dokumentationsstelle für Literatur in Niederösterreich (Literaturedition Niederösterreich). St. Pölten 2003, S. 89ff. Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien. Bd. 2. Wien 2004, S. 431, s.v. »Fuchsschlössel«. Arnold Klaffenböck, Literarische Positionen zu Alt-Wien. In: Ausst.-Kat., Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war (316. Sonderausstellung des Wien Museums). Hg. von Wolfgang Kos und Christian Rapp. Wien 2004, S. 217–227, hier S. 220–222. Joachim Seng, Hugo von Hofmannsthal in Rodaun. In: Ute Harbusch, Gregor Wittkop (Hg.), Kurzer Aufenthalt. Streifzüge durch literarische Orte. Göttingen 2007, S. 19–24. Vgl. auch den Eintrag auf https://de.wikipedia.org/wiki/Rodaun zum Hofmannsthal-Haus [Zugriff: 15.11.2016].

17 Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Zweite Abteilung: Österreich. Zweiter Band: Wien, Niederösterreich, Oberösterreich und Burgenland. Hg. von Dagobert Frey und Karl Ginhart. Wien, Berlin 1935, S. 326f. Hildegunde Suete-Willer: Rodaun. Aus Vergangenheit und Gegenwart. Wien-Rodaun: Eigenverlag 1981 [²1990].

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fürst Trautson

Der von Hofmannsthal als Vorbesitzer bezeichnete Fürst Trautson wird nur noch ein weiteres Mal genannt, und zwar in einem Artikel des Journalisten Hermann Menkes von 1907:

> Das kleine Haus, das einem alten Schlößchen gleicht, hat seine Geschichten und Geschichtchen und wurde vom Fürsten Trautsohn, einem Oberstjägermeister Karls VI., als Liebesheim erbaut. Hier lebte eine »amoureuse Frau«, des Fürsten Geliebte.[18]

Wieder fällt auf, dass weder Hofmannsthals Familienmitglieder noch Freunde oder andere Besucher jemals auf die Gräfin Fuchs, den Fürsten Trautson oder eine eventuelle Bedeutung dieser Personen für Hofmannsthal eingehen.[19] Nur Carl Jakob Burckhardt bezeichnet Hofmannsthals Wohnhaus als »das Haus der Erzieherin Maria Theresias, der Gräfin Fuchs«.[20] Burckhardts Äußerung scheint zu implizieren, Hofmannsthal habe von der Vorbesitzerin gewusst und Burckhardt von ihr berichtet; es ist jedoch wahrscheinlicher, dass Volke oder Staub Burckhardts Quelle waren. Seine Bemerkung ist beispielhaft dafür, dass Staubs Ansatz, dem Haus eine lebendige, logisch fortschreitende Geschichte von Trautson zu Fuchs zu geben, selbst bei einem Zeitgenossen, der seiner eigenen Erinnerung trauen müsste, Wirkung zeigte.

Zur Quellenlage

Staubs Recherchen, die hier nicht im Detail widerlegt werden können, basieren auf falschen Lebensdaten (wie im Falle des Veit Eusebius von Trautson, gestorben 1760, nicht 1750), auf falsch referierten familiären Beziehungen und daraus resultierenden, notwendigerweise unrichtigen

[18] Hermann Menkes, Bei Hugo von Hofmannsthal. In: Neues Wiener Journal 5093, 25. Dezember 1907, S. 8 (vgl. das Dokument 1 im Beitrag von Ursula Renner in diesem Band, S. 37–48).

[19] Vgl. Fiechtner, Hofmannsthal (wie Anm. 5), ferner die Zusammenstellung bei Fischer, Posierende Poeten (wie Anm. 7), S. 210f., sowie bei Ulrich Weinzierl, Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a. M. 2005, S. 72–77.

[20] Burckhardt, Zu Hofmannsthal (wie Anm. 16), S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schlüssen über die Besitzverhältnisse.[21] Das gelegentlich genannte Baujahr des Anwesens Badgasse 5, 1724, lässt sich nicht bestätigen. Das Haus wird bereits in dem seit 1692 geführten Grundbuch der Herrschaft Rodaun erwähnt. Aus den Grundbüchern geht hervor, dass keine der oben angeführten Personen jemals im Besitz des Hauses war. Hinsichtlich der Frage nach der kolportierten Schenkung ist festzustellen, dass weder ein Mitglied des Kaiserhauses noch eine sonstige kaiserliche Institution im Grundbuch eingetragen ist. Die häufig wechselnden Besitzer waren hingegen zwischen 1723 und 1750 sowohl bürgerliche als auch adlige Ehepaare. Eine alleinstehende Frau, die innerhalb des genannten Zeitraums das Haus über mehrere Jahre hinweg besaß *und* als die von Hofmannsthal erwähnte Geliebte des Fürsten in Frage käme, ist nicht darunter.[22]

Und doch spielt der Name Trautson eine wichtige Rolle für das Haus: Im ›Alten Grundbuch‹ ist für das Anwesen Badgasse 5 im Jahr 1755 ein Besitzerwechsel an die »Durchleuchtig-Hochgebohrne Frau Frau Carolina Fürstin v. Trauthson« verzeichnet: »erkauft Anno 755 pr. 2000 Fl.« (Grundbuch, Sign. 264/2, fol. 4^{v}). Die hier genannte Käuferin war Carolina Fürstin von Trautson (1701–1793), mit vollem Namen Maria Carolina Magdalena Franziska (auch Charlotte genannt), geborene Freiin Hager von Allentsteig. In ihrem Besitz blieb das Haus zehn Jahre lang. Der Verkauf im Jahr 1765 ist in dem ab 1759 geführten ›Neuen Grundbuch‹ vermerkt (Sign. 264/5, fol. 10), und zwar mit dem Hinweis, das Anwesen gehöre der Fürstin »alleinig«. Sie konnte es also auch selbständig wieder veräußern. Einen ausführlichen Eintrag über den Verkauf enthält zudem das Rodauner »Gewährbuch« (Sign. 264/4, fol. 135).

21 Vgl. im Einzelnen zur Familie Trautson die Forschungen von Franz Hadriga, Die Trautson. Paladine Habsburgs. Graz, Wien, Köln 1996, hier S. 126–129. Vgl. auch Anm. 25.

22 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Grundbuch der Herrschaft Rodaun, geführt seit 1692, Sign. 264/1. Das Haus ist bereits in diesem Grundbuch verzeichnet. – Altes Grundbuch der Herrschaft Rodaun, Lib. B, geführt von 1723 bis 1758, Sign. 264/2. Anwesen Badgasse 5 s. fol. 4. – Neues Grundbuch, geführt unter der Herrschaftsinhaberin Eleonore von Rödersthal seit 1759, Sign. 264/5. Anwesen Badgasse 5 s. fol. 10. Vgl. auch das Gewährbuch der Herrschaft Rodaun, Sign. 264/4. Anwesen Badgasse 5 s. fol. 135. Weder die Grundbücher noch das Gewährbuch enthalten Angaben über Umbauten, Neubauten oder Anbauten, so dass aufgrund der Aktenlage nicht geklärt werden kann, durch wen und wann das Haus sein äußeres Erscheinungsbild erhielt.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es ist also anzunehmen, dass die Person der Carolina Fürstin Trautson[23] bereits zu Hofmannsthals Zeit vergessen und an ihre Stelle ein nicht exakt identifizierbarer Fürst Trautson getreten war. Die Fürstin wurde darüber hinaus mit Maria Karoline Gräfin Fuchs verwechselt oder diese bewusst an ihre Stelle gesetzt.[24] Dazu könnten die ähnlichen Vornamen ebenso beigetragen haben wie die identischen Aufgaben: Carolina Fürstin Trautson wirkte lange als Erzieherin der ältesten Töchter Kaiserin Maria Theresias und war daher eine ›Kollegin‹ der Gräfin Fuchs. Da Carolina jedoch als unverheiratete Frau das Amt der Aja (Amme und Erzieherin bzw. Kinderfrau) nicht übernehmen durfte, suchte die Kaiserin nach einem geeigneten Ehemann für sie.[25] Die Ehe zwischen Carolina und Johann Wilhelm Fürst von Trautson (1700–1775) wurde 1746 geschlossen. Mit der Eheschließung war eine erhebliche Verbesserung der Position beider Ehepartner am Kaiserhof verbunden, wie aus einer Tagebuchaufzeichnung des Obersthofmeisters Fürst Khevenhüller-Metsch hervorgeht.[26] Seine Notate belegen, wie sehr die Kaiserin die

23 Die ausführlichsten biographischen Nachrichten stellte der Kalksburger Pater Fr. Treml S.J. zusammen: Fürstin Karoline Trautson, im 18. Jahrhundert Besitzerin des »Schlössels oder Hoffes« in Kalksburg. In: Kalksburger Korrespondenz. Blätter für Zöglinge, ihre Angehörige und die Freunde des Kollegs. Kalksburg Dezember 1932, 122. Folge, XLVIII/1. Jg., S. 3–13.

24 Zur Verwechslung der Fürstin Trautson mit Gräfin Fuchs mag beigetragen haben, dass eine gräfliche Familie namens Fuchs von Puchheim und Mitterberg von 1778 bis 1831 die Herrschaft Rodaun besaß. Die Töchter der Gräfin Fuchs waren tatsächlich durch einen Kauf mit dem Kaiserhaus verbunden: Nach dem Tod der Gräfin erwarb Kaiser Franz I. Stephan die Herrschaft Mannersdorf am Leithagebirge von deren Töchtern. Vielleicht auf eine Verwechslung mit Mannersdorf zurückzuführen ist die Behauptung Staubs, die Vorfahren der Familie Czedik-Eysenberg hätten das Rodauner Haus von den Töchtern der Gräfin gekauft. Herzlich gedankt sei Dr. Volker Rößner, Burgpreppach, Familienarchiv Fuchs zu Bimbach, Schloss Burgpreppach, für seine Auskünfte über Gräfin Fuchs und die österreichischen Besitzungen der Familie im 18. Jahrhundert.

25 Treml, Fürstin Trautson (wie Anm. 23), S. 4. Vgl. die Aufzeichnung des Fürsten Khevenhüller-Metsch, hier der Eintrag vom 23. Januar 1746. In: Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776. Hg. von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und Hanns Schlitter. Wien, Leipzig 1907ff. Vgl. die Einträge im Personenregister s.v. »Trautson und Hager«. – Zu Johann Wilhelm von Trautson und seiner Frau Carolina vgl. auch Hadriga, Trautson (wie Anm. 21), S. 130–138, dessen Darstellung weitgehend auf Treml beruht. Johann Wilhelm von Trautson war der zweite Träger des Fürstentitels; sein Vater war Johann Leopold Donat (1659–1724); auf diesen Mann bezieht sich Staub. Johann Wilhelms Bruder war Kardinal von Wien. Veit Eusebius von Trautson war ein Cousin.

26 Khevenhüller-Metsch, Tagebuch (wie Anm. 25) erwähnt am 23. Januar 1746, dass der Bräutigam das zweite Obersthofmeisteramt erhielt, zudem eine Pension und die Zusage zum Orden vom Goldenen Vlies. Die wertvollen Geschenke an die Braut überstiegen offenbar die übliche Ausstattung für ein Kammerfräulein.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fürstin schätzte (einige wenige Briefe Maria Theresias an die Fürstin sind überliefert). Zudem bezeugen die Tagebucheintragungen Carolinas musische Bildung – sie dichtete und komponierte – sowie ihr Geschick als Arrangeurin von Theaterstücken und Musik bei Hofe. Nicht von ungefähr stand die intellektuelle Carolina von Trautson seit Juli 1756 als Obersthofmeisterin dem Hofstaat der Erzherzogin Maria Anna vor, der wissenschaftlich begabtesten und interessiertesten Tochter Maria Theresias. Zu diesem Anlass wurde sie von der Kaiserin (nicht zum ersten Mal) mit einer hohen Summe beschenkt.[27]

Das Gerücht von der Schenkung des Hauses durch die Kaiserin, das durch die Grundbücher nicht bestätigt wird, könnte eventuell auf eine falsche geographische Zuordnung folgender Tagebuchaufzeichnung des Fürsten Khevenhüller-Metsch zurückgehen: »Den 28. [Juli 1757] war ich zu der Fürstin von Trautsohn nach Monperou geladen, so ein kleines außerhalb Rodaun, nächst Kallspurg, gelegenes, von der Kaiserin ihr vor ein paar Jahren geschencktes Schlössl oder Hoff ist.«[28] Selbst zwischen 1750 und 1760 konnte man das Haus Badgasse 5 nicht als »außerhalb Rodaun nächst Kalksburg gelegen« beschreiben. Tatsächlich bezieht sich die Notiz auf den vom Haus Badgasse 5 auf dem Weg entlang der Liesing schnell erreichbaren Landschaftsgarten in der Gemeinde Kalksburg, dessen historischer Name »Monte Perou« bzw. »Monperou« lautet und auf dessen Grund sich seit 1856 das ehemalige Jesuitenkollegium, das heutige Gymnasium »Collegium Immaculatae Virginis«, befindet.[29] Das

[27] Vgl. Treml, Fürstin Trautson (wie Anm. 23), S. 6f. sowie Hadriga, Trautson (wie Anm. 21), S. 135–138, hier S. 138. Ein Porträt der Fürstin von Lorens Lonberg (1730–1811) wurde vor mehreren Jahren auf einer Auktion angeboten: http://www.artnet.com/artists/lorens-lonberg/portr%C3%A6t-af-charlotte-magdalene-f%C3%BCrstin-von-L8olYbkg-oUa-XuCdQTzZbg2 [Zugriff: 15.11.2016]. Über den Verbleib des Porträts konnte nichts ermittelt werden.

[28] Khevenhüller-Metschs Tagebucheintrag (wie Anm. 25) ist unter das Jahr 1757 gereiht (Jahr offenbar erschlossen). In diesem und weiteren Einträgen (26. Mai 1758, 20. Juli 1758, 16. August 1759, 6. Oktober 1765) erwähnt er Besuche in ›Monperou‹ anlässlich von Festen und kleineren Opernaufführungen in einem Gartentheater mit jugendlichen Darstellern aus dem Hochadel. S. auch Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1883, 47. Band, s.v. »Carolina von Trautson«. Vgl. ferner D.S. Mayer von Rosenau, Franz Edler von Mack. Atzgersdorf bei Wien 1904, S. 6.

[29] Ab 1773 wurde der Gesamtbesitz des Jesuitenordens von der k.k. Staatsgüter-Administration verwaltet (Exjesuitenfonds), weshalb in der Gartenkunstforschung der Erwerb des Parks durch Fürstin Trautson auf einen unbekannten Zeitpunkt nach 1773 datiert wird. Es deutet jedoch alles daraufhin, dass sich weder Bergpark noch Schlösschen zuvor im Besitz des Jesuitenordens befanden. Ab 1786 wirkte Franz von Mack in Kalksburg. Zunächst blieben Macks Kalksburger Besitzungen auf das dorfseitige Ufer der Liesing beschränkt; er erbaute

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

älteste Gebäude auf dem Grundstück ist jenes von Khevenhüller-Metsch erwähnte, inzwischen äußerlich stark veränderte Schlösschen. Dass Carolina Fürstin Trautson die Begründerin des Kalksburger Parks war, wurde nie ganz vergessen, wie auch Staub erwähnt.[30] Aus den Grundbüchern der beiden Ortschaften geht hervor, dass die Fürstin im Sommer 1756 mehrere Grundstücke in Kalksburg sowie ein ausgedehntes Stück Land in Rodaun kaufte, das den größten Teil des Zugbergs und den flachen Bereich entlang der Liesing umfasste.[31] Laut Grundbucheintrag befand sich auf diesem, den eigentlichen Park bildenden Berggrundstück das von Khevenhüller-Metsch erwähnte Schlösschen. (Im Einzelnen sind diese Erwerbungen nur für die Geschichte des Parks von Interesse, doch ist wiederum festzuhalten, dass das Kaiserhaus dabei keine Rolle spielte.[32]) Doch weshalb ist der Grundbucheintrag über ein Grundstück, das man heutzutage ausschließlich mit dem Dorf Kalksburg in Verbindung bringt, in einer Akte der Herrschaft Rodaun verzeichnet? Nachschriften in den Grundbüchern ist zu entnehmen, dass der bergseitige Teil der

dort u.a. das sog. Steinhaus im gotischen Ruinenstil und legte einen kleinen Garten an. Erst 1791 konnte er den großen Garten auf der anderen Seite der Liesing erwerben (vgl. die leicht abweichenden Angaben bei Treml, Fürstin Trautson, S. 12, wie Anm. 23). Nun erfolgte die Umgestaltung in einen englischen Garten mit freimaurerischen Bezügen, der noch auf dem franziszeischen Katasterplan von 1818 eine barocke Zone aufweist (vgl. die Pläne im Wiener Archivinformationssystem online unter www.wien.gv.at – Tektonik des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Bestand 2.2.3.2; Akt 2.2.3.2.Pl.56 – Kalksburg). Vgl. Géza Hajós, Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien. Wien, Köln 1989, S. 193ff. mit Abbildung des Kartenausschnitts; ferner Eva Berger, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930. Wien, Köln, Weimar 2004, Bd. 3, S. 515ff. – Auch Gerty von Hofmannsthal kannte die Bezeichnung »Monte Perou« noch. Auf einem von ihr aus dem Gedächtnis erstellten Inventar der Kunstblätter und Gemälde mit lokalen Motiven aus dem Rodauner Haus wird ein Ölbild von Anfang des 19. Jahrhunderts erwähnt: »Blick auf den ›Mont Perou‹ und die Klause in Kalksburg, von […] [dem nicht mehr vorhandenen Salettl auf der Himmelswiese] aus gesehen.« (Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum. Nachlass Hofmannsthal. FDH/Dokumente 22)

30 Staub, Rodauner Scene (wie Anm. 4), S. 429.

31 Gewährbuch Rodaun, Sign. 264/4, fol. 98^{v}. Eintrag datiert auf den 18. Juni 1756. Verkäufer des Grundstücks auf dem Zugberg: Egon Anton Freiherr von Alberstorff. – Grundbuch Rodaun von 1723, Sign. 264/3, fol. 318.

32 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Grundbücher von Kalksburg (Herrschaft Mauer), Sign. 255/26, Kauff-Buech über die Herrschaft Maur und derselben zuegehörigen Dorffschafften, als Maur, Kalchsburg, Liesing, Weissenbach und Speissing. Anno 1713, fol. 200–203: Enthält den Kaufvertrag vom 23. April 1756 zwischen dem als Bevollmächtigten auftretenden Johann Joseph Mannagetta von Lerchenau und dem Verkäufer, Egon Anton Freiherrn von Alberstorff, sowie darauf folgend den Eintrag vom 4. Juni 1756 über die Steuerpflichten der neuen Besitzerin, der Fürstin Trautson. Mannagetta muss in ihrem Auftrag gehandelt haben.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Parkanlage mit dem Schlösschen bis 1796 zur Herrschaft Rodaun gehörte. Die Fürstin hatte den Garten 1791, ein Jahr vor ihrem Tod, an Franz von Mack verkauft, der als neuer Besitzer der Herrschaft Kalksburg/Mauer bewirkte, dass der Park verwaltungstechnisch Kalksburg zugewiesen und die Grenze zwischen den beiden Herrschaftsbereichen neu gezogen wurde.[33] Rund 150 Jahre später war diese Entwicklung längst vergessen und der Kalksburger Park kaum als Teil Rodauns zu begreifen. Wollte man also anhand der Angaben bei Khevenhüller-Metsch ein Schlösschen in der Gegend suchen, einen adligen Sommeraufenthalt im Stil des 18. Jahrhunderts, so war es nicht abwegig, an die Badgasse 5 zu denken, das letzte Haus vor dem Gasthof Stelzer und vorletzte am Weg nach Kalksburg. Zumal, wenn man es, wie die Erfinderin des Mythos vom ›Fuchs-Schlössel‹, Maria Grengg, selbst bewohnte.

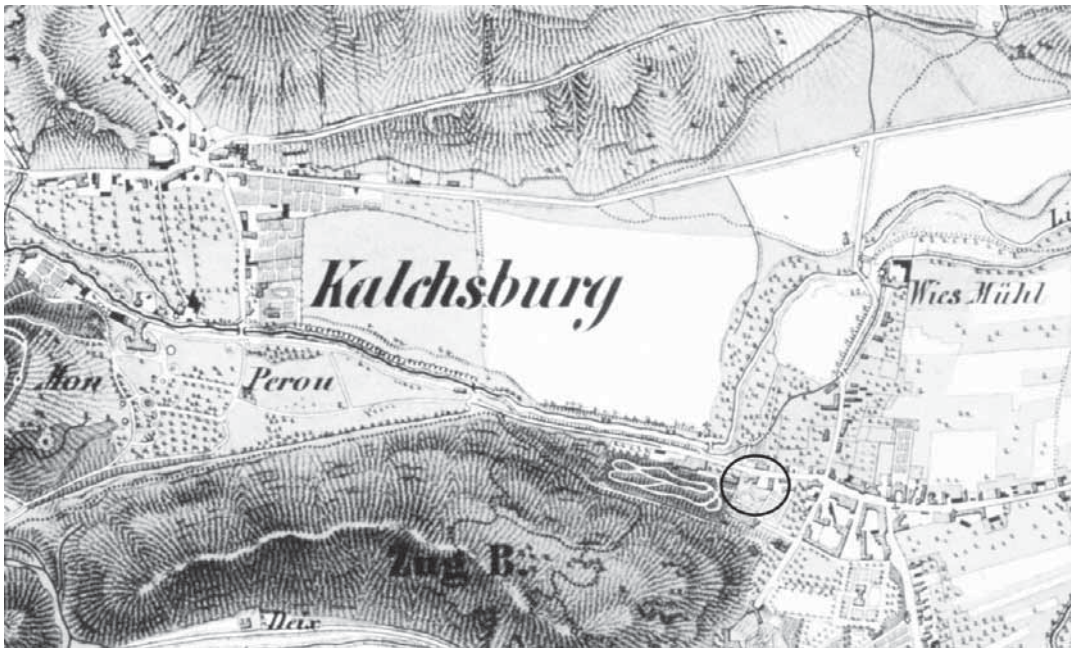


Abb. 1: Lage von Hofmannsthals Haus in Rodaun mit dem Garten am Zugberg[34]

[33] Vgl. Grundbuch Rodaun, Sign. 264/4, fol. 49 und fol. 50. Grundbuch Rodaun von 1723, Sign. 264/3, fol. 172 und 173.

[34] Umgebungen von Wien, lithographirt in der Kreidemanier und die Kulturgattungen in Farben gedruckt. [O.J.] Hg. von dem Kais. kön. Österreichischen Generalquartiermeisterstabe. Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung und Globenmuseum, Inv. Nr. KAR 392.920-C.K, Blatt XIV.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nicht erst Staub verwechselte also die beiden Frauen miteinander.[35] Die Auswertung der Publikationen (siehe Anm. 16) hat ergeben, dass vor dem Zweiten Weltkrieg keinerlei Kenntnisse über Gräfin Fuchs bestanden. Ihr Name taucht um 1950 wie aus dem Nichts auf. Ein Artikel aus der Zeitungsausschnittsammlung der Familie Hofmannsthal im Freien Deutschen Hochstift führt zur Quelle sämtlicher Verwechslungen: der Beitrag »Rokoko-Idylle im Wienerwald« von Rose Poor-Lima aus der »Neuen Wiener Tageszeitung« vom 14. November 1952, abgedruckt in der Rubrik »Das müssen Sie noch lesen«.[36] Der Artikel beschreibt einen Besuch bei der Schriftstellerin und Malerin Maria Grengg (1888–1963), die das Haus seit 1942 bewohnte und somit als Mieterin der 1939 emigrierten Gerty von Hofmannsthal nachfolgte. Maria Grengg sah nach eigenem Bekunden ihr dichterisches Ziel darin, »die Grundgedanken Hitlers um die Liebe, Ehe, Kirche und rassische Erneuerung in volkstümlichen Romanen und Erzählungen in wirklich künstlerischer Form zum Ausdruck zu bringen«[37]. Poor-Lima berichtet, Grengg habe »nicht ohne Opfer« das »durch Kriegseinwirkungen stark hergenommene Hofmannsthal-Haus wieder wohnlich gemacht«; ihr »erwuchs hier die Aufgabe, das Erbe Hofmannsthals zu hüten«. Offenbar machte es Grengg sich auch zur Aufgabe, die Geschichte des Hauses nach Kräften auszuschmücken. Sie hatte bereits 1950 einen längeren Beitrag über das Haus in einem Rodauner Heimatbuch publiziert, darin heißt es:

35 Aus Staubs Nachlass (Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 900, ferner ZPH 907 und ZPH 970), der Notizen zur Geschichte Rodauns sowie drei mit Überarbeitungsspuren versehene Fassungen des Aufsatzes (Archivbox 15) enthält, geht wenig über die benutzten Quellen hervor.

36 Rose Poor-Lima, Rokoko-Idylle im Wienerwald. In: Neue Wiener Tageszeitung vom 14. November 1952, Rubriktitel: »Das müssen Sie noch lesen« (Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum. Nachlass Hofmannsthal. Zeitungsausschnittsammlung, Mappe ›Häuser‹).

37 Dem Aufnahmeantrag in die Reichsschrifttumskammer beigefügter Lebenslauf von Maria Grengg vom 4. April 1938, Bundesarchiv Berlin, RK B 0059, zit. n. Oliver Rathkolb u.a.: Forschungsprojektendbericht Straßennamen Wiens seit 1860 als »Politische Erinnerungsorte«. Erstellt im Auftrag der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7), Wien 2013, S. 69f., online unter www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/strassennamenbericht.pdf [Zugriff: 15.11.2016].

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Die großen Wälder des kaiserlichen Jagdgebietes wuchsen an den Ort heran, als Fürst Trautson,[38] Rat Kaiser Karl VI., das Jagdschlößchen hineinbauen ließ in die Mulde des Liesingtals. Man schrieb 1724 […]. Es ist naheliegend, daß der große Fischer von Erlach, der so manches Landschlößchen in der Umgebung erbaute, so nebenbei für den fürstlichen Mäzen dieses Jagdhaus schuf […], doch ist bis heute nicht festgestellt worden, wer das Haus wirklich gebaut hat. […] Kaiserin Maria Theresia kaufte, wann ist nicht festzustellen nach den nur mündlich herübergetragenen Berichten, dann später dem Erzbischof Trautson[39] das Jagdschlößchen ab. […] Maria Theresia schenkte, man kann sich immer nur an mündliche Überlieferungen halten, das Jagdschlößchen ihrer Obersthofmeisterin der Gräfin Fux. Die ›Fuxin‹ muß gerne und oft hier gewesen sein, denn von ihrem Aufenthalt fanden sich bis auf die allerletzte Zeit noch Spuren im Haus. Eine Sänfte stand noch bis vor wenigen Jahren auf dem Dachboden, das Bild der ›Fuxin‹ hängt noch heute in einem der Säle.[40]

Aus Rose Poor-Limas Artikel ist ersichtlich, dass Grengg ihr genau diese Geschichte erzählt haben muss, doch ohne die Einschränkungen, die sie noch im Heimatbuch machte. Poor-Lima schreibt weiter:

> Man wundert sich, dass ein Bau mit einer auf Maria Theresia zurückreichenden erlauchten Geschichte ganz der Aufmerksamkeit der Oeffentlichkeit entgangen sein sollte! Erbaut wurde das Schlößchen als Jagdsitz für die Geliebte des Fürsten Trautsohn.

Damit wiederholt sie das hofmannsthalsche Element der Geschichte und konkretisiert:

> Eines Tages aber fiel das Auge der Kaiserin, die in einem beim Hotel Stelzer untergebrachten Schwefelbad Erleichterung suchte, auf das benachbarte Haus und sie kaufte es von dessen Besitzerin [der vermeintlichen Geliebten des Fürsten] für ihre alte Obersthofmeisterin, die berühmte ›Fuchsin‹. Die Gräfin Fuchs wurde später bekanntlich auf Befehl Maria Theresias in der Kapuzinergruft bei den Kapuzinern beigesetzt, als die einzige, nichtfürstliche Tote. Ihre Aufbahrung in der Hofburg erfolgte im weißwollenen Ordenskleid. Starb nicht auch Hugo von Hofmannsthal in der Mönchskutte, im

38 Dies wäre der erste Fürst, Johann Leopold Donat von Trautson (1659–1724).

39 Dies wäre der Bruder des zweiten Fürsten Trautson, des Gatten der Fürstin Carolina.

40 Maria Grengg, Das Maria-Theresienschlößl in Rodaun – Hoffmansthals (!) Sterbehaus (Stelzergasse 5). In: Josef Strohschneider, Pfarr- und Heimatbuch der Pfarre Wien – Rodaun. Wien 1950, S. 77–81, hier S. 77–79. – Inhaltliche Überschneidungen lassen darauf schließen, dass Staub entweder Grenggs Artikel in Strohschneiders Buch zur Kenntnis nahm, ohne ihn unter die Quellen zu reihen, oder ihre Gesprächspartner Grenggs inzwischen wohl allgemein bekannte Angaben wiederholten.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kleid des Dritten Ordens? An all das muß der Besucher in Rodaun denken […].[41]

Sollte also Maria Grengg zu einem guten Teil erfunden haben, woran die Besucher des Rodauner Hauses denken sollten? Es ist davon auszugehen, dass Grengg diese Geschichte den Besuchern wieder und wieder berichtete, wenn sie durch das Haus führte. Selbst wenn die Verwechslung nicht auf Intention, sondern auf bruchstückhafter, falsch verstandener und neu kompilierter Information beruht haben sollte: Gebetsmühlenartig hat die Hofmannsthal-Forschung die Namen Fuchs und Maria Theresia wiederholt. Erst die Nachwelt, und zwar zuerst Maria Grengg, versuchte Hofmannsthals Wohnsitz durch eine hinzugedichtete Vorbesitzerin wie eine Theaterkulisse zu modellieren und zur historischen Realität zu erklären. Die Anmutung des barocken Hauses mit den ästhetischen Präferenzen Hofmannsthals und der Genese seines Werks in Zusammenhang zu bringen, erscheint verlockend, doch hat sich die Forschung bei ihren Bemühungen, dem Dichter auf dem Wege der Realia näherzukommen, an dieser Stelle auf eine zweifelhafte Überlieferung verlassen. Die Bezeichnung des Hauses als ›Fuchs-Schlössel‹ ruft die Vorstellung von einem kaiserhausnahen Österreich im Kleinen auf und zeugt von einem bestimmten Bild von Hofmannsthal, das offenbar nach einer romantisierenden Beglaubigung und einer Übersetzung ins Architektonische verlangte. Um die Mythenproduktion einzudämmen, sei wiederholt, dass Hofmannsthal selbst das Haus weder unter der Bezeichnung ›Fuchs-Schlössel‹ kannte noch selbst jemals von einer direkten Verbindung seines Hauses zu Maria Theresia sprach. Es war ihm nicht um die Etablierung einer Genealogie zu tun, an der er in irgendeiner Form partizipieren konnte. Die vage Vorgeschichte um einen Fürsten Trautson mag ihm als Anekdote und atmosphärisches Beiwerk – nicht mehr und nicht weniger – willkommen gewesen sein. Sie ist jedoch mit seinen tatsächlichen Intentionen und Gründen für die Anmietung des Hauses – wie seinem generellen Interesse an historischen Häusern, Einrichtungen und Objekten, seinem Wunsch nach ruhigen Arbeitsbedingungen und der ihm angenehmen Distanz zwischen Rodaun und Wien – nicht in Zusammenhang zu bringen.

41 Poor-Lima, Rokoko-Idylle (wie Anm. 36).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sabine Schneider

Hofmannsthals »Turm«-Dramen
Politik, Wissenschaft und Kunst in der Zwischenkriegszeit
Eine Einführung

Ein Gegenstand des vorliegenden Jahrbuchs ist mit den »Turm«-Dramen ein Werkkomplex, der den Lesenden und Forschenden die Rezeption nicht leichtmacht. Zweifellos ist der späte Hofmannsthal mit seinen Schrifttumsbelehrungen und taumelnden Führerschaften, seinen mitteleuropäischen Größenphantasien und dem aggressiven Kulturkonservativismus nicht eben populär – weder unter den Hofmannsthal-Leserinnen und -Lesern, noch in der Forschung. Das Unternehmen der 18. internationalen Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, sich im September 2014 in Basel ausschließlich diesem formal zerklüfteten und schwer zugänglichen Werkkomplex zu widmen, stellte daher ein Wagnis dar.[1] Ein Wagnis auch deshalb, weil die einzig angemessene analytische Zugangsweise zu den drei im Zeitraum zwischen 1925 und 1927 entstandenen Dramen die ideologiekritische zu sein scheint. Doch hat die Forschung zu den politischen Ideologien des späten Hofmannsthal diese ideologiekritische Arbeit bekanntlich bereits geleistet. So wurde im weiteren Kontext der politischen Schriften der 1920er Jahre die erste Fassung des Dramas als für den Totalitarismus ideengebender Denkraum gedeutet.[2] Die Frage nach den Herrschafts- und Souveränitätskonzeptionen, die im Zentrum der »Turm«-Dramen steht, wurde von einer fatalen historischen Finalität her gelesen, nämlich der Annahme einer Zwangsläufigkeit des Wegs von der Avantgarde in den Nationalsozialismus. Ohne große Mühe hat man spezifisch moderne und zugleich

[1] Sieben Beiträge dieser 18. internationalen Tagung der Hofmannsthal-Gesellschaft liegen, für die Veröffentlichung eingerichtet, hier gedruckt vor.

[2] Vgl. Uwe Hebekus, »Woher – so viel Gewalt?« Hofmannsthals Poetologie des Politischen in der ersten Fassung des »Turm«. In: Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Anderegg zum 65. Geburtstag. Hg. von Andreas Härter u.a. Göttingen 2003, S. 139–156. Ders., Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne. München 2009. Ders. (Hg.), Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der klassischen Moderne 1900–1933. München 2008.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

antimoderne Züge in der politischen Konzeption und dem Geschichtsbild der Dramen identifizieren können.[3] Deutliche Spuren von Carl Schmitts Souveränitätslehre wurden aufgewiesen, eine Konzeption der Restauration zerbrochener Ordnungen durch das Medium der Kunst ausgemacht und den Dramen zu Recht eine zentrale Position in der Bewegung der konservativen Revolution zugewiesen.[4] Im Bewusstsein solcher gemeinsamen Zugehörigkeit zu einer konservativen Revolution schreibt Thomas Mann am 7. September 1926 an Hofmannsthal über die erste Fassung, die dieser ihm bei einem Münchner Besuch mit der handschriftlichen Widmung »Thomas Mann / diesen finsteren Zeitspiegel, / überreicht vom Dichter«[5] übergeben hatte:

> Es ist ein Werk von außerordentlicher Ausdruckskraft, chaotisch in seiner Schönheit und von einer Unwillkürlichkeit, die ich als im rührendsten und verehrungswürdigsten Sinn dichterisch empfinde. Gewiß hat es Ihnen viel Schmerz und Grauen gemacht. Auf jeden Fall beschämt es eine Jugend, die sich allein als Träger der Zeit und ihrer Revolution fühlen möchte, und so tut, als hätten wir die letzten 12 Jahre verschlafen und lebten ahnungslos im Alten.[6]

Dass Hofmannsthal mit Schmerz und Grauen – mit äußerster Anspannung spätestens von 1920 an bis zu seinem Lebensende oder, nimmt man die ersten Entwürfe dazu, sogar von 1901 an – mit diesem Werkkomplex befasst war, bezeugt der lange Entstehungsprozess. Er konnte mit diesem Werk nicht zu Rande kommen, so dass er drei selbständige Druckfassungen davon erstellte und in ständigem Umarbeiten mit der Bewältigung des Stoffes rang.[7] Tatsache ist, dass er in der Vollendung des Stückes seine wichtigste und schwierigste Aufgabe sah; immer

3 Vgl. Norbert Altenhofer, »Wenn die Zeit uns wird erwecken …«: Hofmannsthals »Turm« als politisches Trauerspiel. In: »Die Ironie der Dinge«: Zum späten Hofmannsthal. Mit einem Nachwort von Leonhard M. Fiedler. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a.M. 1995, S. 61–79. Katharina Maria Herrmann, Hugo von Hofmannsthals spätes Drama »Der Turm«. Ringen um Erlösung von der ›bösartigen Unwirklichkeit‹ Moderne. In: New German Review 23, 2008, S. 7–25.

4 Vgl. Markus Twellmann, Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004. Grundlegend Stefan Breuer, Anatomie der Konservativen Revolution. Darmstadt 2009.

5 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 177.

6 Thomas Mann an Hofmannsthal, 7. September 1926. In: Fischer-Almanach 82, 1968, S. 31.

7 Vgl. die Kommentare von Werner Bellmann in SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 143–177, und SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 231–258.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wieder klagt er: »das sind immens schwere Dinge«.[8] Am Ende dieses Arbeitsprozesses, nach Erstellung der zweiten Prosafassung für die Uraufführung am Münchner Prinzregententheater, schreibt er am 8. November an Josef Redlich:

> Fast schwer wird es mir, mich von meiner jetzigen Arbeit zu trennen: der letzten, nun wohl endgiltigen Fassung meines Trauerspieles. Ich zögere fast. Es ist ein letztes Sich-los-reißen von diesen Figuren, mit denen ich seit 1920 lebe.[9]

Im März 1926 scheut er sich nicht, in einem Brief an Josef Nadler von seinem »Lebenswerk« zu sprechen.[10] Diese Einschätzung mag befremdlich erscheinen, wo doch der Werkprozess der 1920er Jahre für heutige Leser von den Komödien, allen voran dem ästhetischen Meisterwerk »Der Schwierige« und vom »Großen Salzburger Welttheater«, geprägt ist. Hofmannsthal betont jedoch die Zusammengehörigkeit dieser werkgenetischen Periode, deren Arbeiten »unbedingt eine Einheit bilden«.[11] In der Tat sind sowohl das »Salzburger Welttheater« wie auch der »Turm« aus der Beschäftigung mit Caldérons »Das Leben ein Traum« hervorgegangen.[12] Das für Hofmannsthals späte Werkperiode prägende Problem des ›Sozialen‹ und der ›Tat‹ spiegelt sich im »Turm« wider, dessen Protagonist Sigismund vom Traumdasein der in »Ad me ipsum« beschriebenen ›Praeexistenz‹ zum Tun voranschreiten soll, ebenso wie in den Komödien.[13] Und mit dem Diener Anton findet sich, mitten in der Tragödie, eine echte Komödienfigur, über die Hofmannsthal in einem Brief an Richard Strauss schreibt, er habe wie in den Komödien »wieder einmal ein ›Milieu‹ zu schaffen«[14] versucht. Vor allem aber spiegeln die Komödien wie die Tragödie die Erschütterung Europas durch den Zeitenbruch des

8 BW Strauss (1970), Brief vom 16. Juli 1927, S. 581.
9 BW Redlich, Brief vom 8. November 1928, S. 76f.
10 Josef Nadler, 28. März 1926. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XVII, 1974, S. 82.
11 Ebd.
12 Vgl. Ernst Robert Curtius, George, Hofmannsthal, Caldéron. In: Ders., Kritische Essays zur Europäischen Literatur. Bern 1950, S. 172–201. Egon Schwarz, Hofmannsthal und Caldéron. Gravenhage 1962.
13 »›Der Turm‹. Darzustellen das eigentlich Erbarmungslose unserer Wirklichkeit, in welche die Seele aus einem dunklen mythischen Bereich hineingerät. Anzuknüpfen: jener Begriff der Praeexistenz.« Aufzeichnungen zu »ad me ipsum« 1927/1928. In: GW RA III, S. 625.
14 BW Strauss (1970), Brief vom 16. Juli 1927, S. 573.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ersten Weltkriegs wider. In den Sprachverstörungen des Hans Karl und der Traumatisierung durch seine Verschüttung in den Schützengräben des Weltkriegs[15] sind sie im »Schwierigen« ebenso präsent wie in der Krise der politischen Herrschaft, den Gewaltexzessen der Militärs und den revolutionären Unruhen der Massen im »Turm«. Die Arbeiten dieser Werkperiode sind geprägt von einer existenziellen Erschütterung, deren Ursprünge in der Kriegspublizistik Hofmannsthals zu verfolgen sind.[16] Im Februar 1919 schreibt Hofmannsthal, dem Schnitzler in seinem Tagebuch das Attest einer Kriegspsychose ausstellte,[17] in einer offenen Antwort an die europäischen Intellektuellen:

> Wir sind, als Geistige, in Frage gestellt von einer Welt, die Chaos werden will, weil ihre Ideen erschüttert sind; unser Wert, als Individuen, ist bescheiden und problematisch; das Ungeheure unserer Situation ist ohne Beispiel.[18]

Die Herrschaft des Geistes über das Chaos der Materie bleibt als ungelöste Frage im Werkkomplex der 1920er Jahre bestehen. Was Hofmannsthal in der Kriegspublizistik in den staats- und kulturschöpfenden Kräften der großen Männer der habsburgischen Geschichte zu finden hoffte, im Prinz Eugen, der als »Sieger und Schöpfer, Organisator der widerspenstigen Materie« Österreich als »ein Gebilde des Geistes«[19] dem Chaos entrungen habe, steht nun im mythisch-politischen Trauerspiel auf der großen allegorischen Weltbühne und in der Frage nach der Legitimation der Herrschaft durch den Geist wieder zur Disposition. In Hofmannsthals Werkprozess werden die Problemkonstellationen in formaler Verwandlung und stofflicher Überschreibung kontinuierlich weiterbearbeitet.

Dieser Zusammenhang macht es möglich, die politische Mythologie des »Turm«-Komplexes noch einmal in neuer, nicht ausschließlich

15 Inka Mülder-Bach, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«. In: HJb 9, 2001, S. 137–162.

16 Vgl. Sabine Schneider, Orientierung der Geister im Bergsturz Europas. Hofmannsthals Hermeneutik des Kriegs. In: Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Hg. von Stephan Baumgartner u.a. Zürich 2014, S. 85–96. Alexander Honold, Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs. Berlin 2015, S. 323–394.

17 Schnitzlers Tagebucheintrag vom 9. Februar 1915: »Hugo […], der in recht pessimistischer etwas kriegspsychotischer Stimmung scheint.« Arthur Schnitzler, Tagebuch (1913–1916). Wien 1983, S. 172.

18 SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 228.

19 Ebd., S. 134.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ideologiekritisch verfestigter Perspektive zu betrachten. Es sind Gestaltfindungen auf der Suche nach einem Ausweg aus der politischen Erschütterung seiner Zeit, Mythenbildung im politisch Imaginären und Konstruktionen des politischen Körpers, welche die jüngste Forschung als spezifische Form einer Poetik des politischen Denkens, als Konfiguration von ästhetischen mit politischen Denkmustern zu erkunden unternimmt.[20] In diesem Sinn ist der politische Denkraum der »Turm«-Dramen noch zu entdecken. Welche Figuren des politisch Imaginären liegen den Gestalten eines im Turm gefangenen, halb wahnsinnigen, auf tierhafte Kreatürlichkeit zurückgeworfenen Thronfolgers zugrunde? Wie ist das Paradox zu verstehen, dass Sigismund mit einem Rossknochen Kröten und Ratten erschlägt[21] und zugleich als engelgleiche Geistigkeit, als Märtyrer des Leibes und Geistes und als messianische Erlöserfigur durch eine *Passio Christi* erscheint? Er ist »Kreatur«[22] und Gefährte der Kröten, »Genosse der Engel« und »Betrachter der Gestirne«[23] in einem; eine schwer zu verstehende Zumutung. Am unschuldigen, ein neues Leben in lebensreformerischer Ursprünglichkeit verheißenden Kinderkönig störte sich Martin Buber, weil er mit seinen Märchenzügen die tragische Fatalität des Stückes unterbreche.[24] Prekär ist die Rolle, welche den alten Gewalten der Habsburgischen Dynastie noch zugedacht ist, der weltlichen und geistlichen Gewalt mit ihren Herrschaftsinsignien. Über sie urteilt die nüchterne Gewalt eines Militärs wie Olivier, von dem die Regieanweisung sagt, »ganz in Eisen und Leder, Pistolen im Gürtel, einen Sturmhelm auf«:[25] »Die Pfaffen- und Komödiantensprache ist abgeschafft. Es ist ein nüchterner Tag über der Welt angebrochen«[26]. Entscheidend ist, welche Rolle im Geschichtsprozess der neuen unbe-

20 Vgl. Herfried Münkler, Die Deutschen und ihre Mythen. Berlin 2009. Clemens Pornschlegel, Der literarische Souverän. Zur politischen Funktion der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis. Freiburg i.Br. 1994. Thomas Frank, Albrecht Koschorke u.a. (Hg.), Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren. Frankfurt a.M. 2002. Albrecht Koschorke, Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt a.M. 2007.

21 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 10.

22 Ebd., S. 14.

23 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 56.

24 Martin Buber an Hofmannsthal, 14. Mai 1926. In: Martin Buber, Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten. Bd. II. Gütersloh 1973, S. 255f.

25 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 212.

26 Ebd., S. 217.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kannten Macht zukommt. Eine solche Macht ist die Masse, ein »Nichts mit tausend Köpfen«[27], wie sie der vergeblich um persönliche Größe kämpfende, ehrgeizige Julian verächtlich nennt. Seine Rolle ist jedoch ausgespielt und damit die des ehrgeizigen Individuums, das sich in Verkennung der Tatsachen als Bildner des Geschichtsprozesses fühlt. Indem es den »Klumpen«[28] der Bauern Geist einhauchen will, gewinnt dieser Klumpen wie ein mythischer Golem ein unkontrollierbares Eigenleben. Diesen Mythologemen und Gestaltgebungen eines schwärenden, politischen Imaginären nachzugehen, ist ergiebiger, als es die dürre allegorische Lesart in der Ankündigung zur Aufführung am Deutschen Schauspielhaus Hamburg 1928 nahelegt:

> In dem Trauerspiel »Der Turm«, das demnächst aufs Theater kommen soll, geht es um das Problem der Herrschaft, der Führerschaft, das in fünf Gestalten abgewandelt wird, dem Monarchen, dem zur Nachfolge berufenen Sohn, dem Kardinal-Minister, dem weltlichen Politiker, dem Revolutionsführer. Es könnte hier daran erinnert werden, dass Schillers Dramen vom »Wallenstein« bis zum »Demetrius« sämtlich das Problem des legitimen Königtums zum Zentrum haben.[29]

Die politischen Imaginationen haben ein bildliches und literarisches Eigenleben über diese konzeptuelle Abstraktheit hinaus. In diesem Zusammenhang ist auch ein Vergleich der Fassungen und damit der ständige Umarbeitungsprozess von Interesse. Ist die erste der beiden Prosafassungen von magischen, mythischen und märchenhaften Elementen durchsetzt, von der märchenhaften Gestalt des Kinderkönigs und der schauerromantischen Figur der Zigeunerin und ihrer Beschwörung der Toten, verzichtet die letzte Fassung auf diese »epische[n] Motiv[e]«, wie Hofmannsthal selbstkritisch bemerkt.[30] Sie exerziert, beeinflusst durch Einwände Max Reinhardts[31] und Martin Bubers[32], die tragische Finalität

27 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 107.

28 Ebd.

29 30. Januar 1928, zur Aufführung am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. In: Die Rampe. Wochenschrift des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, H. 25, Spielzeit 1927/1928, S. 385, zit. n. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 616.

30 BW Andrian, Brief vom 7. September 1926, S. 382.

31 Hofmannsthal an Max Reinhardt, 1. November 1926. In: Ein Theatermann. Theorie und Praxis. Festschrift zum 70. Geburtstag von Rolf Badenhausen. Hg. von Ingrid Nohl. München 1977, S. 101.

32 Martin Buber an Hofmannsthal, 14. Mai 1926 (wie Anm. 24), S. 255f., sowie Hofmannsthal an Martin Buber, 19. Dezember 1926. In: Ebd., S. 275.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Trauerspiels mit dem Märtyrertod Sigismunds bis zum Ende konsequent durch, während sie die brutalen Realitäten des politischen Geschehens in der Figur des nüchtern-skrupellosen Militärs Oliviers, der auf Menschen wie auf Steine schaut, sowie in den revolutionären Umstürzen und Lynchmorden des Mobs ins Zentrum rückt. Hofmannsthal hat beide Fassungen nebeneinander bestehen lassen,[33] wobei er konstatiert, »[i]n der zweiten tritt vielleicht der actuell politische Gehalt stärker hervor«.[34]

Die Bilder, die Hofmannsthal für diese politische Aktualität findet, betreffen – wie es typisch für seine Arbeitsweise ist – immer auch das Alte im Neuen, hier die archetypische und in der Herrschaftskonzeption des Abendlandes verankerte Vorstellung vom politischen Körper. Man kann in dieser Fokussierung auf den Körper des Königs und seinen Transformationen im Umbruch der Zeiten eine Zugehörigkeit der »Turm«-Dramen zur politischen Romantik sehen, und doch sind dieser Leibverhaftetheit moderne Züge eigen. Im geschundenen, verklärten, charismatischen, martyrologischen Leib des charismatischen Führers entsteht ein neuer, unheimlich wirksamer, mächtig-ohnmächtiger politischer Körper des Herrschers als Signum einer Umbruchszeit, der prophetische Züge im Hinblick auf die Inszenierung des politischen Körpers im Faschismus zukommen.

Dabei sind die vielfältigen Kontexte und Diskurse, mit denen diese Mythologeme zeitgeschichtlich und diskurshistorisch verbunden sind, verstärkt in den Blick zu nehmen. Stärker als bisher in der Forschung geschehen, sind also wissenspoetologische und wissenshistorische Fragestellungen zu verfolgen. Den Zusammenhang zwischen Herrschaft, Gewalt und Kreatürlichkeit, den Zwiespalt zwischen Geistigkeit und Körperlichkeit, die prekäre Position des Willens untersucht zeitgenössisch nicht nur die Psychoanalyse.[35] Zu ihr lassen sich in den »Turm«-Dramen vielfältige Verbindungen nachweisen, von der Traumdeutung über den Kerker des Unbewussten, die gestauten Affekte der Hysterielehre bis zu dem Ich, das nicht mehr Herr im Hause ist, und zu den Pathologien der

33 Hofmannsthal an Max Rychner, 22. März 1927. In: Fischer-Almanach 87, 1973, S. 23.

34 BW Redlich, Brief vom 8. November 1916, S. 76.

35 Zum Kontext einer Verlegung der politischen Herrschaft ins Kreatürliche als »Endspiele« der Souveränität im Zeichen der psychoanalytischen Entmächtigung des Ich vgl. Eric Santner, The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty. Chicago 2012.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kultur. Diesem Zusammenhang gehen aber auch die psychiatrischen Diskurse nach, denen Hofmannsthals intensive Studien galten, wie sich an seiner Bibliothek leicht belegen lässt.[36] Die von Sigismund wiederholt verzweifelt gestellte Frage, »Wer ist das: ich? Wo hats ein End?«[37] wird von der Psychiatrie mit ähnlicher Konsequenz gestellt wie im Drama. Und noch kaum erforscht ist ein weiteres Wissensgebiet, das um dieselben Fragen zentriert ist, das der Biopolitik. »Wo ist mein End und wo ist dem Tier sein End?«[38] Mit diesem Satz variiert Sigismund, als Mensch in seiner Exemplarik vorgestellt, die Frage nach dem eigenen Ich im Leib. Als politisches Metaphernreservoir für die politische Semantik sind die Tiermetaphern im Kontext der Zoologie, der Biologie und Biopolitik ernster zu nehmen als dies bisher geschehen ist.

Ein drittes Forschungsdesiderat betrifft das Formale der »Turm«-Dramen, insbesondere Gattungsaspekte und die mit ihnen aufgerufenen Traditionen. Es ist eine höchst interessante Konstellation, dass Hofmannsthal, der zeitlebens um eine erneuernde Verwandlung der Formen bemüht war, mit den Dramen eine neue Ära des Trauerspiels im Zeichen der Barockrezeption begründen wollte. In Walter Benjamin traf er darin auf einen Gleichgesinnten.[39] Es handelt sich zum einen um die Frage nach den Formgebungen und Funktionen der Kunst, zum anderen aber indirekt auch um eine politische Vision. Hofmannsthal knüpft an dynastische Traditionen der Habsburger Vergangenheit an, in denen er ein unabgegoltenes, zukunftsträchtiges Vermächtnis sieht.[40] Neben dem Rokoko, wie er es im »Rosenkavalier« als österreichisches goldenes Zeitalter feierte, ist es das katholische Barock- und Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts, dem er Bemächtigungskräfte gegen den politischen Zerfall zugesteht und in dessen

36 Vgl. Maximilian Bergengruen, »Man liebkost, um zu tödten, man ehrt, um zu schänden, man straft ohne Verzeihen«. Der psychopathologische Kern von Hofmannsthals politischer Theologie (»Das Leben ein Traum«, »Turm I–III«). In: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Hg. von Max Bergengruen und Roland Borgards. Göttingen 2009, S. 21–68. Ders., Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ›Nicht-mehr-Ich‹. Freiburg i.Br. u.a. 2010.

37 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 64.

38 Ebd. S. 60.

39 Vgl. Lorenz Jäger, Zwischen Soziologie und Mythos. Hofmannsthals Begegnungen mit Werner Sombart, Georg Simmel und Walter Benjamin. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 95–108.

40 Immer noch grundlegend Claudio Magris, Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg 1966.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Weltschelte, Realitätszweifel und Leibverfallenheit er zugleich Spiegelungen des modernen Verfalls erkennt. Die formale Gestaltung des scheinbar anachronistischen Trauerspiels als barocker Gattung, in der Nachfolge des »Theatrum Mundi« Caldérons und seiner höfisch-religiösen Formensprache, ist somit auch ein politisches Projekt. In einem Brief an den Herausgeber der »Literarischen Welt«, Willy Haas, in dem er sich erfreut über die anstehende Besprechung des Dramas durch Walter Benjamin zeigt und diese Konstellation zwischen Benjamins »Trauerspiel«-Buch und seinem »Turm« beinahe als »Fügung« betrachtet, spricht Hofmannsthal vom Barock als »von diesem verborgenen Kraftfeld unserer Kultur«.[41] Walter Benjamin hat dieses »Echo«[42], obschon von ganz anderer politischer Warte kommend, ebenfalls erkannt und auf den »Turm« als Beleg für seine Theorie verwiesen. Am 3. April 1926 schrieb er in seiner Rezension, die Hofmannsthals lebhafte Zustimmung fand, über das Stück in seiner gattungstheoretischen Exemplarik:

> Ein »Trauerspiel« heißt nicht umsonst der »Turm«. Und so entsagt er der Chimäre einer neuen »Tragik«. Was er im Prinzen Sigismund beschwört, das ist vor allem der geschundene Leib des Märtyrers, dem gerade Sprache – nicht umsonst – sich weigert. Damit nimmt dieses letzte Drama des Dichters die kostbare Tradition der deutschen Bühne so kühn wie sicher an dem Punkte auf, wo sie der Klassizismus unterbrach. […] Im Geist des Trauerspiels hat der Dichter den Stoff des Romantischen entkleidet und uns blicken die strengen Züge des deutschen Dramas daraus entgegen.[43]

Die »Turm«-Dramen können als – vielleicht gescheiterter – Versuch gesehen werden, eine formale Bewältigung von Geschichte in der Erfahrung eines Zeitenbruchs leisten zu wollen. Sie enthalten damit ein Programm, das der Kunst die Aufgabe zuweist, die Hofmannsthal in den 1910er Jahren, vor dem Zusammenbruch des Habsburgerreichs, Österreich noch

41 BW Haas, Brief vom 19. Januar 1926, S. 55.

42 Walter Benjamin an Hofmannsthal, 30. Oktober 1926: »Es ist ein Glück, für das ich nicht einmal Ihnen danken darf, daß Sie die schöpferische Probe auf die Analyse eines (in der Tat nur dem Oberflächlichen und im Oberflächlichen) vergangenen Zustandes des deutschen Dramas machen. Mit verdoppelter Ungeduld erwarte ich die Aufführung und damit die neue Schlußfassung des ›Turms‹. So bringt mir was Sie schreiben ein Echo, auf das ich fast verzichten zu müssen geglaubt hatte.« (Walter Benjamin, Gesammelte Briefe. Bd. III: 1925–1930. Frankfurt a.M. 1997, S. 209)

43 Erstdruck in: Die literarische Welt, 2. Jg., Nr. 15, S. 6, zit. n. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M. 1989, Bd. 3, S. 32f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zutraute. Es ist die Hoffnung, die darin besteht, dass die Form »die Möglichkeit in sich« trägt, »mit einer immer wieder verjüngten Miene aus dem Chaos und den Kataklysmen der Geschichte aufzutauchen.«[44]

[44] SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 205.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hans-Thies Lehmann

»Der Turm« als Tragödie auf dem Theater*

Ich äußere mich hier nicht als Hofmannsthal-Experte und bin auch seit langem nicht mehr hauptberuflich Philologe. Dennoch habe ich gern den Vorschlag angenommen, hier etwas beizutragen, weil »Der Turm« auch von großem theatertheoretischen Interesse ist. Zudem hatte ich mich immer wieder mit dem Dichter Hofmannsthal zu beschäftigen, zumal mit den frühen lyrischen Dramen, die in die Genealogie des postdramatischen Theaters der Gegenwart gehören. Das letztere ist keineswegs, wie oft geargwöhnt wird, per se textfeindlich, nur weil es eine Fülle überraschender neuer Theatermöglichkeiten jenseits des klassischen Modells einer Dramen-Aufführung entdeckt hat. Im Gegenteil kennt es von Peter Handke bis Heiner Müller, von Elfriede Jelinek bis Sarah Kane großartige zeitgenössische Theatersprachen, die allerdings nicht mehr dem Modell der dramatischen Repräsentation entsprechen. Sie entfernen sich mehr oder weniger weit von der tradierten Spannungslogik des dramatischen Theaters, ohne es doch gänzlich zu verlassen, während umgekehrt Künstler wie Robert Wilson, Jan Lauwers, Jan Fabre, Claude Régy und andere Bühnenidiome von komplexer ›poetischer‹ Art schaffen.

Von der heutigen Position jenseits der normativen Geltung des Dramatischen wird es auch möglich, einen neuen Blick auf bestimmte, vorzüglich lyrisch-poetische Theatertraditionen zu werfen, zu denen neben etwa Maurice Maeterlinck oder William Butler Yeats auch eine Reihe von Stücken Hofmannsthals gehört. Sie schaffen teils primär lyrisch, teils narrativ angelegte ›Situationen‹ mehr als Handlungsverläufe und werten, unbeschadet ihres hohen literarischen Niveaus die Theatralität der Bühne als eigenständige Bedeutungsträger entschlossen auf. »Der Turm«, Hofmannsthals Vermächtnis, nimmt dabei theaterästhetisch eine

* Es sei mir in dieser kleinen *captatio benevolentiae* eine anekdotische Abschweifung erlaubt. »Der Turm« war Gegenstand meines beinahe ersten, nach meiner Erinnerung nicht sonderlich gelungenen, Referats in meinem Germanistikstudium in Berlin, das war etwa 1966, bei dem anlässlich meines Vortrages in Basel am 5. September 2014 anwesenden Karl Pestalozzi. – Und nicht lange vor Heiner Müllers Tod habe ich mit ihm ein Gespräch über den »Turm« geführt und entsinne mich seiner sehr interessierten und positiven Einstellung zu diesem Stück.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

besondere Stellung ein. Der Text gehört – dies sei vorweg angemerkt – in die Reihe von teils konservativen, teils direkt reaktionären Theaterutopien zwischen den Weltkriegen, die, wie es schon 1908 Thomas Mann gefordert hatte, ein »Theater der Dichtung« anstrebten. Das Theater sollte hier vom konventionell gewordenen Primat der Handlung befreit und wieder als Zeremonie, bisweilen als quasi-kultisches Fest erneuert werden.[1] Diese ideologisch höchst zweifelhaften konservativ-revolutionären Ansichten haben in den 1920er Jahren einer Theateridee den Weg bereitet, die den Mimus im Grunde verachtete und das Spielerische des Theaters ganz und gar zugunsten des frostig-erhabenen Dichterworts und des rituellen Ernstes zurückdrängen wollte. Sie mündeten teils direkt in faschistische Vorstellungen – man denke an den sogenannten ›Reichskanzleistil‹ – teils gerieten sie in fatale Nähe dazu. Jedenfalls hat diese Tendenz einer ausgesprochen reaktionären Theateridee Vorschub geleistet, unter der bis heute eine vorurteilsfreie Diskussion der neueren Idiome des Theaters leidet. (Ich erspare es mir, in diesem Zusammenhang ein weiteres Mal Stichworte wie ›Willkür der Regie‹, ›Verflachung‹ zum Bildertheater oder das immer wieder einmal in schullehrerhafter Weise eingeklagte Phantasma der ›Texttreue‹ und dergleichen Keulen der Theaterkritik zu erörtern.)

Doch es ist nicht mein Thema, inwiefern das Theaterstück »Der Turm« von den genannten konservativ-revolutionären Tendenzen tingiert ist, von denen es sich denn doch schon durch die Züge des Humors und der theaterästhetischen Selbstreflexion markant unterscheidet. Vielmehr soll an dem groß gedachten Projekt Hofmannsthals der fruchtbare Kern einer fundamentalen Gesellschafts- und Zivilisationskritik freigelegt werden, den das Stück unter der Umhüllung durch seine bewahrend-konservativen und austriophilen Motive einschließt. Dann findet man in der Konstellation Basilius-Sigismund die radikale Kritik einer souveränen Macht, die, ähnlich wie es nach Foucault Giorgio Agamben in die Diskussion der Biopolitik gebracht hat, schrankenlos über das ›nackte Leben‹ des Individuums verfügt. Man findet die scharfsinnige Analyse einer verderblichen gesellschaftlichen und kulturellen Krise aller Ordnungen und Maßstäbe, die uns heute dringend angeht. Und man findet

1 Vgl. Gaetano Biccari, »Zuflucht des Geistes«? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944. Tübingen 2001, S. 40f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine eigentümlich selbstreflexive Theatralität, die Traditionen des Mysterienspiels und der Allegorie und eine weithin a-dramatische zeremonielle Form zu einer modernen Tragödie verbindet, in der die aufgezeigten Widersprüche nicht nur durch die Figurenrede, sondern auch durch die Form einer betonten Theaterhaftigkeit bestimmter Vorgänge exponiert werden. Ich konzentriere mich dabei auf die erste Fassung des »Turms«, nicht auf die zunächst in ihrem Pessimismus ›realistischer‹ wirkende Theaterfassung, auf deren Konzeption eine wahrhaft unwahrscheinliche Gesellschaft von direkten und indirekten Beratern – Walter Benjamin, Carl Schmitt, Martin Buber, Max Reinhardt – einigen Einfluss hatte. Obwohl in politicis einverstanden mit Heiner Müllers Pointe, Optimismus sei einfach Mangel an Information, habe ich eine Rehabilitierung der ersten Fassung vorzuschlagen, die man gemeinhin als durch die einschneidenden Veränderungen der zweiten für verbessert hält.

»Der Turm« schließt die Geschichte von Hofmannsthals Versuchen ab, ein Theater für die ganze Gesellschaft wieder zum Leben zu erwekken, wie es in der Antike einmal im Mittelpunkt der Polis gestanden hatte: als Reflexion von Grundfragen des Gemeinwesens mit den Mitteln der Theaterkunst.

Freilich muss man sich ohne Illusionen vor Augen halten, was aus der Utopie dieses theatralen Gemeinschaftserlebnisses geworden ist: die repräsentative Salzburger »Jedermann«-Aufführung vor einem Publikum, das zu seiner Besucherklientel vor allem die Reichen und die Vornehmsein-Wollenden zählt. Es ist, so darf man sagen, dieser Theatervision nicht viel anders ergangen als etwa derjenigen Wagners, der ebenfalls mit einer revolutionären und fast performanceartigen Utopie des Festspiels begann, mit welcher, ganz abgesehen von der Nazi-Affinität, der spätere staatsähnlich repräsentative Bayreuther Aufmarsch der Betuchten und Gesuchten kaum noch etwas zu schaffen hat. Das Hofmannsthal über Jahrzehnte begleitende Projekt galt der Suche nach einer Lösung für die große Gesellschaftskrise – die freilich ohne die christliche Auflösung, wie sie in Calderons »Das Leben ein Traum« das letzte Wort behielt, und ebenso ohne angeklebten politischen Optimismus artikuliert werden sollte. Eher so wie Wagners »Ring«, in dem der wild-naive Siegfried die herrschende Wotan-Ordnung am Ende so wenig retten kann wie Hofmannsthals Sigismund die Ordnung des fiktiven »Ostreichs« (nicht

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Österreichs) namens Polen im 16. oder 17. Jahrhundert. Oder so, wie die »Orestie« des Aischylos. Dort bleibt ja die Beendigung der Gewalt der Rache-Norm – durch eine mühsame Überredung der Erynnien, ihre widerwillige Umwandlung in Mächte, die von der neuen Gerichtsnorm in Dienst genommen werden – eine sehr fragile Hoffnung, welche, bei Lichte besehen, auch im von Krisen geschüttelten Athen kaum viel ›realistischer‹ gewirkt haben dürfte, als, sagen wir, die Apparition des Kinderkönigs bei Hofmannsthal. Gewiss: Im »Turm« spielt Hofmannsthals Hoffnung weniger auf eine Lösung *der*, sondern eine Erlösung *von* der Krise mit. Wie manche andere Konservative ist der Dichter nicht frei von der Wunschvorstellung, es käme eines schöneren Tages doch noch der rettende ›gute‹ Herrscher, fähig, mit königlichem Sinn den Staat human ordnend zu regieren statt ihn grundstürzend zu erneuern. Der rechte, der gerechte Souverän vermag es in dieser Vision, statt eines Kollektivs oder der gemeinschaftlich regierenden Bürger, ordnend zu wirken durch Autorität; vermag mit Erfolg zu befehlen, weil er das Richtige befiehlt. Eine Notiz Hofmannsthals aus François Poncet, »Réflexions d'un républicain moderne« lautet: »Zum ›Turm‹. Les grandes crises humaines sont des crises de commandement«.[2]

Aber es gilt der Satz: Ein literarischer Text ist kein Wunschzettel seines Autors. Die Objektivität des geschaffenen Werks sagt mehr und anderes als die Intentionen, die bei seiner Entstehung Pate gestanden haben mögen. »Der Turm« ist zu lesen einzig und allein als eine *Entgegnung* auf Calderons Erlösungsspiel im nüchternen Licht der modernen Staats- und Gesellschaftskrise. Die Abdankung bzw. der Sturz der souveränen Königsmacht führt in der Sicht des modernen Autors nicht zu einer versöhnenden Einkehr und Umkehr, sondern es bleibt bei einer am Ende ratlos konstatierten Apokalypse aller symbolischen Ordnung, einem Zusammenbruch, der – dazu gleich mehr – durch die Märchengestalt des Kinderkönigs eher bestätigt als relativiert wird. Calderons Schauspiel überwölbt die Dialektik des Tragischen in Szondis Sinne[3] durch Selbsterkenntnis und Selbstüberwindung.[4] Die Tragödie wird vom barocken katholischen Dichter

2 GW RA III, S. 588.

3 Vgl. Peter Szondi, Versuch über das Tragische. Frankfurt a.M. 1961.

4 Erblickt man aber das tragische Grundmotiv Calderons nicht mit Szondi in der Dialektik, sondern in einer maßlosen Überschreitung der Grenzen – Basilius will die Zukunft beherrschen wie Macbeth; Sigismund lässt den ungefilterten wilden Trieben Raum – so löst sich das Tragische ebenfalls in einer letzten Selbstüberschreitung des Wollens zugunsten

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gleichsam nur vor den Richtstuhl der christlichen Lehre des Erbarmens zitiert, um explizit verneint und überwunden zu werden. Hofmannsthal dagegen rekonstruiert beides: die Tragödie der Gesellschaft wie die des Prinzen. Die Gesellschaft scheitert ebenso wie die Protagonisten am *Exzess der Macht*: ihrer Sicherung, ihrer Bewahrung, ihrer Eroberung, ihrer manipulatorischen Erschleichung, oder ihrer panischen Vermeidung. Die Rettergestalten aber sind entweder nicht von dieser Welt – wie der Kinderkönig – oder unwillig ihr Spiel zu spielen, wie Sigismund, der nur in der »Unzeit« des Aufstands existieren kann und sich nicht nur der Gewalt Oliviers, sondern auch der kalkulierenden Politik versagt. »Ich habe mit deinen Anstalten nichts zu schaffen«,[5] ist seine Antwort auf Julians Ansinnen, sich an die Spitze des Aufstands zu setzen.

»Der Turm« steht in der Tradition des barocken Theaters. Hofmannsthal selbst konstatierte, »mit Hinblick auf Benjamins Ausführungen«, sein »Turm« sei in der Tat ein Märtyrerstück – »ja in der neue Fassung, die ich fürs Theater mache, sogar noch entschiedener.«[6] Diese Bemerkung ist mehrfach erhellend: einerseits durch die Eindeutigkeit, mit der die veränderte Fassung mit szenisch-theatralen Bedürfnissen begründet wird, nicht mit einer weitreichenden konzeptionellen Veränderung. Andererseits durch die nur gradweise Steigerung, die besagt: auch die erste Fassung ist als Märtyrerstück zu betrachten; und nicht zuletzt durch das Fehlen des geringsten Hinweises darauf, dass die zweite Fassung etwa einen politischen Optimismus zu korrigieren gehabt hätte. Überhaupt hat Hofmannsthal die erste Fassung nie explizit verworfen, sondern ihr Recht betont, neben der zweiten zu existieren. Interessant für den an die barocke Märtyrertragödie anknüpfenden Gestaltungswillen ist die Notiz über (Rudolf Alexander) »Schroeders Bemerkung, die Figuren im ›Turm‹ reden wie durch ein Megaphon.« Dazu fällt dem Autor sogleich der Barockdichter Harsdörfer ein, der den Vorteil der Verssprache auf der Bühne darin erblickte, dass das »Reimgebäud«, »weil die Gemüter eifferigst sollen bewegt werden […] gleich einer Trompeten die Wort und Stimmen einzwänget, daß sie soviel größeren Nachdruck haben.«[7]

christlicher Demut und christlichen Verzichts auf weltliche Erfüllung auf. Vgl. dazu Verf., Tragödie und Dramatisches Theater. Berlin 2013, S. 60ff.: »Versuche über das Tragische«.

5 GW D III, S. 340.

6 GW RA III, S. 586.

7 Ebd., S. 579.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Stück ist allegorisches Spiel. So wie im Barock die Rechts- und Staatsordnung in ihrer Erschütterung allegorisch präsentiert wurde, so bezieht der Dichter der Moderne seine Figuren allegorisch auf etwas, das man die wiederkehrenden Basisenergien des gesellschaftlich-politischen Prozesses, zumal in Krisen- und Umbruchzeiten, nennen könnte. Für Hofmannsthal war »die Welt um uns, die wir die Wirklichkeit zu nennen gewohnt sind, […] ein Kampf (und ein Ausgleich) von Mächten, die Fiktionen sind«.[8] Von Fiktionen also, durchaus nicht in erster Linie von dramatischen Personen. Von hier aus bereits verbietet sich ersichtlich eine Auffassung des Stücks nach Maßgabe eines Dramas realer individuierter Protagonisten. Vielmehr agieren die unter sich verfeindeten, verschränkten und aneinander Verrat übenden *Energien* der Macht, die in einer umfassenden Krisensituation auftreten und nur metonymisch an die dramatis personae geknüpft sind. (Basilius, Julian, Olivier – die Namen klingen als Indiz ihrer Verschränkung untereinander zusammen, haben alle die Silbe »LI« gemeinsam.) Basilius, »basileus«, schon bei Calderon allegorisch benannt, ist der problematische Souverän, Träger absoluter Gewalt: nicht geradezu ein Unmensch, aber schwach, seiner Verantwortung nicht gewachsen, unentschlossen, rachsüchtig, an der Macht klebend. Er denkt auch in der tödlichen Krise seines Reichs vor allem an den Genuss, den ihm die früher ungestörte Herrschaftsgewalt bereitet hat, an Hirschjagd und willige Jungfrauen. Dann sind da die Kräfte der nicht minder zweideutigen intellektuellen und politischen Machination, verkörpert in Julian, dem Künstler und Intriganten des Verrats und des Abfalls – Julian Apostat, Lehrer des Prinzen, Allegorie der Intention auf das politische Kalkül, das mit bewusstem moralischen Nihilismus die Erneuerung des Staats durchzusetzen bestrebt ist. Julian will nur die Verjüngung des Staatswesens, also am Ende seine Fortsetzung, über die der momentane Bruch mit der Vergangenheit – »Ich habe das Unterste nach oben gemacht, aber es hat nichts gefruchtet!«[9]– nicht hinwegtäuscht. Er scheitert an dem, was sich nicht manipulieren lässt: an der unkalkulierbaren Eigenheit der Person, an Sigismund, und am Eigenwillen der nur scheinbar von ihm beherrschbaren gesteuerten Helfer aus dem unteren Bezirk der Gesellschaft. Er stirbt mit dem einen Wort »Nichts!« auf den

8 Ebd., S. 79.
9 GW D III, S. 351 (in SW XVI.1 Dramen 14.1: »gebracht« statt »gemacht«).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lippen, bestätigendes Echo der Beschwörung des »Nichts«[10] durch den greisen geistlichen Berater des Königs. Drittens erscheint der prä-faschistisch und kollektivistisch gezeichnete Soldat mit seinen Trupps der Ohnenamen (»sans nom, sans culottes«). Sein Name Olivier gemahnt unwiderstehlich an den Regizid Oliver Cromwells am Stuartkönig Karl I. 1649 und seine »Roundheads«. Er vertritt die ochlokratischen Energien, die die Macht für eine neue, eine anonym und gesichtslos bleibende bürokratische Gewaltherrschaft erobern wollen, indem sie sich an die Spitze des Aufruhrs der verzweifelten Volksmassen setzen, aber nur sich selbst an die das Volk nur zum Schein repräsentierende Macht bringen wollen. Wie Julian den diplomatisch verbrämten Machthunger als Spiel, so verkörpert Olivier den brutalen Spaß am Gewalthaben und Befehlen. Das aufbegehrende Volk selbst ist geteilt zwischen Aufruhr, Gewalttat, naiver Erlösungshoffnung und idealistischem Wunschdenken.

Sigismund, die personifizierte Jugend und Zukunft, – beides aus der Perspektive des Souveräns prinzipiell immer eine Gefahr – ist der, der wie Ödipus nicht gezeugt werden, der gar nicht sein sollte. Er gelangt auch nur in der ›Nicht-Zeit‹, der ›Un-Zeit‹ des Umsturzes zu einem passageren Existieren. Er allegorisiert zum einen, dass die Rettung aus der Krise im Eigenfleisch der Souveränität vergeblich gesucht wird. Die Verbannung hat ihn umgeformt, sodass das Experiment, dem er unterworfen wird, misslingen muss. Seine Position wie seine Wildheit machen ihn zur Allegorie des, mit Giorgio Agamben gesprochen, »nackten Lebens«. Die souveräne Macht will sich durch das begangene Unrecht am Königssohn die Realität ihrer Schrankenlosigkeit bezeugen lassen. »Der Turm« aber zeigt, wie die Souveränität an sich selbst scheitert und ihrerseits zum Opfer des Ausnahmezustands wird. Sie verfügt zwar über die von niemand begrenzte Macht, diesen Ausnahmezustand (Carl Schmitt)[11] über jeden zu verhängen – über das königlichste Individu-

10 Ebd.

11 Es scheint, dass Hofmannsthal Carl Schmitts »Politische Theologie« erst 1926 gelesen hat, also ein direkter Einfluss von dessen Theorie der Souveränität nur für die zweite Fassung des »Turms« in Frage kommt (GW RA III, S. 586f.). Doch benötigte er Schmitts Theoretisierung jenes Problems, das wie kaum ein anderes die barocke Staatsrechtslehre beschäftigt hat: das der unantastbaren Position des Souveräns, von der man annahm, sie allein könne den Bestand der weltlichen Ordnung gewährleisten? Im Licht dieser geschichtlichen Erinnerung stellt sich das Grundproblem der modernen Politik für Hofmannsthal schon vorher so dar, dass sie der Gestalt des Souveräns verlustig gegangen ist. Das demokratisch verfasste nationale Gemeinwesen der Moderne verfügt nicht mehr über die fassbare menschliche Instanz,

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

um (Sigismund), in dem der Arzt die »gemordete Majestät«[12] erkennt, ganz ebenso wie über das als Verräter entlarvte (Julian). ›Biopolitisch‹, wie man heute sagen würde, werden sie in eine Grenzexistenz verbannt: zwischen Mensch und Tier, innerhalb *und* außerhalb des Gesetzes, ein Sein in der »banlieu«.[13] So erscheint Sigismund dem Leser von heute unwiderstehlich wie ein Asylant oder Flüchtling in seiner Unterkunft, im Grenzland zwischen Rechtsgeltung und nackter Gewalt, der ebenso wie Sigismund nur mit »Nichtstun« den Tag verbringt: »Wie ein Herr oder wie ein Hund«,[14] heißt es im Text.

In der ersten Fassung treten nacheinander Julian und Olivier an Sigismund heran, um ihn sich dienstbar zu machen – und scheitern. Ohne ein Programm zu verkünden, geht Sigismund, statt Olivier zu gehorchen, mit dem Volk als ihr »Armeleute-König«.[15] Biblisch utopisch klingen dabei die Worte: »Dort wo wir hingehen wird gehorsamt ehe befohlen war und gemäht ohne Hoffnung aufs Nachtmahl.«[16] Aber die Gewalt wird nicht direkt verneint, wenn Sigismund zu Indrik dem Schmied gewandt, hinzufügt: »Aber du bist rüstig und sollst Vormäher sein.«[17] Die Zweideutigkeit einer rein spirituellen Herrschaft, die sich aber doch zugleich auf die Gewalt stützt wie Zeus auf Kratos und Bia, ist hier (am Ende des vierten Akts) mehr als deutlich.

Das Spiel endet – anders als die tradierte Allegorie – offen, kaum weniger offen als der »Ring«, wenn das auf Recht und Betrug gebaute Wotanreich im Brand von Walhalla endet, ohne einen Blick in die Zukunft zuzulassen. Sigismund als König des Umsturzes (und König *allein* in der »Unzeit« des Umsturzes, in einem Zwischen des geschichtlichen Zeitlaufs) ist tödlich vergiftet und stirbt – wiederum allegorisch – am Gift der terroristischen Pöbelherrschaft. Das herbeigezauberte Double der Zigeunerin bringt es ihm in der ausgedehnten Theater-Phantasmagorie

die über den Ausnahmezustand entscheiden könnte. Carl Schmitt zog aus diesem Sachverhalt bekanntlich die furchtbare Konsequenz, sich für die Wiederbelebung eines starken Staats einzusetzen – und heute lesen wir den »Turm« in einer Zeit, wo allerorten die Schrecken des Totalitarismus in Vergessenheit zu geraten drohen und immer wieder einmal der Wunsch nach starken Führern auftaucht.

12 Vgl. GW D III, S. 269.

13 Vgl. dazu Eric L. Santner, The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty. Chicago 2011, eine in vielfacher Hinsicht hilfreiche Studie.

14 GW D III, S. 263.

15 Ebd., S. 354.

16 Ebd., S. 357.

17 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des fünften Akts durch einen winzigen Dolch bei. In diesem letzten Akt der ersten Fassung erscheint aber, von dieser Einsicht hängt alles ab, der gesellschaftliche Komplex von Konflikten als gänzlich ungelöst, ja unauflösbar. Die führenden Kräfte der bisherigen Gesellschaft und das Volk demonstrieren radikal unvereinbare Auffassungen von dem, was in der neuen Zeit gelten soll. Die einen, die Bannerherren, wollen den neuen König Sigismund zu ihrem Repräsentanten machen. Ihnen hält er entgegen: »Was ihr Friede nennt, das ist eure Gewalt über die Bauern und die Erde […] ich will nicht dies oder das ändern, sondern das Ganze mit einem Mal, und dann wollen wir alle zusammen die Bürger des Neuen sein.«[18] (Wenig später schreibt übrigens ein gewisser Bertolt Brecht über die Revolution: »Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes. Und das Ganze muss verändert werden.«[19])

Was aber das aufständische Volk betrifft, so sollte, ginge es nach Sigismund, ebenso wie die Kontinuität mit dem Alten gebrochen wird, auch das »Banner der zerrissenen Ketten«, »das Zeichen der Empörung«[20] in die Erde vergraben werden. Indrik jedoch lehnt jeden Bund mit den älteren Mächten ab. Die – eben noch von Sigismund benutzte – Hilfsgewalt der brandschatzenden Tartaren soll jetzt, so verlangt er, aufhören. (Man mag sich dabei an die Fehlschläge heutiger Terror- und Gegenterrorkriege mit ihren unheiligen Allianzen und unübersichtlichen Fronten erinnert fühlen.) Hier ist die Auseinandersetzung des Autors mit der sozialistischen Revolution mit Händen zu greifen. Die kommunistische Arbeiterbewegung hat Hofmannsthal wegen der ihr innewohnenden Energie, die ihm unheimlich erschien, beschäftigt. Er suchte er sich den Einfluss der marxschen Ideen dadurch zu erklären,

> daß bestimmte Inhalte sowie der ganze Geist des Marxismus der seelischen Struktur des Proletariats, insbesondere des deutschen, am meisten entsprachen. Der nüchterne herbe und rücksichtslose Geist der Marxschen Lehre mit seinem düsteren idealistischen Pathos paßte zu der durch Technik und

18 Ebd., S. 374f.

19 Bertolt Brecht, Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. In: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Hg. von Werner Hecht u.a. Frankfurt a.M. 1988–2000, Bd. 3 (1988): Stücke 3, S. 30.

20 GW D III, S. 375.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kapitalistische Rücksichtslosigkeit ernüchterten, verbittert und finster gewordenen Seele der Besitzlosen.[21]

Von solchen Gedanken ist vielleicht Oliviers schnöde Replik in der zweiten Fassung des Stücks ein Echo: »Die Pfaffen- und Komödiantensprache ist abgeschafft. Es ist ein nüchterner Tag über der Welt angebrochen.«[22] Auch das »Kommunistische Manifest« ist hier mitzuhören. Gleich darauf ist die anti-humanistische Pointe gegen das Individuum unverkennbar: gerade *weil* Sigismund der »gewaltige[ ] Mensch« ist, wie der Arzt erklärt, in dem ein »Geist« lebt, muss er, so Olivier, »kassiert, annulliert, ausgelöscht werden«.[23] Die neue Herrschaft ist anonym, sie behauptet, für das Volk zu wirken, bleibt ebenso »geheim« wie Julians politische Planungen, es handelt sich um eine Politik der bürokratischen Gewalt. Nur diese war es, die Hofmannsthal in den kollektivistischen Antworten seiner Zeit auf die Krise zu erblicken vermochte – nicht ohne einigen Realitätssinn, wie man nach der Verwandlung so vieler revolutionärer Bewegungen in bürokratisch-terroristische Staatsapparate konstatieren muss. Hofmannsthal zeichnet aber zugleich ein durchaus scharf gesehenes Bild der in und am Kollektiv und am Körper der Gesellschaft wirksamen Kräfte. In der ersten Fassung behält Olivier dramaturgisch nicht, wie in der späteren, das letzte Wort, steigert sich aber in eine faschistoide, mythologisierende, ebenso groteske wie apokalyptische Rache- und Vernichtungsvision hinein: »Herren! Herren! Daß dich der Schwarze schänd und dir das Wort in der Kehle abwürg! Die Herren sollen kopfunter in den Abtritt fahren!« Die Grundherrn »sollen in die Erde, von der sie Zins erhoben haben, eingegraben werden.« »Und die Herren über Flüsse und Teiche?« »Ersäuft sollen sie werden in ihren Gewässern!« »Und die Jagdherrn?« »In Wolfshäute vernähen und ihre Bluthunde auf sie hetzen!«[24]

Es sind diese vernichtenden untersten Energien, an denen Sigismund sterben wird.

Im Augenblick des vollständigen politischen »Impasse« im fünften Akt der ersten Fassung gibt Hofmannsthal nun mehrere sehr deutliche Zeichen, dass die Dichtung hier nicht weiter helfen, nicht etwa eine Lösung

21 GW RA III, S. 589f.
22 GW D III, S. 467.
23 Ebd., S. 467f.
24 Ebd., S. 353.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bieten will. Sie bestehen zum einen im deutlichen Zitatcharakter der Sprache der »Revolution«.

Sigismund ruft den alten Führungskräften zu: »Halt! Ich will nicht Herr sein in den Formen, die euch gewohn und genehm sind, sondern in denen, die euch erstaunen. Es ist noch die Zeit nicht, daß ihr mein sanftes Gesicht sehet, sondern das kommt später.«[25] Kaum ist es möglich, hier nicht an Hölderlins »Dies ist die Zeit der Könige nicht mehr«[26] zu denken. Und es ist biblisch, Mt 10,34–35: »Wähnet nicht, daß ich gekommen sei, Frieden auf die Erde zu bringen. Ich bin nicht gekommen Frieden zu bringen, sondern das Schwert«. Zugleich will er, so erklärt Sigismund, kein Attila, kein Pyrrhus sein, sondern, der Begriff fällt mehrmals bedeutsam, nicht besitzen, sondern »begründen«.[27] Ohne dass aber in mehr als allgemeinster Weise ein Weg aus dem gezeigten ›Ab-Grund‹ in einen neuen Grund gewiesen würde: die kleinen Völker neu zu mischen, Europa und Asien zu versöhnen, Religion und Heidentum nicht mehr als Gegensatz behandeln – das alles bleibt, sicher vom Europäismus Hofmannsthals inspirierte, Wachträumerei, die Rede eines weltlos metaphysisch gedachten Retters, nicht eines dramaturgisch schlüssig Handelnden. Vieles weitere in ähnlicher Weise Zitathafte wäre anzuführen: etwa die Szene mit der Zigeunerin, die Macbeth herbeizitiert[28] oder der Schluss des Stücks mit dem Anklang an Fortinbras' Schlussworte im »Hamlet«, auf den der Text immer wieder mehr oder weniger deutlich angespielt hat. Wir sind, immer wieder, im Theater.[29]

Theatral entscheidend ist aber das andere Zeichen: die Erscheinung des Kinderkönigs. Eine Märchenfigur des Friedens, ein geheimnisvoller »Bruder« Sigismunds, begleitet von Knaben, die wie er in weiß gekleidet sind: ein *coup de théâtre*, eine *apparition*, deren bewusst gesetzte

25 Ebd., S. 376.

26 Friedrich Hölderlin, Der Tod des Empedokles II, 4.

27 Vgl. Mt 5,17: »ich bin nicht gekommen, aufzulösen, sondern zu erfüllen«.

28 Und überhaupt das Gespensterwesen Shakespeares, das ja bei diesem die Funktion hat, zu erweisen, dass die Toten in der Geschichte niemals wirklich tot sind.

29 Hofmannsthal kommt einmal Goethes Vergleich Calderons mit Shakespeare in den Sinn – »dieser gleiche der Traube … jener gekeltertem Wein. Denkt man diesem Wort nach, so läßt sich alles Entscheidende über die dramatische Form daraus ableiten.« (GW RA III, S. 73) Das Vornehmere, das Kultiviertere ist Calderon. Es ist ironischerweise wohl genau dieser Zug, der dem »Turm« seinen letzten Schwung und damit den Zugang zur Gesellschaft der ganz großen Weltdramen geraubt hat. Der Text hat so viel Verfeinerung und darin eingeflossene Bildung in sich, dass darüber das eigentlich theatral Mimische ins Stolpern gerät. Umso genauer hat die Philologie dessen Spuren zu sichern, wo immer dies möglich ist.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Irrealität und tendenziell opernhafte Theatralität nicht zu übersehen ist. Seine Bedeutung ist nichts anderes als ein biblischer Ruf um Erlösung, der verhallen wird. »Wir haben Hütten gebaut und halten Feuer auf der Esse und schmieden die Schwerter zu Pflugscharen um. Wir haben neue Gesetze gegeben, denn die Gesetze müssen immer von den Jungen kommen.«[30] In solchen Formulierungen ist gewiss der Konservative Hofmannsthal gleichsam über den eigenen Schatten gesprungen. Aber wieder macht das Bibelzitat (Jes 2,4: »Und er wird richten zwischen den Nationen und Rechtsprechen vielen Völkern. Und sie werden ihre Schwerter zu Pflugmessern schmieden und ihre Speere zu Winzermessern.«) deutlich, dass dieses christliche Friedensreich der Waisenkinder dramaturgisch gesehen, keine politische Realität hat. Es soll keine haben. Darum ging Martin Bubers Kritik ins Leere, der monierte, die Gestalt des Kinderkönigs sei, »so schön er ist, nicht wahr genug«, er sei ein »sozusagen nur lyrisch, nicht dramatisch Erschienener«.[31] Die Intention Hofmannsthals – und allemal die gestaltete objektive Werkintention – war es offensichtlich gerade, das Spiel der Tragik und das Mysterienspiel engzuführen – und dies geschieht durch die Emphase der Künstlichkeit, durch die Theatralität, das Märchen- und Zitathafte. Es ist, mit anderen Worten, in der ersten Fassung das Hervortreten des Mediums Theater selbst, das den kritischen Gehalt des Stücks sichert. Dergestalt, dass die Selbstreferentialität das Hoffnungsbild nicht löscht, es aber gerade daran hindert, ideologische Affirmation zu werden. Die tragische Erfahrung wird nicht (wie bei Calderon) im Ernst herbeizitiert, um in ein allegorisches Hoffnungsbild aufgelöst zu werden (was Buber vermutet hat und für missglückt hielt), sondern die Tragödie zitiert das christliche Hoffnungsbild als Theater herbei, ohne es zu bestätigen.

Die, pragmatisch gesehen, in sich stimmige Logik der Handlung, die die zweite Fassung zuungunsten der ausmalenden Theatralität privilegiert, leidet, aber das Theater und die Allegorie kommen zu ihrem Recht. In der zweiten Fassung rücken sie zugunsten der spannenden, aber irgendwie ›normalen‹ Hofintrige in den Schatten. Die Haupt- und Staatsaktion wird so zwar glaubhafter in Szene gesetzt, verliert aber gerade das entscheidend wichtige Moment der exponierten Theaterhaf-

30 GW D III, S. 380.

31 Martin Buber, Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten. Hg. und eingel. von G. Schaeder. Bd. 2: 1918–1938. Heidelberg 1973, S. 255.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tigkeit. Demgegenüber ist es ein nur schwaches Moment des kritischen ›Realismus‹, dass Olivier, der Vertreter der Macht und Gewalt, in der Theaterfassung anscheinend obsiegt. Dass er im Rahmen einer Palastrevolte und eines organisierten Tumults Sigismund erschießen lässt, ist ein vordergründiger ›dramatischer‹ Effekt, im Grunde jedoch eine nicht unerwartete Wendung der Dinge, die eher den ästhetischen Konsens des Publikums befriedigt als das Verlangen nach einer anderen Wirklichkeit stimuliert. Hofmannsthal war im Grunde viel mehr interessiert an der Ableitung des Tragischen »aus dem Zuständlichen«[32] als aus der Dialektik des Handelns der Individuen. So wie er es bei Claudel und Hebbel erkennt, will er »den Geschichtsprozeß in seinen unauflöslichen Elementen darstellen«.[33] Dieser Intention ist mit dem allegorischen Theater-Tableau, den Effekten des Irrealen und der offenen Rechnung zwischen Mysterienspiel und Tragödie besser gedient als mit dem Einmünden in eine eher auf Schillers Dramaturgie zurückweisende Staatsintrige. Es geht – und erst diese Erkenntnis schließt die Theaterdimension des Textes auf – gar nicht so sehr um den dramatisch-tragischen Handlungsverlauf, sondern um die Exponierung des Theatertraums, der durch seine immanente ästhetische Dialektik den kritischen Zweifel über den Realitätscharakter des politischen Pragmatismus ebenso wie des politischen Utopismus nährt. So tritt hervor, wie eng die Theaterästhetik mit dem virulenten politischen Gehalt des Werks verbunden ist: »Der Turm« sollte analogisch »das eigentlich Erbarmungslose unserer Wirklichkeit«[34] darstellen, in der der Trieb zur Gewalt und das nihilistische Kalkulieren auf allen Ebenen triumphieren. Ihre Form kann eine solche Darstellung in der Moderne kaum mehr in einer dramatischen Intrige finden, sondern eher durch das In-Erscheinung-Treten des Felds jener halb fiktiven, halb anonymen, halb mentalen, halb affektiven Kräfte, die die Gesellschaft längst schon in die Krise gestürzt haben, bevor diese Krise unübersehbar wurde. Dagegen entsteht in der zweiten Fassung eine andere, auch immanent schief werdende Optik dadurch, dass statt des vermeintlich undramatischen Akzents auf diesen allegorisierbaren fiktiven Energien nunmehr die *individuellen* Akteure als für das Desaster *verantwortlich* scheinen. Das ist aber der verborgene fragwürdige Opti-

32 GW RA III, S. 575.
33 Ebd., S. 555.
34 Ebd., S. 625.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mismus der oberflächlich betrachtet düsterer ausgehenden Staatsaktion: dass die letztere, wären nur die Akteure andere, besser ausgehen würde.

Sehen wir noch etwas näher zu, wie der Text die alles umfassende Krise einer in ihrer Verfassung durch und durch kranken Gesellschaft darstellt, so erkennen wir rasch, dass schon das neutrale Wort Krise das hier Gemeinte nur sehr unzulänglich trifft. Kaum ein anderes Motiv des Dichters liegt mit vergleichbarer Deutlichkeit zutage: »die furchtbare Dumpfheit, ja Gelähmtheit der Epoche 1900–1914 […], deren geistige Finsternis«[35] war ihm ein Grunderlebnis. Und erneut 1920 schrieb Hofmannsthal an den befreundeten Carl Jacob Burckhardt, er liege nun seit sechs Jahren

> wie ein Hund an der Kette, zuerst in grausiger Angst (nicht um meine Person) dann in dumpfem Stupor, […] Hangen und Bangen, Verzweiflung, Resignation, Grausen, Ekel, Abscheu – in einer langsam zusammenstürzenden, dann verwesenden Welt.[36]

Desillusioniert hält er fest:

> Ohne Scheu betete diese Welt die drei Götzen Gesundheit, Sicherheit und langes Leben an […] Abhängigkeit jedes vom Gelde. […] Jedes Machtverhältnis in Geld umsetzbar. […] Man sah jedermann in Geldsachen gegen seine eigene Überzeugung handeln.[37]

Im Text ist der erste konkrete Hinweis die Menge von »invalide[n] alte[n] Soldaten«[38] und der Waffenschmuggel. Dann ist die Rede von »verlaufene[n] Soldaten, wie es jetzt überall gibt«, die ein kostbares »schwarze[s] Bild« aus dem Kloster stehlen wollten. Gewalt, verstehen wir, hat jeden Respekt vor dem Heiligen verloren. Ein Bettler, der die Mönche warnte, wurde fast totgeschlagen. Es heißt, die Hellebarden seien »aus der Hand des Wächters genommen und in die Hand des Räubers gegeben.«[39] Die Gewalt ist, so verstehen wir, überall, sie wütet chaotisch, nicht mehr dort, wo sie konzentriert war und bleiben sollte - bei (Platons?) Wächtern.

35 Ebd., S. 82.
36 BW Burckhardt (1991), S. 36f.
37 GW RA II, S. 49.
38 GW D III, S. 257.
39 Ebd., S. 286.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es ist, sagt der König, »seit Jahr und Tag die Hölle los gegen Uns«. Die »Verschwörung« kommt von »unter Unseren Füßen und über Unseren Haaren.«[40] Er nennt nicht die Horizontale, die für das Unglück hauptsächlich verantwortlichen Rivalitäten um die Macht innerhalb der Staatsführung, sondern nur die Senkrechte: die untere Basis (das Volk) und ein unbestimmt bleibendes Darüber, ein »Schicksal«, manifest in Astrologie und Wahrsagerei. Sogleich nennt der Text auch die bekannten raschen Antworten, die stets zur Stelle sind und die Lage nur verschlimmern: schuld sind die Reichen, die Juden, die Staatsschulden, die Staat und Oberschicht bei ihnen haben. Dreinschlagen heißt der Rat: die Königstreuen sollen gegen Juden, Spießbürger, Aufrührer, entlaufene (und vermutlich wie Savonarola politisierende) Mönche, Schullehrer, Intellektuelle also, die mit den »Feinden« gehen, gegen sie alle mit Mord und Gewalt vorgehen. Aber Basilius sieht seine Lage genauer: die Aufrührer sind in Wahrheit nicht zu greifen – er kann das »Geschmeiß« nicht fassen, trifft immer nur auf Bettler, auf die Ärmsten der Armen. Da die Krise systemisch ist, nicht individuell verursacht, kann man keine »Rädelsführer« fassen.[41] Die Gewalt ist entgrenzt, überall und ungreifbar zugleich: »Alle gehen gegen alle. Es bleibt kein Haus. Die Kirchen werden sie mit dem Kehrichtbesen zusammenkehren.«[42] Der Krisensphäre der ziellosen unheiligen Gewalt wird die Sphäre der Ökonomie hinzugefügt. Es fehlt überall an Geld, ergo gibt es kein Vertrauen mehr in die Person des Königs, keine »Ehrfurcht«[43] mehr und daher keinen Gehorsam. Man könnte dieses entfesselte Chaos sehr gut mit René Girards Theorie der »mimetischen Gewalt« analytisch beschreiben. Wenn keine Hierarchie oder Autorität mehr glaubwürdig ist, kein »degree«, wie er in Shakespeares »Troilus und Cressida« gefeiert wird, zählt, versinkt die Gesellschaft in blutigem Chaos der Rivalität aller gegen alle.

So wie Shakespeare Geschichte immer wieder im Naturzusammenhang zeigt (Heiner Müller), so erscheint auch hier eine

> Finsternis, erleuchtet von brennenden Dörfern […], der Bauer, der […] seine Sense umnagelt zur blutigen Pike, die Kometen, die Erde, die sich spaltet,

40 Ebd., S. 287.
41 Ebd.
42 Ebd., S. 259.
43 Ebd., S. 288.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Haufen herrenloser Hunde, die Raben, kreisend Tag und Nacht überm blachen Feld[.][44]

Wie ein Woyzeck redend, stößt in Szene 1 der Rekrut »geheim, ängstlich« hervor: »Ein dreibeiniger Has hat sich sehen lassen, ein hageres Schwein ist dahergekommen, ein glühäugiges Kalb rennt durch die Gassen.«[45] Die Sonne wird ausgehen am hellichten Tag, es wird die Rebellion mit dem Siegel der zerrissenen Ketten geben, der eigen leibliche Sohn wird den Vater unterwerfen. Einerseits ist die Zeit dieses Aufruhrs gleichbedeutend mit dem Widernatürlichen, andererseits Inbegriff des radikal Neuen.[46]

Abschließend sei noch angedeutet, inwiefern ich eine Modifizierung von Benjamins Verständnis des Werks als ›Trauerspiel‹ in seinem Sinne vorschlage und dazu in der gebotenen knappen Form nur die große Linie der Ausführungen Benjamins zur Theaterform des »Turms« rekapituliere. Ich gehe also nicht auf die zahlreichen Details ein, die hier eigentlich erörtert sein wollen – etwa die diskutable These von der zentral bedeutsamen und gewandelten Funktion des Traummotivs; die, wie mir scheint, zu einsinnige Lesart Sigismunds als »nicht die blinde Kreatur«, sondern als die »leidende«, die »über ihren Peiniger Gericht«[47] hält; oder auch die großartig bündige Deutung Julians: »Der Mann, dem nichts als ein winziges Aussetzen des Willens, ein einziger Moment der Hingabe fehlt, um des Höchsten teilhaft zu werden«.[48] Es geht hier allein um die auf die erste Fassung des »Turms« bezogene These Benjamins, der Text weise in die Zukunft nicht nur des Schreibens für das Theater, sondern ebenso »der neueren Szene«. Der Bezirk dieser Zukunft des Theaters erhält in Benjamins enthusiastischer Anzeige des Stücks von 1925, wenn auch mit Vorsicht, einen Namen: »Das ›Vortragische‹ mag man ihn nennen.« Gemeint ist etwas wie die Wiederkehr des Ritualhaften im Trauerspiel des zeitgenössischen Dichters, worin man Benjamin unstreitig

44 Ebd., S. 289.

45 Ebd., S. 259.

46 In der ersten wie auch in der zweiten Fassung hat der Repräsentant des geistlosen Machthungers und der Gewalt Olivier das erste Wort, er, den man, wie er sagt, nicht »vereidigen« (ebd., S. 260) kann. »Die Zeitläufte sind nicht danach, daß sie eine Person wie mich schurigeln könnten«, weiß er (ebd., S. 258).

47 Walter Benjamin, Hugo von Hofmannsthal, »Der Turm«. In: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. III. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1972, S. 29–33, hier S. 31.

48 Ebd., S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

folgen kann. Im Theater, das Benjamin immer nur als gleichbedeutend mit dem Dramatischen fasst, ist es weder, wie es der »läßliche« (Benjamin) Begriff des Dramatischen will, um eine dialogische Debatte zu tun, noch auch um einen sprachlosen Agon. Vielmehr geht es um das, was Benjamin den »innerlichsten Zirkel des Dramatischen« nennt. Das ist für ihn eben das Ritual mit seiner Spannung zwischen »Wort und Aktion«, zwischen »Tun und Rede«.[49] Was Benjamin scharf und genau ins Auge fasst, ist das Nichtdramatische im üblichen Sinn des Wortes am »Turm«. Es fehlt hier gerade am dialogischen Agon, an der dramatischen Intrige, wie sie die dramatische Tragödie der Neuzeit etabliert und wie Hofmannsthal sie in der zweiten Fassung seines Stücks wieder verstärkt hat. Mit dieser Einsicht Benjamins ist ein gangbarer Weg gewiesen, die eigentümliche Form des Stücks zu erfassen. Benjamin projiziert jedoch zugleich seine geschichts- und religionsphilosophisch motivierte Einschränkung des Tragödienbegriffs auf die Antike und sein Verständnis aller neueren Tragödie als Trauerspiel (also als Spiel in christlicher Beleuchtung) in seine Deutung des Stücks. Darum kann er dessen spezifische Verbindung einer neuzeitlichen *Tragödie* mit einem *selbstreflexiven* theatralen Erlösungsbild, wie sie die erste Fassung des Stücks bietet, nicht bei diesem Namen nennen. »Der Turm« steht an der Grenze der dramatischen Tragödie. Er artikuliert eine tragische Erfahrung, deren Artikulation formtheoretisch auf der Schwelle steht, von der Tradition der dramatischen Tragödie zu einer Ästhetik überzugehen, die sich in Benjamins Terminologie aus dem »innersten Zirkel des Dramatischen« speist, die ich aber, den Begriff des Dramatischen anders bestimmend, vorziehe, als postdramatisch organisierte Ästhetik zu denken. Das ist, wie ich hoffe, plausibel gemacht zu haben, die theatertheoretisch ebenso prekäre wie auf lange Sicht produktive Stellung des »Turms«. In der zweiten Fassung ist dieser Schritt aus Besorgnis um die Theaterwirkung zurückgenommen. Die erste Fassung, kaum gespielt, harrt noch immer des Theaters, das ihr gerecht wird.

[49] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nicola Gess

Choreographie der Intrige
Zum dramatischen Rhythmus in Hofmannsthals »Der Turm«

»Ich hatte Zweifel geäußert«, erinnert sich Max Mell an ein Gespräch mit Hugo von Hofmannsthal vom Mai 1925,

> über die Art, wie Sigismund von der Zigeunerin ermordet wird, und sagte: es gibt eine mystische Art der Verknüpfung […] und eine intrigante, die das alte Schauspiel meinte; daß aber diese mystische Art die Sinnfälligkeit der intriganten, ihre theatralische Qualität haben müßte. […] [Olivier] müßte also schon zu Beginn eine drohende Haltung einnehmen, etwa konspirieren und seine künftige revolutionäre Haltung andeuten […]. Das leuchtete Hofmannsthal sehr ein […].[1]

Versteht man Hofmannsthals ein Jahr spätere Äußerung, in der dritten Fassung des »Turm« die epische Tendenz abwehren und statt dessen das dramatische Moment wahren zu wollen,[2] vor dem Hintergrund dieses Gesprächs, liegt es nahe, das Dramatische an die Intrige zu knüpfen.[3] Das dramatische Moment des »Turm« zu stärken, ging für Hofmannsthal damit einher, die »mystische Art der Verknüpfung« der ersten Fassung zu streichen und sich statt dessen auf die »intrigante [Art der Verknüpfung]« des »alte[n] Schauspiel[s]«,[4] hier des Trauerspiels, zu konzentrieren – eine Entscheidung, die Konsequenzen nicht nur für die Handlung, sondern auch für die Figurenzeichnung und den dramatischen Rhythmus der zwei neuen Akte haben sollte. Auch durch Benjamins Trauerspielbuch, das er nach der Vollendung der ersten Turmfassung las und sehr schätzte, könnte Hofmannsthal in einer solchen Entscheidung beeinflusst worden sein, ist doch die Intrige bzw. der Typus des

1 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 422.
2 Vgl. ebd., S. 445.
3 So äußert sich Hofmannsthal gegenüber Leopold von Andrian (24. Juni 1926). Weitere für die dritte Fassung wichtige Impulse zwischen dem Gespräch mit Mell und der Mitteilung an Andrian waren ein Brief von Buber (14. Mai 1926) sowie ein Zusammentreffen mit Reinhardt im Juni 1926. Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 235–238.
4 Ebd., S. 422.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Intriganten bei Benjamin von zentraler dramaturgischer Bedeutung für das Trauerspiel.

Ich möchte im Folgenden also eine doppelte Perspektive auf die dritte Turmfassung einnehmen. Zunächst soll anhand von Korrespondenzen zwischen Benjamins Trauerspielbuch und der dritten Turmfassung gezeigt werden, dass Benjamins Konzeption des Intriganten eine wesentliche Rolle für Hofmannsthals Überarbeitung gespielt haben könnte, insbesondere für die Figur Julians, die in der »Turm«-Forschung bislang vernachlässigt wurde. Dann soll in einem zweiten Schritt die dramaturgische Funktion der Intrige beleuchtet und gezeigt werden, dass und wie sie den dramatischen Rhythmus des neuen vierten Aktes bestimmt. Dafür werde ich zunächst auf das Konzept des Rhythmus eingehen, das Hofmannsthal in der Auseinandersetzung mit Reinhardts Theater entwickelt, um dieses dann zu der schon bei Mell aufgerufenen Tradition einer Verschränkung von Intrigen- und Dramenhandlung in Beziehung zu setzen, in welcher der Intrigant als dynamisches, für Intrigen- wie Dramenhandlung einen Rhythmus der Beschleunigung vorgebendes Prinzip fungiert. Abschließend sollen der fünfte Akt und mit ihm Olivier als Erbe des Intriganten in den Blick genommen werden. Mit der Ausrichtung seines Handelns an Uhrzeit und geschichtlicher Notwendigkeit nimmt er eine neue zeitliche Taktung des Dramas vor, die es ins barocke Trauerspiel überführt.

Die Intrige
Julian als höfischer Intrigant bei Benjamin und Hofmannsthal

Es ist nicht der Geist und sein Schuldigwerden durch die Tat, wie in der Forschung vielfach thematisiert, sondern es ist die Ambivalenz zwischen hingebungsvoller Treue und egoistischem Machtstreben, die Walter Benjamin an der Figur Julians interessiert. Benjamin beschreibt Julian in seiner ersten Rezension des »Turm« wie folgt: »Julian, der für den Prinzen haftet, ihn bewacht, liebt Sigismund und sucht dennoch zugleich für den Ehrgeiz seines eigenen Strebens ihn auszunutzen«.[5] Im Brief an Hof-

5 Walter Benjamin, Hugo von Hofmannsthal, Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Ders., Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972, Bd. III. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels, S. 29–33, hier S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mannsthal wird Benjamin noch deutlicher. Er schreibt über die Stellen, die ihn im »Turm« besonders faszinieren:

> Und sogleich will ich den Julian nennen, […] wie er, wunderbar durch den lateinischen Spruch des Arztes aufgerufen, treu dieses nächtige Wesen durchs ganze Drama bewährt. Am nächsten berührt in dieser Gestalt mich das großartige Widerspiel tiefer Schwäche und tiefer Treue. Einer Treue, die unfreiwillig, nur aus Schwäche kommt und dennoch wunderbar mit ihr versöhnt.[6]

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Benjamins Interesse an der Figur Julians durch einen bestimmten Typus seines Trauerspielbuchs motiviert ist und dass umgekehrt dieser Typus in Hofmannsthals Überarbeitung der Figur Julians für die dritte Fassung eine wichtige Rolle gespielt hat. Denn in Benjamins Trauerspielbuch gibt es eine Figur, die sich durch eine ähnliche Ambivalenz wie diejenige Julians auszeichnet; Benjamin spricht auch von der »barocken Dialektik« dieser Figur.[7] Dem Typus des Tyrannen und dem des Märtyrers – beide in der Rolle des janusköpfigen Monarchen verbunden – stellt Benjamin als dritten Typus den des Intriganten an die Seite, der häufig in der Rolle des Höflings auftritt. In einem frühen Schema zum Trauerspielbuch nennt Benjamin den »Intriganten« sogar an erster Stelle »bedeutender Themen« des geplanten Buchs; Tyrann und Märtyrer tauchen in dieser Themensammlung hingegen noch gar nicht auf.[8] Die Annahme liegt nahe, dass diese drei Typen in Benjamins Lesart des »Turm« Basilius, Sigismund und Julian entsprechen, Julian also mit Benjamin als Typus des Intriganten zu verstehen ist, und dass Hofmannsthal nach der Lektüre von Benjamins Trauerspielbuch die Figur des Julian entsprechend pointiert hat.[9]

6 Am 11. Juni 1925 an Hofmannsthal, ebd., S. 613–615, hier S. 614.

7 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders., Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, Bd. I.1, S. 203–409, hier S. 276.

8 Ebd., Bd. I.3, S. 917.

9 Dass das Trauerspielbuch einen großen Einfluss auf die dritte Fassung gehabt hat, vermutet schon Lorenz Jäger, Hofmannsthal und der Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: HB 31/32, 1985, S. 83–106, hier S. 102–103, allerdings ohne spezifischen Bezug auf den Intriganten. Der Kommentar in SW XVI.1 Dramen 14.1 geht ebenfalls von einem solchen Einfluss aus: »Der entscheidende Anstoß zur neuerlichen, diesmal tiefgreifenden Umgestaltung geht im Juni 1926 von Max Reinhardt aus; wirksam werden jedoch auch […] die Lektüre von Walter Benjamins Arbeit über den ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹«, dessen Lektüre sich bereits im Juni 1925 »in Aufzeichnungen zum ›Xenodoxus‹« niederschlägt und in einem Tagebucheintrag (ebd., S. 143). Zudem weist der Kommentar nach, dass sich Hofmannsthal während seines Aussee-Aufenthalts im September/Oktober 1926, den er für die intensive

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie Benjamin unter Verweis auf Opitz betont, kreist das barocke Trauerspiel, anders als die mit Gott, Schicksal und den Verfehlungen der Vergangenheit beschäftigte Tragödie, um die Historie als Herrschaftsgeschichte und das heißt um »die Bewährung der fürstlichen Tugenden, die Darstellung der fürstlichen Laster, die Einsicht in den diplomatischen Betrieb und die Handhabung aller politischen Machinationen«.[10] Die ersten beiden Aspekte bestimmen den Monarchen zur Hauptperson, die zweiten beiden aber weisen dem Intriganten seine zentrale Funktion für das Trauerspiel zu. Benjamin beschreibt den intriganten Höfling als Meister der »politischen Machination«.[11] Er ist der »Veranstalter seiner [d.h. des Hofes] Verwicklung[en]«;[12] er »berechnet« das Geschehen und demonstriert sich so als »Beherrsch[er] des politischen Getriebes«.[13] Seine Meisterschaft beruht vor allem darauf, dass er eine hervorragende »Kenntnis des Seelenlebens [hat], in dessen Beobachtung er allen andern es zuvortut«[14] und das er deshalb virtuos zu manipulieren weiß. Da Benjamin mit Scaliger das eigentliche Ziel des barocken Dramas in der Darstellung dieses Affektlebens, seines Tempos, seiner Wechsel- und Konflikthaftigkeit und der daraus resultierenden Herrschaftsproblematik sieht, kommt dem Intriganten als Manipulator der Seele eine »beherrschende Stell[ung]« in der Dramenökonomie zu.[15] Ohne ihn gäbe es nicht nur keinen Plot, der sich darzustellen lohne – er ist der »Plotter«, der das System Hof allererst in Bewegung versetzt und durch seine kalkulierten Störungen die ansonsten unsichtbar bleibenden Ordnungen

Arbeit an der dritten Fassung nutzte, erneut mit dem Trauerspielbuch Benjamins beschäftigte, und zwar weist er dies anhand eines wörtlichen Exzerpts aus dieser Zeit in einer der Aufzeichnungen zum vierten Akt (»Wissen nicht Handeln ist die eigentl. Daseinsform des Bösen«; SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 330) und anhand eines weiteren Zitats in einer Notiz zu »Kaiser Phokas« von September 1926 nach. Im Tagebuch heißt es in einem Eintrag vom Herbst 1926 außerdem: »Merkwürdig übrigens, mit Hinblick auf Benjamins Ausführungen – dass hier [bei Mells Nachfolge-Christi-Spiel] ein Märtyrerstück vorliegt, und im ›Turm‹ auch, ja in der neuen Fassung, die ich fürs Theater mache, sogar noch entschiedener« (ebd., S. 244). In jüngerer Zeit hat sich vor allem Twellmann intensiv mit den Korrespondenzen zwischen Benjamins Trauerspielbuch und Hofmannsthals Turm beschäftigt (Marcus Twellmann, Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004, S. 25–57), allerdings ebenfalls ohne Bezug auf die Figur des Intriganten.

10 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 243.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 274.

13 Ebd. Vgl. dazu auch Bettine Menke, Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld 2010, S. 106 und 108.

14 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 277.

15 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

offenlegt[16] –, sondern ohne ihn gäbe es auch keine Inszenierung von Affektwissen. Dabei bleibt der Intrigant idealerweise selbst ganz »Verstand und Wille«;[17] sein »anthropologisches, selbst physiologisches«[18] Wissen agiert er aus, ohne je selbst von ihm gemeint zu sein: »Die menschlichen Affekte als berechenbares Triebwerk der Kreatur – das ist im Inventar der Kenntnisse, welche die weltgeschichtliche Dynamik in staatspolitische Aktion umzuprägen hatten, das letzte Stück«, das der Intrigant meisterhaft beherrscht.[19]

Vergleicht man die erste und die dritte Fassung des »Turm«, fällt schon in den ersten drei Akten die Zuspitzung der Situation auf die Intrige als wesentlichem Bestandteil des Systems Hof zum einen, als besondere, auf die Revolte zulaufende Handlung des Dramas zum anderen auf. Durch die Einführung der beiden Höflinge Gervasy und Protasy wird die strukturelle Abhängigkeit des Königs von seinen »Beratern« betont, die ihm einerseits als »Spione« zuflüstern, was außerhalb des Hofes geschieht, andererseits aber auch den König selbst ausspionieren.[20] Später steigt Julian selbst zum privilegierten Berater des Königs auf,[21] erhält als erster Hofherr[22] Zugang zum Sterbezimmer der Königin und bekommt vom König sogar dessen Kette mit dem Reichsadler umgehängt: »Sic nobis placuit!«[23] Zugleich werden nun schon in Akt 2 und vor allem in Akt 3 die geheimen Vorbereitungen eines Umsturzes angedeutet, in die Julian und sein Handlanger, der Soldat Olivier,[24] verwickelt sind, von de-

16 Vgl. Samuel Weber, Storming the Work: Allegory and Theatricality in Benjamin's ›Origin of the German Mourning Play‹. In: Ders., Theatricality as medium. New York 2004, S. 160–180, hier S. 178f.

17 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 274.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Vgl. hierzu den Kommentar aus den SW XVI.2 Dramen 14.2, in dem plausibel dargelegt wird, dass Gervasy und Protasy – via Fülöp-Millers Bolschewismus-Buch, das Hofmannsthal gelesen hatte – durch die »zaristische Geheimpolizei ›Ochrana‹« und »die 1917 geschaffene bolschewistische ›Tscheka‹« inspiriert sind, sowie durch »russische[] Geistliche[]«, die zur Zeit des Zaren »›sogar die Beichte dazu benützt‹ hätten, ›[…] alle Staatsgeheimnisse in Erfahrung zu bringen […]‹« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 241). Vgl. dazu auch einen Brief von Helene Thimig an Hofmannsthal vom 14. Juli 1927, in dem sie berichtet, dass Reinhardt die beiden Spione sehr gefallen hätten, »weil sie ›das wohl für jede Macht unentbehrliche Spionagesystem (Ochrana-Tscheka) und eigentlich die Ohnmacht der Macht verkörpern‹« (ebd.).

21 Ebd., S. 159f. und 172.

22 Ebd., S. 168.

23 Ebd., S. 172.

24 Vgl. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 165.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen der Arzt weiß[25] und die auch der König ahnt.[26] Im neuen vierten Akt konzentriert sich das Geschehen dann vollends auf die Kulmination der Intrige in der Absetzung des alten und Installierung des neuen Königs. Stellvertretend für die Gruppe der Verschwörer rund um Julian stehen hier Graf Adam und der Starost von Utarkow, später auch die offenbar ebenfalls eingeweihten Woiwoden, die allerdings ihrerseits gegen Julian zu agieren trachten.

An der Figur Julians fällt in der dritten Fassung zunächst seine stärkere Eigeninitiative auf. Während es in der ersten Fassung der Arzt ist, der Julian mit Hilfe von Schuldgefühlen und Bedrohungsszenarien zur Freisetzung Sigismunds bewegt, nimmt Julian diese in der dritten Fassung weitgehend aus eigenem Antrieb vor. Dabei nutzt er sein Affektwissen, um den von Reue geplagten König zur Probe Sigismunds zu überreden und den naiven, von Sehnsucht und Wut gleichermaßen bewegten Prinzen ebenso zur Übernahme seiner Rolle als Thronfolger oder sogar als gewaltsamer Usurpator zu bewegen wie ihn später in dem Glauben zu belassen, dies alles sei nur ein Traum gewesen. Sinnbildlich für seine manipulativen Fähigkeiten steht hier der Trank, den er Sigismund einflößt. Schon am Ende des zweiten Aktes wird auch klar, dass es Julian ist, der mit Hilfe von Olivier die Revolte anzettelt. Im vierten Akt agiert Julian nach der Absetzung des alten Königs dann sogar als Schattenkönig: »Das Siegel ist in *meiner* Hand«[27] – dekretiert er; *er* befehligt auch den Garden und führt die Rede, während Sigismund weitgehend stumm bleibt und nur an der Seite seines Lehrers einmal zu einer längeren Rede ansetzt, mit der er Julian als seinen Minister bestimmt. Dies alles fällt um so mehr ins Gewicht als andere Figuren, wie vor allem der Arzt, in den Hintergrund treten; auch Sigismund erscheint in der dritten Fassung kaum noch als aktive, sondern viel mehr als passive Figur im Machtspiel anderer.

Im vierten Akt erweist sich Julian also als der triumphale »Meister der Machination«. Wie minutiös Julian diesen Höhepunkt der Intrige durchgeplant hat, sieht man zum Beispiel an den genau festgelegten akustischen Signalen, die den Anstoß für die Revolte geben sollen – Graf Adam und der Starost warten auf das Ende des Glockenläutens, auf

25 Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 186.
26 Vgl. ebd., S. 172 und 179.
27 Ebd., S. 199 [Hervorh. d. Verf.].

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das ein Signalschuss erfolgen wird, auf den hin sich die Sträflinge auf die Garden stürzen werden. Und wie gut Julian alles im Griff hat, zeigt sich zum Beispiel an seiner raschen Entmachtung der Woiwoden: »Begeben sich die Herren unverweilt in ihre Häuser! Jeder einzeln! Jede Zusammenrottung wird als Hochverrat geahndet.«[28] Am Ende des vierten Aktes, als Julian Sigismund die von langer Hand geplante Intrige zum Umsturz offenbart, sonnt er sich in seiner Meisterschaft: »Es ist vorausbedacht. Es greift ineinander«.[29] »Mein Tun, verborgen vor dir, war Verwirklichung; ein Plan, ein riesenhafter, unter dem allem«.[30] Das »Spiel« der Verschwörer, von dem Adam und der Starost reden,[31] hat *er* »in der Hand«.[32]

Benjamin unterscheidet den Intriganten des deutschen Trauerspiels bzw. des protestantischen Dramas und des spanischen Dramas bzw. des katholischen Trauerspiels. Während ersteres den intriganten Berater des Königs nur als »infernalisch[ ]« zu kennzeichnen vermocht habe, habe das spanische Trauerspiel, allen voran Caldéron, dessen »unvergleichliche Zweideutigkeit« zu zeigen vermocht.[33] Mit Hofmannsthals »Turm« ist es dann folgerichtig eine Caldéron-Bearbeitung, der Benjamin als erstem deutschen Drama ebenfalls diese Fähigkeit zuspricht.[34] Wenn Benjamin im Trauerspielbuch die »schwindelnde […] Antithetik« des Intriganten beschreibt,[35] ist eben das aufgerufen, was Julian in Hofmannsthals Drama zum zerrissenen Charakter macht und in der dritten Fassung entsprechend intensiviert wird. Denn es ist nicht nur die stärkere Eigeninitiative, die Julian in dieser Fassung auszeichnet, sondern es ist zugleich eine insgesamt vorteilhaftere Charakterisierung, die vor allem mit einer intensivierten Beziehung zu Sigismund zu tun hat. So fehlt in II/2 Sigismunds Betitelung von Julian als »Mörder«,[36] ebenso fehlen Julians Drohungen gegen den widerstrebenden Sigismund; im dritten Akt verteidigt Sigismund Julian gegenüber dem König vehementer als in der ersten Fassung; im vierten Akt beschützt Julian Sigismund vor den Zu-

28 Ebd., S. 200.
29 Ebd., S. 333.
30 Ebd., S. 202.
31 Ebd., S. 188.
32 Ebd., S. 327.
33 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 276.
34 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. III (wie Anm. 5), S. 614.
35 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 277.
36 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 61. Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 163.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dringlichkeiten der Woiwoden. In den Notizen Hofmannsthals ist nun auch wiederholt davon die Rede, dass zwischen Julian und Sigismund eine besonders innige Verbindung existiere: »Es gibt weniges zwischen Männern – weniges – zwischen uns gibt es etwas. – Wir haben nur diese Verbindungen«[37] – sagt mal Julian, mal Sigismund: »[Du mein einziger Freund] Es gibt Weniges zwischen Männern, das Letzte ist zusammen sterben.«[38] Zuletzt spendet Sigismund dem sterbenden Julian Trost, weist ihn auch auf sich selbst als »Erfüllung seines geistigen Werkes« hin und beschützt seinen Leichnam vor der Inbesitznahme durch Oliviers Männer.[39] Julian erscheint so zugleich als Meister im Intrigenspiel der Macht und als ein Sigismund in inniger Freundschaft Verbundener.[40]

Die tiefe Ambivalenz, die der Arzt Julian schon in der ersten Fassung bescheinigt, wird durch diese Modifikationen in der dritten Fassung noch stärker herausgearbeitet: »Gut und Bös« ringen in Julian, und das heißt: »Herz und Hirn«:[41] Soll er Sigismund aus selbstloser Überzeugung menschenwürdig versorgen oder aus eigennützigem Gehorsam verschmachten lassen? Kümmert er sich aus Liebe um Sigismund oder aus Eigennutz? Geht es ihm um dessen Wohl oder um seine eigenen Machtinteressen? Es ist diese Ambivalenz, die Benjamin an der Figur Julians interessiert und in der er seinen »spanischen« Typus des Intriganten wiedererkannt hat. Das betrifft zum Beispiel die Antithetik von kalter Disziplin und heißer Erregung im Intriganten. Der Arzt spricht davon, dass Julian sein Herz verleugne, seine »edlen Eingeweide« unterdrücke und sich zur Einsamkeit zwinge, zugleich aber von seinem ungestümen Heroismus, seiner Suche nach »schärfere[r] Wollust« und seinen Schuld-

37 Ebd., S. 327.
38 Ebd., S. 333.
39 Ebd., S. 213.
40 Vgl. zu der Problematik der Unvereinbarkeit von Freundschaft und höfischer Politik, wie sie auch das barocke Trauerspiel ausstellt: »Im 17. Jahrhundert gelten für die höfische Politik andere Voraussetzungen als in der Antike. Unter den Bedingungen zunehmender sozialer Komplexität der höfischen Gesellschaft ist das Ideal einer allseitigen Vergemeinschaftung durch Freundschaft unhaltbar: Politik lässt sich […] nur noch als das Resultat weniger interpersonaler Beziehungen innerhalb einer Oberschicht beschreiben, die sich in ständigen Interessenkonflikten befinden. […] Das Ideal der Freundschaft wird deswegen jedoch nicht aufgegeben, sondern in der Klage über deren Verfall bestätigt« (Armin Schäfer, Versuch über Souveränität und Moral im barocken Trauerspiel. In: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Hg. v. Maximilian Bergengruen und Roland Borgards. Göttingen 2009, S. 387–432, hier S. 402).
41 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 143.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gefühlen gegenüber Sigismund.[42] Als zwischen Kälte und Hitze schwankend analysiert auch Benjamin den intriganten Höfling:

> strenge Disziplin im Innern wie skrupelloseste Aktion nach außen. Seine Praxis führte über den Weltlauf eine Ernüchterung mit sich, deren Kälte nur mit der hitzigen Sucht des Machtwillens an Intensität sich vergleichen läßt.[43]

Die Antithetik betrifft zweitens das Widerspiel von enthusiastischem Idealismus einerseits und ernüchtertem Nihilismus andererseits. Julian preist sich, Sigismund durch seine Lehre zum »Lichtgeist« geformt zu haben.[44] Er hat ihn die Dinge der Welt und ihre Verhältnisse gelehrt, er hat ihm die Sprache gegeben und ihn die Hoheit des Geistes erkennen lassen. Doch die Intrige, die das geistige Reich Sigismunds begründen soll, fordert Taten ein, die dem Pragmatismus der Macht geschuldet sind und Gewaltanwendungen nötig machen. Auch diese Problematik greift Benjamins Analyse des intriganten Höflings auf: »Geist – so lautet die These des [17.] Jahrhunderts – weist sich aus in Macht; Geist [aber,] ist das Vermögen, Diktatur auszuüben«.[45] Sigismund verweigert sich diesem Spagat, das ihn mit dem Regime, das abgeschafft werden soll, gemein machen würde. Julian, der intrigante Höfling, sieht keine Alternative zu diesem Weg und stellt sich dem Widerspruch. Der Preis für diesen Spagat sind am Ende jedoch Verbitterung und Nihilismus. Nach der Beschimpfung Oliviers und der tiefen Enttäuschung über Sigismund schleudert Julian auf dem Totenbett zuletzt nur noch das eine Wort »Nichts!« heraus.[46] Benjamin notiert im Trauerspielbuch entsprechend über den intriganten Höfling:

> Die illusionslose Einsicht des Höflings ist ihm selbst ebenso tiefe Quelle der Trübsal als sie durch den Gebrauch, den er von ihr jederzeit zu machen imstande ist, für andre gefährlich werden kann. In diesem Zeichen nimmt das Bild dieser Figur seine düstersten Züge an.[47]

42 Ebd., S. 143f.
43 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 276.
44 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 164.
45 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 276.
46 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 210.
47 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 275.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese »Trauer« und nihilistische »Düsternis« führt zur dritten Antithetik, die Benjamin dem intriganten Höfling zuweist: Er positioniert ihn zwischen bösem Dämon und Heiligem. So schreibt er von dem »an Macht, Wissen und Wollen ins Dämonische gesteigerte[n] Hofbeamte[n]«,[48] von den »infernalischen Züge[n]« des geheimen Rates, vom Höfling als dem »bösen Geist« des Despoten.[49] Diese düster-dämonische Seite ist auch Julian eigen, und er ist auch die einzige Person in der dritten Fassung, in der das von Benjamin in seinen Rezensionen thematisierte »[c]htonische« Element des »Turm« erhalten bleibt,[50] welches in der ersten Fassung den letzten Akt und Sigismund geprägt hatte. Julian brüstet sich, den »jüngste[n] Tag«[51] heraufbeschworen und die »Hölle losgelassen«[52] zu haben; und das Heer, über das er gebietet, ist in der Tat furchterregend:

> Ungeheurer Aufruhr […] schüttelt diese Nacht seinen Rachen über dem ganzen Land, […] die Erde selber habe ich wachgekitzelt und was in ihr wohnt, den Bauer, den Kloß aus Erde, den fürchterlich starken – ich habe ihm Atem eingeblasen – aus Schweinsschnauze und Wolfsrachen stößt er deinen Namen hervor und erwürgt mit erdigen Händen die Büttel und Schergen […].[53]

Benjamin hat diese düster-dämonische Seite Julians erkannt, und sie hat ihn besonders interessiert. Er betont, wie Julian »wunderbar durch den lateinischen Spruch des Arztes aufgerufen, treu dieses nächtige Wesen durchs ganze Drama bewährt«.[54] Damit kann das »Acheronta movebo« gemeint sein, das erst in der Einlage II zur dritten Fassung Julian selbst äußert; wahrscheinlicher ist jedoch, dass Benjamin damit auf das »Nemo contra Deum nisi Deus ipse«[55] anspielt. Zwar antwortet mit diesem Spruch der Arzt vordergründig auf Julians Frage, ob es sich nicht bei Sigismund um einen Dämon handeln könnte. Der Spruch ist in der dritten Fassung jedoch eher auf den fragenden Julian selbst gemünzt, weil

48 Ebd., S. 276.
49 Ebd., S. 276f.
50 Walter Benjamin, Hugo von Hofmannsthals »Turm«. Anlässlich der Uraufführung in München und Hamburg. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. III (wie Anm. 5), S, 98–101, hier S. 99.
51 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 203.
52 Ebd., S. 206.
53 Ebd., S. 202.
54 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. III (wie Anm. 5), S. 614.
55 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 34.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er, und nicht Sigismund hier derjenige ist, der durch das ›[E]inblasen des Atems‹[56] und durch das ›Worte unter die Zunge legen‹[57] Geschöpfe der Hölle geschaffen hat. Und dieser Spruch muss aus Benjamins Perspektive auch deswegen auf Julian passen, weil Benjamin den Höfling nicht nur als bösen Dämon, sondern zugleich – wie es das vorchristliche Verständnis des Daimons als einem Mittler zwischen himmlischer und menschlicher Sphäre nahelegt – als Heiligen versteht und insofern als göttlich, als »Deus ipse«. Dieses Zugleich, diese Mittlerposition macht das »[S]chwindelnde«[58] der Antithetik des intriganten Höflings aus. Benjamin schreibt im Trauerspielbuch: Seine Trauer

> erlaubt es, an den Höfling die paradoxe Forderung zu stellen oder gar es von ihm auszusagen, daß er ein Heiliger sei, wie Gracian dies tut. Die schlechthin uneigentliche Einlösung der Heiligkeit in der Stimmung der Trauer gibt dann den schrankenlosen Kompromiß mit der Welt frei, der den idealen Hofmann des spanischen Autors kennzeichnet.[59]

Zum Heiligen wird der Höfling bei Benjamin also, indem er sich gegen seine Überzeugung und deswegen mit Trauer auf die Pragmatik der Macht einlässt und sein Intrigenspiel spielt. Dieser Heiligkeit des Höflings entsprechen in Hofmannsthals Trauerspiel wiederum bestimmte Züge Julians, die Sigismund zur Sprache bringt. Julian erscheint ihm als Engel, der der Kreatur im Finstern das Licht bringt:

> Immer wieder trittst du herein in meine Finsternis, […] [s]ooft du gekommen bist und dies rosige Licht geflossen ist aus deiner Lampe […] [ich] sehe dein Gesicht an und es verwandelt sich vor mir […] – und goldenes und blaues Licht fliesst um deine Schläfen und um deine Wangen – und trächtig mit Botschaft richten sich deine Augen auf mich […].[60]

56 Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 202.
57 Vgl. ebd., S. 210.
58 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 277.
59 Ebd., S. 276f.
60 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 93. Entsprechend lässt sich auch das »acheronta movebo« auf die Erlösung der Verdammten aus der Hölle beziehen, sodass Julian darüber zur Christus-Figuration werden kann. Dass Julian am Schluss zugrunde geht, getötet von den Mächten der Hölle, die er selbst durch seine Intrige heraufbeschworen oder aber gerettet hatte, gehört ebenfalls zu seiner Signatur als Heiliger. Als »Leidensgenosse […] der gekrönten Unschuld« (Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels [wie Anm. 7], S. 277) ist Julian hier dem Märtyrer verwandt; als böser Dämon hingegen dem Tyrannen, mit dem er auch die Unfähigkeit zur Entscheidung teilt, der physische und emotionale Impulse im Weg stehen – Hofmannsthal spricht hier auch vom fehlenden Kairos Julians (SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 504), auf das unten noch zurückzukommen sein wird.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Rhythmus der Intrige
Reinhardt, Hofmannsthal und der neue vierte Akt

Max Reinhardt, von dem sich Hofmannsthal eine Inszenierung des »Turms« erhoffte, übte einen großen Einfluss auf die dritte Fassung aus,[61] für den nicht nur seine direkten Kommentare, sondern, wie ich meine, vor allem auch das Rhythmus-Konzept verantwortlich ist, das Hofmannsthal in der Auseinandersetzung mit Reinhardts Theater entwickelt. Hofmannsthal hat Reinhardts Theaterarbeit um 1920 in drei Aufsätzen umfassend gewürdigt und dabei mimische Bewegung und Rhythmik ins Zentrum seiner Überlegungen gestellt. Als einen »barocken« Zug des Theaters Reinhardts bezeichnet Hofmannsthal 1918 dessen Fokussierung auf den Schauspieler:

> Indem Reinhardt bewußt den Schauspieler als das Zentrum seines Theaterwesens ansah, griff er auf diese barocken Elemente zurück […]. Er benützt [Musik, Licht und Kulisse] als Hilfsmittel, um die gewohnte Relation zwischen Zuschauer und Schauspieler aufzuheben und den einen als Mittelpunkt und Festgeber, den anderen als Teilnehmer des Festes […] frei zu machen.[62]

Hofmannsthal meint hier zunächst ganz konkret den Bühnenschauspieler, weitet den Begriff 1923 jedoch auch auf Regisseur und Dramatiker aus, die »die Seele eines genialen Schauspielers«[63] in sich trügen, insofern sie von »mimische[n] Intuition[en]«[64] geleitet seien. Anders als beim Bühnenschauspieler würden sich diese Intuitionen jedoch nicht unmittelbar in Körperbewegungen umsetzen, sondern der Dramatiker und (via Dramatiker) auch der Regisseur drückten ihre mimischen Visionen in Sprache aus, mit der sie dann »die begabten Körper anderer zur Realisierung« ihrer Vorstellungen zwängen.[65]

Im letzten Schritt abstrahiert Hofmannsthal schließlich ganz vom Körper und spricht nun von den Bewegungen des Dramas. Entscheidend ist

61 Dazu nach wie vor zentral: Georgina A. Clark, Max Reinhardt and the Genesis of Hugo von Hofmannsthal's ›Der Turm‹. In: Modern Austrian Literature 17, 1984, I, S. 1–33, sowie der Kommentar (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 235–258).

62 GW RA II, S. 252f.

63 Ebd., S. 310.

64 Ebd., S. 315.

65 Ebd., S. 311.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hierfür das Konzept des Rhythmus, das Hofmannsthal für das Theater Reinhardts prägt.[66] Er bescheinigt Reinhardt einen »ordnenden rhythmischen Instinkt«, der »den einzelnen Momenten des Spiels eine wunderbare Abstufung von Schnell und Langsam und vom Pianissimo bis zum Fortissimo« gebe.[67] Hofmannsthal zufolge agiert Reinhardt in seiner Regie wie ein »Kapellmeister«.[68] Er dirigiert das Drama, indem er »mit der tiefsten Seele die fließende Bewegung, die jedem Drama innewohnt,« erfasst, »und […] einen genialen Instinkt für die inneren Veränderungen in dieser Bewegung« hat.[69] Reinhardts mimische Intuition bezieht sich also keineswegs nur auf die Körperbewegungen seiner Schauspieler, sondern mehr noch auf die Bewegung des Dramas als solchem, auf den dramatischen Rhythmus, den er durch seine Regie, die alle Elemente des Theaters einbezieht, verwirklicht. Die Integration des Zuschauers ins Theaterganze, von der oben die Rede war, ist dann vor allem diesem Takt zu verdanken. Durch einen »rhythmischen Zauber« soll der Zuschauer, wie Hofmannsthal schreibt, »in eine Art trance« gebracht werden, in der er die Leerstellen des auf der Bühne Präsentierten in seiner Phantasie selbst füllen und die Theateraufführung so allererst komplettieren kann.[70]

Für die Überarbeitung des »Turm« für die Bedürfnisse des Theaters schlug Reinhardt Hofmannsthal vor, nach dem dritten Akt die Handlung des »Turm« nicht mehr vom Schloss zu entfernen.[71] Hofmannsthal

66 Vgl. ebd., S. 315.
67 Ebd., S. 300.
68 Ebd., S. 311.
69 Ebd., S. 301.
70 Ebd.
71 Bezüglich der Änderung der Personenführung interessiert sich auch Reinhardt insbesondere für Julian. Hofmannsthal selbst macht Reinhardt noch vor den Umarbeitungen zur dritten Fassung auf die »am schwersten zu definierende« Figur des Julian aufmerksam, die für große Schauspieler besonders attraktiv sei (vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 428). Als Hofmannsthal sich nach der Drucklegung der dritten Fassung im Mai 1927 noch einmal mit Reinhardt trifft, fordert Reinhardt eine Abänderung der neuen Szene zwischen Sigismund und Julian: Sigismund müsse in seiner Liebe zu Julian und in den Gründen für seine Ablehnung von Julians Plänen klarer werden. Das zieht auch eine Überarbeitung der Figur Julians nach sich, deren antithetische, zwischen Liebe und Ehrgeiz, geistigen Idealen und Macht-Pragmatik, Affekten und Disziplin schwankende Anlage deutlicher herausgearbeitet wird; so betont Julian nun etwa, dass er Sigismund geschützt und für ihn gesorgt habe, dass er sich von ihm jetzt im Stich gelassen fühle und dass eine Trennung »das Furchtbarste« sei, was ihm widerfahren könne; oder er verbirgt seine tiefe Erschütterung nach der Trennung durch Selbstdisziplin, sodass »ihm [niemand] etwas anmerken« (ebd., S. 228) kann. Auch nach diesen Änderungen hat Reinhardt noch Verbesserungsvorschläge für die Figur Julians. Für ein Treffen Ende Oktober 1927 notiert er sich Überlegungen, die auf eine stärkere Betonung von Julians Intrige und abermals auf seine ambivalente Fürsorge für Sigismund zielen: »Frage: Hat Julian

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hatte schon seit dem Gespräch mit Max Mell, bzw. seit Mai 1926, durch einen Brief von Buber, erhebliche Zweifel an den letzten beiden Akten, die nicht theatralisch genug seien und mit der Geisterwelt eine »atmosphärisch [nicht] glaubhaft[e]«[72] neue Sphäre und mit dem Kinderkönig einen dramatisch nicht legitimierten deus ex machina einführen würden, die die Teilnahme des Zuschauers verhinderten. Reinhardts Wunsch nach zwei neuen Schlussakten kam ihm also gelegen; Hofmannsthal verstand ihn aber nicht als rein theaterpraktische Forderung, sondern im Sinne der oben bereits geschilderten »Abwehr des Epischen[ ] und der Wahrung des Dramatischen«.[73] Doch auch nach ersten Überarbeitungsvorschlägen hatte Reinhardt noch Änderungswünsche. Insbesondere für den vierten Akt forderte er, die Prozession zur Hinrichtung Sigismunds unbedingt auf die Bühne zu bringen: »die eigentliche Handlung muss, muss auf die Scene! R sagt, er hat das unbeirrbar sicher beim Lesen gefühlt, daß der Aufbau logisch u. musikalisch so treibt«.[74] Reinhardt argumentiert hier mit der szenischen Effektivität, und in der Tat hätte die Prozession ein spektakuläres Schauspiel geboten: Sigismund im scharlachroten Gewand, Julian auf der Kuhhaut, mit den Ketten rasselnde Gefangene usw. Doch Hofmannsthal nutzt die Bühne stattdessen, um nicht das Schauspiel, sondern die Dramaturgie der Intrige zu zeigen. Sie ist es, die den dramatischen Rhythmus der dritten »Turm«-Fassung bestimmt, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Im barocken Trauerspiel repräsentiert der Intrigant, wie Peter André Alt im Rückgriff u.a. auf Benjamin gezeigt hat, »den drängenden Dezisionismus, die unaufhörliche Transformation der Beratungs- zur

den Vorgang zwischen Vater und Sohn, die Handlung Sigismunds […] voraussehen können? […] Er muß jetzt geheimnisvoll andeutend sagen, daß etwas Furchtbares im Werden ist […]. Die Prozedur, die der König angeordnet hat kann sie [die Sache] sogar entsprechend fördern. […] Später aber mit Sigism. […] muß er etwa sagen: Glaubst Du, daß ich Dich so lange […] behütet […] habe ohne für Deine Hut zu sorgen wenn Du frei bist« (ebd., S. 254). Und Reinhardt fordert weiter, dass der Arzt zugunsten Julians noch mehr zurückgenommen werde: »Bei Julian eine düstere verzweifelte u. unheimliche letzte Zukunftsoffenheit bei dem Arzt nur ein optimistischer aber lebensfremder Glaube an den hohen Wert des Menschen« (ebd.). In der ersten Einlage verschiebt Hofmannsthal daraufhin das »Acheronta movebo« vom Arzt zu Julian, der so der dämonischere und aktivere Part des Gesprächs wird.

72 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 442.

73 Ebd., S. 445.

74 Ebd., S. 249.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vollstreckungszeit«.[75] Der Intrigant lässt dem Monarchen keine Zeit zur Reflexion, sondern setzt ihn unter einen Entscheidungszwang, »unter dessen treibendem Rhythmus das Urteilsvermögen des Herrschers außer Kraft gesetzt werden soll«.[76] Diesem treibenden Rhythmus folgt auch das Trauerspiel selbst, das mit gleichsam schicksalhafter Notwendigkeit auf die Katastrophe zurast; der Intrigant erfüllt hier also eine »dramaturgische Funktion« insofern, als er »zum Motor einer tödlichen Handlungsdynamik« wird.[77] Im bürgerlichen Trauerspiel verändert sich zwar der Charakter des Intriganten, doch repräsentiert er weiterhin ein dynamisches Prinzip.[78] Dabei entspricht die »Beschleunigungstechnik der Intrige« der »Technik der ›Verkürzung der Zeit‹«, wie sie Lessing für eine gelungene poetische Fabel gefordert hat. Folgt man Alt, nutzen also Intrige wie (Intrigen-)Drama die Zeitbeschleunigung, um ihre Opfer bzw. ihre Zuschauer zu überraschen und sie gar nicht erst zur Reflexion kommen zu lassen. Beide folgen einer »treibenden Regie der Überwältigung und des plötzlichen Umschlags der Verhältnisse«; dabei dringt »[u]nter dem Diktat der Hast […] das Movens der Zerstörung« sozialer Ordnungen »in die Tragödie ein«[79] und, wie zu zeigen sein wird, auch dramaturgische Ordnungen. Die Voraussetzung für diesen Umschlag ist für Intrige wie Drama eine strategische Handlungsplanung bzw. eine »dramaturgische Konzentration des Stoffs«,[80] die darauf zielt, die gewünschte »Verwicklung« zu erreichen. Dazu schreibt Pasquale Memmolo:

> Wie der Name schon sagt, ist sie [die Figur des Intriganten] meistens mit der Aufgabe betraut, ein ›Intrikat‹ – d.h. ein Geflecht, worauf zuweilen die [dramatische] ›Verwicklung‹ beruht – von Relationen und Bezüglichkeiten zu knüpfen. So fungiert sie im Drama der Neuzeit häufig als antreibende Kraft des dramatischen Geschehens.[81]

75 Peter-André Alt, Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 29, 2004, 1, S. 1–28, hier S. 6.

76 Ebd.

77 Ebd., S. 7.

78 Vgl. Alt, Dramaturgie des Störfalls (wie Anm. 75). Pasquale Memmolo, Strategen der Subjektivität. Intriganten in Dramen der Neuzeit. Würzburg 1995. Peter von Matt, Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München 2008.

79 Alt, Dramaturgie des Störfalls (wie Anm. 75), S. 10.

80 Ebd., S. 11.

81 Memmolo, Strategen der Subjektivität (wie Anm. 78), S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In dieser Weise garantiert die Intrige nicht nur die Dynamik, sondern auch »die ästhetische Totalität des Dramas«,[82] und wenn Benjamin den Intriganten mit einem Ballettmeister und die Intrige mit dessen Choreographie vergleicht,[83] so ist damit eben diese Dynamisierung des höfischen Raumes durch die geplante, einer geheimen Ordnung folgende Verwicklung gemeint. In Benjamins Vergleich des Intriganten mit einem Choreographen schwingt noch die Bewunderung für das meisterhaft arrangierte Ballett der Ränke mit. Nietzsche hingegen, der »die Intrige als elementaren Teil des dramatischen Geschehens grundsätzlich […] verurteilt«,[84] sieht im Intrigen-Drama nur noch ein allzu kühles »Schachspiel« ablaufen,[85] in dem an die Stelle der »numinosen Gewalt« des Schicksals die »aufgeklärte Intelligenz, List und Berechnung« des Intriganten getreten sind.[86] Darauf wird unten noch zurückzukommen sein. Die Ambivalenz des Intriganten, wie sie Benjamin für das Trauerspiel herausarbeitet und wie sie auch Julian prägt, intensiviert die Intrige als dramaturgische Figur dabei noch zusätzlich. Denn wenn der Intrigant durch seine Machenschaften den treibenden Rhythmus erzeugt, mit der die Handlung letztlich in die Katastrophe steuert, ist gerade seine Ambivalenz ein Moment, das diesen Rhythmus immer wieder anfeuert und vor allem seine Gesetzmäßigkeit bis zu einem gewissen Grad undurchschaubar macht. Die Ambivalenz kann so als eine autopoietische Grundfigur der Krise verstanden werden, die sich über die Intrige entfaltet.[87]

82 Uwe Steiner, Traurige Spiele – Spiel vor Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels. In: Willem van Reijen (Hg.): Allegorie und Melancholie. Frankfurt a.M. 1992, S. 32–63, hier S. 41.

83 Vgl. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 274.

84 Peter von Matt, Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der Literatur. München 2002, S. 16.

85 Zit. n. ebd., S. 22.

86 Ebd., S. 29 und 31.

87 Das Dargelegte legt nahe, dass man den Intriganten auch als »metadramatische Figur auf der Trauerspielbühne« lesen kann und die Intrige als »*mise en abyme* des Trauerspiels« (vgl. Menke, Das Trauerspiel-Buch [wie Anm. 13], S. 109–112, 117 und 120) – ein Aspekt, auf den der vorliegende Aufsatz leider nicht mehr im Detail eingehen kann. So ist im »Turm« wiederholt davon die Rede, dass mit der Intrige ein »Spiel« gespielt werde (vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 188 und 327). Jedoch muss man das Spiel der Intrige von anderen »Spiel im Spiel«-Formen des Theaters unterscheiden insofern, als bei der Intrige das »Verstellungsspiel […] nicht als untergeordnete Sequenz in das primäre Spiel eingebettet […], sondern […] Teil des primären Spiels« (Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse. München ^{11}2001, S. 306) ist. Im »Turm« werden Andeutungen an andere »Spiel im Spiel«-Formen vor allem genutzt, um auf die Theatralität politischer Repräsentationsformen hinzuweisen, so etwa das »Schauspiel« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 182) der Prozession zur Hinrichtung, ebenso die von Olivier

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In seinen Notizen zum Trauerspielbuch plante Benjamin, den barokken »Typus des Intriganten« als Figur der »Vermittlung zum bürgerlichen Trauerspiel (Melford, Marinelli, Wurm)« zu behandeln.[88] Mit diesem Verweis auf das Trauerspiel Lessings und Schillers ist auch für Hofmannsthals »Turm« eine wichtige Folie benannt, insofern der Marquis von Posa, Schillers Intrigant aus dem Drama »Don Karlos«, das wie Caldérons Trauerspiele im spanischen katholischen »Siglo de Oro« spielt, ein wichtiges Vorbild für Julian darstellt.[89] Auch Posa fühlt sich einem Prinzen verbunden, der von seinem Vater der umstürzlerischen Umtriebe verdächtigt und darum vernachlässigt wird. Auch Posa verfolgt dabei eigene politische Ziele, die im Unterschied zum Machtpragmatismus des alten Königs von republikanischen Idealen bestimmt sind.[90] Wie Julian steht auch Posa somit in dem doppelten Zwiespalt, einerseits seinem Freund, dem Infanten verpflichtet zu sein, ihn aber andererseits für seine eigenen politischen Ziele missbrauchen zu wollen, sowie in dem Zwiespalt, hehre politische Zwecke verwirklichen zu

geplante Prozession mit Sigismund als »Bild« an der Spitze (vgl. ebd., S. 215). Bezeichnenderweise verzichtet der »Turm« jedoch darauf, diese Spektakel sichtbar zu machen; zudem führt er mit Olivier einen Kritiker der ohnehin in der Krise befindlichen herkömmlichen Form politischer Repräsentation ein (vgl. dazu ausführlich: Twellmann, Das Drama der Souveränität [wie Anm. 9], S. 137–164). Dem »Turm« geht es in der Darstellung um die Intrige, die auf eine Selbstthematisierung des Dramas zielt, wie Memmolo über die dramatische Intrige im allgemeinen vermerkt: »Durch sie nimmt das Drama Bezug auf die in ihm stattfindenden Vorgänge, thematisiert die in ihm wirkenden Kräfte hinsichtlich ihrer Manipulierbarkeit. Damit wird die Art und Weise, wie es funktioniert, reflektiert. Die für das Spiel auf der Bühne konstitutive Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird gleichsam nach innen reproduziert« (Memmolo, Strategen der Subjektivität [wie Anm. 78], S. 16).

88 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. I.3 (wie Anm. 8), S. 915.

89 Vgl. die Notiz von Helene Thimig zu Reinhardts Überlegungen zu den Spionen, in der auf Schillers »Don Karlos« Bezug genommen wird: »Diese Figuren [Gervasy und Protasy] sind ausgezeichnet meint er, weil sie erstens, das wohl für jede Macht unentbehrliche Spionagesystem (Ochrana-Tscheka) und eigentlich die Ohnmacht der Macht verkörpern, zweitens weil sie in der hier geschaffenen Form mit dieser Realität das Phantastische, ja Märchenhafte am glücklichsten verbinden. Deshalb sollten sie unter den vielen Gestalten nicht verschwinden, sondern stärker bedacht werden. (Domingo u Alba sagen mehr von Phillipp II als er selber.)« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 249) Seltsamerweise wird der Bezug des »Turm« auf den »Don Karlos« weder im Kommentar noch in der Forschung eingehender thematisiert.

90 »Der von Posa entworfene ideale Staat ist ein monarchischer, in dem zwei republikanische Grundprinzipien – Legitimität der Macht aufgrund eines Vertrages und Respektierung der Gesetze – voll und ganz Anwendung finden« (Friedrich Schiller, Don Karlos. In: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Gerhard Kluge. Frankfurt a.M. 1989, Bd. 3, S. 1159). Das gilt auch für Julian, der keinesfalls das monarchische Herrschaftsprinzip abschaffen will; wohl aber soll sich der neue König »auf den kleinen Adel u. die Bürger […] stützen« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 326) und der hohe Adel, insbesondere die Woiwoden, entmachtet werden.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wollen, dabei aber auf Mittel des alten Machtapparats, auf Intrige und Verschwörung angewiesen zu sein, welche sich schließlich gegen ihn und den Prinzen wenden, der ohnehin – wie Sigismund – an einer (solchen) Machtübernahme nicht interessiert war.[91] In Schillers »Don Karlos« ist die Intrige nun ebenfalls, wie bei Alt und Memmolo für andere Dramen geschildert, an eine Änderung des dramatischen Rhythmus gekoppelt. Posa erweist sich als ein Meister der Zeit, insofern er den günstigen Augenblick – die *occasio* – für seine Planspiele zu nutzen weiß: »Auch das kleinste Element der Zeit ist ihm ein heilig anvertrautes Pfund, womit gewuchert werden muß«,[92] schreibt Schiller. Mit seinen »Übereilungen«[93] macht ihm der Prinz jedoch einen Strich durch die Rechnung; die fatale Entwicklung geht hier mit einem Kontrollverlust über die zeitlichen Abläufe – selbst Posa agiert nun »übereilt«[94] – und einer starken und aus der Perspektive des Intriganten zu frühen Beschleunigung der dramatischen Handlung einher.

Während das Ausscheren aus dem höfischen Takt des Protokolls, mit dem, wie Juliane Vogel gezeigt hat, ein Ausscheren aus der Auftrittsordnung des Dramas einher geht, bei Posa ein rational kalkuliertes ist, ist es beim Prinzen ein emotional gesteuertes. Posa erreicht durch seine wohlüberlegten Taktverletzungen eine Lockerung des höfischen Protokolls, das seinen Interessen zu Gute kommt.[95] Der Prinz aber versetzt durch

91 Posas düstere Seite ist zwar sehr viel weniger deutlich ausgeprägt als die Julians in Hofmannsthals Drama, schließlich tritt er nicht als Kerkermeister, sondern als Jugendfreund des Prinzen in Erscheinung – in den Notizen bezeichnen sich jedoch auch Sigismund und Julian als Freunde –, doch betont Schiller in seinen Briefen immer wieder, dass nicht etwa »schwärmerische Freundschaft« (Schiller, Don Karlos [wie Anm. 90], S. 431) das Handeln Posas bestimme, sondern dass er den Prinzen allein als »Werkzeug zu jenem wichtigeren [politischen] Zwecke« (ebd., S. 439) benutze. Wie Philipp II, den Schiller als »Menschenkenner« bezeichnet, es allein erkennt, dass Posas primäre Motivation nie die Freundschaft zum Prinzen war, ist es auch bei Hofmannsthal der alte Basilius, der in Julian den machthungrigen Intriganten erkennt, der – hehre Zwecke hin oder her – sich der alten Werkzeuge bedient und an einer Beibehaltung der alten Ordnung bei neuer Besetzung interessiert ist: »Dich an ihn zu ketten durch die Gemeinsamkeit des an mir begangenen Frevels – ihn zu deinem Herrn und Meister zu machen für immer – dich zu erniedern zum Werkzeug deines Werkzeugs – einen zweiten Basilius aus dir zu machen, einen zweiten Ignatius aus ihm« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 179).

92 Schiller, Don Karlos (wie Anm. 90), S. 446.

93 Ebd., S. 462.

94 Ebd., S. 957.

95 So ermöglicht er durch das der Auftrittsordnung zuwider laufende Gespräch mit der Königin dem Prinzen den Zugang zu dieser; seine freimütige Rede zum König mündet in dessen das Auftrittsprotokoll aufweichenden Entschluss, der Marquis möge in Zukunft

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seinen ungestümen Auftritt die Königin zunächst in Schrecken, später verursacht er durch sein zu langes Verweilen bei ihr den Argwohn des herannahenden Königs; sein gegen das Protokoll aufbegehrendes, stark aufgewühltes Verhalten bei der Audienz mit dem Vater hat ebenfalls nur dessen Abweisung zur Folge. Der Rhythmus der Intrige, das wird hier deutlich, entspricht gerade nicht dem Puls des Herzens;[96] zwar verletzen beide den protokollarischen Takt, doch kommen sie sich dabei gegenseitig in die Quere, sodass keiner von beiden Protagonisten an sein Ziel gelangen kann.

Das gilt auch für den »Turm«, wenn Sigismund Julians Pläne vereitelt, indem er bei der Audienz mit dem König nicht taktisch klug, sondern allein affektgesteuert agiert. Ganz in der Tradition der dramaturgisch relevanten Intrige stehend, ist es im vierten Akt Julian, der den günstigen Augenblick nutzen will und Sigismund zum Handeln drängt: »jetzt oder nie ist deine Stunde gekommen«.[97] Julian wirkt als das akzelerierende Prinzip, das das gesamte Drama bestimmt: »Wenn das alles nicht so schnell ging«,[98] klagt sein alter Diener Anton. Sigismund hingegen durchkreuzt Julians Strategie abermals, indem er die Ausführung der Pläne verzögert: »Ich werde schlafen«.[99] Sigismund ist hier zwar nicht mehr durch den Puls des Herzens, wohl aber durch den des Leibes bestimmt, der ihn einmal mehr mit der Kreatur verbindet. Hofmannsthal spricht hier auch vom »leibschaffende[n] Rhythmus«,[100] dem Sigismund durch das Drama hindurch treu bleibe. Die fatale Folge für die Intrige ist, dass Julian, wie Benjamin schreibt, durch Sigismunds Verzögerung sein »Kairos«, den günstigen Zeitpunkt zur Entscheidung des Machtkampfs, ebenso wie Posa, verfehlt.

Intrige und dramatischer Rhythmus sind also im barocken wie im bürgerlichen Trauerspiel und auch in dem für die Intrigenhandlung des »Turm« modellhaften »Don Karlos« miteinander verschränkt. Das

»ungemeldet vorgelassen« werden (ebd., S. 898). Vgl. dazu Juliane Vogel, Aus dem Takt. Auftrittsstrukturen in Schillers »Don Carlos«. In: DVS 86, 2012, 4, S. 532–546, hier S. 538.

96 Vgl. dazu Vogel (Aus dem Takt [wie Anm. 95], S. 537), die ausführt, inwiefern Posa und Don Karlos »keinem protokollarischen Schema mehr [folgen], sondern einem natürlichen bzw. einem freieren Rhythmus. Als ein neues und durch die Zeremonie nicht mehr gebundenes Maß nennen seine Briefe die menschliche Herztätigkeit und das Schlagen des Pulses«.

97 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 203.

98 Ebd., S. 208.

99 Ebd., S. 204.

100 Ebd., S. 411.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erlaubt die These, dass auch bei Hofmannsthal die Intensivierung der Intrige, des ambivalenten Charakters des Intriganten und die dramaturgischen Umarbeitungen der dritten »Turm«-Fassung eng aufeinander bezogen sind: Sie folgen dem Rhythmus der Intrige. Hofmannsthal meldet am 1. November 1926 Vollzug an Reinhardt: »Es ist ganz so geworden wie Sie es damals im Juni […] als Wunsch aussprachen: die Handlung entfernt sich […] nicht mehr von dem Schloß, und es folgt alles Schlag auf Schlag«.[101] »Schlag auf Schlag« – dieser Ausdruck kann zum einen metaphorisch so verstanden werden, dass sich das Tempo der Handlung erhöhen soll, wie es Helene Thimig in einem Brief vom 14. Juli 1927 als Wunsch Reinhardts notiert: »Alles in rascher, atemloser Aufeinanderfolge. Das Ganze rollt mit zunehmender Geschwindigkeit, lawinenartig nach unten«.[102] Mit den zwei neuen Schlussakten, in denen mit jeder Szene eine neue Machtkonstellation eingeführt wird, bemüht sich Hofmannsthal, diese Temposteigerung zu realisieren und kommt schon damit der dramaturgischen Logik der Intrige – der Beschleunigung – nach. Aber er greift dafür im szenischen Detail auf das Konzept des Rhythmus zurück, das er in den Aufsätzen über Reinhardt für dessen Theaterarbeit entwickelt hatte. Denn Hofmannsthal notiert sich für die Überarbeitung des »Turm«: »in IV. alles durch Rhythmus – sich rhythmisch alles vorstellen!«[103] »Schlag auf Schlag« ist darum auch ganz wörtlich zu verstehen: Es geht hier um einen Taktschlag, den Takt der dramatischen Intrige, die im vierten Akt auf ihrem Höhepunkt angelangt ist und die Hofmannsthal durch eine Konzentration auf den sich beschleunigenden Rhythmus der Handlung herausarbeitet.

Besonders gut lässt sich das an der bereits erwähnten Eingangsszene des vierten Aktes zeigen. Statt die Prozession auf die Bühne zu bringen, wie Reinhardt es wünscht, entwirft Hofmannsthal ihm einen höfischen Raum *par excellence*, den Thronsaal, dessen Ordnung durch die Intrige bereits destabilisiert ist. Der Saal, in dem die Szene spielt, hat zwei Haupttüren und in der Wand gegenüber eine Flügeltür, die auf einen Balkon führt. Auf dem Balkon befinden sich die Beobachter des Hinrichtungsspektakels, die zugleich die Königstreuen sind. Direkt neben dem Thronsitz an der Seitenwand tut sich jedoch eine verborgene

101 Ebd., S. 453.
102 Ebd., S. 249.
103 Ebd., S. 354.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tür auf, durch die die Verschwörer den Raum betreten: »Graf Adam und der Starost von Utarkow sind durch die mit einer Tapete verhängte Tür neben dem Thronsitz eingetreten«.[104] Diese vom Protokoll nicht vorgesehene Tür wird zur Tür der Intriganten; sie beerben damit die Spione des Königs, die kurze Zeit später die Tür ein letztes Mal benutzen (»Die verborgene Tür öffnet sich. Gervasy und Protasy heraus, ängstlich spähend«).[105] Hofmannsthal war diese Raumordnung sehr wichtig. Er hat zwei Skizzen dazu gezeichnet,[106] zudem ist in seinen Notizen immer wieder von verschiedenen Eingängen, verborgenen Türen, Fenstern und Aufgängen die Rede: Er wollte für Reinhardt offenbar einen unübersichtlichen, ja labyrinthischen Raum entwerfen und steigert diesen Eindruck noch durch die Geräusche aus dem Off und die kurzen Auf- und Abtritte der unruhigen Figuren.

In diesem höfischen Raum der Intrige orchestriert Hofmannsthal dem »Kapellmeister« Reinhardt nun eine Partitur von mehreren Stimmen, die den Raum auffalten und zugleich dynamisieren. Hofmannsthal entwirft dafür zunächst einen längeren Botenbericht aus der Perspektive einer Figur, die die Prozession beobachtet.[107] Daraus entwickelt er dann eine Partitur von mindestens acht Stimmen, die sich nacheinander kurze Sätze zuwerfen:

> 1te Dame: Führt man ihn noch immer an den Tribünen vorbei. Das dauert endlos. 2te steht auf: Ja jetzt an den Zünften. Die vielen Fahnen. Das dort sind die Schneider. […] 1ter [Mann]: Einen Fächer! der Gräfin! Sie hat die Sonne im Gesicht. Page: Erfrischungen! Limonade – Sorbett – Mandelmilch (winkt einem Diener) […].[108]

In der Endfassung werden daraus die aufeinander folgenden, an verschiedenen Orten des Raumes stattfindenden Wortwechsel der drei alten Herren, dann des Grafen Adam und des Starost von Utarkow, und am Schluss der Damen, der alten Herren und des Grafen Adam gemeinsam bzw. gegeneinander. Zu diesem A-capella kommen andere Geräusche und rhythmisierte Klänge aus dem Off hinzu. In den ersten Notizen ist die Rede von »drei Musiker[n]. Chöre[n] […]. Glockenläuten. […]

104 Ebd., S. 187.
105 Ebd., S. 190.
106 Ebd., S. 324 und 336.
107 Ebd., S. 334.
108 Ebd., S. 336f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Trommeln«.[109] In der Endfassung hört man aus dem Off das Armesünderglöckchen, Schüsse, Geschrei, Sturmläuten von mehreren Glocken, Fanfaren und Trommeln.[110] Hofmannsthals Fokus liegt offenbar nicht darauf, *was* in dieser Szene gesagt wird, sondern auf der Aufspannung und Dynamisierung des höfischen Raumes im sich beschleunigenden Rhythmus der Intrige. Sehr schön zeigt sich das auch an seiner ersten, atemlosen Skizze der Szene:

> Großer Saal. Ceremonienmeister. Zuschauende Damen. Fortgang der Ceremonie. Unterbrechung. Aufruhr. Verwirrung. Geschrei. Durchlaufen. Diener: Der König ist erschlagen – Plünderer – Graf Adam mit […] Soldaten.[111]

Es sind die dynamischen Momente, die hier Handlung und Form bestimmen: Fortgang, Unterbrechung, Aufruhr, Verwirrung, Durchlaufen etc. An die Stelle des protokollarischen Taktes tritt der rasche und kühl kalkulierte Takt der Intrige, der durch akustische Signale (Armesünderglöckchen, Signalschuss) strukturiert wird:

> Der Schuß wird fallen, sobald das Glöckchen zu bimmeln aufgehört hat. Im gleichen Augenblick werfen sich die zweitausend Sträflinge auf die Garden zu Pferd. […] Jetzt spielen wir das große Spiel. In drei Sekunden stechen wir den König […].[112]

Mit diesem Ineinandergreifen von dynamisierender, durch den Rhythmus der Intrige angetriebener Beschleunigung und labyrinthischer Raumanordnung greift Hofmannsthal möglicherweise eine weitere Anregung Benjamins aus dem Intriganten-Kapitel auf. Benjamin benennt dort »Verwirrung« als »terminus technicus der Dramaturgie [schon in der Theorie der Nürnberger Schule]. Lope de Vegas auch in Deutschland gespieltes Drama ›Der verwirrte Hof‹ ist in seinem Titel typisch«.[113] Der Regisseur dieser Verwirrung ist bei Benjamin der intrigante Höfling. Auf Hofmannsthals Theaterbühne realisiert sie sich als ein dynamisierter Raum, in dem die Bewegungen der Choreographie der Intrige folgen. Die Eingangsszene des vierten Aktes präsentiert den in Verwirrung begriffenen Hofraum *par excellence*, in dem sich das Räderwerk der Intrige

[109] Ebd., S. 278.
[110] Vgl. ebd., S. 187–194.
[111] Ebd., S. 324.
[112] Ebd., S. 188.
[113] Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 273.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

abzuspulen beginnt. Der Intrigant gleicht hier, um den Vorschlag Benjamins aufzugreifen, dem Ballettmeister, der die Figuren in eine – von ihm genau kalkulierte – Bewegung der Verwirrung versetzt, so den Raum destabilisiert und auf diese Weise eine Neukonstellierung der Machtverhältnisse erreicht, ohne dadurch einen grundsätzlich neuen Raum eröffnet zu haben: Hof bleibt Hof, könnte man sagen, auch nach der geglückten Intrige. Das zeigt sich unter anderem an der auf diese Szene folgenden Re-Stabilisierung des Raumes. Nachdem der neue König auf dem Thron sitzt, finden die – noch immer sehr bewegten – Auftritte nur noch durch die vom Protokoll vorgesehenen Türen statt; die Geheimtür neben dem Thron spielt nun keine Rolle mehr. Gleichzeitig wird auch das höfische Verhaltensprotokoll wieder in Kraft gesetzt (mit Garden, Fanfaren, Flügeltüren, Kniefall vor dem neuen König).[114] Die Zeit der Intrige soll vorbei sein: »Dazu, Ihr Herren, sind Könige von Gott gesetzt, daß sie Unordnung in Ordnung überführen« – so lautet das von Julian ausgegebene Motto der nun anbrechenden Regierungszeit Sigismunds.[115]

»Überall hin Uhren«
Das Erbe des Intriganten und der neue fünfte Akt

Am 2. August 1926 schreibt Hofmannsthal an Burckhardt abermals, dass sich im Königsschloss nun alles »Schlag auf Schlag« vollziehen soll. Und er ergänzt:

> [J]enes ganz eigentümliche Verhältnis, das ich immer hinstellen wollte zwischen Essex und einem seiner Richter (der sich fühlt als den Vollstrecker des in der Zeit Notwendigen), dieses Verhältnis tritt nun zwischen Olivier und Sigismund ein, er muß den Sigismund hinwegräumen – aber alles in einer nüchtern-furchtbaren Atmosphäre.[116]

114 Vgl. dazu Thimig, die Reinhardt Gedanken wiedergibt: Während der Abdankung des Königs »müßten seine Palatine nach R's Überzeugung, durchaus die Form wahren, mit der sie stehen und fallen. Sie setzten zwar unerbittlich und mit aller Gewalt die Abdankung durch, aber in einer Form, durch Verlesen der Urkunde u.s.w. in der pathetischen, traditionellen Art« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 249).

115 Ebd., S. 201.

116 Ebd., S. 239.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Kommentar zu den »Sämtlichen Werken« sieht hier zu Recht einen Bezug auf Fülöp-Millers und Ecksteins Buch »Der unbekannte Dostojewski«, aus dem Hofmannsthal den Gedanken übernimmt, dass Olivier »in den Händen der dunklen Macht die Menschheit weiter[leite]«.[117] Tatsächlich legt Hofmannsthal Olivier im Entwurf des Dialogs mit Sigismund eben diese Aussage in den Mund: »Wir sind in den Händen einer dunklen Macht: – ich bin ihr Vollstrecker: es ist nichts außer ihr«. Aber er spricht weiter: »Sie hat mir die Macht gegeben Sie ist die einzige Macht: die Zeit. – sie hat dich in m Hand gegeben«.[118] So korrekt die Bezugnahme auf Dostojewski, so wichtig ist hier also ein zweiter Aspekt, der für das Verständnis des »Schlag auf Schlag« zentral ist: Oliviers Rede von der Macht der Zeit, oder entsprechend Hofmannsthals Rede von Olivier als dem Vollstrecker des in der Zeit Notwendigen. Der Entwurf des Dialogs setzt fort: »die Zeit. – sie hat dich in m Hand gegeben. (Uhr) (1) Vor drei Minuten (2) In dieser Minute / ist der Basilius todt. (Salve)«.[119] Schlag auf Schlag – das meint hier also ganz wörtlich auch den Schlag der Uhr, den Olivier sich dienstbar macht und mit Gewehrsalven verstärken lässt. Abermals handelt es sich hier möglicherweise um eine Bezugnahme auf das Kapitel zum intriganten Höfling bei Benjamin. Benjamin schreibt über die Intrigen des Hofes: »Im Ablauf des politischen Geschehens schlägt die Intrige den Sekundentakt«.[120] Das Wissen um diesen Takt schlägt sich in Texten des 17. Jahrhunderts in einer allgegenwärtigen Metaphorik des Uhrwerks nieder. Bei Hofmannsthal sind die nüchterne Taktung des Geschehens und das Wissen um diese Taktung nun aber dem Erben der höfischen Intrige, dem Bolschewisten Olivier eigen.[121] Dies mit einer gewissen Konsequenz, insofern sich der fortschrittsorientierte Olivier gegen den Hokuspokus der höfischen »Jesuiten und Pfaffen«[122] und damit auch gegen deren zyklisch

117 Ebd.
118 Ebd.
119 Ebd., S. 365.
120 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 275.
121 Dafür, dass Hofmannsthal mit Olivier einen Bolschewisten auf die Bühne bringen will, spricht mehreres: Hofmannsthals Rezeption von Fülöp-Millers Bolschewismus-Buch, Hofmannsthals Beschreibung des ›Vorgängers‹ von Olivier, des Bettlers im »Großen Welttheater« als Bolschewik, die Rezeption Oliviers als Bolschewik in der zeitgenössischen Kritik, die Nähe zwischen Oliviers Handeln und Lenins Argumentation für die Notwendigkeit einer personalen Diktatur im Übergang zum Sozialismus. All diese Argumente werden ausgeführt und belegt bei: Twellmann, Das Drama der Souveränität (wie Anm. 9), S. 138–140.
122 Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 217f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

orientierte Zeitvorstellungen wendet. Anders auch als die mit ihm in der Revolte verbündeten Jehovisten, welche mit Sigismund eine Aufhebung der Zeitlichkeit gekommen sehen,[123] agiert Olivier streng nach Glockenschlag: Basilius wird »[m]it dem Glockenschlag sieben« getötet;[124] Olivier befiehlt, die Höfe genau »[u]m neun Uhr« räumen zu lassen[125] oder auch, in den Notizen, die Scharfschützen um »Schlag sechs!«[126] im Hof aufzustellen. In den Notizen zieht Olivier auch selbst »am Glockenzug«, woraufhin »aufs Haar zugleich« drei seiner Leute durch verschiedene Türen hereinkommen;[127] einmal zieht Olivier auch »seine Uhr auf, lässt sie repetieren«, betrachtet sie mit Sigismund zusammen und antwortet auf dessen Frage, wer ihm Gewalt über ihn gegeben habe, mit: »[d]ie Zeit«.[128] Wenn Hofmannsthal Olivier in den Notizen fordern lässt »über all hin Uhren«,[129] so ist damit also ein an Benjamin gemahnendes Motto seines Handelns benannt, mit dem der Bolschewist als Vollstrecker der historischen Zeit das Erbe des höfischen Intriganten antritt.

Zwar läuft auch im vierten Akt die höfische Intrige schon nach einer genauen zeitlichen Taktung ab, die sich nicht um »eine Minute verzöger[n]« darf und »[i]n drei Sekunden« den König sticht.[130] Doch wartet man hier noch nicht auf den Schlag der Uhr, sondern auf den »Signalschuss«, der fallen soll, wenn das »Armesünderglöckchen« aufgehört hat zu »bimmeln«.[131] Beim Armesünderglöckchen handelt es sich nicht um ein Stundengeläut, sondern um einen derjenigen mittelalterlichen Glockentypen, die zu unterschiedlichen Verrichtungen des Alltags, zu Anlässen des Kirchenkults oder auch zur Gefahrenabwehr aufriefen.

123 Bei den Jehovisten handelt es sich nicht um Gegner der Revolution, sondern nur um die religiös bzw. mystisch gefärbte Kehrseite ein und derselben Bestrebungen, wie der Kommentar zu den »Sämtlichen Werken« unter Bezug auf Fülöp-Millers Bolschewismus-Buch schlüssig darlegt: »Anregungen gewinnt Hofmannsthal insbesondere aus dem Kapitel ›Der Bolschewismus im Lichte des Sektierertums‹, in dem Fülöp-Miller herausstellt, daß der Hang zum Chiliasmus, der Traum von einem ›Paradies auf Erden‹, der die religiösen Brüderschaften in Rußland beherrscht, auch im Mittelpunkt der bolschewikischen Heilslehre steht und daß deshalb beide, Bolschewismus und Sektierertum, gemeinsame Ziele und auch die gleichen Feinde haben« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 240).

124 Ebd., S. 216.

125 Ebd.

126 Ebd., S. 366.

127 Ebd., S. 357.

128 Ebd., S. 356.

129 Ebd., S. 358.

130 Ebd., S. 188.

131 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Armesünderglöckchen erklang immer dann, wenn Todesurteile vollstreckt werden sollten und läutete bis kurz vor den Vollzug der Hinrichtung. Das Bimmeln des Armesünderglöckchens und der Signalschuss stehen also noch nicht, wie Benjamin über den Sekundentakt schreibt, für die »qualitätslose[ ] wiederholbare[ ] Zeit« der Neuzeit,[132] sondern für eine ältere, spezifisch qualifizierte Zeit (hier Zeit der Hinrichtung bzw. Zeit der Revolte) und zugleich für eine Unterbrechung des Zeitkontinuums (Ende der Lebenszeit, Ende der Regierungszeit) durch besondere Signale, die von ehemals (König Basilius) bzw. neuerdings (Kopf der Verschwörer) souveränen Subjekten gesetzt werden, die die Zeit (auch) selbst strukturieren, statt ihrem bloßen Verlauf nur unterworfen zu sein.

Olivier tritt mit seiner genauen zeitlichen Taktung also einerseits das Erbe des höfischen Intriganten an, dessen Handlanger er war, zugleich hält mit seinen Uhren bereits eine andere Zeit Einzug in das Drama. Dies ist die abstrakte, in der Abfolge gleicher Messeinheiten quantifizierte und seit 1883, der Einführung der Weltzeit – ein klassisches kapitalistisches Projekt, das angefangen vom Gütertransport bis zur Standardisierung von Produktionsprozessen und Arbeitszeiten der Steigerung des wirtschaftlichen Fortschritts diente –, die gleichgeschaltete, für alle verbindliche (Uhr-)Zeit. Und es ist vor allem auch die portable Zeit, ist es doch die Taschenuhr, die Olivier den Rhythmus für sein Handeln vorgibt: »O. zieht seine Uhr auf, lässt sie repetieren«[133]. Während der Schlag der Kirchturmuhr noch, ähnlich wie die alten Glockenschläge, als von außen kommendes Signal gehört werden kann, das ein dazwischen liegendes Zeitkontinuum unterbricht, wird die portable (Uhr-)Zeit zum Instrument der allgegenwärtigen Selbstdisziplinierung. Nicht Tageslicht, körperliche Bedürfnisse oder alltägliche Handlungen geben nun den Lebensrhythmus vor, sondern die Zeiger der Uhr, deren Rhythmus sich der Mensch anpassen muss.

Hofmannsthal hatte während der Überarbeitung des »Turm« ein weiteres Buch von Fülöp-Miller über »Geist und Gesicht des Bolschewismus« gelesen, in dem u.a. von einer »Zeitliga« berichtet wurde, deren Ziel es war, dem »fatalistische[n] Phlegma« der Russen abzuhelfen,[134]

[132] Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 275.
[133] SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 356.
[134] René Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des Kulturellen Lebens in Sowjet-Russland. Zürich, Leipzig, Wien 1926, S. 271.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

indem man ihnen eine »rationelle Ausnützung der Zeit« nahe brachte.[135] Gastjeff, der Gründer der Zeitliga,

> ließ eine Reihe von geradezu militärischen Orders an die Mitglieder der Liga ergehen, in denen es etwa hieß, jedes Mitglied müsse sich eine Uhr anschaffen und beständig danach streben, seine Zeit richtig einzuteilen. Als eine der wichtigsten Aufgaben betrachtet Gastjeff den Kampf gegen die […] Verspätung […]. Jedes Mitglied der Liga hat nicht nur die Pflicht, selbst pünktlich zu sein, sondern auch auf die Pünktlichkeit der Anderen zu achten, wodurch allmählich das ganze Produktionsleben in neue Bahnen gelenkt, vor allem aber das einzelne Individuum von Grund auf reorganisiert werden soll.[136]

Olivier erscheint mit seiner Forderung, überall Uhren aufzuhängen, die Exekution des Basilius pünktlich vorzunehmen, mit der Dressur seiner Leute zu einer auf den Glockenschlag genauen Gleichzeitigkeit und mit seinem ständigen Blick auf die Taschenuhr wie ein Vertreter dieser Liga. Sehr deutlich geht es auch hier um eine Disziplinierung im Dienst der Produktivitätssteigerung, d.h. im Fall von Olivier zuerst einmal um die ›Produktion‹ von Revolution. In Gastjeffs Aufruf zur »Zeitliga« heißt es entsprechend, dass die »Zeitabrechnungstabelle«, mit der jeder Einzelne seine Zeit berechnen und genau einteilen könne, der Schlüssel für die »Revolution der Zeit« sei.[137]

Zwei unterschiedliche Zeitbegriffe sind hier im Spiel, die auch im fünften Akt des »Turm« miteinander verschränkt werden: Zeitökonomie und Geschichtsprozess. Olivier, der seine Leute und sich selbst im Minutentakt diszipliniert, behauptet zugleich, nur der »Abgesandte«, der »Vollstrecker« »der Zeit« zu sein: »Olivier: proponiert S. eine Situation, die ihm convenieren müsse, wofern er seine Zeit versteht, als deren Abgesandter O. da steht – und der sich dienend zu fügen alles ist«.[138]

> Wer jetzt vor dir steht […] das ist Wirklichkeit: das Jetzt das Hier! […] Wir sind in den Händen einer dunklen Macht: – ich bin ihr Vollstrecker: es ist nichts außer ihr: Sie hat mir die Macht gegeben Sie ist die einzige Macht: die Zeit.[139]

135 Ebd., S. 274. Hierauf geht der Kommentar der »Sämtlichen Werke« leider nur ganz kurz in insgesamt vier Zeilen ein (vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 240).
136 Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus (wie Anm. 134), S. 275.
137 Ebd., S. 277.
138 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 357.
139 Ebd., S. 365.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Olivier argumentiert hier historisch deterministisch: Die gegenwärtige Zeit fordere die Revolution, und in ihrem Dienst agiere er nur. Diese gegenwärtige Zeit wiederum ist durch die tayloristisch-fordistische Zeitauffassung der industriellen Produktion bestimmt, d.h. der kompletten Einpassung der Menschen in den Minuten-, ja Sekundentakt der Maschine – Gastjeffs »Institut für wissenschaftliche Organisation der Arbeit und Mechanisierung des Menschen« sah entsprechend die Fabrikation des »bolschewikischen Zukunftsmenschen« vor.[140] Dass Olivier, als Vollstrecker historischer Notwendigkeit, eben diese tayloristisch-fordistische Zeitauffassung vertritt, ebnet ihm, folgt man der pseudo-marxistischen Propaganda der »Zeitliga«, den Weg zum Sieg: »Wenn du den Schlüssel der Zeit hast«, schreibt Gastjeff in seinem Aufruf,

> dann bist du bewaffnet, bist der Ingenieur deines Lebens, bist der Monteur auch der Zeit des Anderen, der Fabrik, der Institution. Halte Dir eine Zeitabrechnungstabelle und du wirst eine Revolution der Zeit hervorrufen.[141]

Welche Konsequenzen hat dieser neue Rhythmus der gleichgeschalteten Taschenuhr nun für das Drama? Schon der höfische Intrigant stand ja ein für eine Ökonomisierung des Dramas, insofern sich die Dramenhandlung auf seinen aus dem ›Plotting‹ resultierenden Plot konzentrierte; für den Schluss der dritten »Turm«-Fassung gilt das nun aber in extremer Weise. Oliviers strenge Zeitökonomie schlägt sich nicht nur in der straffen Organisation der Machtübernahme, sondern auch in der Gestaltung des fünften Aktes nieder. Vergleicht man ihn mit dem der ersten Fassung, springt die radikale Ökonomisierung der Mittel ins Auge. Wo die erste Fassung mit ihrem opernhaften Finale noch einmal die ganze Spektakelkultur des Barock aufbietet, spricht sich Olivier im Finale gegen den Pomp der alten »Gebärde[n]«, des »Schein[s]« der »jesuistische[n] Praktiken und Hokuspokus«[142] und der »Possenreißerbude«[143] aus. Die-

140 Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus (wie Anm. 134), S. 281f.

141 Ebd., S. 276f. Pseudo-marxistisch ist sie, weil bei Marx zwar die Entwicklung der Produktivkräfte maßgeblich ist für den Anstoß gesellschaftlicher Veränderungen, dies aber nicht in dem Sinne, dass das Proletariat damit, wie bei Gastjeff, ein überlegenes Werkzeug an der Hand hätte, sondern in dem Sinne, dass die Nichtentsprechung von Produktionsverhältnissen und Entwicklung der Produktivkräfte zu gesellschaftlichen Krisen führt, die die Revolution einleiten können.

142 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 215.

143 Ebd., S. 218.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ser auch für Benjamins Intriganten sprichwörtlichen ›Nüchternheit‹[144] kommt der fünfte Akt nach, indem er sich, verglichen mit dem der ersten Fassung, zeitlich und räumlich extrem einschränkt. Auch die Wortwechsel des fünften Aktes fallen eher kurz aus im Vergleich mit den langen Redebeiträgen Julians noch in der letzten Szene des vierten Aktes oder Sigismunds im fünften Akt der ersten Fassung. Vor allem aber fehlen im fünften Akt der dritten Fassung alle zeremoniellen Formeln, die im vierten Akt im Zuge der Inthronisierung Sigismunds gerade erst wieder bestätigt worden waren. Auch der Tod Sigismunds geht im Vergleich mit der ersten Fassung denkbar nüchtern vor sich: ein Schuss, sechs kurze Redebeiträge, Vorhang.

Schaut man sich die Redebeiträge Oliviers an, zeichnen sie sich zudem durch eine äußerste Verknappung aus. Seine Sätze sind in der Regel sehr kurz, häufig elliptisch; er verzichtet fast vollständig auf Nebensätze, auch Tropen kommen kaum zur Anwendung; besonders häufig spricht er in knappen Imperativen. Seine ersten drei Redebeiträge lauten wie folgt:

> Gut. Es wird so angeordnet werden. […] Ich kenne ihn. Er war dein Kerkermeister. Er hat dich gehalten, ärger wie einen Hund, und jetzt ist ihm vergolten. […] Schafft den toten Jesuiten hinaus. […] Vorwärts, gebt Luft hier.[145]

Man kann in dieser Verknappung und Nüchternheit Oliviers Vorhaben realisiert finden, die alte »Pfaffen- und Komödiantensprache«[146] abzuschaffen, deren Benutzung er dem Arzt vorhält. Zugleich spiegelt sich darin aber einmal mehr die »Zeitliga« wieder. Fülöp-Miller schreibt über diese:

> Um Zeit zu sparen, bemühte man sich auch, die Sprache zu mechanisieren und an Stelle der bisher im Russischen üblichen breit ausschweifenden Umschreibungen kurze und prägnante Ausdrücke einzuführen. Gastjeff hat eine Reihe von Aufrufen und Orders erlassen, um der umständlichen und langatmigen Schreib- und Redeweise seiner Genossen einen Damm zu setzen, sie an klare, verständliche und kurze Sätze zu gewöhnen.[147]

144 Vgl. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 376. Vgl. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 217.
145 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 213.
146 Ebd., S. 217.
147 Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus (wie Anm. 134), S. 277.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In seinem Werk »Ein Bündel von Befehlen« verwendet Gastjeff entsprechend nur noch »überlakonische und übertelegraphische« Ausdrücke.[148] In dieser Sprache sind auch die Anweisungen abgefasst, die er »der kommunistischen Jugend […] zur Mechanisierung des Lebens erteilt«,[149] wie z.B.:

> Scharfes Auge, feines Ohr, Wachsamkeit, genaue Berichte! Unablässiger Kampf, Beherrschung des Körpers! Mächtiger Schlag, berechneter Druck, abgemessene Rast! Prägnante Organisation, Gewandtheit![150]

Als ein einziger großer Imperativ verzichtet dieser Stil ganz auf Verben, beschränkt sich ausschließlich auf die Nennung des geforderten Verhaltens. In anderen Befehlen setzt Gastjeff auch auf die rhetorische Kraft von Wiederholung und Steigerung, z.B.: »Willst du ein Organisator sein? Willst du ein guter Organisator sein? Willst du ein verläßlicher Organisator sein? Wähle dir ein kleines Arbeitsfeld […]«.[151] Bei Olivier findet sich all das wieder. »Klare, verständliche und kurze Sätze«, wie von Gastjeff gefordert, prägen seine Redebeiträge; imperativisch ist sein Stil, und zur Ellipse neigen dabei auch seine Sätze:

> Allmählich die Höfe räumen. […] Die äußeren Tore bleiben angelehnt, Geschütz dahinter, mit Kartätschen geladen. – Bis dahin aber […] drei ausgewählte Scharfschützen dort drüben. […] Dies sofort.[152]

Und auch er verleiht seinen Entscheidungen mit Wiederholungen Nachdruck: »Es ist genug. Es ist genug. Es ist genug«.[153]

Benjamin führt in seinem Trauerspielbuch aus, wie das Trauerspiel das »historische Ethos« vernichtet, indem ihm aus jedem »staatspolitischen Ereignis […] nur das Grauen eines periodisch nach Art von Naturgewalten sich regenden Zerstörungswillens sprach«.[154] Diese Fatalität des geschichtlichen Prozesses verkörpert in Hofmannsthals Trauerspiel nun nicht der höfische Intrigant, sondern der Bolschewist Olivier. Die höfische Zeit erscheint in Hofmannsthals sentimentalischem Drama noch

148 Zit. n. ebd., S. 280.
149 Ebd.
150 Zit. n. ebd.
151 Zit. n. ebd.
152 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 216.
153 Ebd.
154 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 7), S. 268.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als eine durch den Souverän bzw. durch den höfischen Intriganten qualifizierte Zeit, trotz aller Auflösungserscheinungen (Bürgerkrieg, Inflation), die die höfische Gesellschaft hier schon heimsuchen. Während diese Instanzen den Ablauf des Geschehens noch im Griff zu haben meinen, dringt erst mit der bolschewistischen Revolution die fatalistische Geschichtsauffassung des barocken Trauerspiels in das Drama ein. Denn das Drama folgt Olivier, indem es keine wirkliche Begründung für das Revolutionsgeschehen liefert. Es geschieht wie ein schicksalhaftes Ereignis, als eine bloße Fügung unter die abstrakte Notwendigkeit der Zeit: »Siehst du dieses eiserne Ding da in meiner Hand? So wie dies in meiner Hand ist und schlägt, so bin ich selbst in der Hand der Fatalität«.[155] »[E]iner dunklen Macht der Fatalität, die mich ergriffen hat wie ich dies ergreife. Das ist die Wirklichkeit. Und sie hat ein zwei Worte mit denen sie mich vorwärts treibt […]. Jetzt u hier!«[156] »Olivier ist Fatalist. Er ist der Führer derer die das Kommende Recht für sich haben«.[157] Wenn im höfischen Zeitalter die Geschichte also noch durch souveräne Subjekte gemacht wurde – so Hofmannsthals sentimentalische Perspektive auf das Barock, das im »Turm« bereits im Verfall begriffen ist –, so sind sie in der Moderne der Notwendigkeit eines historischen Prozesses ausgeliefert.

Es ist also nicht mehr die Intrige als »Schachspiel« (Nietzsche), die am Schluss das Geschehen dirigiert, sondern die Fatalität der Geschichte, oder vielmehr: Das Fatum ist hier nicht durch die Intrige abgelöst worden, wie Nietzsche es für das moderne Drama behauptet hatte, sondern die Geschichte als Fatum dirigiert hier die Intrige. Erst mit dieser Einsicht wird das moderne Drama zurück ins Trauerspiel geführt, in dem Benjamin zufolge die Kausalität, wie sie z.B. die Intrige zeitigt, ebenfalls nur als »Instrument eines unaufhaltsam abrollenden Fatums« erscheint,[158] und Agent für diese Rückführung ist im »Turm« paradoxerweise kein Repräsentant der alten, sondern der neuen Zeit. Kann man in Julian, zumindest bis Ende des vierten Aktes, den modernen Intriganten wiedererkennen, der auf eigene Rechnung agiert und, wie von Matt in An-

155 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 215.
156 Ebd., S. 373.
157 Ebd., S. 281.
158 Walter Benjamin, ›El mayor monstruo, los celos‹ von Calderón und ›Herodes und Marianne‹ von Hebbel. In: Ders., Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, Bd. II.1, S. 246–276, hier S. 267.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lehnung an Nietzsche schreibt, »seine Sache in die eigenen Hände nimmt und der eigenen Schlauheit unterstellt«,[159] so verkörpert sich die Fatalität der Geschichte und damit die Essenz des Trauerspiels im Erben des Intriganten, im Zyniker Olivier. Olivier beschreibt sich als Instrument in der Hand eines Fatums, das nicht mehr – wie in Benjamins Lesart des barocken Trauerspiels – durch einen kreatürlichen Schuldzusammenhang begründet ist,[160] sondern durch einen historischen Determinismus, der nicht auf Fortschritt, sondern auf das Verhängnis ausgerichtet ist: Die Revolution des Bolschewisten ist in Hofmannsthals »Turm« nichts als der Auftakt zum »Untergang des Abendlandes«.[161] Der Erbe des höfischen Intriganten, Personifikation des Trauerspiels einer Moderne, an der Hofmannsthal krankte, agiert als Totengräber der Geschichte.

159 Von Matt, Ästhetik der Hinterlist (wie Anm. 84), S. 21.

160 Dieser kreatürliche Schuldzusammenhang, der sich bei Benjamin in der Leib- bzw. Triebverfallenheit des Souveräns niederschlägt, ist allerdings bei Basilius und Sigismund erkennbar, deren Untergang auch, etwa im Fall des der Kreatur verbundenen Sigismund, auf das Zusammenspiel von Sehnsucht, ungezügelter Wut und späterer Trägheit, sowie deutlicher im Fall des Basilius auf dessen Eitelkeit und Leibverfallenheit zurückzuführen ist, die ihm der Grossalmosenier vorwirft und als Strafe Gottes interpretiert: »[…] es ist hinter deinem Schrei […] und heißt dich […] deinen Leib spüren, deines Leibes Schwere wiegen, deines Leibes Gebärde wahrnehmen, wie Wälzen von Schlangen mit schlagendem End, dein Zergehen einatmen, deinen Gestank riechen: Ohr hinterm Ohr, Nase hinter der Nase. […] denn es kennt dich und will dich strafen: das ist Gott« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 157f.).

161 Hier ergibt sich eine Nähe zum historischen Determinismus à la Spengler, der in seiner Kulturzyklentheorie davon ausging, dass die westliche Zivilisation das Stadium des Verfalls erreicht habe. Hofmannsthal hatte Spenglers »Der Untergang des Abendlandes« bereits 1919 bzw. 1922 mit zunehmender Zustimmung gelesen.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Alexander Honold

»Der Turm« und der Krieg

I

»Vor dem Turm. Vorwerke, halb gemauert, halb in Fels gehauen. Zwischen dem Gemäuer dämmerts, indessen der Himmel noch hell ist.«[1] Die Szenenbeschreibung zu Beginn von Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm« skizziert eine düstere, unbehagliche Situation. Ein wuchtiges Hindernis stellt sich da in den Weg, zur Hälfte von Menschenhand gebildet, zur anderen aus der Natur genommen. Dunkle Konturen, die sich eben erst, im Licht der Dämmerstunde, zu neuen Formen ordnen. Vom Blick der Herannahenden erfasst wird das massive Bollwerk im Vorfeld eines beeindruckend aufragenden Verlieses, jenes titelgebenden Turmes, der hier buchstäblich seinen Schatten voraus wirft.[2]

Räumliche Lage und dramaturgischer Zeitpunkt treten zu einer doppelt bestimmten Schwellenposition zusammen, beide befinden sich *vor* dem Turm. Es sind Kriegszeiten, das Leben ist karg, die Söldner murren, sind aufgewühlt. Soldaten »auf Grenzbewachung« (9) durchstreifen das Gelände. Für die nach verabredeten Geheimzeichen umherschleichenden Schmuggler aber bringen die Posten bemerkenswert wenig Interesse auf, obwohl Olivier, der neue Wachhabende, recht gut im Bilde zu sein scheint, welche Geschäfte da im Schutz der hereinbrechenden Dunkelheit in diesem Grenzland getätigt werden. »Waffen. Pulver und Blei. Hellebarden, Piken, Morgenstern, Äxt. Aus Ungern herauf, aus Böhmen herüber, aus Littauen herunter.« (Ebd.) Man befindet sich in einer Region, die zwischen mehreren Mächten eingespannt liegt und aus den verschiedensten Richtungen mit allerlei Waffenmaterial versorgt wird. Klare Fronten sind hierbei im Drama selbst kaum auszumachen;

1 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 7 (künftig im Text nur die Seitenzahl).

2 Zu den medialen Strategien Hofmannsthals in der Bearbeitung des Stoffes gehören »intensive Bemühungen um die Beherrschung des Bühnenraums« (Heinz Hiebler, Religiöse und mediale Strategien bei der Darstellung des Unsichtbaren und Unaussprechlichen. Zu Vorlage und Genese von Hofmannsthals Turm-Dichtungen. In: Peter Tschuggnall [Hg.], Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs. Salzburg 1998, S. 247–269, hier S. 259).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Gebiet des Schauplatzes liegt in einem ringsum von widerstreitenden Kräften beanspruchten Grenzland. Die Akteure befinden sich, zweitens, in einem wenn auch nicht offen geführten, so doch unterschwellig glimmenden Kriegszustand. Zum dritten aber befindet sich der Schauplatz, laut einschlägiger Bühnenanweisung, in einem »Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte«. Dessen Zeit sei »[e]in vergangenes Jahrhundert, in der Atmosphäre dem 17. ähnlich« (6).

Angesprochen ist damit die Zeit der großen Religionskriege, die für mehr als drei Jahrzehnte Europa mit Tod und Vernichtung überzogen und gerade auch auf dem Gebiet des Königreiches Polen zu mehrfach wechselnden Koalitionen, Regentschaften, territorialen Aufteilungen und Zugehörigkeiten geführt hatten. Angedeutet ist mit der geschichtlichen Zuordnung zugleich eine kulturelle Situierung des Geschehens in der katholischen Theaterwelt des Barock, welche wiederum auch den Herkunftsraum der Vorlage, des Calderónschen Schauspiels »La vida es sueño« aus dem Jahr 1635, bildet. Diesem Stück hatte Hofmannsthal eine 1902 begonnene freie Trochäenbearbeitung (auf Basis der Übersetzung von Johann Diederich Gries) gewidmet, die er während der Kriegsjahre wieder hervorholte und weiterführte. Calderón seinerseits hatte den Stoff zunächst im Sinne einer »comedia« ausgestaltet, die den Vater-Sohn-Konflikt zwischen König Basilio und seinem verhinderten Thronfolger Segismundo mit einer parallel geführten Liebesintrige um Rosaura, die Tochter des Prinzenerziehers Clotaldo, umspielt. Jahrzehnte später (1677) wurde das Stück von Calderón selbst im Sinne eines »auto sacramental« (des zweiten von ihm bevorzugten Theatertypus) umgeformt, eines geistlichen Spiels, bei welchem Basilio als eine Allegorie der Instanz Gottes fungiert, Segismundo wiederum die Verkörperung des dem göttlichen Gebot unterworfenen Menschen darstellt.

Bei Hofmannsthals Wiederaufnahme des Stoffes um 1918[3] stand Calderóns Umdeutung der Handlung im Sinne eines geistlichen Spiels Pate; zeitbedingt war nun auch beim Bearbeiter eine gewisse Hinwen-

[3] Während Werner Bellmann in seiner Kommentierung der ersten beiden »Turm«-Fassungen lediglich bis ins Jahr 1920 zurückgreift, betonen Christoph Michel und Michael Müller im Apparat ihrer Edition von »Das Leben ein Traum«, dass Hofmannsthal noch vor Kriegsende wieder an die seinerzeit liegengelassene Bearbeitung anknüpfte (SW XV Dramen 13, S. 166), nun aber unter deutlich ins Zeitgeschichtliche hin verschobenen Vorzeichen.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dung zum »allegorischen Welttheater«[4] zu beobachten, indes ohne die komödiantischen Züge des Vorwurfes aufzugeben. Hofmannsthal übernimmt Polen als Handlungsort, versieht ihn mit dem Zeitindex des Dreißigjährigen Krieges und evoziert damit einen Hintergrund politischer Wirrnisse und martialischer Verhaltensweisen. Von der »comedia« des spanischen Barockdichters behält Hofmannsthal das Handlungsgerüst der träumerischen Erprobung und schließlichen Wiederkehr eines verbannten Königssohnes bei, aber auch manche Implikationen jenes metaphysischen Erklärungsmodells, in dem die ganze Welt als Bühne erscheint.

Als ein der geschichtlichen Theaterpraxis in ihrer Vielfalt zugewandter Bühnendichter, zumal aufgrund seines besonderen Faibles für die neuzeitlichen Krisenepochen und Übergangszeiträume, hatte Hofmannsthal auf die Dramatik des barocken Trauerspiels je schon ein interessiertes Auge geworfen. Im spanischen »Siglo de Oro« war die Bühnenhandlung Vehikel des poetischen Traumspiels, des politischen Welttheaters und des sakramentalen Ritus gleichermaßen gewesen. Stets legte Hofmannsthal bei der kulturellen Standortbestimmung des Theaters Wert darauf, gegenüber den säkularen und artifiziellen Dramenformen Nord- und Mitteldeutschlands die volksnahen katholischen Spieltraditionen in Bayern und Österreich abzuheben. Während in der deutschen Literaturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert der Bildungsgedanke dominant geworden sei, überwiege im literarischen Leben Österreichs weiterhin das volkshafte Element, so markierte Hofmannsthal etwa im Frühjahr 1915 den kulturellen Unterschied zu den preußischen Nachbarn.[5] Es zählte, gerade auch unter Waffenbrüdern, die spezifische Differenz.

Der Kampf um Österreichs Legitimität wird auf der Bühne ausgetragen; mehrfach variieren Hofmannsthals Kriegsschriften diesen Grundgedanken, bis hin zu seinen Vorstößen für die Neubesetzung der Burgtheaterintendanz. Gerade unter den Zeitbedingungen eines sich abzeichnenden imperialen Zerfalls war es desto wichtiger, dass der Theaterdichter »[d]en deutschen theatralischen Sinn« in seinen histori-

4 Ernst Robert Curtius, George, Hofmannsthal und Calderón [1934]. In: Ders., Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern 1950, S. 187.

5 Hugo von Hofmannsthal, Österreich im Spiegel seiner Dichtung [1916]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 183. Vgl. auch »Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung« (1915) sowie »Die Idee Europa« (1917), ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Ausprägungen »auf süddeutschem Boden« lokalisieren konnte.[6] Ausgearbeitet unter dem Einfluss Joseph Nadlers,[7] fließt dieses Credo in die Gründungsgeschichte der Salzburger Festspiele ein[8] und trägt die österreichisch-katholische Theatertradition als Mythos über den Zusammenbruch der Habsburgermonarchie hinweg. Ein Brief an Leopold von Andrian vom 2. Oktober 1918, in dem Hofmannsthal sich als »Hausdichter eines imaginären Burgtheaters« empfiehlt, bekräftigt diese Charakterisierung der Wiener Theatertradition just im Moment des militärischen und politischen Zerfalls – und stellt zugleich die Wiederaufnahme der »aus découragement« liegengelassenen Calderón-Stoffe in Aussicht, welche nun einmal »nach Wien gehörten«.[9]

Die Vorlage zum »Turm«, Calderóns »La vida es sueño«, zieht in ihrem Handlungsgang den barocken Theatertopos einer Spiel-im-Spiel-Situation heran, um das qualvolle Schicksal des jahrelang im Verlies eingesperrten Thronfolgers auf einen dramatisch wirkungsvollen Prüfungs- und Krisenmoment hin zuzuspitzen. Von ihr ›erbt‹ Hofmannsthal die dramaturgische Herausforderung, lange Zeiträume und stehende Sachverhalte auf einen prägnanten Augenblick der Entscheidung zu verdichten. Wie, warum und wofür aus der Calderón-Adaption »Das Leben ein Traum« das Trauerspiel »Der Turm« wird,[10] ist nicht allein eine Frage intrinsischer Textgenese und bühnenpragmatischer Werkgestaltung. Trotz der genealogischen Brüche und Inkonsistenzen zwischen Hofmannsthals Trochäenfassung und den in den 1920er Jahren ausgestalteten Fassungen des eigenen Trauerspiels bilden Traum und Turm weiterhin kommunizierende Gefäße, bleibt zwischen dem symbolischen Subjektdrama der Wiener Jahrhundertwende und dem Legitimitätskon-

6 Hugo von Hofmannsthal, Das Salzburger große Welttheater [1922]. In: GW D III, S. 170.

7 Vgl. Christoph König, Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen 2001, S. 242–268.

8 Vgl. Norbert Christian Wolf, Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg 2014, insbesondere S. 74ff., 90ff. Vgl. Michael P. Steinberg, The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology, 1890–1938. Ithaca, London 1990, S. 19.

9 BW Andrian, S. 288.

10 Vgl. Norbert Altenhofer, »Wenn die Zeit uns wird erwecken …«. Hofmannsthals ›Turm‹ als politisches Trauerspiel. In: Ders., »Die Ironie der Dinge«. Zum späten Hofmannsthal. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a.M. 1995, S. 61–79. Hiebler, Religiöse und mediale Strategien (wie Anm. 2), S. 258–268. Katharina Meiser, Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg 2014, S. 324–371. Bes. die Kommentare in SW XV Dramen 13, SW XVI.1 Dramen 14. 1 und SW XVI.2 Dramen 14.2.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

flikt der 1920er Jahre eine subkutane Beziehung bestehen. Traum und Turm umzirkeln enigmatisch den dunklen, unauslotbaren Schacht des Inneren, Turm und Traum vergegenwärtigen szenisch die Potentialität einer wirklichkeitsverändernden Macht, die noch nicht zum Zuge gelangt ist. Im figuralen Dualismus von Ich und Er, einem Spiel des Königs gegen den König, verquickt sich die tiefenpsychologische Dimension der Persönlichkeitsbildung mit dem ödipalen Konflikt einer innerfamilialen Amtsnachfolge in der Machthaberschaft und dem politischen Problem einer Delegitimation der Königsherrschaft überhaupt.

II

Zur inneren Entwicklungsdynamik des Stoffes gehört, dass sich darin zwei ästhetisch widerstreitende Prinzipien ineinander verbeißen und aneinander kräftigen; zum einen die nur mit Andeutungen arbeitende *Einkapselung* eines schwerwiegenden Geheimnisses, und zum anderen die auf *Verkörperung* und Verbalisierung setzende Dynamik ausagierender Darstellung. Der Stoff drängt zum Symbolischen und zum Dramatischen zugleich, und auch durch die aus der Calderón-Sphäre herausführenden textgenetischen Entwicklungsstufen der 1920er Jahre haben sich die Gewichte keineswegs entscheidend auf nur eine der beiden Seiten verschoben. Eher ließe sich sagen, dass der »Turm« gegenüber dem »Traum« in eben dem Maße zu noch größerer erratischer Symbolkraft findet, wie er auch an äußerlicher Dramatik zulegt. Was aber ist das Eingekapselte, um dessen Freisetzung die Handlung ringt? Man wird es zunächst dort zu suchen haben, wo »das Verliess, der Gewahrsam« (14) ihren Bann ausüben: im Turm selbst.

Hofmannsthals Turmdrama stellt die monströse Tat der jahre- und jahrzehntelangen Freiheitsberaubung am gefürchteten Thronfolger mit allen Mitteln dramatischer Empathie vor das Publikum. Mit wachsender Kenntlichkeit für Ohr und Auge formt die Eingangsszene die Züge einer unmenschlichen Haftsituation heraus. Zunächst sind es nur beunruhigende Klopfgeräusche, die aus den Mauern dringen, in welchen der Prinz, angetan nur »mit einem alten Wolfsfell um den Leib«, sein Lager mit »Kröten und Ratten« teilt, die er mithilfe eines ausgescharrten Pferdeknochens auf Distanz zu halten sucht (8f.), festgesetzt in einem »kleinen

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

offenen Käfig, zu schlecht für einen Hundezwinger« (14). Seine einzige Vergünstigung bestehe darin, dass ihm des Winters »eine halbe Fuhr Stroh zugeschmissen« (ebd.) werde, erklärt der Wärter auf die entsetzte Nachfrage des inspizierenden Arztes. Allein mit »Nichtstun« verbringe der Gefangene seine Tage. »Wie ein Herr oder wie ein Hund.« (15) Dem Besucher liegt daran, trotz der »Ausdünstung« den Ort der Unterbringung aus der Nähe zu inspizieren – und in seinem Gefolge rücken auch die Zuschauer zumindest indirekt mit an den Kern der Szenerie heran. »Ich sehe ein Tier, das an der Erde kauert.« Darauf der Wachmann: »Das ist schon der Betreffende.« (Ebd.) Hier werde »ein Verbrechen begangen« (14), liege ein »ungeheurer Frevel« (17) vor, beklagt der Arzt bei seiner Visite; durch die schändliche Behandlung des Erniedrigten sei in ihm die Menschheit selbst in ihrer Würde verletzt. In dieser mitleidvollen Klage gewinnt die Figur des gefangenen Sohnes Züge einer christologischen Märtyrergestalt, ohne ihren Status eines Thronprätendenten preiszugeben: »[D]as ist eine fürstliche Kreatur, wenn je eine den Erdboden trat« (20).

Trotz des unbeschreiblichen Elends flackert im Gefangenen ein glühender Überlebenswille. Nachdem man in Gegenwart des visitierenden Arztes lange Zeit nur *über ihn* gesprochen hat, unterbricht er mit den rauh hervorgestoßenen Worten »auch sprechen« (17) die Verhandlungen der anderen. Noch einmal legt der sozial Depravierte binnen weniger Handlungsmomente den langen entwicklungsgeschichtlichen Weg vom Laut zur artikulierten Sprache zurück.[11] Da der Turminsasse Sigismund für viele Jahre von der Welt ferngehalten worden war, ist ihm – obwohl er Latein kann und dicke Bücher zu lesen vermag – ein wenig das spätere Schicksal eines Kaspar Hauser angediehen, eine tiefgreifende Sprachverkümmerung mangels sozialer Kontakte und verbaler Betätigungsmöglichkeiten.

Der ins Klopfen und Stöhnen regredierte Sigismund bildet freilich nicht den einzigen Gradmesser sittlicher und sprachlicher Verrohung in der Exposition dieses Dramas. Gleich zu Beginn schon hatte Olivier, der neue Wachthabende, eine ganze Reihe von üblen Beschimpfungen ausgestoßen, um auf diese Weise einen Untergebenen abzukanzeln und zurechtzuweisen: »Eselskopf! Dreckschädel! Bougre! Larron! maledetta bestia!

[11] Vgl. Altenhofer, Hofmannsthals ›Turm‹ als politisches Trauerspiel (wie Anm. 10), S. 73.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie hast du zu sagen?« (7) In derbstem Grobianismus sollte hier dem einfachen Rekruten eingetrichtert werden, er habe auf jede Anweisung Oliviers mit einem militärisch korrekten »Zu Befehl« (ebd.) Antwort zu leisten. Beide Typen von Sprechakten sind von Gewalt begleitet, der hilflos stammelnde wie der schneidig kommandierende. Und beide Äußerungen wirken auch seltsam isoliert, stehen wie entblößt da, ohne den für das Gelingen von Sprechakten erforderlichen sozialen Kontext. Krude und barsch wird der Tonfall des Wachmannes vollends, als die Soldaten in Bildern und magischen Vorzeichen die Zukunft voraussagen und dabei von einem »Armeleut-König« auf weißem Pferde phantasieren, welchem dereinst »Schwert und Wage« vorangetragen würden (10). Auch denkwürdige Naturphänomene wie ein »dreibeiniger Has« oder ein »glühäugiges Kalb« sollen belegen können, dass Zeiten der Wirrnis und des Aufruhr bevorstehen. Doch auf solche ominösen Zeichen gibt ein hartgesottener Kriegsmann wie Olivier nichts, der schon, wie er prahlt, »in belagerter Stadt nächtlings auf Verwesenden gelegen« (ebd.) hatte. Der »Henker« solle den vermaledeiten Mahner »mit dem breiten Messer barbieren«, (ebd.) schleudert ihm der rebellische Olivier entgegen, und als ihm von langjährigen Wachsoldaten die »scharfe Instruktion« vorgehalten wird, deren »zehn verbotene Artikel« im Umgang mit dem Gefangenen einzuhalten seien, entgegnet der Neuankömmling dreist: »Auf die pfeif ich!« (11) Man dürfe »[n]icht auf zehn Schritt dem Gefangenen nahe« kommen, beginnt ein Wächtersoldat diese Auflagen herzubeten, auf die hier jeder bei seinem Diensteintritt vereidigt werde. Ferner gelte: »Kein Wort mit ihm, kein Wort über ihn, bei Leib und Leben.« Der solcherart gemaßregelte Olivier aber erwidert: »Den möchte ich sehen, der mich vereidigen kommt. Dem möchte ehender der rote Saft auslaufen.« (Ebd.)

Olivier tritt auf als ein verbaler Kraftprotz, der mit herrischer Gebärde ein überkommenes Regelwerk niederreißt, ermächtigt nur von der eigenen Gewaltbereitschaft. Sein Eintritt in den Wachdienst fungiert als ein dramaturgischer Darstellungskniff, der die etablierten Gepflogenheiten rund um den Turm und um die dem Prinzen Sigismund verordnete Festungshaft zu thematisieren ermöglicht, indem der Herausforderer dieses ganze Regelwerk missachtet, verletzt und verwirft. In Frage gestellt ist durch Oliviers respektloses, unflätiges Verhalten namentlich die Autorität des für den Turm zuständigen Gouverneurs, Julians also. Für die

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wachleute gilt jener als »ein grosser Herr. Der hat das Mandat über den Gefangenen und über uns«. Olivier aber entgegnet: »Ein gesalbter Lauskerl ist das […] und wäscht sich die Händ in einem silbernen Waschbekken.« (11f.) Die Beleidigungen, die Olivier ausstößt, machen auf offener Bühne gegen die institutionalisierte Vollmacht des Amtsträgers eine Art Faustrecht der niederen Sprachinstinkte geltend. Die Autorität des Gouverneurs hatte sich ihrerseits in der sprachlichen Vollmacht manifestiert, Weisungen und Instruktionen zu erlassen, auf deren Befolgung die Untergebenen wiederum »vereidigt« worden waren. Daran erinnert ein Wachsoldat mit der Bemerkung, der Gouverneur habe »das Mandat über den Gefangenen und über uns« (11).

Mit großer Selbstverständlichkeit referiert die Befehlskette letztlich auf die gesetzte Macht des Souveräns, der seine Legitimität nicht mehr soll erweisen müssen und sich auch nur höchst selten in personifizierter Verkörperung zeigt. Selbst den Gouverneur bekommen seine Untergebenen nur selten zu Gesicht. Es handelt sich also um die mehrschichtige Installation eines hierarchischen Kommunikationsgefüges, bei dem die symbolische Ausübung politisch-militärischer Herrschaft (Befehlsgewalt) auf den sie garantierenden Faktoren der Sprachmacht und der Waffengewalt aufruht. Auch daran muss der Störenfried Olivier von der Wachtmannschaft erinnert werden, die ihm die Kräfteverhältnisse zu Gunsten des Gouverneurs formelhaft vor Augen stellt. »Der hat das schleunige Recht. Dem ist Gewalt gegeben über unsere Hälse wie dem Schiffskapitän über seine Mannschaft.« (12) Und insofern dem Gouverneur, »die oberste martialische Gewalt gegeben ist«, wie es in der Folge heißt, ist auch die Basis seiner Herrschaftsposition und Machtausübung klar benannt, nämlich eben eine »martialische«, und das heißt, waffengestützte Stärke.

Obwohl also die Verhältnisse eigentlich klar liegen müssten, ist von Anbeginn aufs Heftigste umkämpft, wer eigentlich rund um den Turm das Sagen hat. In einem grundsätzlichen Sinne ist das »Turm«-Drama die *mise en scène* einer fundamentalen Sprachstörung, eines Ringens um die Macht, mit der Rede etwas bewirken, andere Menschen befehligen zu können. Gerade in einer militärischen Formation wie der Wachmannschaft, die zur Abschirmung des gefangenen Prinzen abgestellt ist, kann die Hierarchie der Befehlsgewalt nicht ständig umgeworfen oder von

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neuem streitig gestellt werden. Olivier indes, das Rauhbein aus dem Feldlager, attackiert dieses Gefüge nach dem Prinzip eines beständigen *bellum omnium contra omnes*, in welchem allgemein akzeptierte Satzungen und Regeln ihren Bestand nur halten, solange niemand sie angreift. »Gegeben, von wem gegeben!«, schmettert er den willfährigen Dienern des Gouverneurs entgegen. »Dazu muss einer die oberste martialische Gewalt in Händen haben, dass er sie in andere geben kann!« (Ebd.) Dieser Einwand ist in systematischer Hinsicht bemerkenswert; denn gesetzt, die Befehlsvollmacht gründe letztlich auf nichts anderem als auf der militärischen Macht und damit auf Waffengewalt, so unterliegt diese dann auch wiederum den Bedingungen des Krieges, sie wird sich also fortwährend gegen anderweitige Dominanzversuche verwahren müssen. Bezieht also ein Herrscher (oder dessen eingesetzter Stellvertreter) seine Legitimität aus dem Kriegserfolg, so ist und bleibt sie ›des Krieges‹, d.h. umstritten und labil. Unter solchen Umständen freilich haben Geltungsansprüche nur einen engen Radius und eine schwache Haltbarkeit.

Mit dem wilden Toben eines entfesselten martialischen Kräftemessens ist die Vorstellung einer festgefügten Hierarchie sprachlicher Weisungsbefugnisse nicht widerspruchsfrei in Einklang zu bringen. Es gerät also durch das grobschlächtige Anrennen Oliviers gegen die etablierte Ordnung ein nach institutionellen und symbolischen Regeln etabliertes Repräsentationssystem von Herrschaft in offenem Widerstreit gegen die manifeste und kriegerische Ausübung von Gewalt. Die betont zügellose Gewaltausübung wiederum macht die eklatante Schwäche des Königs nur desto offensichtlicher, woraus im Umkehrschluss erhellt, dass ihr unbegründbares Walten zur Position des Souveräns konstitutiv hinzugehört.[12] Die aufbegehrende Frage des Rebellen, wer denn dem Befehlshaber seine Autorität eigentlich verliehen habe, führt denn auch zwingend zur letztinstanzlichen Gewalt des Königs selbst: »[*E*]*r zieht eine Münze heraus, hält sie dem Pankraz vors Gesicht* Der wiegt nicht! auf den hust ich!

12 Vgl. Ute Nicolaus, Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen. Würzburg 2004, S. 218. Ingeborg Villinger, Der Souverän verläßt den Turm. Hofmannsthals Dramatisierung des Verlusts politischer Einheit nach Carl Schmitt. In: Andreas Göbel/Dirk van Laak/Ingeborg Villinger (Hg.), Metamorphosen des Politischen. Grundfragen politischer Einheitsbildung seit den 20er Jahren. Berlin 1995, S. 119–136, hier S. 121. Marcus Twellmann, Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004, S. 108ff.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf den tu ich was! [*E*]*r wirft die Münze verächtlich über seine Schulter*« (12). Indem Olivier die Münze wegschleudert, *verwirft* er buchstäblich den König selbst. Wie soll das eingeprägte königliche Konterfei denn noch Geld und Geltung verbürgen können, wenn schon das schiere physische Gewicht des Metalls zu wünschen übrig lässt?[13]

In der verächtlichen Geste strandet ein ausgefeiltes symbolisches Repräsentationssystem, das mittels komplexer Übersetzungsschritte von der physischen Gewalt der Waffen die soziale Macht der Befehle und daraus wiederum den Auftrag und die Befugnis zur politischen Herrschaft abgeleitet hatte. An die Stelle dieser mehrfachen Verkettung von Repräsentations- und Delegationsbeziehungen setzt Olivier das Prinzip der Kraftprobe und des direkten Schlagabtauschs: »Wenn mir hier das Quartier nicht konveniert, wenn hier nicht inner vierzehn Tagen alles nach meiner Pfeifen tanzt, so gibts ein Harnischwaschen zwischen mir und dem Hofkerl« (12), so droht der Haudegen. Dem Kriegsmanne ist nichts heilig, kein Machthaber unantastbar. Dies zeigt sich vollends, als Olivier dann im vierten Aufzug unter veränderten Auspizien tatsächlich auf den geschmähten, inzwischen abgesetzten Gouverneur trifft und dann mit seiner ganzen neugewonnenen Macht ausspielen kann, wie sehr sich das Blatt gewendet hat. »Hast du die zehn verbotenen Artikel gemacht! Oder nicht?«, attackiert er Julian.

> Hast du dir in einem silbernen Waschbecken die Hände gewaschen! Oder nicht? Was? Das Maul nicht auf? Leugne das, wenn du kannst! Her mit dem Waschbecken, dass ich es ihm um den Schädel schlage! Vorwärts! (104)

Beide Passagen sind im Wortlaut eng aufeinander bezogen, um motivisch eine sinnfällige Klammer zwischen den zeitlich getrennten Momenten von Angriff und Auftrumpfen herzustellen. Bis dahin jedoch wird die Gestalt Oliviers und die ganze Sphäre des Militärischen für einige Zeit (den zweiten und dritten Aufzug über) beiseite geschoben zugunsten einer Konzentration auf die ›am Königsbrett‹ gespielte Interaktion zwischen Vater und Sohn, die einander wie zur Probe in einer traumgleichen Experimentalsituation begegnen, bei der ausgelotet werden soll, inwieweit zwischen dem Herrscher der Gegenwart und dem Protagonisten der Zukunft eine friedliche Koexistenz möglich sei.

[13] Denn: »Was is Geld? Geld is Zutrauen zum vollen Gewicht.« (25)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schon im Eröffnungsakt allerdings war die Situation um den Turmgefangenen selbst spiegelbildlich zu den Geplänkeln um den aggressiven Olivier angelegt worden, obwohl dessen Figur hernach erst wieder im Kontext der Volkserhebung des vierten Aufzuges eine Rolle spielen würde. Finden sich am Schergen alle typischen Verhaltensweisen des kraftstrotzenden Aufbegehrens versammelt, so zeigt sich am stummen Sigismund nicht das kleinste Indiz von Widerstand oder Zorn. Er personifiziert eine zum soldatischen Furor komplementäre Ausformung desselben Gewaltverhältnisses. Auch am Turmgefangenen liegen schonungslos die kruden Mechanismen zutage, auf denen symbolische Herrschaft, und speziell diejenige des Königs, gründet. Der in perennierender Kerkerhaft festgesetzte Sigismund ist so etwas wie der Goldstandard für die Regentschaft des eigenen Vaters, eine materielle Absicherung gegen die Risiken einer inkalkulablen Zukunft. Solange der potentielle Nachfolger im Turm verwahrt und festgesetzt bleibt, kann Basilius, der Amtsinhaber, seines Königsthrons unbesorgt und unumschränkt sicher sein, so glaubt er jedenfalls.

Allerdings verrät die massive Gewalt und Rohheit, die gegen den Prätendenten Sigismund seit Jahren ganz ohne Skrupel zum Einsatz gelangt, dass die Regentschaft des Basilius sich keineswegs jener ungeteilten breiten Anerkennung erfreut, auf die er als König von Polen Anspruch zu haben vermeint. Aufrecht erhält sich sein Amt nur durch die permanente, außerrechtliche oder sogar widerrechtliche Gewalt gegen den eigenen Sohn. Dass der pöbelnde Soldat zunächst schon einmal in seinem sprachlichen Verhalten die Grenze zur Gewalt und Geschmacklosigkeit überschreitet, ist ein wichtiges theatralisches Vehikel, um – man mag hier vergleichend etwa an »Wallensteins Lager« denken – so etwas wie Kriegsatmosphäre auf die Bühne zu bringen. Figuren, welche über die Stränge schlagen, sind wichtig für die Einsicht, dass alle Gewalt, alle Macht, alle Herrschaft in diesem Stück von keiner anderen Quelle herrührt als aus dem Krieg. Das »Martialische« ist diejenige Kraft, die hier alles in Bewegung setzt: Den Krieg der Staaten und der Könige untereinander, den Krieg zwischen oben und unten, Herrschenden und Beherrschten innerhalb der jeweiligen Gemeinwesen, nicht zuletzt auch den Krieg, in dem sich die Ordnung der Zeichen durch widerstreitende Kräfte und Gebrauchsweisen erst zu einem funktionierenden Sinnsystem konstituiert.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Krieg in der Sprache findet statt, indem sich das Sagbare fortlaufend aus dem Lallen und Röcheln herausarbeiten, dem Schweigen und den Beschönigungen abgetrotzt werden muss. Die implizite Ausrichtung des Zeichenhandelns an der Zustimmung und dem Einverständnis jeglicher Benutzer steht im flagranten Widerspruch zu den gleichzeitig in und mit der Sprache ausgeübten Kraftakten unmittelbarer Gewalt (wie Schreien, Schimpfen und dergleichen) sowie der subtileren Formen rhetorischer Machtausübung. Muss es nicht wie blanker Hohn klingen, wenn Anton, der langjährige Wärter des vereinsamten und verstummten Sigismund, diesen zur Rede ermuntert, indem er ihm zuspricht: »Mit Reden kommen die Leut zusammen.« (17) Als ob bei ihm, dem schlimmer als ein Tier gehaltenen Isolationshäftling, jemals Leute zusammengekommen wären; als ob er irgend von den Kontakten sprachlicher Interaktion hätte Gebrauch machen können. Und doch rückt Sigismund und gerät auch sein Turm plötzlich in den Brennpunkt verschiedenster Erkundungen und Pläne.

III

Die markante Präsenz des Turms in der Exposition der Bühnenhandlung, und darüber hinaus, konnotiert eine starke symbolische Botschaft, ist bedeutend bei allerdings explikationsbedürftigem Sinn. Gezeigt wird ein Bau, ringsum von massivem Mauerwerk umschlossen, der zwar weithin sichtbar ist, aber kaum Aufschluss über das Geschehen in seinem Inneren bietet. Zugleich kompakt und opak ist der Turm. Gezeigt wird eine hoch aufragende Konstruktion, von deren Dach aus man trefflich die Sterne beobachten kann, die jedoch als Schacht zugleich in unausdenkliche Tiefen hinabreicht. Sowohl Himmelsbau wie Abgrund ist der Turm. Um ihn her lagern sich spannungsreiche Zeitverhältnisse an, es zerrt an ihm der dramaturgische Widerstreit von langer Dauer und kurzem Augenblick. Einerseits weist die Gefangenschaft Sigismunds weit in die Vergangenheit zurück, umfasst eine Zeitspanne von zwei Jahrzehnten; andererseits aber springt die Szene mitten hinein in das Jetzt einer Situation, die von sozialer Gärung und Unruhe erfüllt ist.

Bei seiner Handlungsführung orientiert sich das »Turm«-Drama (wie schon Calderón) am Tragödienmodell *par excellence*, der Geschichte um

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das fluchbeladene Schicksal des sich selbst und seine Familie vernichtenden Königs Ödipus – einer Tragödie, in deren Handlungsablauf das Übel semantisch zuerst durch Sprechakte eingepflanzt wird. Ödipus macht wahr, was ihm von Kindesbeinen an als Schicksal aufgetragen, aufgebürdet wurde, seit er ›der Schwellfuß‹ oder auch ›der wissende Fuß‹ genannt war.[14] Wie über jenen, so war auch im Falle des Sigismund schon vor der Geburt des Helden eine Prophezeiung ergangen, die ihn als eine dem Vater gefährlich werdende Konkurrenz und Bedrohung angekündigt hatte. Und wie schon bei Ödipus, so wird auch im Konflikt zwischen Basilius und Sigismund die strikte Weisung des Machthabers, man möge ihm den künftigen Verderber rasch und gründlich vom Halse schaffen, bloß halbherzig befolgt.[15] Das ist zwar aus Herrschersicht höchst fatal, doch hat es damit durchaus seine dramaturgische Richtigkeit. Denn nur, wenn das feststehende schlimme Ende und die zu seiner Verhinderung aufgebotenen Maßnahmen zu gleich starken Gewichten ausbalanciert sind, kann das Drama in diesem Schwankungskorridor von Providenz und Kontingenz seinen Lauf nehmen.

Bei Sophokles folgt die Tragödie des »Oidipos Tyrannos« einer analytischen Erzählstruktur, die erst lange nach den begangenen Taten einsetzt, mit einem zweiten Kursus der investigativen Aufdeckung, Wahrheitsfindung und Verurteilung. Im Falle dieses »Tyranns« liegt das Problem seiner politischen Alleinherrschaft in dem Rollen-Dilemma, dass er, als Handelnder, sich selbst, d.h. seinem eigenen Urteil und Fluch als Richtender, unterworfen ist. »Ödipus wurde zum Autor und gewann seinem Sprechen und Urteilen eine auktoriale Macht, der er als dramatische Person selbst ausgeliefert ist.«[16] Dem über einen langen Zeitraum isolierten Häftling Sigismund hingegen ist genau diese auktoriale Macht, sprechend sich selbst entwerfen und über die eigene Geschichte verfügen zu können, strukturell entzogen, solange das Verlies ihn blockiert.

14 »Toute la tragédie d'Œdipe est donc comme contenue dans le jeu auquel se prête l'enigme de son nom.« (Jean-Pierre Vernant, Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe Roi. In: Ders., Pierre Vidal-Naquet: Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Bd. I. Paris 1979, S. 99–132, hier S. 113)

15 Julian: »Ich habe ihm das Leben gerettet, mehr als einmal. Die grösste Härte war anbefohlen, ohne Erbarmen. Er sollte verschwinden, ausgetilgt sein. Man misstraute mir. Ich hatte ihn zu gutherzigen Bauern gegeben. Es wurde imputiert, ich hätte ehrgeizige Pläne auf das Weiterleben des Gefangenen gesetzt.« (31)

16 Christoph Menke, Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt a.M. 2005, S. 62.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In Hofmannsthals »Turm«-Drama hat die Vorgeschichte den Charakter eines verdeckten oder verschütteten Einsprengsels, das jeweils nur schubweise einer Anamnese zugänglich ist.[17] Das an Sigismund verübte Unrecht wird erst dann evoziert und auf der Bühne zur Sprache gebracht, als ›günstige‹ Umstände – nämlich die verheerenden, Empörung schaffenden Zustände im Land – einer Umkehrung der Machtverhältnisse und Bestrafung des Schuldigen längst den Weg bereitet haben. Die besondere Dramaturgie der Zeitverhältnisse liegt darin, dass hier ein überschattetes, retardiertes Leben darauf wartet, endlich ans Licht und in Freiheit zu gelangen. Zum Zeitpunkt des ersten Aufzuges ist der Königssohn um die 20 Jahre alt, hat davon ein Drittel in Haft zubringen müssen,[18] »vier Jahre« nun schon unter verschärften Bedingungen (15). In frühester Kindheit hatte man Sigismund heimlich zu einer Pflegefamilie gebracht; doch war er beim Eintritt in das Jugendalter dann als gefährlich eingestuft, sogar »eines geplanten Attentates auf die geheiligte Majestät« (32) verdächtigt und deshalb gefangengesetzt worden. Für sein langes Dahinvegetieren im Turm, das bis zu einer allmählichen Verschmelzung des Gefangenen mit seinem Gefängnis führt, gibt es kaum Worte. Man habe dieses bedauernswerte Wesen »eingemauert in die Fundamente« (31), so klagt der Arzt mit Entsetzen die von ihm angetroffenen Zustände an. Mit einem Schlage scheint sich indes, wie draußen im Lande, so auch im Turm nun endlich das Blatt zu wenden. Vorsichtig und umständlich rüstet man den langjährigen Isolationshäftling für eine erste, probeweise Exkursion in die Freiheit. Die Zuwendung des Königs erfolgt nicht aus erlangter Einsicht oder gewährter Gnade, sondern ist dem Umstand geschuldet, dass die Unruhe im Lande ohne ein sichtbares Zeichen der Veränderung nicht mehr beherrschbar ist.[19]

Aufgrund dieser überdeterminierten Strukturfunktion des Turmes vereinigt dieses Motiv symbolisch auf sich all das, woran zu rühren höchste Gefahr birgt. Sein Geheimnis ist die umschlungene Trias von Gewalt,

17 Vgl. auch Maximilian Bergengruen: »Man liebkost, um zu tödten, man ehrt, um zu schänden, man straft ohne Verzeihen«. Der psychopathologische Kern von Hofmannsthals politischer Theologie (»Das Leben ein Traum«, »Turm I–III«). In: Ders., Roland Borgards (Hg.), Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Göttingen 2013, S. 21–67.

18 »Er war als Kind bei bäurischen Leuten, recht guten Leuten, bis zum vierzehnten Jahr.« (17)

19 Meiser, Fliehendes Begreifen (wie Anm. 10), S. 337.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schuld und Sprache. Tief eingesenkt in den Arkanbereich dieses Bühnenspiels verkörpert der Turm ein Wissen um das latente Wirkpotential unbeherrschbarer Mächte. Die forcierte Bühnensprache dieses Stücks zeigt an, was da eigentlich tief drinnen im Schacht eingekapselt und verschlossen liegt. Es ist dies die Urgewalt eines allumfassenden, von sozialen Formen und Regeln höchstens partiell und nur temporär eingehegten, furchtbar rasenden Kriegszustandes. »Acheronta movebo. Ich werde die Pforten der Hölle aufriegeln und die Unteren zu meinem Werkzeug machen« (90), so sagt der Arzt über die Bestimmung des Gouverneurs Julian, dem die Obhut über den Turmgefangenen anvertraut war und damit auch die Einhegung einer potentiellen Staatsgefahr. Er wiederholt damit ein formelhaftes Zitat, das in variierender Paraphrase durch das Stück geistert und zusammen mit der Wendung »Lies im Guevara« (46) den wohl bekanntesten Topos dieses Dramentextes darstellt. Zur Gänze ausgeführt lautet dieses Vergil-Zitat, wiederum aus dem Munde des Arztes dargeboten und auf den Gouverneur gemünzt: »Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!« (29f.) Sinngemäß: ›Kann ich die Oberen nicht beugen, so bewege ich die aus der Tiefe‹. Welche Tiefenmacht aber ist damit gemeint?

In Vergils »Aeneïs«, dem auf die Homerischen Stoffe des Kriegs und der Irrfahrt antwortenden Gründungsepos Roms, ruft die unmäßige Begünstigung des Helden durch die Olympier den heftigen Zorn der eifersüchtigen Juno hervor, die zu ihrer Unterstützung und zum Nachteil des Aeneas nur mehr die Mächte der Unterwelt und deren Schadenszauber anzurufen vermag.[20] Mit diesem Ausspruch gelingt es ihr denn auch tatsächlich, dem Helden immerhin einige Widrigkeiten in den Weg zu legen. Im Jahre 1899 veröffentlicht Sigmund Freud seine große Abhandlung über die »Traumdeutung«, vordatiert auf das Jahr 1900. Nicht ohne Sinn für historische Ironie stellt Freud seiner Hinwendung zum Unbewussten das Vergil-Zitat als Motto voran, das längst zum Topos geworden war, gerade auch im Hinblick auf österreichische Zusammenhänge. Denn 1859 hatte der Gewerkschaftsführer Ferdinand Lasalle der preußischen Regierung einen Generalstreik angedroht, um sie zur Unterstützung Italiens im Kampf gegen das Habsburgerreich zu zwingen.[21]

[20] Vgl. Vergil, »Aeneïs«, VII, 312.

[21] Zur politischen Funktion des »Aeneïs«-Zitats in Lassalles »Der italienische Krieg und die Aufgabe Preußens« vgl. Carl E. Schorske, Fin-de-siècle Vienna. New York 1980 (dt.: Wien.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bei Lasalle war es um ein politisches Manöver gegangen, mit dem ›die Unteren‹, die Proletarier, gegen den Obrigkeitsstaat in Aufruhr versetzt werden sollten, um bestimmte Konzessionen zu erreichen. Wenn aber die Psychoanalyse sich anschickte, die Kräfte des Acherons aufzurühren, so war damit die Frontstellung zwischen Trieb und Gesetz, die oft unvereinbare Spannung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit angesprochen.

In Hofmannsthals Reprise der Formel, die der Arzt meistens mehr auf den Gouverneur des Turmes münzt als auf den Gefangenen Sigismund selbst, treten die politische und die psychologische Dimension dieses Mobilisierungsgedankens zusammen. »Weite Anstalten! Grosse Anstalten! ein ganzes Reich umspannend.« (29) Der Arzt unterstellt jedenfalls dem Gouverneur, in der Lage und geradezu prädestiniert dafür zu sein, die elementaren Kräfte der Unterwelt so sehr in Wallung zu versetzen, dass in diesem Königreiche nichts mehr bleiben würde, wie es war. Zu Beginn des vierten Aufzugs bekennt sich Julian gegenüber Sigismund ausdrücklich zu dieser Strategie der Entfesselung allgemeiner Rebellion.

> Ich habe durchgegriffen bis ans Ende, die Erde selber habe ich wachgekitzelt und was in ihr […] geboren ist, […] das Tier mit Zähnen und Klauen habe ich aufgestört, […] denn Gewalt gibt es, wo es einen Geist gibt – und Recht hat der, der gesagt hat, dass man die Unterwelt aufwühlen muss. (93f.)

Von Tragik kann hier insofern die Rede sein, als gerade die letzten beiden Aufzüge die Einsicht befördern, dass das Aufbegehren gegen die Königsherrschaft unweigerlich neue Formen der Schreckensherrschaft herbeiführt. Geschehenes Unrecht wieder gut zu machen, das ließ sich nur bewerkstelligen mit einem Gewaltexzess von unabsehbaren Folgen. Das Drama steht nicht an, in Umsturz und Anarchie die schlimmsten aller Übel an die Wand zu malen.

Allerdings hatte König Basilius bis dahin schon eine Regentschaft ausgeübt, die auf Kosten des Landes und seines Wohlergehens den bloßen Machterhalt betrieben hatte. Längst schon waren die Verhältnisse zerrüttet, verloren die königlichen Münzen dramatisch an Wert, wuchs im Lande der Unmut, trieben marodierende Banden ihr Unwesen. Leb-

Geist und Gesellschaft im Fin de siècle. Übers. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1982, S. 187f.). Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1988, S. 39. Zur Funktionalisierung des Zitats bei Hofmannsthal vgl. Altenhofer, Hofmannsthals ›Turm‹ als politisches Trauerspiel (wie Anm. 10), S. 70.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

te man nicht ohnehin schon in einem unterschwelligen Kriegszustand? Schon seit Jahr und Tag, so muss Basilius feststellen, sei »die Hölle los gegen uns«, eine Verschwörung gegen sein Glück, und er könne »die Rädelsführer nicht greifen« (42). Wohin auch der König sich wendet, läuft er Gefahr, mit den hässlichsten Erscheinungen eines Landes in Elend und Auflösung konfrontiert zu werden. »Die Wälder, in denen ich jage, sind voller Bettler: sie fressen die Rinde von den Bäumen und stopfen sich die Bäuche mit Klumpen Erde.« (43) Krasser gezeichnet als in diesem Detail könnte man die bizarre Kluft zwischen oben und unten auch bei Büchner oder Heine nicht finden. Der König sieht sich umgeben von den Resultaten einer Prophezeiung, die er doch mit der Opferung des eigenen Sohnes gerade hatte abwenden wollen. »Der Hunger ist in der Prophezeiung; die Seuche ist in der Prophezeiung; die Finsternis, erleuchtet von brennenden Dörfern« (44). Verheerende Zustände also, die darauf hindeuten, dass Basilius dem Land keinen Frieden gebracht hat, sondern einen weiter schwärenden Krieg. Der König blickt in den Spiegel seiner Regentschaft, weigert sich aber, darin anderes zu erkennen als die grotesken Vorzeichen einer verkehrten Welt, die das Ende aller Tage einläuten – nämlich die offene Rebellion und den alles erschütternden Umsturz.

> […] der Soldat, der die Fahn abreisst und seinem Oberen die Pferdehalfter ums Maul schlägt, der Bauer, der vom Pflug läuft und seine Sense umnagelt zur blutigen Pike, die Kometen, die Erde, die sich spaltet, die Haufen herrenloser Hunde (ebd.).

Es sind allesamt Indizien eines Ausnahmezustandes, auf die Basilius hier hinweist. Eines Ausnahmezustandes, welcher besondere Maßnahmen erfordert, bis hin zu dem eigentlich Undenkbaren, einer Begegnung mit dem weggesperrten und unschädlich gemachten Thronfolger. Ist er, ist die an Sigismund begangene Untat der Schlüssel zum Verständnis des elenden Zustandes, in dem sich das Land befindet? Für den Arzt jedenfalls besteht ein klarer ätiologischer Zusammenhang zwischen der Inhaftierung Sigismunds und den um sich greifenden Unruhen und Auflösungserscheinungen. »An der Stelle, wo dieses Leben aus den Wurzeln gerissen wird, entsteht ein Wirbel, der uns alle mit sich reisst.« (22) Dieser Gedanke wiederum erlaubt es, den Turm und seinen Gefangenen als das energetische Zentrum eines weit um sich greifenden zerstörerischen

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geschehens zu begreifen. »Es muss einmal ein Strahl in ihn gefallen sein, der das Tiefste geweckt hat.« (19) Gemeint sind Sigismund und seine blockierte Persönlichkeitsentwicklung, doch findet diese innere Erweckung eben auch ihren gesellschaftlichen Resonanzraum. Wie das Auge eines Wirbelsturms verharrt Sigismund in Stillstand, während sich um ihn herum die Kräfte sozialen Aufruhrs bündeln.

Kein Wunder also, wenn sich auf die Gestalt des Häftlings so manche Hoffnungen auf einen politischen Umsturz richten: »Sie werden ihn hervorziehen, und das Unterste wird zu oberst kommen, und dieser wird der Armeleut-König sein und auf einem weissen Pferd reiten und vor ihm wird Schwert und Wage getragen werden.« (10) Diese Vision des stelzbeinigen Kriegsinvaliden bleibt frommer Wunsch, denn noch nie haben Schwert und Waage, Gewalt und Gerechtigkeit, ihre Sache gemeinsam verfochten. Es ist deshalb auch nicht Sigismunds Feldzug, der am Ende die Machtverhältnisse umstürzen wird; er fungiert dabei allenfalls als Medium und kurzzeitige Galionsfigur des Tumults. So kann, in einer weiteren Paradoxie, der festgemauerte Turm zum Sinnbild werden einer gewaltigen seismographischen Erschütterung. In der politischen Metaphorik des Stücks geht es immer wieder um die Verwandlung von potentieller in kinetische Energie, bzw. um den Rückfall von symbolisch akkumulierter Herrschaft in jene manifeste Gewalt, aus der sie einst hervorging.

Weil aber beide Formen, Königsherrschaft und Kriegsgewalt, hier je schon ineinander verschränkt sind, ist in einem geschichtlich strikten Sinne gar nicht anzugeben, wie und wann eigentlich die gesellschaftlichen Verhältnisse in diesem Drama in einen offenen Kriegszustand übergehen. Die Welt des Turms ist zwar diejenige eines stationären Zustands, dem seine grundstürzende Umwälzung noch bevorsteht, andererseits aber trägt das Land unter Basilius scharfe Züge eines zurückliegenden und sogar noch andauernden Kriegsgeschehens. »Wie Hofmannsthals Kulturkritik nach dem I. Weltkrieg setzt auch der ›Turm‹ den politischen Ausnahme- als wiedergekehrten Naturzustand.«[22] Es bleibt innerhalb der Chronologie dieses Dramas letztlich unmöglich anzugeben, ob es

[22] Uwe Hebekus: »Woher – so viel Gewalt?« Hofmannsthals Poetologie des Politischen in der ersten Fassung des ›Turm‹. In: Andreas Härter, Edith Anna Kunz und Heiner Weidmann (Hg.): Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Anderegg zum 65. Geburtstag. Göttingen 2003, S. 139–156, hier S. 152.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich bei der Ausgangslage um die Skizzierung einer Nachkriegs- oder einer Vorkriegssituation handelt. Interpretiert man den Krieg im Sinne einer Entfesselung tiefenstruktureller, also ›acherontischer‹ Mächte, wofür das mehrfach variierte Vergil-Zitat deutliche Motivierungshilfe leistet, dann gewinnt diese zeitliche Unbestimmtheit eine gewisse Plausibilität, korreliert sie doch die prophetisch aufgeladene Symbolkraft des Turmes mit einer räumlichen Schwellensituation,[23] die auf genau den Punkt des Wechsels zwischen oben und unten abzielt. Gewesener Krieg und kommender Aufruhr sind einander unerkannt nahe wie die zwei Seiten einer Medaille.

IV

Relativ gut bestimmen aber lässt sich der historische Zeitpunkt, zu welchem dieser Befund einer Schwellensituation für den Autor selbst sich als Lagebestimmung aufdrängte. Es war dies der Sommer des Jahres 1918, als Hofmannsthal den Beschluss fasste, nach den Jahren eines alle produktiven Kräfte bindenden Ausnahmezustandes endlich zur eigentlichen und eigenen literarischen Arbeit zurückzukehren. Die »vier Jahre[]« (15), über welche sich die verschärfte Kerkerhaft Sigismunds erstreckt und die im Drama gleich mehrfach als Zeitraum benannt werden, sind aus der Nachkriegsperspektive der 1920er Jahre unschwer als eine symbolisch aufgeladene Markierung dechiffrierbar. Denn ebensolche vier Jahre umfasste auch die epochale Zäsur des Weltkrieges, unter dessen allgemeinem Mobilisierungsdiktat wie viele andere Schriftsteller auch Hugo von Hofmannsthal seine literarischen Projekte zugunsten der Forderungen des Tages hintan gestellt hatte.

Zwar blieb der eigene Fronteinsatz Hofmannsthals in Istrien dank einflussreicher Fürsprecher eine nach Stunden zählende Episode, doch bewiesen seine geistigen Kriegsbeiträge durchaus einen längeren Atem, ging es doch darum, innerhalb des militärischen Kräftemessens in Europa die österreichische Idee in ihrer geschichtlichen Besonderheit zur Geltung zu bringen. Hofmannsthals publizistische Beiträge der Jahre 1914 bis 1917 erkennen zahlreichen Gegenständen aus der Kultur und

[23] »Die Grenze ist verwirrt zwischen innen und aussen.« (18)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geschichte Österreichs eine kriegswichtige Bedeutung zu, von der Förderung der Wiener Architektur und Denkmalspflege bis hin zur Leitung des Burgtheaters. Ausgleichend kommt eine gewisse europäische Öffnung schon dadurch zum Ausdruck, dass der Dichter während der ersten drei Kriegsjahre etliche größere Vortragsreisen und Auslandsaufenthalte unternahm.[24] Ziemlich abrupt beendete Hofmannsthal sein öffentliches Kriegsengagement nach dem Pragaufenthalt des Sommers 1917, wo ihm massive deutschfeindliche Ressentiments entgegengeschlagen waren und ihn veranlasst hatten, von manchen verklärenden Zügen seines altösterreichischen Vielvölkerideals schmerzlichen Abschied zu nehmen.[25]

Im letzten Kriegsjahr scheint die Zeit, zumindest was die Auseinandersetzung mit der weiteren militärischen und politischen Entwicklung anging, für Hofmannsthal auf eigentümliche Weise stehengeblieben zu sein. Darum auch bleibt jener gesellschaftliche Hintergrund, der etwa in der Komödie »Der Schwierige« als zeitgenössische Wirklichkeit skizziert wird, auf die Situation von 1917 bezogen, kann aber gleichwohl den Krieg schon als beendet voraussetzen.[26] Der Schriftsteller ›beendete‹ den Krieg, indem er dessen fremdbestimmte und zerstörerische Dynamik in eine produktive Arbeitssituation zu überführen versuchte. Übermächtig wurde nun, im vierten Kriegsjahr, der Wunsch Hofmannsthals, jenen kreativen Rückstau und Andrang, der sich in ihm längst schon gebildet hatte, wieder in stetiger schreibender Betätigung ausschöpfen und gestalten zu können. Und so führt auch die intertextuelle Spur der kriegerisch bewegten Welt des Vergil-Zitates zurück in den Sommer des Jahres 1918. »Nie in meinem ganzen Leben hat das productive Element diesen Raum eingenommen, von unten her mit solcher Kraft sich nach oben gedrängt, meine bürgerliche Lebensführung so erschwert und ge-

24 Vgl. zu den aufwendigen administrativen Vorbereitungen und zur Durchführung dieser Reisen im Einzelnen Heinz Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917. Frankfurt a.M. 1981, passim.

25 Zur Pragreise vgl. Martin Stern: Hofmannsthal und Böhmen (2): Die Rolle der Tschechen und Slowaken in Hofmannsthals Österreich-Bild der Kriegszeit und seine Prager Erfahrung im Juni 1917. In: HB (1969), H. 2, S. 102–127. Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit (wie Anm. 24), S. 240–254.

26 Bernhard Greiner: Die Liebe eines »Mannes ohne Eigenschaften«: Hugo von Hofmannsthal: ›Der Schwierige‹. In: Ingrid Haag, Karl Heinz Götze (Hg.): L'amour entre deux guerres 1918–1945. Concepts et représentations. Cahiers d'études germaniques (2008), S. 159–171, hier S. 169.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wissermaßen ironisiert wie in diesen Jahren seit 1916.«[27] Dies schreibt Hofmannsthal am 15. Juni 1918 an den ihm durch den Krieg wieder näher gerückten Freund und Kollegen Hermann Bahr, und zwar aus einem eigentlich eher beiläufigen, pragmatischen Anlass. Hofmannsthal versucht in diesem Schreiben dem einstigen Weggefährten höflich aber bestimmt klarzumachen, warum er derzeit beim besten Willen nicht nach Salzburg reisen oder sich jedenfalls keineswegs auf einen verbindlichen Besuchstermin festlegen könne. Grund für seine Zurückhaltung sei nämlich ein Andrang kreativer Ideen, dem nachzugeben der Dichter selbstredend als oberste Pflicht betrachtet. Diese wie nie zuvor verspürte produktive Schubkraft habe sein Leben von Grund auf, oder wörtlich: »von unten her« erschüttert und umgeworfen, bekennt Hofmannsthal dem Kollegen. Von einer solchen Wucht, die eigene Existenz betreffend, war, zieht man frühere Zeugnisse vergleichend zu Rate, ansonsten allenfalls im Hinblick auf die Ereignisse des Krieges die Rede gewesen. Nun aber vermag der Dichter den Krieg gleichsam in sich zu tragen, ähnlich wie er es später dem einsamen Gefangenen im Turm zuschreibt. »Das was nach oben will, sind Massen, die ich natürlich seit weit längerer Zeit in mir trage.« *Acheronta movebo*. Es sind die unteren Mächte, die sich im Arbeitshaushalt des Schriftstellers zu Wort melden. Der Krieg hat sie aufgewühlt, aber der Krieg selbst wird sie nicht mehr in Fassung bringen können. Dazu bedarf es der kontrollierten Gestaltungskraft eines vorweggenommenen Friedenszustandes.

»Das Ungeheure betäubt jeden Geist, aber es ist in der Gewalt des Geistes, diese Lähmung wieder von sich abzuschütteln«, hatte Hofmannsthal im September 1914 in Anspielung auf die durchlebte Euphorie des Kriegsbeginns geschrieben.[28] Die Umstellung der eigenen literarischen Arbeit auf Kriegsproduktion war Hofmannsthal nicht ohne Reibungen und innere Widerstände gelungen. Desto mehr glaubt der Schriftsteller nach getaner Pflicht ein Anrecht darauf zu haben, die von der Kriegspublizistik her symbolisch gesteigerte Sphäre seines Wirkens mit genuin literarischen Mitteln einzuholen und zu rechtfertigen. Hofmannsthal weiß mit Bestimmtheit, dass der Adressat den zeitgeschichtlichen Kontext dieser Selbstdiagnose und ihrer Datierung ebenso lebhaft vor Augen

27 BW Bahr, S. 377: Brief vom 15. Juni 1918; das folgende Zitat ebd.

28 Hugo von Hofmannsthal: Appell an die oberen Stände [8. September 1914]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hat wie der Verfasser der Briefzeilen selbst. War doch Hermann Bahr im Spätsommer 1914 publizistisch in vorderster Reihe zur Stelle gewesen, um den Eintritt in den Krieg mit poetischem Enthusiasmus zu unterstützen. Und seinen früheren literarischen Bündnispartner Hofmannsthal hatte Bahr, nachdem ein Zerwürfnis zwischen den beiden zu einer jährigen Funkstille geführt hatte, gleich mit in seine kalkulierte Kriegsbegeisterung hineingezogen, indem er gleich mehrere Presseorgane mit einem offenen Brief an Hofmannsthal versorgt hatte, der insinuierte, Hofmannsthal befinde sich im akuten Kriegseinsatz. Kurzum, es konnte zwischen Bahr und Hofmannsthal für eine ausgemachte Sache gelten, in welchem aktualpolitischen Umfeld und Zusammenhang der vom Dichter bezeichnete Kraftzustrom zu suchen war.

Nun endlich stand Hofmannsthal auf tatsächlich unabkömmliche Weise im Felde, kämpfte an einer Front, an der restloser Einsatz gefordert war. Ihn beschäftigten, so gibt Hofmannsthal dem Kollegen preis, seine literarischen Projekte »fast pausenlos«, sodass er »im Schlafen ebenso wie im Wachen« von ihnen vollständig okkupiert sei; »manchmal« zeigten sie sich »als reine Freude und strahlender Reichtum«, zu anderen Zeiten aber mehr »als Forderung, ja Alpdruck«. Unter den seinem Kollegen im einzelnen aufgezählten Arbeitsvorhaben nennt Hofmannsthal zuvörderst die »märchenartige Prosaerzählung« »Die Frau ohne Schatten«, die vor dem Abschluss steht, außerdem den liegengebliebenen »Andreas«-Roman, halbausgeführte »Comödienstoffe« wie »Der Schwierige«, »Silvia im Stern« und »Lucidor«. Fernerhin aber erwähnt er ein Werk, in dem, wie nirgendwo sonst, die »von unten her« sich empordrängenden Gewalten sozialen Umsturzes auf die Bühne gestellt werden sollten. Was ursprünglich als eine »freie Transkription […] von Calderons ›Leben ein Traum‹« gedacht gewesen war, sei ihm, so der Dichter, »erst durch die Erlebnisse des Kriegs […] ganz fasslich« geworden. Diese Bemerkung Hofmannsthals ist durchaus geläufig und wird in den Kommentaren zum Drama häufiger zitiert. Die dahinter stehende Behauptung aber so ernst zu nehmen, wie sie es verdient, war das Ziel dieser Ausführungen. Wenn es tatsächlich die kleine Werkschau des Sommers 1918 ist, die den Nukleus des dem Macht- und Zeitenwechsel abgetrotzten, großen Nachkriegsdramas in sich birgt, dann heißt dies: Gerade ein geschichtlich unentschiedener Zustand zwischen Krieg und Aufruhr, fragiler Schutzort

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines künstlerisch produktiven Interregnums, konnte zum Ansatzpunkt werden für Hofmannsthals Schwellenkunst, die unteren Mächte zu bewegen. Zugleich aber handelt das Trauerspiel, in ein kriegsgeschütteltes zeitfernes Königreich Polen verlagert, von der Unmöglichkeit, diese unteren Mächte wirklich erfassen oder gar bändigen zu können. Denn allzu sehr gleicht, was da tief drinnen im Turm verwahrt ist, der Gewalt des Krieges selbst.[29]

[29] Insofern stehen sich die dramatische Verkörperung der Kriegsgewalt im Drama und ihre vorhergehende »Invisibilisierung« in Hofmannsthals Publizistik, wie sie Sabine Schneider diagnostiziert, als aufeinander bezogene Darstellungsoptionen kontrapunktisch gegenüber (Sabine Schneider, Orientierung der Geister im Bergsturz Europas. Hofmannsthals Hermeneutik des Krieges. In: Karl Wagner, Stephan Baumgartner, Michael Gamper [Hg.], Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Zürich 2014, S. 85–196, hier S. 189).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Roland Borgards

»wo ist dem Tier sein End?« Das Politische, das Poetische und die Tiere in Hofmannsthals »Turm«

In Hofmannsthals »Turm«-Projekt gibt es viele Tiere. Dies gilt für alle vier Fassungen. Nimmt man Begriffe wie Jagd, Reiten und Kreatur hinzu, dann lassen sich allein in der zweiten Fassung ungefähr 170 Tiererwähnungen nachweisen. Die mit Abstand größte Tierdichte findet sich dabei im ersten Auftritt des ersten Aktes, gefolgt vom zweiten Auftritt des zweiten Aktes. Offenbar sind die Tiere für die Entfaltung der Problemlage, wie sie in der ersten Hälfte des Dramas vorgenommen wird, wichtiger als für die Lösungen des Problems, die mit den verschiedenen Enden des Dramas angeboten werden. Bei der Entfaltung der Problemlage spielen die Tiere deshalb eine so zentrale Rolle, weil in ihnen zwei Themen aufeinander bezogen werden, die zum Kernbestand des »Turm«-Projekts gehören: die Frage des Politischen und die Frage des Poetischen. Um die damit gegebene trianguläre Beziehung von Politik, Metapher und Tier wird es im Folgenden gehen.

Metapher

Das erste Tier der ersten »Turm«-Fassung ist ein Esel, den Olivier schimpfend ins Spiel bringt: »Eselskopf! Dreckschädel! Bougre! Larron! maledetta bestia!«[1] Das letzte Tier der dritten Fassung des »Turm« ist ein Schwein, von dem Sigismund sich erinnernd erzählt: »Der Bauer hatte ein Schwein geschlachtet, das war aufgehangen neben meiner Kammertür, und die Morgensonne fiel ins Innere, das war dunkel«.[2] Das sind zwei sehr unterschiedliche Tiere, und dies nicht nur in zoologischer, sondern auch in poetologischer Hinsicht. Olivier spricht nicht von dem Tier Esel, er benutzt nur das *Wort* »Esel«, um damit jemanden, der gerade kein Esel ist, zu bezeichnen. Sigismund hingegen benutzt das Wort

1 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 7.
2 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 219.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Schwein«, um tatsächlich von einem *Schwein* zu erzählen, das in seiner eigenen Lebenswelt als reales Lebewesen existiert hat. Oliviers Esel ist in der gespielten Welt von Anfang an kein Tier, sondern nur ein Zeichen; Sigismunds Schwein hingegen ist in der gespielten Welt zunächst einmal ein Tier, das dann zusätzlich auch noch als Zeichen genommen werden kann. Beide Tiere lassen sich einer Interpretation zuführen, beide Tiere haben eine semiotische Dimension, beide Tiere haben eine Bedeutung. Doch die Weise, wie Tier und Bedeutung aufeinander bezogen sind, ist in den beiden Fällen völlig verschieden.

Es ist nicht schwierig, diese unterschiedlichen Tierworte aus der Perspektive Hofmannsthals mit einer Wertung zu versehen. Oliviers Sprachhandlung verfährt substitutiv und vollzieht mithin genau das, was Hofmannsthal im »Gespräch über Gedichte« vehement kritisiert: »Sie setzt eine Sache für die andere.«[3] Sigismunds Sprachhandlung verfährt hingegen konstativ und vollzieht mithin genau das, was Hofmannsthal im »Gespräch über Gedichte« als die eigentümliche Macht der Poesie aufwertet: »Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen«.[4] Mit einem *terminus technicus* aus der Metapherntheorie lässt sich Oliviers Eselskopf als Substitutionsmetapher bezeichnen: Ein eigentlich Gemeintes wird durch einen uneigentlichen Ausdruck ersetzt.[5] Substitutionsmetaphern zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass sie tendenziell in eine eigentliche Bedeutung rückübersetzbar sind: »Eselskopf« bedeutet ›dummer Mensch‹.

Nun ist einerseits klar, dass auch Sigismunds geschlachtetes Schwein irgendetwas zu bedeuten hat; andererseits ist aber auch offensichtlich, dass es sich nicht einfach und umstandslos in eine ganz bestimmte Bedeutung rückübersetzen lässt. Das geschlachtete Schwein ist also keine Substitutionsmetapher, aber doch eine Metapher, wenn auch eine, die

3 SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 77.

4 Ebd.

5 Das Prinzip der Substitutionsmetapher wird zumeist ausgehend von Aristoteles' Definition der Metapher beschrieben. Vgl. zu diesen Begrifflichkeiten zusammenfassend Harun Maye, Metaphorologie. In: Einführung in die Kulturwissenschaft. Hg. von Dems. und Leander Scholz. München 2011, S. 119–144. Hofmannsthal verhandelt diese Fragen unter den Begriffen ›Chiffre‹ und ›Symbol‹; ich wähle den Begriff der ›Metapher‹ in der Absicht, eine Distanz zwischen Objekt- und Metasprache herzustellen. Vgl. zur ›Metapherntheorie bei Hofmannsthal‹ auch Wolfgang Riedel, Nach der Achsendrehung. Literarische Anthropologie im 20. Jahrhundert. Würzburg 2014, S. 31–52.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ganz anders funktioniert. Es scheint nahe zu liegen, dies mit einem weiteren *terminus technicus* aus der Metapherntheorie als Interaktionsmetapher zu bezeichnen: Ein erstes Bedeutungsfeld (die Schlachtung eines Tieres) wird mit einem zweiten (der Introspektion eines Menschen) auf eine Weise zusammengebracht, die einen neuen und nicht abschließend zu interpretierenden Bedeutungshorizont eröffnet.[6]

Mit dem Gegensatz zwischen Substitution und Interaktion lässt sich zwar treffend beschreiben, welche unterschiedlichen semiotischen Effekte spezifische Tiermetaphern bei Hofmannsthal haben können. Doch kommt in dieser Entgegensetzung ein Element nicht in den Blick, das für Hofmannsthal bei der Bildung von Metaphern oft eine konstitutive Rolle spielt: das Körperliche und Gegenständliche, die phänomenale Erfahrung der Welt. Ich möchte hierfür – als Drittes neben Substitution und Interaktion – den *terminus technicus* der ›materiellen Metapher‹ einführen.[7] Während sowohl Substitutions- als auch Interaktionsmodelle davon ausgehen, dass die Metapher eine ausschließlich semiotische Tätigkeit ist, die allein vom Menschen durchgeführt wird, verweist dieses dritte Modell darauf, dass in spezifischen Fällen die Bildung von Metaphern ein gemischter semiotisch-materieller Prozess ist, eine »material-semiotic action«,[8] an der nicht allein der Mensch beteiligt ist, sondern auch das, was ihn berührt, z.B. das Wetter, die Erde, die Tiere. Für ein Verständnis der Tiere im »Turm« kann die Unterscheidung dieser drei Modelle hilfreich sein. Denn offenbar reicht es beim Blick auf die Tiermetaphern des »Turm« nicht aus, sie Fall für Fall in Bedeutung zu übertragen. So finden sich im »Turm« nicht nur haufenweise explizite Tiermetaphern, es findet sich auch eine implizite Metapherntheorie.

Dass im »Turm« nicht nur von Interesse ist, wer *was* sagt, sondern auch, wer *wie* spricht, zeigt sich besonders eindrücklich im ersten Auftritt des er-

6 Entsprechende interaktionistische Modelle finden sich z.B. bei Max Black, Die Metapher. In: Theorie der Metapher. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1983, S. 55–79. Paul de Man, Epistemologie der Metapher. In: Ebd., S. 414–437. Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Ebd., S. 285–315. Jacques Derrida, Der Entzug der Metapher. In: ebd., S. 197–234. Jacques Derrida, Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text. In: Ders., Randgänge der Philosophie. Wien 1988, S. 205–258.

7 Grundlage hierfür sind die theoretischen Überlegungen des New Materialism, vgl. z.B. Donna Haraway, When Species Meet. Minneapolis, London 2008. Bruno Latour, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2007 [engl. 2005].

8 Haraway, When Species Meet (wie Anm. 7), S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sten Aktes (in den ersten beiden Fassungen) im Vergleich von Olivier und Sigismund. Die Einführungen dieser beiden Figuren sind absolut parallel konstruiert, kulminieren in beiden Fällen im Tier und demonstrieren dennoch die zwei schon angedeuteten gegensätzlichen Sprechweisen.

Olivers erste Replik ist ein Befehl: »Rekrut, hierher!«[9] Auch seine zweite Replik ist ein Befehl, der zudem das Befehlen selbst zum Thema macht: »Zu Befehl Herr Gefreiter, hast du zu sagen!«[10] Seine dritte Replik beginnt dann mit der schon zitierten Substitutionsmetapher: »Eselskopf!«[11] Ganz analog gestaltet sich der Auftritt Sigismunds. Seine erste Replik ist ein Echo, das ein Versatzstück aus einer Aufforderung Antons als Ausruf wiederholt. Anton spricht: »Jetzt wird der Sigismund auch sprechen«; Sigismund wiederholt: »– auch sprechen!«[12] Auch seine zweite Replik ist ein Echo, das diesmal ein Versatzstück aus einer Feststellung Antons als Frage wiederholt. Anton stellt fest: »Denn heut ist einmal 's Sprechen erlaubt«; Sigismund fragt: »– is Sprechen erlaubt?«[13] Seine dritte Replik beginnt dann mit den Tieren aus seiner unmittelbaren Lebenswelt:

> Vieher sind vielerlei, wollen alle los auf mich. Ich schrei: Nicht zu nah! Asseln, Würmer, Kröten, Feldteufeln, Vipern! Sie wollen alle auf mich. Ich schlag sie tot, sinds erlöst, kommen harte schwarze Käfer, vergrabens.[14]

Oliviers drei erste Repliken setzen also ein Muster: Befehl, Befehl, Substitutionsmetapher. Sigismund drei erste Repliken wandeln dieses Muster ab: Echo, Echo, materielle Metapher.

Der Kontrast dieser beiden parallel gebauten Einführungssequenzen ist deutlich. Oliviers Sprache zeichnet sich durch klare Unterscheidungen und steile Hierarchien aus: Befehlen gegen Gehorchen, Gemeintes gegen Gesagtes, Sprache gegen Welt. Diese Sprache ist eine Sprache der Beherrschung und eine beherrschte Sprache. Dies gilt selbst dort, wo die Sprache metaphorisch wird. Denn die Substitutionsmetapher ist die Form der Metapher, die einem einfachen Repräsentationsmodell von Sprache entspricht, dem zufolge sich einem sprachlichen Zeichen einfach eine außersprachliche Bedeutung zuordnen lässt: Der Befehl und die Substitutions-

9 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 9.
10 Ebd.
11 Ebd.
12 Ebd., S. 17f.
13 Ebd., S. 18.
14 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

metapher folgen der gleichen metaphysischen Ordnung. In ihr erscheint die Sprache als ein Instrument, das vorab gegeben ist, um Außersprachliches, das gleichfalls vorab gegeben ist, zu regeln.

Sigismunds Sprache zeichnet sich hingegen aus durch Ununterschiedenheiten und Enthierarchisierungen. Diese Sprache ist nicht immer schon da, sondern wird mühsam hervorgebracht, in einem Akt der Imitation und der Wiederholung, der aber immer zugleich die Möglichkeit einer Abweichung einschließt. Die Tiere, von denen Sigismund dann erzählt, sind zunächst einfach die Tiere, die ihn umgeben. Es ist einfach die Welt, wie sie ist: Da sind Asseln, Würmer, Kröten und Vipern. Diese Tiere drängen sich in ihrer konkreten Materialität auf. Und nur aus dieser Materialität heraus können sie irgendeine Bedeutung entfalten. In diesem Sinne sind sie materielle Metaphern.

Anders als bei Olivier sind in der Sprache Sigismunds die Herrschaftsverhältnisse gerade nicht vorab geklärt. Dies zeigt sich insbesondere dort, wo diese Sprache metaphorisch wird. Denn die materielle Metapher ist die Form der Metapher, die einem komplexen Produktionsmodell von Sprache entspricht, in dem sich sprachliche Zeichen und außersprachliche Wirklichkeit unablässig ineinander verschränken und verwandeln, in der die Bedeutung und das Gegenständliche, das Semiotische und das Materielle ineinander verknotet[15] sind: Das Echo und die materielle Metapher folgen der gleichen materiell-semiotischen Ordnung, in der Sprache und Außersprachliches nicht voneinander getrennt sind, sondern jederzeit ineinander übergehen können. Was Hofmannsthal mit dieser Szene vorführt, ist mithin nicht nur das Zur-Sprache-Kommen Sigismunds, sondern zugleich auch eine Urszene des Dichtens, das nicht allein aus der Zeichenhaftigkeit der Welt, sondern zugleich aus ihrer Materialität hervorzugehen scheint.

Politik

Der »Turm« macht von Tiermetaphern ausgiebig Gebrauch, insbesondere dort, wo es um Fragen der Herrschaft geht. Viele der hier einschlägigen Metaphern sind in der Forschung schon eingehend und über-

15 Vgl. Haraway, When Species Meet (wie Anm. 7), S. 4, mit dem Hinweis auf die »material-semiotic nodes or knots in which diverse bodies and meanings coshape one another«.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeugend interpretiert worden.[16] Ich möchte exemplarisch eine dieser Metaphern noch einmal aufgreifen – und zwar den Wolf –, weil sich an ihm nicht nur zeigen lässt, was er – als Metapher gelesen – bedeutet, sondern auch, welches Verständnis des Politischen mit ihm verknüpft ist.

Der Wolf ist das zentrale politische Tier des 17. Jahrhunderts (in dessen Atmosphäre der »Turm« spielt), verdichtet in Hobbes' Metapher von der Wolfsnatur des Menschen: »*Homo homini lupus*«.[17] Das lässt sich zunächst einmal als Substitutionsmetapher in eine eigentliche Bedeutung rückübersetzen: Der Mensch verhält sich von Natur aus gewalttätig; und gegen diese naturgegebene Gewalt bedarf es der ordnenden Gegengewalt des Souveräns. Das lässt sich aber auch als Interaktionsmetapher beschreiben, in der sich Naturzustand, Kriegszustand und Ausnahmezustand wechselseitig erhellen: Die Natur ist ein Krieg; der Krieg ist Natur; die Natur des Krieges ist der Ausnahmezustand; und Krieg und Natur treffen sich im Wolf als Figuration dieses Ausnahmezustandes.[18] Insofern »scheinen der Souverän und das Tier [*bête*] das Außerhalb-des-Gesetzes-Stehen gemeinsam zu haben.«[19] Sein eigentümliches Gewicht gewinnt Hobbes' Wolfssatz vom *Homo homini lupus* indes vor allem als eine materielle Metapher, insofern der Wolf sein Bedeutungspotential nicht allein den Zeichen, sondern auch der Wirklichkeit des 17. Jahrhunderts verdankt, in der er einerseits den Kriegszügen folgte, andererseits vom Souverän verfolgt wurde.[20]

16 Vgl. insbesondere Maximilian Bergengruen, ›Man liebkost, um zu tödten, man ehrt, um zu schänden, man straft ohne Verzeihn‹. Der psychopathologische Kern von Hofmannsthals politischer Theologie (»Das Leben ein Traum«, »Turm I-III«). In: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Hg. von Dems. und Roland Borgards. Göttingen 2009, S. 21–67. Vgl. auch Alexander Mionskowski, Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel »Der Turm« (1924/25/26). Wien, Köln, Weimar 2015. Zu Hofmannstahl und der politischen Theorie im Allgemeinen vgl. auch Marcus Twellmann, Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004. Ute Nicolaus, Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen. Würzburg 2004, zum ›Problem der Herrschaft im »Turm«‹ vgl. insbesondere S. 213–226.

17 Thomas Hobbes, Vom Menschen. Vom Bürger. Elemente der Philosophie II/III. Eingeleitet und hg. von Günter Gawlick. Hamburg 1994, S. 59.

18 Vgl. hierzu Giorgio Agamben, Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt a.M. 2002, S. 114–121.

19 Jacques Derrida, Das Tier und der Souverän I. Seminar 2001–2002. Wien 2015 [franz. 2008], S. 40.

20 Vgl. Alexander Kling, War-Time, Wolf-Time. Material-Semiotic Knots in the Chronicles of the Thirty Years' War. In: A Fairytale in Question. Historical Interactions between Humans

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solche Materialitäten kommen auch ins Spiel, wenn etwa ein Souverän bei der Wolfsjagd in die Grube fällt, die er selbst hat graben lassen: »Des Königs Neffe auf der Jagd gestorben! Mit dem Pferd in eine Wolfsgrube gestürzt! […] – in eine Wolfsgrube gestürzt«.[21] Mit einem tiertheoretisch gewendeten Carl Schmitt ließe sich formulieren: Souverän ist, wer über die Wolfsjagd entscheidet. Und das heißt auch: Wenn ein Königsneffe in eine Wolfsgrube stürzt, dann hat sich offenbar die ursprünglich ordnende Gewalt des Souveräns gegen sich selbst gewendet.

In einem ähnlichen Sinn verwendet Sigismund den Wolf im fünften Akt gegenüber den Bannherren: »Was ihr Gerechtigkeit rufet, damit meinet ihr […] dass die Wölfe anstatt der Hunde sein sollen.«[22] Diese – auf Platons »Politeia« zurückgreifende[23] – Metaphorik lässt sich leicht entschlüsseln: Die Wölfe stehen ursprünglich für die schlechte, angreifende Gewalt der äußeren und inneren Feinde, die Hunde hingegen für die gute, ordnende, verteidigende Gewalt des Staates. Wenn nun von »die Wölfe anstatt der Hunde« die Rede ist, dann verweist dies – schon bei Platon und noch bei Hofmannsthal – auf die Gefahr, dass die eigentlich zum Schutz bestimmten Staatshüter die ihnen gegebene Gewalt nach innen, gegen den Staat und seine Bürger richten können. Die Frage, die hier ausgehandelt wird, ist dabei offenbar nicht so sehr die, welche spezifische politische Form die Herrschaft annehmen kann, sondern vielmehr die, dass sich der Raum des politischen Handelns von einer zu bewachenden Grenze her entfaltet und dass diese Grenze nichts Gegebenes ist, sondern etwas Hergestelltes. Wo die Wölfe ins Spiel kommen – und dies ließe sich durch die Geschichte der politischen Theorie sowie durch die Geschichte der Literatur gleichermaßen verfolgen –, dort geht es zumeist nicht nur um Politik im Sinne einer spezifischen Herrschaftsform, sondern zugleich um eine grundsätzliche Definition des Politischen als Verfahren, Unterschiede einzuführen und zu verteidigen. Und um eine solch allgemeine Bestimmung des Politischen geht es auch in Hofmannsthals »Turm«.

and Wolves. Hg. von Patrick Masius und Jana Sprenger. Isle of Harris 2015, S. 19–38. Vgl. auch Ders., Die Zivilisation der Wölfe. Figurationen des Zoopolitischen vom Dreißigjährigen Krieg bis zur Französischen Revolution. (Vorauss.) Freiburg i.Br. 2017.

21 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 24f.

22 Ebd., S. 116.

23 Vgl. Platon, Politeia 416a.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dies zeigt sich prominent dort, wo der Wolf einer ersten Beschreibung Sigismunds dient. Auch hier geht es um einen Grenzfall, und dies von zwei Seiten her. Zum einen ist Sigismund ein Mensch, dem Wölfisches hinzugefügt wird: »Der Prinz, der nackig geht, mit einem alten Wolfsfell um den Leib«.[24] Zum anderen erscheint Sigismund als Wolf, dem Menschliches entwächst: »Aus dem Wolfsleib ist ein Menschenkopf gewachsen! er reckt fünffingerige Händ und faltets wie ein Mensch!«[25] Auch die solcherart doppelt forcierte Verbindung Sigismunds mit dem Wolf führt direkt in den politischen Argumentationsraum frühneuzeitlicher Souveränitätstheorie, der zufolge souverän ist, wer den Wolf bekämpft, diesen Kampf aber nur aufzunehmen vermag, weil er dem Wolf zum Verwechseln ähnlich ist.[26] Wieder erweist sich das Politische als Unterscheidungskunst, als Verfahren, das den Unterschied zwischen Wolf und Nichtwolf macht, herstellt, verteidigt, und dies zu tun genötigt ist, weil sich dieser Unterschied nie von allein versteht, sondern sich aus strukturellen Gründen immer wieder in sein Gegenteil zu verkehren droht.

Auch das Kollabieren des Politischen als Unterscheidungskunst wird im »Turm« über die Wolfsmetapher in Szene gesetzt, wie sich in Oliviers tierdurchsetztem Konzept des Aufruhrs zeigt:

> Und was […] soll dann mit den Herrn […] geschehen […] über Flüsse und Teiche? […] die […] armen Leuten das Fischen verwehrt haben?
> Ersäuft sollen sie werden in ihren Gewässern!
> Und die Jagdherrn?
> In Wolfshäute vernähen und ihre Bluthunde auf sie hetzen!
> Und die Pfaffen? Schullehrer? Amtsschreiber? Steuereinnehmer? Lakaien?
> Hinwerden müssen sie wie Fliegen! Die Zucht soll verschwinden! Es sollen hinter uns die Geier und Wölfe kommen und sie sollen nicht sagen, dass wir halbe Arbeit getan haben.[27]

24 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 10.

25 Ebd., S. 12.

26 Vgl. hierzu – in Anschluss an Agamben – Maximilian Bergengruen, Man liebkost, um zu tödten (wie Anm. 16), S. 35f., hier auch Hinweise auf die durchgängige Wolfsmetaphorik des Textes: »[S]ie haben den alten König hier herauf getrieben u. ihn mit Steinen getödtet wie einen Wolf« (SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 404); »Sperrt er seinen Wolfsrachen auf?« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 92)

27 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 97f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn zwischen Menschen in Wolfshäuten und den Wölfen selbst kein Unterschied mehr besteht, schließt sich der Raum des Politischen und öffnet sich die nackte Ununterschiedenheit des Chaos – die gerade deshalb nach einer erneuten Gründungsszene des Politischen, nach einer neuen Setzung eines ersten Unterschiedes verlangt.

Tier

Wie es im »Turm« nicht nur um bestimmte Tiermetaphern, sondern um eine allgemeine Metapherntheorie, und nicht nur um spezifische politische Herrschaftsformen, sondern um eine allgemeine Theorie des Politischen geht, so geht es auch nicht nur um einzelne Tiere, sondern zugleich um die allgemeine Frage, was ein Tier überhaupt ist. Es geht – und dies ist ein Grundthema vieler Texte Hofmannsthals[28] – um eine implizite Tiertheorie.[29] Hofmannsthal hat dabei ganz offenbar kein zoologisches, sondern ein eher anthropologisches Interesse. Wenn er sich Gedanken über die Tiere macht, dann um besser verstehen zu können, was der Mensch ist.

Das ist einerseits ein recht traditioneller, weil zunächst anthropozentrischer Zugang zur Tierfrage. Weniger traditionell und das Selbstverständnis des Menschen tendenziell dezentrierend ist es aber, dass Hofmannsthal weder glaubt, dass schon vorab geklärt sei, was das ist: der *Mensch*, das *Tier*, noch davon ausgeht, dass sich diese Frage im Allgemeinen bzw. Abstrakten klären ließe, in der Sphäre des Kollektivsingulars: der Mensch, das Tier.[30] Deshalb beschreibt Hofmannsthal immer bestimmte Menschen in ihrem Verhältnis zu bestimmten Tieren. Im »Turm« spielt

[28] Zu Hofmannstahls intensiver Auseinandersetzung mit der Figur des Tieres vgl. Kári Driscoll, Toward a Poetics of Animality. Hofmannsthal, Rilke, Pirandello, Kafka. New York 2014, S. 50–68. Konrad Heumann, Mensch und Tier. Zum Problem der Objektfindung bei Ganghofer und Hofmannsthal. Mit einem Jagdbilderbogen von Max Arco-Zinnenberg. In: DVS 79, 2005, S. 602–633. Renate Böschenstein, Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache. In: HJb 1, 1993, S. 137–164. Helen Frink, Animal Symbolism in Hofmannsthal's Work. Frankfurt a.M. u.a. 1987. Werner Vordtriede, Hofmannsthal, Gottfried Keller und die Weisheit der Spinne. In: Texte und Kontexte. Festschrift für Norbert Fürst. Hg. von Manfred Durzak u.a. Bern, München 1973, S. 295–308.

[29] Vgl. hierzu Roland Borgards/Alexander Kling/Esther Köhring (Hg.), Texte zur Tiertheorie. Stuttgart 2015.

[30] Zum Kollektivsingular ›das Tier‹ als einer ›bêtise‹ vgl. die mittlerweile kanonische Warnung von Jacques Derrida, Das Tier, das ich also bin. Wien 2010, S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal dies vor allem an Sigismund durch. Die zentrale Stelle hierzu findet sich im Gespräch mit der Bäuerin, in dieser Hinsicht am ausführlichsten in der ersten Fassung:

> Ich brings nicht auseinander, mich und das andere. Es wächst mit mir zusammen. Unken und Asseln, Mauern und Türm. […] Einen Turm, einen Berg blas ich vor mir hin wie Staub, so – ist meine Seele so stark? […] Wo ist aber meine Seele? […] – Weisst du noch das Schwein, das der Vater geschlachtet hat und es schrie so stark und ich schrie mit – und wie ich dann kein Fleisch hab anrühren können, und hättet ihr mir mit Gewalt die Zähn aufgebrochen, auch nicht. Dann ist es an einem Kreuzholz gehangen, im Flur an meiner Kammertür; das Innere so finster, ich verlor mich darin. – War das die Seele, die aus ihm geflohen war in dem letzten schrecklichen Schrei? und ist meine Seele dafür hinein in das tote Tier? […]
> SIGISMUND *sieht lange hin* [auf das Kruzifix]*, ahmt die Stellung nach, mit ausgebreiteten Armen; dann lässt er die Arme sinken* Ich brings nicht auseinander, mich mit dem und aber mich mit dem Tier, das aufgehangen war an einem queren Holz und ausgenommen und innen voller blutiger Finsternis. Mutter, wo ist mein End und wo ist dem Tier sein End?[31]

Auch hier geht es in fundamentaler Weise darum, einen Unterschied zu machen: »Ich brings nicht auseinander, mich mit dem […], wo ist mein End und wo ist dem Tier sein End?« Wenn das Unterscheiden die Gründungsgeste des Politischen ist (und Hofmannsthals »Turm«-Projekt ein Unterscheidungsdrama), dann ist unter allen möglichen Unterscheidungen diejenige zwischen Mensch und Tier[32] von hervorgehobener Bedeutung, weil sie Rückwirkungen auf denjenigen hat, der die Unterscheidung tätigt. Denn mit dem Versuch, zwischen Mensch und Tier zu unterscheiden, stehen nicht nur die *Objekte* der Unterscheidung – also Mensch und Tier – auf dem Spiel, sondern auch das *Subjekt* der Unterscheidung selbst.

Bei Hofmannsthal (im »Turm« und überall) gibt es die Geste des Unterscheidens zwischen Mensch und Tier nun in zwei Varianten. In einer ersten Variante gelingt es, den Unterschied zu machen. So formuliert es z.B. Clotald im Trochäenfragment »Das Leben ein Traum«: »ich

31 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 59f.

32 Vgl. zu dieser Unterscheidung mit vergleichendem Blick auf Aristoteles, Herder und Lacan auch Marcus Twellmann, Das Drama der Souveränität (wie Anm. 16), S. 181–184.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lehrte dich / Tier und Menschen unterscheiden«.[33] Vergleichbar argumentieren im »Turm« der Großalmonsenier,[34] Anton,[35] Julian[36] und auch Sigismund selbst: »Ungleich dem Tier hab ich Begriff von meiner Unkenntnis. Ich kenne, was ich nicht sehe, weiss was fern von mir ist. Dadurch leide ich Qual wie kein Geschöpf.«[37]

In einer zweiten Variante misslingt der Unterscheidungsversuch: »Ich brings *nicht* auseinander.« [Hervorh. d. Verf.] Vor allem in den ersten beiden, die Problemlage exponierenden Akten ist Sigismund ein Ununterschiedener. Hofmannstahl hat diese Ununterschiedenheit, die Sigismund schon bei seinem ersten Auftritt auszeichnet, im Verlauf seiner Arbeit am »Turm«-Komplex mehrfach forciert. Dies zeigt sich schon im ersten Arbeitsschritt, der Übertragung des Dramas Calderóns in die Trochäenfassung. Schon Calderón assoziiert den auftretenden Segismondo mit den Tieren: »Segismondo wird sichtbar, *mit Tierfellen angetan* und einer Kette an den Füßen, von einer Ölfunzel beleuchtet.«[38] Hofmannstahl übernimmt zunächst Calderóns Assoziation von Mensch und Tier, treibt sie dann aber sofort in Richtung einer Identifizierung von Mensch und Tier weiter: »Dämmerung. Sigismund aus dem Turm, *in Tierfelle gehüllt. Selber tierhaft*, schwere Ketten nachschleifend«.[39] Auch im »Turm« (in allen Fassungen) wird Sigismund zunächst als jemand beschrieben, der Tierkleidung trägt: »Der Prinz, der nackig geht, mit einem alten Wolfs-

33 SW XV Dramen 13, S. 20; auch ebd., S. 30 »Dann komm endlich auch zu dir, / Und ein Lichtstrahl unterscheide / Dich vom Teufel und vom Tier«.

34 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 49: »Denn ein Mensch fängt dort an, wo ein viehisch gelüstender Leib überwältigt ist und unter die Füsse gebracht von Wesenheit.«

35 Ebd., S. 57: »Reden ist Menschheit. Wenn die Viehheit reden könnt, wären Wolf und Bär die Herren […]. An der Red erkennt man den Mann.«

36 Ebd., S. 63: »Hab ich dich nicht erzogen, will sagen: gezogen nach oben, heraus gezogen aus der Tiernatur, die auf die Erde starrt, weil sie gebacken ist aus Leim und Asche, und dein Angesicht nach oben gerissen zum Gewölb des Himmels, dahinter Gott wohnt?« Auch ebd., S. 64: »Steh auf dir selber! allein! So hab ich dich ausgestattet! Kriechende und reissende Getiere, an denen dein kindischer Sinn hängt, sind aus der Erde gewirkt, Bäume und Fische aus Wasser, Vögel aus Luft, Sterne aus Feuer, du aus noch reinerem Feuer.«

37 Ebd., S. 63.

38 Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño. Das Leben ein Traum. Spanisch/Deutsch. Übers. und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart 2009, S. 15 [Hervorh. d. Verf.]. Ebd., S. 14: »en el traje de fiera yace un hombre«.

39 SW XV Dramen 13, S. 13 [Hervorh. d. Verf.]. Vorbereitet wird dieser Auftritt durch die Beschreibung der Soldaten: »Dann ist's wohl auch erlogen, / Daß er sein beweglich Ohr / Wie ein Luchs vermag zu spitzen / Und daß er am ganzen Leib / Einen schafren Dunst wie Wild / Ausströmt, drob ein jeder Hund / Ihn angehen will. – Dem ist so. / Denn er geht gehüllt in Felle.« (Ebd., S. 10)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fell um den Leib«.[40] Im Unterschied zum Trochäenfragment handelt es sich nun nicht mehr um irgendwelche Tierfelle, sondern um – souveränitätstheoretisch bedeutsame – Wolfsfelle. Und anders als im Trochäenfragment wird betont, dass unter diesen Fellen ein nackter Körper zu finden ist, sich Menschenkörper und Tierfell also unmittelbar berühren. Diesem betonten Kontakt entspricht es dann, wenn der Arzt Sigismund unmittelbar als Tier wahrnimmt: »Mein Auge gewöhnt sich. Ich sehe ein Tier, das an der Erde kauert.«[41] So entsteht – produktionsästhetisch betrachtet – in drei Stufen Sigismunds mensch-tierliche Ununterschiedenheit: Erst ist er »in Tierfelle gehüllt / en el traje de fiera«; dann ist er »selber tierhaft«; und schließlich ist er »ein Tier«.[42]

Selbst dort, wo Sigismund Tiere tötet, entstehen keine differenzierenden Effekte. Dies ist bemerkenswert, denn die Tiertötung ist in der abendländisch-europäischen Kultur einer der basalen Akte des Unterscheidens zwischen Mensch und Tier, zwischen demjenigen, der töten darf, und demjenigen, der getötet werden darf. Bei Sigismund verweist die Tiertötung hingegen auf den Bereich des nicht Unterschiedenen. Dies gilt schon für die Version der Trochäenfassung:

> Ihr seid lauter Sigismunde,
> Ihr elenden, blinden Kröten,
> Ich bin Sigismunds Geschick,
> Mich gelüstet's euch zu töten […]. Er schlägt mit dem Stein unter die Kröten und tötet schweigend ihrer viele.[43]

Und es gilt noch für die »Turm«-Fassungen: »Er hat einen Pferdeknochen ausgescharrt und wenn ihms die Kröten und Ratten zu arg treiben, schlägt er unters Geziefer drein, wie ein Hirnschelliger.«[44] Und: »Er hat sich einmal mit einem Fuchs verbissen, den die Wächter ihm zur Kurzweil übers Gitter werfen taten.«[45] Tötend identifiziert sich Sigismund

40 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 8. Vgl. auch ebd., S. 10: »Aus dem Wolfsleib ist ein Menschenkopf gewachsen! er reckt fünffingerige Hände und faltets wie ein Mensch. – Sieht das Vieh so kurios aus? Ich steig hinein und zieh ihm's Fell ab!«

41 Ebd., S. 15.

42 Auf die Tierähnlichkeit Sigismunds verweist auch die Figurenrede von Anton (ebd., S. 57: »Fledermauskrallen werden dir wachsen!«) und der Bäuerin (ebd., S. 58: »Sieben Jahr hab ich ihn nicht gesehen. Ists wahr, dass ihm Krallen gewachsen sind? glühende Augen, wie bei einem bösen Nachtvogel?«).

43 SW XV Dramen 13, S. 14.

44 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 9.

45 Ebd., S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

selbst mit den Tieren; und als ein Tötender wird er von denjenigen, die ihn bewachen, mit den Tieren identifiziert.

Das Unterscheiden zwischen Mensch und Tier kann also gelingen oder misslingen. Dreierlei ist dabei für die »Turm«-Dichtung charakteristisch. Erstens verlagert Hofmannsthal den Akzent von der metaphysischen Frage des Unterschieds hin zur handlungsorientierten Frage des Unterscheidens. Nicht: Was *ist* der Unterschied zwischen Mensch und Tier. Sondern: Wie wird eine Unterscheidung zwischen Mensch und Tier *gemacht*. Zweitens dynamisiert Hofmannsthal den Prozess des Unterscheidens so weit, dass er nie zu einem gesicherten Abschluss kommt. Jede gelungene Unterscheidung kann wieder in Frage gestellt werden; und jede misslungene Unterscheidung kann in einen neuen Unterscheidungsversuch überführt werden. Nicht: Sigismund hat Fledermauskrallen. Sondern: Ihm sind Fledermauskrallen gewachsen. Und aus dem Fledermauskrallen-Sigismund kann auch wieder jemand werden, der sehr wohl zu unterscheiden weiß zwischen sich und den Tieren.

Drittens schließlich verknüpft Hofmannsthal das Gelingen und Misslingen der Mensch-Tier-Unterscheidung nicht mit den zu erwartenden, herkömmlichen Wertungen. Weder ist es einfach gut, den Unterschied zu machen, noch einfach schlecht, wenn er sich nicht machen lässt. Deshalb beschreibt Sigismunds Feststellung »Ich brings nicht auseinander« nicht nur eine Unfähigkeit (die Unfähigkeit des Unterscheidens), sondern auch eine Fähigkeit: die Fähigkeit einer besonderen Wahrnehmung der Welt und mithin – kurz gesagt – die Fähigkeit zum Dichten. Um es als These zu formulieren, die sich über das »Turm«-Projekt hinaus verallgemeinern lässt, bis hin zum »Gespräch über Gedichte« und zu Hofmannsthals Tier-Poetologie im Ganzen: Für Hofmannsthal sind die Unfähigkeit, zwischen Mensch und Tier einen Unterschied zu machen, und die Fähigkeit, die Welt durch Dichtung zu erschließen, auf das Engste miteinander verbunden.

Die Szene, in der Sigismund über sich und das geschlachtete Schwein nachdenkt, gibt also nicht nur Auskunft über das Befinden einer Figur des Dramas; sie gibt auch Auskunft darüber, was ganz grundsätzlich für Hofmannstahl mit dem Dichten auf dem Spiel steht. Dichten, das wäre zunächst (als Gegenbewegung zur Differenzierung) eine Bewegung der Identifizierung (»es schrie so stark und ich schrie mit«), der Empathie

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(»und wie ich dann kein Fleisch hab anrühren können«), der sorgenden Stellvertretung (»War das die Seele, die aus ihm geflohen war in dem letzten schrecklichen Schrei? und ist meine Seele dafür hinein in das tote Tier?«) und schließlich einer korporalen Mimesis (»SIGISMUND *sieht lange hin* [auf das Kruzifix]*, ahmt die Stellung nach, mit ausgebreiteten Armen*«). In diesem mimetischen Akt, der sich auf den gequälten Christus am Kreuz wie das geschlachtete Schwein am »Kreuzholz« gleichermaßen bezieht, werden *Imitatio Christi* und *Imitatio Animalis* deckungsgleich. Dass in einem solchen Verfahren der Identifizierung, Empathie, Stellvertretung, Mimesis und Imitatio das Unterscheiden nicht gelingt – »Ich brings nicht auseinander« –, ist aus poetologischer Perspektive nicht das Problem, sondern die Qualität der Situation. Sigismund mag in dieser Szene noch weit von politischer Herrschaft entfernt sein; aber dafür ist er dem Dichten nah.

Tiergründe des Poetischen und des Politischen

In Hofmannsthals »Turm«-Projekt gibt es also nicht nur viele Metaphern, sondern auch eine implizite Metapherntheorie. Will man diese implizite Theorie explizieren, dann ist es hilfreich, den gängigen Modellen der Substitutionsmetapher (für Hofmannsthal: mit geringem poetischen Wert) und der Interaktionsmetapher (für Hofmannstahl: mit zweifelhaftem Wert) das Modell der materiellen Metapher (für Hofmannstahl: mit hohem poetischen Wert) hinzuzufügen. Materielle Metaphern entstehen im Kontakt mit der Welt; und sie sind deshalb insbesondere dort zu finden, wo sich der Mensch, der die Metapher artikuliert, einem nichtmenschlichen Gegenüber, das an der Entstehung der Metapher beteiligt ist, nicht entziehen kann. Genau in dieser Eigenschaft sind die Tiere für Hofmannstahls Dichtung so wichtig.[46]

Zudem geht es in Hofmannsthals »Turm«-Projekt anlässlich der Tiermetaphern nicht nur um bestimmte politische Herrschaftsformen, sondern fundamentaler um die Handlung des Unterscheidens als Gründungsgeste des Politischen, insbesondere des Unterscheidens zwischen

[46] Und genau in dieser Eigenschaft haben für Hofmannsthal die Tiere und das Wetter den gleichen poetologischen Wert. Vgl. zum Wetter Konrad Heumann, ›Stunde, Luft und Ort machen alles‹. Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten. In: HJb 7, 1999, S. 233–287.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tier und Mensch. Deshalb findet sich in Hofmannsthals »Turm«-Projekt nicht nur eine Vielzahl von Tieren, sondern wird auch grundsätzlich nach dem Tier gefragt, insbesondere nach seinem Verhältnis zum Menschen. Und in der Frage nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Tier liegt für Hofmannsthal zugleich die Frage nach den Grundbedingungen der Dichtung. Dichten hat für Hofmannsthal etwas damit zu tun, den Unterschied zwischen sich und einem Tier nicht so einfach herstellen zu können.

Daraus lässt sich eine letzte interpretatorische Konsequenz ziehen. Sie betrifft das Verhältnis des Poetischen und des Politischen. Wenn das Politische mit der Handlung des Unterscheidens zwischen Mensch und Tier verbunden ist und zugleich das Poetische mit der Unfähigkeit, die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier zuverlässig durchzuführen, dann erweisen sich das Politische und das Poetische als komplementäre Figuren, deren Kipppunkt, der Punkt, an dem sie aufeinander bezogen sind und an dem sie sich zugleich voneinander unterscheiden, das Tier, bzw. genauer: die materielle Metapher eines Tieres ist. Das Poetische und das Politische sind deshalb einerseits nicht deckungsgleich, insofern Unterscheiden und Nichtunterscheiden zwei entgegengesetzte Gesten sind. Das Poetische und das Politische sind aber dennoch Zwillingsgestalten, insofern sie aus der gleichen Grundfrage – der Frage nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Tier – hervorgehen. Und insofern sowohl Differenzieren als auch Identifizieren von Hofmannsthal als Handlungen gedacht werden, die jederzeit in ihr Gegenteil kippen können, kann sich auch das Poetische jederzeit schlagartig ins Politische und umgekehrt das Politische ins Poetische wenden.

Damit ist auch der Augenblick, in dem Sigismund die Unterscheidung zwischen sich und dem geschlachteten Schwein nicht gelingt, eine Szene nicht nur des Poetischen, sondern auch des Politischen. Denn ihr lässt sich entnehmen, dass bei Hofmannsthal das Poetische und das Politische einen gemeinsamen Grund haben: in der Handlung, mit der sich Menschen zu den Tieren ins Verhältnis setzen. Vielleicht ist es dieser Zusammenhang, der Hofmannsthal bewogen hat, in der letzten »Turm«-Fassung Sigismund ganz am Ende seines Lebens, kurz vor dem Attentat, noch einmal auf diese Szene und auf die in ihr ausgeführte materielle Tiermetapher zurückkommen zu lassen:

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Der Bauer hatte ein Schwein geschlachtet, das war aufgehangen neben meiner Kammertür, und die Morgensonne fiel ins Innere, das war dunkel; denn die Seele war abgerufen und anderswohin geflogen. Es sind alles freudige Zeichen, aber inwiefern, das kann ich euch nicht erklären.[47]

Von politischer Herrschaft hat sich Sigismund in dieser allerletzten Szene wieder weit entfernt. Dem Dichten aber ist er wieder nah. Und diesem Dichten werden die Dinge, die toten wie die lebenden, zu freudigen Zeichen. Auch das dunkle Innere eines geschlachteten Schweins.

47 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 219.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Roland Innerhofer

»Der Turm« im Kontext der zeitgenössischen österreichischen Dramatik

»[D]ie ganze Welt stürzt zusammen«, schrieb Hofmannsthal am 26. November 1918 an Ottonie Gräfin Degenfeld.[1] Drastisch schildert er das massenhafte Sterben an der Grippeepidemie in Wien ebenso wie die Angst vor Arbeiteraufständen, vor Schießereien und Plünderungen, vor freigelassenen Kriegsgefangenen und Kriminellen. Hofmannsthal hatte im k.u.k. Kriegspressequartier den Weltkrieg als Verteidigung der Kultur propagandistisch unterstützt.[2] Spätestens nach dessen Ende erschien ihm wie vielen seiner Zeitgenossen der Weltkrieg als eine Katastrophe bisher unbekannten Ausmaßes, die alle materiellen wie geistigen Bereiche der Kultur fundamental veränderte. Seine ungeheure Zerstörungskraft kündigte einen Umbruchsprozess an, der zu einer völligen Neukonfiguration der politischen und ökonomischen Kräfteverhältnisse, des individuellen Selbstverständnisses und der kollektiven sozialen Beziehungen führte. Wie Mathias Mayer bemerkt, war dementsprechend für Hofmannsthal die »Konfrontation von Chaos und Ordnung« das zentrale »Problem der Nachkriegszeit«.[3]

In Österreich hatte der Erste Weltkrieg den Untergang des Hauses Habsburg und das Ende des mit ihm verbundenen und durch es legitimierten Staatsgebildes zur Folge. Mehr noch als der Weltkrieg wurde seine Folgezeit, wurden die Aufstände und Revolutionen 1918/19 als traumatisch erfahren. Sie lösten apokalyptische Ängste, aber auch messianische Hoffnungen aus.

Die Situation im Österreich der Zwischenkriegszeit glich in vielem der in Deutschland, wies aber auch Unterschiede auf:

> Österreich, von einem Staat mit etwa 51 Millionen Einwohnern zu einem Kleinstaat mit weniger als 6,5 Millionen reduziert, sah sich von den habsburgischen Erblanden abgekoppelt und damit der Übernationalität verlustig, es sah sich aber auch vom Deutschen Reich getrennt, von dem sich – über

1 BW Degenfeld (1986), S. 391.
2 Vgl. Ulrich Weinzierl, Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild. Wien 2005, S. 62–68.
3 Mathias Mayer, Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart, Weimar 1993, S. 72.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Parteigrenzen hinweg – ein großer Teil der Österreicher einen Ausweg aus der wirtschaftlichen Misere und zugleich eine Sicherung der nationalen Zugehörigkeit erhoffte. [4]

Das Ergebnis dieses im Friedensvertrag von St. Germain festgeschriebenen Verbots der Vereinigung mit Deutschland war ein in der Sicht vieler Österreicher unerwünschter und nicht lebensfähiger Staat.

Zudem war die Kohäsion zwischen den hauptsächlich katholisch-konservativ geprägten Alpenregionen und der durch moderne kosmopolitische Strömungen und eine stark jüdisch geprägte intellektuelle Elite gekennzeichneten Hauptstadt, in der knapp ein Drittel der Bevölkerung Österreichs lebte, gering.[5] Die Suche nach einem neuen ›Haus Österreich‹, die Frage der Legitimität des Nachfolgestaates erschien in einer durch unüberwindliche Gegensätze und bürgerkriegsähnliche Zustände gekennzeichneten Zeit gleichermaßen dringlich wie prekär.

Der Staat ist zu Ende: Diese dem »Turm« zugrundeliegende Diagnose entspricht dem Empfinden vieler Österreicher, dem Staat der Ersten Republik fehle die Daseinsgrundlage und -berechtigung. Folgende Argumentation beruht auf drei miteinander verbundenen Thesen: (1) Hofmannsthals »Turm« ist nur vor der Folie der politischen Situation in Österreich nach 1918 adäquat zu verstehen. (2) Daher ist es für sein Verständnis unabdingbar, ihn in den Kontext zeitgenössischer österreichischer Dramatik zu stellen.[6] (3) Insbesondere Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Problem der politischen Führung lässt sich im Vergleich mit zeitgenössischen Stücken aus Österreich genauer konturieren. Die Tatsache, dass die ersten Aufführungen des »Turm« 1928 nicht in Österreich, sondern gleichzeitig in München, Hamburg und Würzburg stattfanden, erscheint symptomatisch für die Distanz, die Hof-

4 Wendelin Schmidt-Dengler, Abschied von Habsburg. In: Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. Hg. von Bernhard Weyergraf. München, Wien 1995 [= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 8], S. 483–548, hier S. 483.

5 Vgl. Judith Beniston, Drama in Austria, 1918–45. In: A History of Austrian Literature 1918–2000. Hg. von Katrin Kohl und Ritchie Robertson. Rochester (NY) 2006, S. 21–52, hier S. 21.

6 Wie Robert Pyrah anhand zahlreicher zeitgenössischer Rezensionen herausgestellt hat, spielte besonders das Burgtheater eine wichtige Rolle bei den widersprüchlichen Konstruktionen einer österreichischen Identität in der Ersten Republik und den damit verbundenen identitätspolitischen Auseinandersetzungen. Robert Pyrah, The Burgtheater and Austrian Identity. Theatre and Cultural Politics in Vienna, 1918–38. Oxford 2007.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mannsthals Stück zur österreichischen Zwischenkriegsdramatik hielt. Gerade weil dieses Abstandhalten ein wichtiges Movens und Merkmal des »Turm« bildet, ist zu dessen angemessenem Verständnis das österreichische Theater dieser Zeit als Hintergrundfolie zu rekonstruieren. Obschon die politische Diagnose, die sich aus dem »Turm« ablesen lässt, ebenso auf die Weimarer Republik gemünzt ist, war die Situation im Österreich der Ersten Republik nach dem Ende der Habsburger Monarchie für Hofmannsthal exemplarisch und symptomatisch auch für die zeitgenössische Lage in Deutschland.

Wie in der Palette möglicher Sichtweisen und Umgangsformen mit der historischen Realität der Ersten Republik »Der Turm« deutlich aus seinem Umfeld heraussticht, soll im Folgenden an vier Paradigmen aufgezeigt werden.

Religion – Theater als Handlungssteuerung

1927 wurde die Neufassung von Karl Schönherrs »Volksschauspiel in drei Akten« »Der Judas von Tirol« ein großer Bühnenerfolg.[7] Schönherr behandelt hier einen historischen Stoff: den Verrat des Tiroler Freiheitskämpfers Andreas Hofer an die Franzosen im Jahr 1810. In einer Inversion des Heldennarrativs wird der Verräter, der Knecht Raffl, zum Märtyrer, während der Märtyrer der Freiheit Andreas Hofer im Stück abwesend bleibt. Raffls Wunsch, bei den Passionsspielen Christus zu spielen, bleibt unerfüllt, weil diese Rolle einem »erbgsessenen Bauernsohn«[8] vorbehalten ist. Stattdessen muss er den Judas spielen. Er fühlt sich in seine Rolle so sehr ein, dass er nicht mehr zwischen Theater und Realität unterscheiden kann. So verrät er das Versteck Andreas Hofers, erhält die Belohnung und erhängt sich am Ende. Während die Bauernsöhne und die anderen Landarbeiter das Passionsspiel als eine bezahlte Routine betrachten, ist der gedemütigte und an den Rand gedrängte Raffl der einzige Gläubige, der seine Rolle mit Inbrunst spielt.

7 Erstfassung 1897. Verfilmungen 1933, 1978, 2006. Schönherr lebte in Wien, von hier aus eroberten seine Stücke deutsche Bühnen, allerdings führte sie eine Tiroler Truppe, die Exl-Bühne, zum Erfolg.

8 Karl Schönherr, Der Judas von Tirol. Volksschauspiel in drei Akten. In: Ders., Bühnenwerke. Hg. von Vinzenz K. Chiavacci. Wien 1967, S. 679–718, hier S. 683.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Barocktopos des ›Theatrum mundi‹ wird bei Schönherr psychologisch und gesellschaftskritisch gewendet. Die ausgehöhlten religiösen Riten und biblischen Erzählungen dienen nur mehr dazu, die sozialen Unterschiede zu legitimieren. Im Zuschauer soll Mitleid mit Raffl und Wut gegen die verkrusteten bäuerlichen Hierarchien geweckt werden. Wenn dagegen Olivier in beiden Fassungen des »Turm« die Erlöserfigur Sigismund töten lässt, so entbehrt sein Verhalten solcher Rechtfertigung und bedarf keiner Empathie. Seine Motive sind Ressentiment, Machtgier sowie die Lust an Gewalt und Zerstörung.

Den Vorgang der Veränderung der Spieler durch ihre Rollen legte auch Hofmannsthals Freund Max Mell seinem 1924 im Rittersaal des Landhauses in Graz uraufgeführten »Apostelspiel« zugrunde. »Das Apostelspiel« ist das mittlere Stück einer Trilogie, die »Das Schutzengelspiel« und »Das Nachfolge-Christi-Spiel« umfasst und 1928 bei den Salzburger Festspielen aufgeführt wurde. Zwei junge Kriegsheimkehrer, die an dem »gelbbraunen russischen Militärmantel«[9] für das zeitgenössische Publikum als Bolschewiken erkennbar waren, kommen auf einen abgelegenen Bauernhof; die beiden wollen die Bewohner dort ermorden und ausrauben. Sie nennen sich Johannes und Petrus und werden von dem naiv gläubigen Bauernmädchen, das sie bewirtet, für Apostel gehalten. Indem sie zur Tarnung dieses Rollenspiel übernehmen, werden sie geläutert und ziehen weiter, ohne ihren Plan durchzuführen. »Das Apostelspiel« ist ein Besserungsstück in der Tradition des Wiener Volkstheaters mit deutlich antisozialistischer Tendenz. Durch das Spielen biblischer Figuren färben diese auf die Spieler ab, die in der Folge der Revolution abschwören. Die Bauern erscheinen als Garanten der Tradition, die auch die Form des Dramas in Knittelversen verbürgen soll.

Wie der Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Max Mell zeigt, trug jener, der diesen schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit tatkräftig gefördert hatte, mit seinen Ratschlägen maßgeblich zur Verstärkung der antibolschewistischen Tendenz des Stückes im Zuge seiner Überarbeitung bei.[10] Durch die Schärfung des Grundkonflikts zwischen Chri-

9 Max Mell, Das Apostelspiel. In: Ders., Gesammelte Werke 1. Wien 1962, S. 129–166, hier S. 137. Vgl. Schmidt-Dengler, Abschied von Habsburg (wie Anm. 4) S. 497.

10 Die erste Version erschien 1923 in den ›Neuen Deutschen Beiträgen‹, die zweite 1924 in der Verlagsbuchhandlung Ulrich Moser in Graz, die letztgültige 1926 in der Insel-Bücherei.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stentum und Bolschewismus wurden die dramatische Spannung und die Bühnenwirksamkeit des Stückes gesteigert. Insbesondere erhält die ressentimentgeladene, destruktive revolutionäre Rhetorik der Figur des Petrus in der von Hofmannsthal angeregten Überarbeitung eine größere Ähnlichkeit zu der des Olivier in der ersten Fassung des »Turm«.[11]

Im »Apostelspiel« wie im »Turm« spielt die Verbindung von Theatralität und Religion eine zentrale Rolle, doch hat diese Koppelung in beiden Stücken eine völlig andere Funktion. Denn wenn bei Mell die zunächst in täuschender Absicht gespielte Rolle der Apostel zur Läuterung und Bekehrung der Spieler führt, ist bei Hofmannsthal das Rollenspiel des Großalmoseniers ein Mittel, dem Gesprächspartner Basilius eine dringliche Handlungsanweisung zu geben und ihn zu läutern. In seinem mit Musik, Chorgesang und Lesung raffiniert inszenierten Auftritt übernimmt der Großalmosenier die Rolle Antonio de Guevaras, des Hofpredigers Karls V., um Basilius zu bewegen, selbst in die Rolle Karls V. zu schlüpfen und freiwillig abzudanken. Das Rollenspiel wird zum Instrument der Machtausübung, bei der sich die Autorität der religiösen Texte mit der des historischen Vorbilds verbindet. Indem sich aber die historische Analogie im Verlauf des Stückes als hinfällig erweist, wird auch die Autorität der biblischen Apokalypse-Erzählung in Frage gestellt.

Eine solche Problematisierung biblischer Prätexte und Präfigurationen artikuliert sich auch in der Verknüpfung von Religion, Theater und Verrat, die »Der Judas von Tirol« und die Großalmosenier-Szene im »Turm« gemeinsam haben. Als Basilius in der Kinderkönigfassung den Großalmosenier, der in der Sicht des Königs einst als sein Ratgeber die Verstoßung des Sohnes zu verantworten hatte, anfleht: »[G]ib uns unser Kind zurück!«, antwortet dieser: »Jetzt sehe ich einen grossen Schauspieler.«[12] Dieses Verdikt trifft in gleichem Maße auf den Großalmosenier zu, der in die Rolle des Entsagenden eben in dem Moment schlüpft, als sich der Sturz des Basilius abzeichnet.[13] Die Handlung und die Figur des »Ju-

Judith Beniston hat Hofmannsthals Einfluss auf die Überarbeitung überzeugend nachgewiesen. Vgl. Judith Beniston, ›Der Wiener aus Hofmannsthal‹: The Making of Max Mell's Das Apostelspiel. In: MLR 104 (2009), H. 2, S. 472–498.

11 Zur Gegenüberstellung der Versionen des »Apostelspiels« vgl. ebd., S. 484–486.

12 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 51.

13 Chŏng-ae Nam kommentiert die Szene dementsprechend: »Gerade als Basilius' Macht ins Schwanken geraten ist – oder besser gesagt: gerade weil –, verlässt ihn der Geistliche unbarmherzig […].« (Chŏng-ae Nam, Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal. München 2010, S. 61)

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das von Tirol« erscheinen hier invertiert. Wird Raffl aus einer Position der Ohnmacht in die Rolle des Verräters gedrängt und mit dem daraus folgenden Selbstmord diese Ohnmacht besiegelt, so ist für den Großalmosenier der Verrat ein Mittel der Machterhaltung. In der dramatischen Ökonomie verkehrt sich dieses Verhältnis abermals: Raffl ist die Zentralfigur, welche mit ihrem Martyrium erst das Martyrium und die Glorifizierung Andreas Hofers ermöglicht. Der Großalmosenier erweist sich dagegen als für den weiteren Verlauf der Handlung bedeutungslos; die Macht der Kirche muss in beiden Versionen des »Turm« einer neuen Führungsmacht weichen.

Das Ende der Bühnenfassung des »Turm« liest sich als theatrale Parodie der biblischen Erlösungsgeschichte, die bei Schönherr und Mell zwar abgewandelt wird, aber als Hintergrundfolie noch Gültigkeit besitzt. Die letzten Worte Sigismunds: »Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand gekannt hat«[14] weisen ihn als Postfiguration Christi aus.[15] Dieses Zeugnis kann aber nichts, das über die Existenz Sigismunds hinausginge, bezeugen.[16] Das abgewandelte Bibelzitat wird im Kontext der Bühnenhandlung zur Formel, zur reinen Geste ohne Inhalt. Mathias Mayer betont »die Paradoxie von Unverstandenheit und Zeugenschaft, die Unvereinbarkeit von Erkenntnis und bezeugendem Zeichen«, die »dem Schluß der zweiten Fassung jede tröstliche Deutungsmöglichkeit« nimmt.[17] Nur dem Publikum gegenüber kann solche Zeugenschaft eines Martyriums noch Gültigkeit und Wirksamkeit beanspruchen. In der ersten Fassung übernimmt der Kinderkönig die Rolle des Erlösers, der

14 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 220.

15 »Aber ihr werdet die Kraft des heiligen Geistes empfangen, der über euch kommen wird, und werdet in Jerusalem, in ganz Judäa, in Samaria, bis in die entferntesten Gegenden der Erde Zeugen von mir seyn«, sind dem Bericht des Evangelisten Lukas zufolge (Apg 1,8) die letzten Worte des Herrn an seine Jünger, bevor er in den Himmel auffährt. Die Heiligen Schriften des Alten und Neuen Testamentes. Übersetzt und hg. von Leander van Eß. Sulzbach 1877, Neues Testament, S. 153. Im Johannes-Evangelium (Joh 1,10) heißt es: »Er war in der Welt; und die Welt ist durch ihn erschaffen; doch erkannte die Welt ihn nicht.« (Ebd., S. 118); ferner Joh 15,26f.: »Wenn übrigens jener Tröster, den ich euch vom Vater herabsenden werde, kommen wird, (nämlich der Geist der Wahrheit, der vom Vater ausgeht) so wird dieser von mir Zeugnis geben. Und auch ihr werdet zeugen, weil ihr vom Anfange her bei mir waret.« (Ebd., S. 144)

16 Christoph König zufolge kann der Satz »nur noch als unangemessener Anspruch auf einen Eigennamen gedeutet werden«. Christoph König, Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen 2001, S. 335.

17 Mathias Mayer, Der Turm. In: Kindlers Neues Literaturlexikon, Hugo von Hofmannsthal. Bd. 7. München 1990, S. 1019–1021, hier S. 1020.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Verheißung Sigismunds erfüllt. Auf die Verkündigung des Kinderkönigs: »In der Zeit könnet ihr diesen nicht messen: aber ausser ihr, wie ein Sternbild« antwortet das Volk: »Sigismund! bleibe dein Name bei uns!«[18] In der Bühnenfassung ist dagegen die analoge Anrufung Sigismunds als charismatischen Erlöser durch »Stimmen«, die vom Burghof aus rufen: »[V]erlasse uns nicht!«,[19] ein trügerisches Schauspiel, durch das Sigismund in die tödliche Falle gelockt wird. Anton erkennt dies: »Recht komödiantisch gebärden sich die. Das sind keine ehrlichen Leut.«[20] Sigismund dagegen vertraut seiner charismatischen Wirkung, welche Oliviers Gefolgsleute inszenieren, und wird so zum Opfer von Oliviers Scharfschützen. Das apokalyptische Ende der Bühnenfassung ist des Heils verlustig gegangen, es beruht auf einer Farce.

Deutlich ist der Abstand, der die Bühnenfassung des »Turm« von Mells Konzept einer Verbesserung des Menschen durch das Spielen einer guten Rolle trennt. Wie die beiden Aposteldarsteller lernt Sigismund im Laufe eines Tages, an dem er König spielt, den Gewaltverzicht. Bei Mell sind es die Vertreter des Bolschewismus, die durch die Begegnung mit dem unverdorbenen gläubigen Mädchen zum Verzicht auf revolutionäre Gewalt bekehrt werden. Hofmannsthals Olivier wird zwar ebenfalls als Bolschewik,[21] der seine Gewaltherrschaft durch einen vorgeblichen Volksauftrag legitimiert, gekennzeichnet, ist aber wider solche Konditionierung durch Rollenspiel immun. Als Techniker der Macht will er sich des Schauspiels bedienen, um die Masse zu manipulieren. Der vom Volk verehrte Sigismund soll wie ein Idol ausgestellt werden, um die Wut der Masse gegen feudales Unrecht anzustacheln. Die Weigerung, diese Rolle zu übernehmen, bezahlt Sigismund mit dem Tod; ein Doppelgänger wird seinen Part übernehmen. Während also Mell die Revolutionäre gerade auch durch die sie verwandelnden Rollen individualisiert, sind

18 SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 139.
19 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 219.
20 Ebd., S. 220.
21 In den Erläuterungen zur Entstehung der Bühnenfassung des »Turm« (SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 239–241) wird das Buch von René Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland. Zürich, Leipzig, Wien 1926, als Quelle für die Darstellung Oliviers nachgewiesen. Nicht nur mehrere Selbstzeugnisse Hofmannsthals legen diese historische Signatur der Figur Oliviers nahe, auch die zeitgenössische Rezeption verstand Olivier als Bolschewiken. Vgl. Marcus Twellmann, Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004, S. 139, 141 und 148f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in der Bühnenfassung des »Turm« die erfolgreichen Führer der Masse Typen und Masken. So muss Sigismund, der durch seine exzeptionellen und vorbildlichen individuellen Qualitäten den charismatischen Führer verkörpert, Olivier weichen – dem Werkzeug einer historischen Mechanik, die keine autonomen Akteure, sondern bloß austauschbare Komparsen kennt. »Sigismund, die Kreatur einer vollkommenen immanenten Transzendenz […], wird vom kühl kalkulierenden Machttechniker hinweggeräumt.«[22] Fortan wird die charismatische Wirkung, auf die Olivier angewiesen bleibt, von einer Fälschung ausgeübt, das Idol von der Person losgelöst. So ist die von Olivier geplante Ausstellung eines Doppelgängers auch Parodie auf die symbolische Strahlkraft eines geistigen Führers, der die amorphen Volksmassen organisieren und zu einer Einheit synthetisieren soll.

Sigismund kann in seiner Sprache und in seiner Haltung des Suchenden als Figuration des in der Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« vorgestellten Führers, der die Gegensätze von Geist und Leben, Individuum und Gesellschaft versöhnt und darin eine Nähe zum Künstler aufweist, verstanden werden.[23] Die Bühnenfassung des »Turm« zeigt aber gerade die Gefahren eines solchen Projekts kunstaffiner geistiger Führerschaft: Olivier bedient sich eben dieses Konzepts, um seine diktatorische Macht propagandistisch abzustützen: »Olivier not only represents a political figure but can also be seen as an artist, inasmuch as he understands and wields the magic power of symbols.«[24] Olivier geht es nicht darum, die Masse zu einer geistigen Gemeinschaft zu vereinen, sondern sie – unter dem Vorwand angemaßter Vertretung der Volksinteressen und unter Vorspiegelung eines Vollzugs des Volkswillens – gezielt zu manipulieren und zu steuern. Der künstlerische, suggestive Umgang mit Zeichen und Symbolen ist zum Instrument der politischen

22 Alexander Mionskowski, Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel »Der Turm« (1924/25/26). Wien 2015, S. 484.

23 Zum Zusammenhang zwischen dichterischem, kulturellem und politischem Führertum in der Schrifttumsrede und im »Turm« vgl.: Twellmann, Das Drama der Souveränität (wie Anm. 21), S. 203–225. Schon William H. Rey hat zu Recht betont, dass die in der Schrifttumsrede entworfene Vision geistiger Führerschaft in *beiden* Versionen des »Turm« als problematisch erscheint. William H. Rey, Hofmannsthal: Der Turm. In: Das deutsche Drama. Bd. 2: Vom Realismus bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1964, S. 267–285.

24 Hang-Sun Kim, »Unser Dasein starrt von Büchern«: Hugo von Hofmannsthal's Crisis of Authorship. Doctoral dissertation, Harvard University 2012, S. 163, online unter http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:9793868 [Zugriff: 15.11.2016].

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Täuschung, Verdunkelung und Realitätsverzerrung verkommen. Die Gewaltherrschaft, die sich metaphysisch als »Fatalität« bemäntelt, bedarf gleichwohl magischer und ritueller Praktiken, der religiösen Aura einer charismatischen Führergestalt.

Masse und Gewalt oder Geistige *versus* soziale Revolution

Die Relation von Macht und Gewalt ist in Hofmannsthals »Turm« verschränkt mit der Spannung zwischen den Konzepten einer geistigen und einer sozialen Revolution. Dieser Konflikt ist auch in der zeitgenössischen österreichischen Dramatik von zentraler Bedeutung.

1923 wurde postum Hans Kaltnekers Drama »Das Bergwerk« als tausendste Vorstellung der sozialdemokratischen Kunststelle im Wiener Raimundtheater uraufgeführt.[25] Kaltneker, der 1919 an Tuberkulose starb, stand Hofmannsthal nahe, er führte dessen lyrische Dramen privat mit Freunden auf.

»Das Bergwerk« ist ein Revolutions- und Verkündigungsdrama, das einer expressionistischen »kritischen Mitleidsdramatik«[26] zugeordnet werden kann. Die Zeitangabe »Dezember eines Jahres im 20. Jahrhundert«[27] verweist unmissverständlich auf die Novemberrevolution 1918/19 in Deutschland und Österreich. Verschüttet in einer Mine macht der Held Michael angesichts des Todes die mystische Erfahrung der Güte alles Lebenden. Der Arbeiterführer verwandelt sich vom Revolutionär zum Friedliebenden, der das Evangelium der Nächstenliebe verkündet. Er weigert sich, die Grubenarbeiter in einen Generalstreik gegen ihre Unterdrücker zu führen und wird deshalb von einem jüngeren Mann erschossen. Dieser war zusammen mit ihm verschüttet, verlor dabei seinen Vater und ist seither von Rachegelüsten erfüllt. Die Handlung entspringt der Spannung zwischen gewaltsamer sozialer und friedlicher geistiger Erneuerung. Politisches und Privates widersprechen einander: Michael

25 Der 1895 in Temesvár geborene, 1906 mit seiner Familie nach Wien gekommene Kaltneker hieß eigentlich Hans von Wallkampf.

26 Margret Dietrich, Österreichische Literatur (§§ 16–25). In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Bd. 2. Berlin, New York ²2001, S. 753–765, hier S. 764.

27 Hans Kaltneker, Das Bergwerk. Ein Drama in drei Akten. In: Ders., Dichtungen und Dramen. Hg. von Paul Zsolnay. Eingel. von Felix Salten. Berlin, Wien, Leipzig 1925, S. 157–249, hier S. 159.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird nach seiner Befreiung aus dem verschütteten Stollen nach zwanzigjähriger kinderloser Ehe ein Sohn geboren. In der Folge ist er innerlich gespalten: zwischen dem Bedürfnis, durch die soziale Umwälzung die Lebensbedingungen seines Sohnes zu verbessern, und der moralischen Überzeugung, dass aus Gewalt keine Liebe entstehen kann. Michaels Verwandlung vom Verfechter des bewaffneten Aufstands zum Dulder und Märtyrer wird durch ein Erlebnis ausgelöst, dem auch in Hofmannsthals zwei Jahre zuvor uraufgeführtem Lustspiel »Der Schwierige« eine entscheidende Bedeutung zukommt: Durch das Verschüttet-Werden fällt die Hauptfigur aus der Zeit, der sie fortan fremd, aber auch souverän gegenübersteht. Die individuelle mystische Erleuchtung verspricht eine Wende zur kollektiven metaphysischen Erlösung.

Hofmannsthals Sigismund ist anders als Kaltnekers Michael eine gebrochene Figur. Sigismund lernt zwar in der Bühnenfassung durch den Gewaltausbruch während der theatral inszenierten ›Probe‹ in der Königsburg den Gewaltverzicht, geht aber daraus nicht als Erleuchteter hervor. In beiden Dramen führt der Gewaltverzicht des Führers, der von der Masse verehrt wird, zu seiner gewaltsamen Beseitigung. Doch Michael opfert sich bewusst, während der getäuschte Sigismund zum passiven Opfer wird.

Sigismund ist politisch ohnmächtig: Weder mit noch ohne Gewalt vermag er seine Ideale zu verwirklichen. Dieses Problem der fehlenden legitimen Macht ist auch grundlegend für das zeitgenössische historische Drama. Als exemplarisch kann Franz Werfels 1924 erschienenes, 1925 uraufgeführtes Stück »Juarez und Maximilian« angesehen werden.[28] Wie »Der Turm« so besaß auch diese »dramatische Historie in 3 Phasen und 13 Bildern« einen unmittelbaren aktuellen Bezug in der Abdankungsthematik.[29] Der 1922 verstorbene letzte österreichische Kaiser, Karl I., hatte sich geweigert, formell abzudanken – ebenso wie der von Karl V. abstammende Kaiser Maximilian von Mexiko, den diese Weigerung im Stück das Leben kostet. Im »Turm« ist das Abdankungsmotiv in zwei Varianten wirksam: Basilius wird in der Bühnenfassung zum Abdanken gezwungen, es handelt sich also um keine Abdankung im eigentlichen Sinn. Sigismund dagegen verzichtet freiwillig auf die Königsmacht, da er

28 Im Magdeburger Stadttheater uraufgeführt. Am 26. Mai 1925 gab es Max Reinhardt im Wiener Theater in der Josefstadt, wo es ein großer Erfolg wurde.

29 Darauf verweist Beniston, Drama in Austria (wie Anm. 5), S. 42.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich weder von seinem Vater Basilius noch von seinem Erzieher Julian noch vom Rebellenführer Olivier für ihre Zwecke benutzen lassen will. Für die Kinderkönigfassung gilt Mayers Feststellung: Sigismund »dankt von der Macht und vom Leben ab und beweist darin seine Souveränität, denn diese Abdankung verwahrt ihn gegen die Instrumentalisierung durch die Mächtigen.«[30] In der Bühnenfassung ist »eben diese Gewissheit wieder zurückgenommen«,[31] mit der geplanten Ersetzung des ermordeten Sigismund durch einen Doppelgänger scheint sich Olivier dessen Charisma dienstbar machen zu können; der Machtverzicht Sigismunds bleibt damit folgenlos.

In Werfels Stück übernimmt Maximilian genau jene Rolle, die Hofmannsthals Sigismund ablehnt: Er wird zur Marionette eines Mächtigen. Dabei ist der Antagonist Benito Juarez nicht auf der Bühne zu sehen. Diesen Kunstgriff des abwesenden Protagonisten hat Werfel, wie weiter unten ausgeführt wird, schon in »Bocksgesang« angewendet. Das Schauspiel stellt den gutgläubigen und gutwilligen Maximilian in den Mittelpunkt, der ohne direkte Konfrontation mit Juarez Opfer der Machtpolitik seines unheimlich gesichtslosen Gegenspielers wird. Axel Schalk betont die Fremdbestimmung Maximilians: »Juarez ist das Synonym für Macht, die als szenisch nichtpräsente Instanz alles bewegt.«[32] Ob Maximilian aber, wie Schalk meint, nur Instrument eines abstrakten »Geschichtsautomatismus«[33] ist, bleibt im Stück unentschieden. Hans Wagener gibt zu bedenken, dass Maximilian auch an seinem selbstverantworteten unzeitgemäßen und inkonsistenten Führungsstil, der in scharfem Kontrast zu dem des Juarez steht, scheitert: Maximilian ist »a ruler who wants to do good but who fails because history has surpassed him and his beliefs – […] who meant well and became guilty; who had betrayed his ideas out of personal weakness and hurt pride.«[34]

30 Mathias Mayer, Die Kunst der Abdankung. Neun Kapitel über die Macht der Ohnmacht. Würzburg 2001, S. 120.

31 Ebd.

32 Axel Schalk, Franz Werfels Historie »Juarez und Maximilian«. Schicksalsdrama, »neue Sachlichkeit« oder die Formulierung eines paradoxen Geschichtsbilds? In: WW 38, 1988, S. 78–87, hier S. 83.

33 Ebd.

34 Hans Wagener, Understanding Franz Werfel. Columbia (SC) 1993, S. 56f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maximilian wird in seinem idealistischen Glauben an die eigene Mission auch mit seinem Bruder Franz Joseph kontrastiert. Doch Maximilians Selbststilisierung als »Stellvertreter der weltlichen Liebe Gottes«[35] ist kaum geeignet, die Legitimität monarchischer Herrschaft zu restituieren: »Die souveräne Epoche ist vorüber. […] Die Zeit der Diktatoren beginnt«,[36] äußert Maximilian selbst. Juarez ist ein nüchterner Techniker der Macht, der sich zu ihrer Erlangung der Masse zu bedienen weiß. Wie sich Olivier in der Bühnenfassung selbst inszeniert, so wird Juarez von seiner Entourage wahrgenommen: als Instrument historischer Fatalität. »Don Juarez ist die schlichte Vernunft selbst«,[37] er »hat nie einen Traum geträumt«.[38]

Werfel bringt der in Maximilian verkörperten Kaiseridee durchaus eine gewisse Sympathie entgegen, und zwar obwohl oder gerade weil Maximilian, wie Wynfrid Kriegleder formuliert, »die träumende Unvernunft« ist; »er tut nicht das Richtige, sondern das Gute.«[39] Das Scheitern des Versuchs, die Legitimität monarchischer Herrschaft durch die Volksmassen neu zu begründen, verbindet auch Maximilian und Sigismund. Doch während Maximilian den Kontakt zu den Massen nicht herstellen kann, wird Sigismund in der Bühnenfassung gerade die Verehrung, die ihm die Armen bezeugen, zum Verhängnis. Denn als sich Sigismund weigert, sich von Olivier zum Zweck der Massenmanipulation benutzen zu lassen, wird er von diesem beseitigt und durch ein Double ersetzt.

Der Ausgestoßene als Aufrührer

Ein bühnenwirksames Beispiel für die kritische Auseinandersetzung mit der proletarischen Revolution und der Natur politischer Führerschaft nach dem historischen Ende der Monarchien ist Franz Werfels »Bocks-

35 Franz Werfel, Juarez und Maximilian. Dramatische Historie in drei Phasen und dreizehn Bildern. In: Ders., Gesammelte Werke. Die Dramen. 1. Bd. Frankfurt a.M. 1959, S. 385–465, hier S. 414.

36 Ebd., S. 459.

37 Das äußert der Lizentiat Elizea, der Sekretär des Präsidenten Juarez (ebd., S. 395).

38 So seine Charakterisierung durch Riva Palacio, General der rechtmäßigen Regierung unter Don Benito Juarez (ebd., S. 423).

39 Wynfrid Kriegleder, Der Legitime und der Republikaner: Franz Werfels »Juarez und Maximilian«. In: Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern. Zu Franz Werfels Stellung und Werk. Hg. von Joseph P. Strelka und Robert Weigel. Bern u.a. 1992, S. 165–176, hier S. 167.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesang« aus dem Jahr 1921.[40] Hier wird ein von den Eltern versteckter deformierter Sohn zur Symbolfigur des Aufstands der sozial Ausgestoßenen in einer slawischen Bauerngesellschaft.[41] Der Titel »Bocksgesang« bezeichnet die deutsche Entsprechung des griechischen Wortes τραγωδία. Die Bezugnahme auf die Riten zu Ehren des Weingottes Dionysos, in denen der Ursprung der tragischen Gattung lag, deutet schon den Zusammenhang an, in den Werfels Drama Exklusion und Führung stellt.

Wie im »Turm« wird auch in »Bocksgesang« eine ödipale Konstellation politisch gedeutet: Im Unrecht gegen den weggesperrten Sohn erkennen diejenigen, denen Grundbesitz verwehrt wird – repräsentiert durch einen Juden, einen Remigranten aus Amerika und einen Schauspieler – ihre Lage wieder. Der seinem Gefängnis entkommene Bock wird zu ihrem Rächer. Er verkörpert eine entfesselte Triebhaftigkeit und Vitalität, wie sie beispielhaft in Arnolt Bronnens expressionistischem Stück »Vatermord« (1920) zum Tragen kommt.[42] Der Vatermord geht bei Bronnen mit einer Verherrlichung der Jugend einher, die sich von der »Fessel« – so der sprechende Name des Vaters – der Vätergeneration und ihrer Werte befreien muss. Wie Friedbert Aspetsberger zeigt, fehlt den »jungen Menschen« in der Literatur der Zwischenkriegszeit »der von ihnen selbst gesicherte und daher vom Vater nicht zu gefährdende Lebensraum, der Platz am Licht, das auch auf die anderen fällt, und nicht der Platz im Schatten oder unter den Füßen des Vaters.«[43]

Eben solche Enge und solcher Lichtmangel kennzeichnen im »Turm« den Raum, in dem Sigismund auf Befehl des Vaters eingesperrt ist.[44] Wenn das Thema der neuen Macht auch im »Turm« mit einem Generationenwechsel verbunden ist, so äußert sich dieser im Ausbruch

40 Das Stück wurde 1922 im Wiener Raimund-Theater unter der Regie von Rudolf Beer uraufgeführt.

41 »Die Handlung spielt in einer slawischen Landschaft jenseits der Donau an der Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert.« Franz Werfel, Bocksgesang. In fünf Akten. In: Ders., Die Dramen. 1. Bd., S. 251–317, hier 252.

42 Das Stück wurde am 22. April 1922 im Frankfurter Schauspielhaus unter der Regie von Wolfgang Harnisch uraufgeführt. Die Berliner Erstaufführung fand am 14. Mai 1922 auf der Jungen Bühne im Deutschen Theater unter der Regie von Berthold Viertel statt. Vgl. Arnolt Bronnen, Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung hg. von Friedbert Aspetsberger. Bd. 1. Klagenfurt [1989], S. 368f.

43 Friedbert Aspetsberger, ›arnolt bronnen‹. Biographie. Wien, Köln, Weimar 1995, S. 211.

44 »Ich habe meinen einzigen Sohn von mir getan, – dahin wo ihn die Sonne nicht bescheint!«, so Basilius in beiden Fassungen zum Großalmosenier. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 48; SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 43.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus einem eingeengten Raum, einem Familiengefängnis. Anders als in Bronnens Stück, in dem sich der Sohn aus eigener Kraft aus dieser Enge befreit, setzt sich Sigismund zwar im dritten Akt durch jugendliche Körperstärke und Tatkraft gegen den Vater als physische Person durch, nicht aber gegen dessen Befehlsgewalt: Er wird von den dem König loyalen Kämmerern überwältigt. Während der Kampf zwischen Vater und Sohn in »Vatermord« in einem proletarischen Milieu stattfindet und einzig durch Körperkraft entschieden wird, ist der Kampf zwischen Basilius und Sigismund in das System dynastischer Filiationen, feudaler Loyalitäten und Legitimationen eingebunden. Und während Bronnens Stück das Sexuelle verabsolutiert und daher politisch nicht festlegbar ist, sind die Körper bei Hofmannsthal immer auch Repräsentanten von Positionen im Machtgefüge, die körperlichen Beziehungen und Interaktionen von den historisch jeweils dominanten Regeln des politischen Handelns geprägt. Dementsprechend bleibt die Lehre, die Sigismund in der Bühnenfassung aus der vorerst gescheiterten Entmachtung des Vaters zieht, nämlich die Konzentration auf seine geistige Kraft, politisch wirkungslos; sie ist unzeitgemäß, da sie an keine politische Kraft andocken kann. Entmachtet wird der König von Olivier, der den plebejischen Aufstand entfesselt und dessen rohe Gewalt gezielt einsetzt.

In »Bocksgesang« wird der Sohn in zwei Kontrastfiguren aufgespalten. Dem wohlgestalteten, aber schwachen Sohn steht der missgestaltete, aber vitale gegenüber. Dieser übt auf Frauen wie Männer eine geheime Anziehungskraft aus. Der Student, der bei Werfel, wie der ehemalige Student Olivier im »Turm«, als Sprecher der Ausgestoßenen figuriert, hat den Bock gefangen und in einer Kirche eingesperrt. Hier steigert sich die Feier und Verklärung des Dionysos-Bockes zur orgiastischen Ekstase. In den Bühnenanweisungen heißt es: »Die Weiber schütteln die gelösten Haare und beginnen, die Kleider zu zerreißen«[45], »die Weiber brechen in Schreie, die Männer in keuchende Rufe aus«[46].

45 Werfel, Bocksgesang (wie Anm. 41), S. 295.
46 Ebd., S. 297.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Werfels Darstellung der Massenerregung und -ekstase erinnert an die Funktionsbeschreibung der Phänomene kollektiver Selbstentgrenzung in Sigmund Freuds Schrift »Massenpsychologie und Ich-Analyse« (1921).[47] Bei Werfel werden die von Freud betonten ›primitiven‹ menschlichen Triebe zum Motor eines kollektiven Rituals. Am Schluss des Aktes opfert sich die Verlobte des wohlgeratenen Sohnes dem missratenen. Die neue Zeit, so suggeriert das Stück, beginnt mit der Vereinigung mit dem Tier, bei der das Tier im Menschen befreit und der Mensch als Tier erlöst werden soll. Analog zum »Turm« wird auch in »Bocksgesang« die Revolution mit einem Familiendrama verquickt, ihr Führer ist ein Mensch, dessen Existenz verheimlicht und der wie ein Tier eingesperrt wurde. Sigismund weist darin Parallelen zum werfelschen Bock auf. Bei Werfel ist allerdings nicht die Prophezeiung, sondern die Missgestalt des Sohnes der Grund für seine Verstoßung. Der Krüppel, die Symbolfigur der Revolution, bleibt auch nach seiner Befreiung unsichtbar. Während die Bühnenfassung des »Turm« nach dem Tod Sigismunds keine andere Perspektive als die Herrschaft der »Fatalität«[48] eröffnet, ist am Ende von »Bocksgesang«, nachdem das Monster im brennenden Wald verschwunden ist, Stanja, die Verlobte seines Bruders, von dem Missgestalteten schwanger: In der Latenz kündigt sich eine Erlöserfigur an – und die Wiederkehr des Monsters: »Wenn Stanjas Opfer zur Zeugung eines neuen Monstrums führt, dann ist die kathartische Lösung der sozialen Konflikte, die der Schlussakt zunächst andeutet, in der Allusion einer katastrophischen Zukunft dekonstruiert.«[49]

»Zu früh dran«
Generationenwechsel und Märtyrertum

Der Ausgestoßene als Garant der Erneuerung und seine Rückkehr als Versprechen sind auch in Friedrich Schreyvogls historischen Habsburger-

47 Darauf verweist Peter-André Alt, Katharsis und Ekstasis. In: Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose. Hg. von Daniel Fulda und Thorsten Valk. Berlin, New York 2010, S. 177–205, hier S. 199f.

48 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 215.

49 Alt, Katharsis und Ekstasis (wie Anm. 47), S. 203.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dramen handlungsbestimmend.[50] In seinem als »österreichische Ballade« bezeichneten, 1926 im Theater in der Josefstadt in Wien uraufgeführten Drama »Johann Orth« ist Erzherzog Johann Salvator, der 1889 seinen Titel aufgab, um die Bürgerliche Ludmilla (»Milli«) Stubel zu heiraten, Sprachrohr einer idealisierten Österreichvision und Repräsentant eines romantischen Erlösungsgedankens.

Führerschaft beruht bei Schreyvogl auf geistiger Auserwähltheit. Die Hoffnung auf politische Erneuerung wird mit einem Generationenwechsel verbunden. Diese Erneuerung muss in »Johann Orth« scheitern, weil sie in der Person Johanns »zu früh dran«[51] ist. Auch Sigismund kann als ein Herrscher gesehen werden, dessen Zeit noch nicht gekommen ist. Doch anders als in der Bühnenfassung des »Turm« ist bei Schreyvogl der Geist langfristig mächtiger als die (Tages-)Politik. Das Martyrium dessen, der die »österreichische Idee«[52] verkörpert, garantiert ihren Fortbestand. Sie ist zugleich die Idee des »großen Deutschen Reiches«[53] und seines kulturellen Auftrags, den Osten zu kolonisieren.

In Schreyvogls Überarbeitung von »Johann Orth«, die 1933 unter dem Titel »Habsburgerlegende« erschien und im selben Jahr mit größerem Erfolg am Burgtheater uraufgeführt wurde, gesellt sich zu Johann Salvator Kronprinz Rudolf als Sprecher einer Österreichidee, die sich auf das Christentum stützt und auf das Heilige Römische Reich Deutscher Nation zurückgreift. Die »Legende« besteht in der Rückkehr Johanns ins republikanische Österreich, wo er *in effigie,* als sprechende Wachsfigur erklärt: »Der Traum von Johann Orth lebt, nicht er.«[54] In beiden Fassungen ist der Entmachtete und Ausgewanderte als Träger einer dauerhaften Idee politisch wirksam. Der ›Traum vom Reich‹ ist wirklicher als die republikanische Wirklichkeit der Gegenwart.[55] Erzherzog Johann bezeichnet in einem Gespräch mit Kronprinz Rudolf Deutschland als »Herz« Europas[56] und in einem Dialog Johanns mit einem alten Hofrat, der Grillparzer zum Verwechseln ähnlich sieht, wird den Deutschen

50 Zur Rolle Schreyvogls als Theaterautor in der Zwischenkriegszeit und zur Rezeption seiner Habsburgerdramen vgl. Pyrah, The Burgtheater and Austrian Identity (wie Anm. 6), S. 155–162.

51 Friedrich Schreyvogl, Johann Orth. Österreichische Ballade. Wien 1928, S. 56 .

52 Ebd., S. 57.

53 Ebd.

54 Friedrich Schreyvogl, Habsburgerlegende. Berlin, Wien, Leipzig 1933, S. 160.

55 Ebd., S. 76.

56 Ebd., S. 20.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Vorzug zugeschrieben, Träumer zu sein.[57] Als solche sind aber die Österreicher die besseren Deutschen. Wenn auch in der Gegenwart der Verlust der deutschen Mitte mit der Entwertung der traditionellen Werte einhergeht,[58] gilt doch die Maxime, nach der Geschichte »im Hirn«[59] entsteht.[60] Die im »Turm« handlungsbestimmende Aporie, dass der Geist die Geschichte lenken soll, aber in ihr die brutalen Machtpolitiker siegen, erscheint bei Schreyvogl als überwunden. Langfristig wird ein Triumph der geistigen Werte in Aussicht gestellt.

Anders als Schreyvogl verzichtet Hofmannsthal im »Turm« auf das Konzept der Nation als einigendes Band der Gemeinschaft. Während jener die Form der Legende übernimmt, um Johann als Märtyrer und Garant eines kommenden Reiches zu inszenieren, wird bei diesem die Gattung der Legende ausgehöhlt. Sigismund ist in der Bühnenfassung ein Märtyrer, der nicht weiß und von dem man nicht weiß, wofür er stirbt. Damit wird sowohl die Märtyrerfigur als auch die Legendenform fragwürdig.

Fazit

Im Vergleich zur österreichischen Dramatik der Vorkriegszeit fällt in den meisten besprochenen Texten eine Tendenz zur Verschiebung der Konflikte aus dem Individuellen ins Gesellschaftliche auf. Ihre Grundfrage lautet: Wie ist legitime Herrschaft nach der Beseitigung der Monarchie möglich?

Mit dem Ersten Weltkrieg sind sämtliche materiellen und ideellen Werte in Misskredit geraten, was Hofmannsthal, wie viele seiner schreibenden Zeitgenossen, nicht als Befreiung, sondern als Trauma erlebte. Die Angst vor dem Wertevakuum verbindet sich bei Hofmannsthal wie bei anderen konservativen Autoren mit der Angst vor dem Bolschewismus. In der Figur des Olivier zeichnet Hofmannsthal den Bolschewisten

[57] Ebd., S. 76.
[58] Ebd., S. 123.
[59] Ebd., S. 35
[60] Im Fall Schreyvogls stimmen die Ideen, welche die Geschichte bestimmen, weitgehend mit den jeweils herrschenden Ideologien des Ständestaates, der Austrofaschisten und später der Nationalsozialisten überein, insofern erscheinen sie als mit ihrer gewaltsamen Verwirklichung kompatibel.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als Profiteur dieses Machtvakuums, der das Fatum als Alibi für seine Machtgelüste benutzt, zugleich aber nichts anderes als das Produkt solcher Fatalität ist.

Der Herrschaft materieller Gewalt, als die Hofmannsthal und andere die revolutionären Umbrüche in der Folge des Ersten Weltkrieges erleben, stellt Hofmannsthal die Erfindung einer Tradition[61] entgegen, die eine legitime Ordnung verbürgen soll. Diese Tradition ist ein geistiges Österreich, das in Anknüpfung an das Heilige Römische Reich eine autoritäre Staatsführung nach dem Ende der Monarchie garantieren soll. Die Einheit eines solchen Reiches ist nicht national im völkischen Sinn, sondern beruht auf der Verbindlichkeit der Sprache, deren Gültigkeit durch auserwählte Dichter garantiert wird. Dieses in den essayistischen Arbeiten entworfene Programm nimmt aber die Endfassung des *Turm* in der dramatischen Performanz zurück.

Nachdem die Autorität eines politisch-theologisch begründeten Königtums spätestens im Ersten Weltkrieg endgültig diskreditiert worden war, traten Konzepte der Führerschaft in den Vordergrund, deren Gültigkeit und Anspruch auf Loyalität nicht ›gottgegeben‹ sind, sondern von einer Anhängerschaft abhängen und erworben werden müssen. In dieser unsicheren Situation treten konservative und restaurative Staatskonzepte in Konkurrenz zu neuen Formen charismatischer Führung, die aus revolutionären Prozessen hervorgehen und sich auf moderne Formen der Propaganda stützen. Hofmannsthals Drama zeigt dabei die Fragilität charismatischer Herrschaft, deren Subjekt sich Alexander Mionskowki zufolge »als Hazardeur und Possenreißer und nur im Idealfall als ›Verantwortungsethiker‹ erweisen kann und zudem zwecks Machtsicherung auf ein Andauern oder ständiges Wiederkehren von krisenhaften bzw. außeralltäglichen Zuständen angewiesen ist.«[62] Hofmannsthal bringt, wie Mionskowski zeigt, in der Bühnenfassung des »Turm« neben dem traditionalen und dem charismatischen Max Webers dritten Typus der Herrschaftslegitimierung ins Spiel: den rationalen.[63] Der Begriff der Rationalität betrifft im »Turm« aber nicht die Ziele, sondern ist rein in-

61 Vgl. Jaques Le Rider, Von der Erfindung einer Tradition zur konservativen Revolution. In: Ders., Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Aus dem Franz. von Leopold Federmair. Wien, Köln, Weimar 1997, S. 253–285.

62 Mionskowski, Souveränität als Mythos (wie Anm. 22), S. 383.

63 Vgl. ebd., S. 473.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

strumentell gemeint: Er bezieht sich lediglich auf den effizienten Einsatz von Gewalt, um die Macht des selbsternannten Volksvertreters Olivier zu sichern.[64] Anders als Werfels Juarez, dessen Macht sich auf breite Zustimmung im Volk stützt, kann Olivier, um die Volksmassen zu mobilisieren, nicht auf die Inszenierung des Charismas, auf das (gefälschte) Bild des charismatischen Herrschers als Kollektiv-Symbol verzichten. Der charismatische Führer wird zum Komödianten. Wenn, wie Susanne Götz mit einigem Recht argumentiert, im »Turm« trotz aller Anstrengung »eines aufwendigen Abarbeitens an […] der Calderon-Vorlage« »der groß angelegte Versuch einer Synthese mißlingt« und der Text »sich mit dem Nebeneinander von Disparatem zufrieden geben muß«,[65] so ist das nicht als Manko zu bewerten. Der »Relativismus«, die »ironische Distanz« und die »ethische Ironie«, die Mathias Mayer dem »Schwierigen« als Kommentar auf die »Auflösung der Ordnung« in Folge des Ersten Weltkriegs attestiert,[66] liegen, bei aller Düsternis seiner »resignativen Geschichtsdeutung«[67], auch dem »Turm« zugrunde.

Vor dem katholischen Hintergrund, vor dem sich viele Dramen österreichischer Zwischenkriegszeitautoren profilieren, ist Legitimität an sichtbare Symbole, Gesten und Rituale: an Theatralität geknüpft. Damit eignete sich das Drama in besonderem Maße dazu, die Frage nach der Führerschaft nicht nur darzustellen, sondern auch performativ vorzuführen. So leuchteten zahlreiche österreichische Dramen der Zwischenkriegszeit Auftritte neuer Führergestalten aus und führten damit eine Restitution von Autorität und staatlicher Ordnung vor. Hofmannsthals spätes Drama hebt sich von den Werken seiner konservativen Mitstreiter ab, indem es die Funktionsweise solcher Figuren und Vorgänge kritisch reflektiert und auf der Aporie neuer Führungsformen beharrt. Schmerzhaft kündigt sich hier der endgültige Abschied vom Konzept

64 Severin Perrig stellt in Hofmannsthals späten Dramen ein »mehr oder weniger selbständiges Agieren der Gewalt« fest, die einen ambivalenten Eindruck zwischen Schrecken und Faszination erzeuge. Severin Perrig, Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise. Frankfurt a.M. 1994, S. 183f. In der Darstellung von Oliviers Gewaltherrschaft dominiert allerdings deutlich eine Stimmung düsterer Aussichtslosigkeit.

65 Susanne Götz, Bettler des Wortes. Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horváth. Frankfurt a.M. 1998, S. 152.

66 Mathias Mayer, Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven. München 2010 (Ethik – Text – Kultur 4), S. 179.

67 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

uneingeschränkter Souveränität, sei diese als geistige oder politische Macht verstanden, und ihr Umkippen in die totalitäre Diktatur an. Die Überwindung der Dichotomie von absoluter Souveränität vs. restloser Auslöschung des Subjekts und die daraus resultierenden Möglichkeiten teilsouveränen politischen Handelns sind Perspektiven, die »Der Turm« wenn überhaupt bloß *ex negativo* eröffnet.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stefan Breuer

Peripetien der Herrschaft
Hugo von Hofmannsthals »Der Turm« und Max Weber

Die Rezeption eines Kunstwerks, sagt Schopenhauer, sei nur dann ganz befriedigend, wenn sie »etwas hinterläßt, das wir, bei allem Nachdenken darüber, nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffs herabziehen können.« Er fügt allerdings hinzu, dies sei vor allem bei solchen Kunstwerken der Fall, die den Vorzug hätten, »aus *einem* Guß« zu sein, »das lautere Werk der Begeisterung des Augenblicks, der Inspiration, der freien Regung des Genius […], ohne alle Einmischung der Absichtlichkeit und Reflexion«, wie dies für die erste Skizze des Malers, für eine Melodie oder ein Gedicht gelte. Weniger gelte es hingegen für die Werke »von langsamer und überlegter Ausführung«, an denen »die Reflexion, die Absicht und durchdachte Wahl bedeutenden Antheil« haben.

> Verstand, Technik und Routine müssen hier die Lücken ausfüllen, welche die geniale Konception und Begeisterung gelassen hat, und allerlei nothwendiges Nebenwerk muß, als Cäment der eigentlich allein ächten Glanzpartien, diese durchziehen.[1]

Der »Turm«, der in drei verschiedenen Druckfassungen vorliegt, gehört offensichtlich in diese letztere Kategorie.[2] Welche Ambivalenzen sich daraus ergeben, hat Hofmannsthal selbst in einem Brief aus dem Jahr 1925 ausgeführt. Es gebe, heißt es dort, zwei Lesarten: eine erste, welche sich auf die *dramatis personae* als »eine Gruppe schicksalverbundener Gestalten« beziehe, die sich der begrifflichen Einordnung entzögen; und eine zweite, die in diesen Figuren eine Verkörperung politischer Ideen erkennen wolle, wenn auch nicht solcher, »die sich genau mit Namen nennen ließen.« Er selbst sehe sich außerstande, zwischen diesen Lesarten zu entscheiden,

[1] Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. In: Ders., Sämmtliche Werke. Hg. von Julius Frauenstädt. Leipzig ²1923, Bd. 3, S. 466f.

[2] Zu den verschiedenen Fassungen (Februar 1923/Februar 1925, Oktober 1925, Spätsommer/Herbst 1927) vgl. die Einleitung des Herausgebers zur Edition des »Turms« im Rahmen der Sämtlichen Werke: SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 143f. Ich zitiere im Folgenden nach der leichter zugänglichen Ausgabe in GW D III, die – wie Hofmannsthal selbst – nur eine erste und eine zweite Fassung kennt: die sog. Kinderkönigsfassung und die Bühnenfassung.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und vielleicht sei eine solche Entscheidung auch gar nicht möglich. »Vielleicht liegt eben darin das Dichterische, daß sich beide Möglichkeiten durchkreuzen.«[3] In einer von Werner Bellmann mitgeteilten handschriftlichen Notiz heißt es sogar: »Alles einer mehrfachen Deutung zugänglich.«[4]

Ich werde diese Ambivalenz nicht weiter vertiefen und mich allein mit der zweiten Lesart befassen, die Hofmannsthal an anderer Stelle als einen Versuch charakterisiert, »der sich der Geschichte (imaginärer Geschichte), der sich der Politik (der Philosophie der Politik) nähert«.[5] In einem Brief vom Januar 1928 zitiert er zustimmend den Kommentar eines Freundes aus dem »fernen Nordosten Deutschlands«, »daß es der Gesamtbereich des Politischen als geistiger Form« sei, den er, Hofmannsthal, dem Drama zurückerobert habe.[6] Noch pointierter heißt es im gleichen Jahr in einer vom Autor selbst verfassten Ankündigung für die Hamburger Aufführung der Bühnenfassung:

> In dem Trauerspiel »Der Turm«, das demnächst aufs Theater kommen soll, geht es um das Problem der Herrschaft, der Führerschaft, das in fünf Gestalten abgewandelt wird, dem Monarchen, dem zur Nachfolge berufenen Sohn, dem Kardinal-Minister, dem weltlichen Politiker, dem Revolutionsführer. Es könnte hier daran erinnert werden, dass Schillers Dramen vom »Wallenstein« bis zum »Demetrius« sämtlich das Problem des legitimen Königtums zum Zentrum haben.[7]

Auch wenn man diese Sätze, die sich allzu offensichtlich an einen Text von Rudolf Alexander Schröder anlehnen,[8] als Verlegenheitslösung verbucht, vermag dies doch den Eindruck nicht zu tilgen, den Walter Benjamin nach der Uraufführung in München und Hamburg formuliert hat: »Mit ganz anderem Nachdruck als vordem gruppiert sich nunmehr das Geschehen um die politische Aktion.«[9] Das rechtfertigt es, in bewusster

3 GW D III, S. 473f.

4 Zit. n. Werner Bellmann, Zeugnisse zu Hofmannsthals »Turm«. In: WW 35, 1985, S. 253–256, hier S. 254.

5 BW Redlich, Brief vom 10. Oktober 1925, S. 58.

6 GW D III, S. 473.

7 Zit. n. Bellmann, Zeugnisse zu Hofmannsthals »Turm« (wie Anm. 4), S. 254.

8 Rudolf Alexander Schröder, Ein dramatisches Gedicht Hugo von Hofmannsthals. In: Ders., Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 2. Berlin, Frankfurt a.M. 1952, S. 852–860. [Erstdruck in: Neue Zürcher Zeitung vom 20. Juni 1926].

9 Walter Benjamin, Hugo von Hofmannsthals »Turm«. Anläßlich der Uraufführung in München und Hamburg. In: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. III. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M. 1991, S. 98–101, hier S. 100.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einseitigkeit und ohne andere Lesarten damit auszuschließen, die Aussagen herauszupräparieren, die das Stück zum Thema Herrschaft macht.

Hofmannsthal und Schröder haben dazu bereits einige Hinweise gegeben. Die von ihnen angebotenen Kategorien wie ›legitimes Königtum‹ oder ›Ochlokratie‹[10] entstammen jedoch einer alteuropäischen Begriffswelt, die unterkomplex ist. Um mehr Tiefenschärfe zu gewinnen, werde ich die Herrschaftssoziologie Max Webers zu Hilfe nehmen, also das Werk eines Autors, der auch in Hofmannsthals Umfeld hohes Ansehen genoss.[11] Hofmannsthal, der bekanntlich der Soziologie einiges Interesse entgegenbrachte,[12] ist mit ihm mindestens zweimal in Berührung gekommen. Das erste Mal *in persona* im Juni 1918 in Wien, bei einem Treffen bei dem sächsischen Gesandten v. Nostitz;[13] das zweite Mal postum, anlässlich der Lektüre von Marianne Webers Biographie ihres Gatten, die Hofmannsthal 1926, während der Arbeit an der Bühnenfassung des »Turm«, las und als eines der sechs besten Bücher des

10 Vgl. GW D III, S. 474.

11 Das gilt etwa für Josef Redlich, der Weber seit 1916 kannte (vgl. Max Weber, Briefe 1915–1917. Hg. von Gerd Krumeich und M. Rainer Lepsius in Zusammenarbeit mit Birgit Rudhard und Manfred Schön, Max-Weber-Gesamtausgabe. Bd. II/9. Tübingen 2008, S. 445. Ders., Briefe 1918–1920. Hg. von Gerd Krumeich und M. Rainer Lepsius, in Zusammenarbeit mit Uta Hinz u.a. Tübingen 2012 [Max-Weber-Gesamtausgabe II/10.2], S. 169 und 204) und in seinem Tagebuch von seiner »profunden Gelehrsamkeit und seinem prachtvollen Temperament« sprach: Schicksalsjahre Österreichs, 1908–1919. Das politische Tagebuch Josef Redlichs. Bearb. von Fritz Fellner. Bd. 2. Graz u.a. 1954, S. 272 und 283. Rudolf Pannwitz urteilte: »Ich denke am ende wär es noch am besten wenn in Deutschland Max Weber an die spitze käme. geistig · leidenschaftlich · genug und nicht zuviel Preusse · konservativ und sozial · niveau …« (BW Pannwitz, Brief vom 17. November 1918, S. 351). Carl J. Burckhardt würdigte an Weber, dass er es als fast einziger unter den Historikern unternommen habe, »am lebenden Körper der Menschheit« zu beobachten (BW Burckhardt [1991], Brief vom 1. April 1926, S. 184).

12 Vgl. Lorenz Jäger, Zwischen Soziologie und Mythos. Hofmannsthals Begegnung mit Werner Sombart, Georg Simmel und Walter Benjamin. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmidt. Würzburg 1991, S. 95–107. Ritchie Robertson, Hofmannsthal sociologue: Die Briefe des Zurückgekehrten. In: Austriaca 37, 1993, S. 275–285.

13 Max Weber berichtete über dieses Treffen in einem Brief an seine Frau: »Gestern war ich beim sächsischen Gesandten (v. Nostitz) mit Hugo v. Hofmannsthal, der etwas enttäuscht: ein kluger feiner Wiener, aber durchaus nicht *so* raffiniert kultiviert, wie der ›Tod des Tizian‹ vermuten läßt. Angenehm war die Art, wie er über George und Gundolf sprach, deren Mißachtung gegen sich er ja kennt.« (Brief vom 17. Juni 1918. In: Max-Weber-Gesamtausgabe. II/10.1 [wie Anm. 11], S. 199). Die Enttäuschung scheint sich später gesteigert zu haben, denn ein Jahr später schrieb Weber über eine Aufführung des »Jedermann« in München als von einem »entsetzlichen Hereinfall – solch ein Kitsch ist noch nicht dagewesen und Hoffmansthal [sic!] kann sich was schämen« (Max Weber an Mina Tobler, Brief vom 16. August 1919. In: Ebd., Bd. II/10.2, S. 724).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jahres 1926 empfahl.[14] Obwohl Marianne Weber in ihrem Buch knapp die von Max Weber entwickelte Typologie der Herrschaft zusammenfasst, die seit 1921/22 auch in ausgearbeiteter Form zugänglich war, und obwohl Hofmannsthal theoretisch auch schon 1917 die Kurzfassung dieser Typologie aus der »Neuen Freien Presse« hätte kennen können, die ausführlich den Vortrag über »Probleme der Staatssoziologie« referierte, den Weber am 25. Oktober 1917 in Wien gehalten hat,[15] ist dies alles doch nicht tragfähig genug, um einen direkten Einfluss Webers auf den »Turm« zu postulieren.[16] Es ist also im Folgenden nicht beabsichtigt, Spuren der Weber-Lektüre zu identifizieren, sondern nur mit Hilfe der Kategorien Webers einige Aspekte des dramatischen Geschehens genauer herauszustellen, die in der Selbstdeutung Hofmannsthals wie auch einigen späteren Interpretationen unterbelichtet blieben oder unzureichend verstanden wurden.

I

Dass es im »Turm« um »das Problem der Herrschaft« geht, zeigt in beiden Fassungen schon der erste Satz.[17] Vor dem Turm befinden sich der als »Gefreiter« vorgestellte Olivier und einige invalide Soldaten. Olivier erteilt einen Befehl und korrigiert die nicht adäquate Reaktion in der Weise, wie Untergebene seit jeher im Militär gemaßregelt werden: »Zu Befehl, Herr Gefreiter, hast du zu sagen!« (257 u. 385) Das Stück enthält viele weitere Befehle, von denen hier nur der letzte aus der Bühnenfassung noch angeführt sei: Wieder ist es Olivier, der spricht, diesmal zum

14 Vgl. Biographie. In: GW RA III, S. 96ff. [Die besten Bücher des Jahres 1926.] In: Ebd., S. 218.

15 Vgl. Max Weber, Probleme der Staatssoziologie. In: Ders., Wirtschaft und Gesellschaft. Herrschaft. Hg. von Edith Hanke in Zusammenarb. mit Thomas Kroll, Max-Weber-Gesamtausgabe. Bd. I/22–4. Tübingen 2005, S. 752–756. In der »Neuen Freien Presse« war Hofmannsthal gerade während der Kriegsjahre häufig als Autor vertreten.

16 Anders Alexander Mionskowski, der im »Turm« eine »Dramatisierung Webers« sieht und dies auf die Annahme stützt, »dass Hofmannsthal fast von Beginn an Webers Soziologie für seinen großen dramatischen Entwurf einer ›Phänomenologie der Souveränität‹ der europäischen Neuzeit genutzt haben dürfte«: Alexander Mionskowski, Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel »Der Turm« (1924/25/26). Wien, Köln, Weimar 2015, S. 142 und 339.

17 Alle folgenden Zitate nach GW D III, S. 255–381 (Fassung von 1924) und 383–469 (neue Fassung 1926).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schreiber Jeronim, der den Befehl erhält, für die Aufstellung von Scharfschützen zu sorgen, denen Olivier anschließend »persönlich Instruktion« geben will (466). Welcher Art diese Instruktion ist, erfahren die Zuschauer kurz darauf, als der Schuss fällt, der den zum Fenster geeilten Sigismund tötet (469).

Das Verhältnis von Befehl und Gehorsam ist genau das, was nach Max Weber eine soziale Beziehung zu einer Herrschaftsbeziehung macht. Befehle haben nach Weber eine erhöhte Chance, Folgebereitschaft zu finden, »je mehr im Durchschnitt darauf gezählt werden kann, daß die Gehorchenden aus *dem* Grunde gehorchen, weil sie die Herrschaftsbeziehung als für sich *›verbindlich‹* auch *›subjektiv‹* ansehen.«[18] Ist dies der Fall, haben wir es mit legitimer Herrschaft zu tun. Diese kann in drei verschiedenen Gestalten auftreten. Sie kann sein: erstens legale Herrschaft, die »auf dem Glauben an die Legalität gesatzter Ordnungen und des Anweisungsrechts der durch sie zur Ausübung der Herrschaft Berufenen« basiert; zweitens traditionale Herrschaft, die sich auf den »Alltagsglauben an die Heiligkeit von jeher geltender Traditionen und die Legitimität der durch sie zur Autorität Berufenen« stützt; und, drittens, charismatische Herrschaft, die »auf der außeralltäglichen Hingabe an die Heiligkeit oder die Heldenkraft oder die Vorbildlichkeit einer Person und der durch sie offenbarten oder geschaffenen Ordnungen« beruht.[19] In der Realität sind diese drei Typen selten in maximaler Verwirklichung und ebenso selten ungemischt anzutreffen; es sind eben Idealtypen, konstruierte Schemata, deren Aufgabe es ist, Annäherungen oder Abweichungen der empirischen Realität festzustellen.

Die Relevanz dieser Schemata zeigt sich sogleich, wenn wir nach der Beschaffenheit der im »Turm« vorgestellten Herrschaftsverhältnisse fragen. Die Handlung spielt in einem imaginären »Königreich Polen«, in einem früheren Jahrhundert, das dem »siebzehnten« ähnelt (256), jener Übergangsperiode, die in den Arbeiten der Historiker, Staatsrechtler und Ökonomen mal mehr an die Moderne, mal mehr an das Mittelalter herangerückt wird. In Hofmannsthals Darstellung treten zunächst

[18] Max Weber, Ueber einige Kategorien der verstehenden Soziologie. In: Ders., Gesammelte Schriften zur Wissenschaftslehre. Hg. von Johannes Winckelmann. Tübingen [4]1973, S. 427–474, hier S. 470.

[19] Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie. Hg. von Knut Borchardt u.a., Max-Weber-Gesamtausgabe. Bd. I/23. Tübingen 2013, S. 453.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die traditionalen Aspekte der Herrschaftsordnung hervor. So erteilt der ehemalige Kanzler, der Grossalmosenier, im zweiten Akt der Bühnenfassung die Auskunft, der König und der Vater seien »in die Mitte gesetzt« (410), was dann im dritten Akt vom König und seiner Umgebung bestätigt wird: Die Herrschaftsgewalt, heißt es dort, sei als »Vatersgewalt« zu charakterisieren, welche unmittelbar von der Gewalt des schaffenden Gottes abgeleitet sei (423 u. 431). In Webers Typologie der traditionalen Herrschaft entspricht dies einer Unterform, die in ersten Anläufen als »patriarchale Herrschaft« bezeichnet wird, in der Fassung letzter Hand als »Patrimonialismus«, der sich vom »Patriarchalismus« durch die Existenz eines persönlichen Verwaltungsstabes unterscheidet.[20] Basilius verfügt über einen solchen Stab. Zu ihm gehört etwa Julian, sein früherer Berater und jetziger Gouverneur des Turms, gehören der Kastellan, ein Kämmerer, Spione, Schweizer Garden und so fort. Auch sein Auftreten, seine Handlungen und seine Absichten markieren Basilius als Patrimonialherrn. Er hat, entgegen dem Rat seines Kanzlers, einen Krieg vom Zaun gebrochen und damit die Ordnungskrise ausgelöst, die zugleich eine Wirtschafts- und eine Herrschaftskrise ist (405). Er plant, diese Krise mit brachialer Gewalt zu beenden, indem er den königlichen Städten ihre Freiheiten nimmt und die Juden aus seinem Schutz stößt (408). »Wir sind entschlossen«, sagt er im dritten Akt, »das um sich greifende Feuer zu ersticken, – und wenn nötig, in Strömen Blutes« (424). Entsprechend schnell ist er mit Todesurteilen bei der Hand, sogar gegen seinen eigenen Sohn (436). Über Bedenken, damit gegen die Tradition, das dynastische Prinzip, zu verstoßen, setzt er sich mit der aus dem Absolutismus bekannten Maxime ›The King can do no wrong‹ hinweg.[21] Das scheint nun nicht mehr durch den Begriff einer traditionsgebundenen Herrschaft gedeckt, bezeichnet aber bei Weber nur den einen von zwei Polen, zwischen denen dieser Typus oszilliert: den Pol des »material

20 Vgl. Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Herrschaft (wie Anm. 15), S. 731. Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie (wie Anm. 19), S. 476. Ausführlich hierzu Stefan Breuer, ›Herrschaft‹ in der Soziologie Max Webers. Wiesbaden 2011, S. 87ff.

21 So sagt Basilius im dritten Akt zu Sigismund: »Wir vermögen nicht mißzuhandeln als König an dem Untertan, als Vater an dem Sohn; und hätten Wir dir ohne Gericht das Haupt auf den Block gelegt: so war Uns heilige Gewalt verliehen, und da ist niemand, der wider Uns klagte. Denn Wir waren vor dir – so bist du in Unsere Hand gegeben von Gott selber« (430).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

traditionsfreien Herrenhandelns«, das bis zum »Höchstmaß der Herrengewalt« gesteigert werden kann: bis zum »Sultanismus«.[22]

Wie der Gang der Ereignisse dann ja auch zeigt, ruft diese Steigerung der Herrengewalt alsbald die Gegenkräfte auf den Plan, die Hüter der Tradition. Im »Turm« sind das die Woiwoden, hochadlige Amtsträger, die in Polen seit dem Mittelalter als Statthalter des Herrschers fungierten und in dieser Eigenschaft über einen eigenen Stab verfügten, wie beispielsweise »der großmächtige Herr Woiwod von Lublin«, der »mit einem Gefolg von mindestens fufzig« zum Hof kommt (397). Damit ist eine weitere Unterform traditionaler Herrschaft angesprochen, die »s*tändische* Herrschaft« als »diejenige Form patrimonialer Herrschaft […], bei welcher dem *Verwaltungsstab* bestimmte Herrengewalten und die entsprechenden ökonomischen Chancen *approprüert* sind.«[23] Ständischer Patrimonialismus und reiner Patrimonialismus können sich in einer relativ stabilen Struktur arrangieren, die Weber als »ständische Gewaltenteilung« bezeichnet.[24] Sie müssen es aber nicht. Einen solchen Fall, der geschichtlich gesehen der weitaus häufigere ist, führt uns der »Turm« vor Augen, der eine aus dem Gleichgewicht geratene traditionale Ordnung zeigt. Die Neigung des Herrschers zum Sultanismus provoziert die Magnaten, die auf die Ausdehnung seines Willkürspielraums mit dem Vorwurf der Tyrannei reagieren.[25] In der Bühnenfassung entwaffnen sie

22 Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie (wie Anm. 19), S. 469 und 476.

23 Ebd., S. 477.

24 Ebd., S. 484.

25 An diesen in der Frühen Neuzeit häufig laut werdenden Vorwurf knüpft Walter Benjamin an, wenn er im Tyrannen eine der beiden »notwendig extremen Ausprägungen des fürstlichen Wesens« sieht (Walter Benjamin, Der Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. I.1: Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 249; die andere Ausprägung ist bekanntlich der Märtyrer). Nach der weberschen Herrschaftstypologie stellt sich das anders dar. Basilius und Sigismund sind *legitime* Fürsten, die im Rahmen des ›Doppelreichs‹ traditionaler Herrschaft agieren, dabei allerdings ihren Willkürspielraum überziehen und dadurch ihre Legitimität gefährden. Der Tyrann dagegen ist ein Usurpator. Er kann zwar auch über Legitimität, insbesondere solcher charismatischer Art, verfügen, wie gegen Webers allzu enge Charakterisierung der Tyrannen als »spezifisch *illegitime* Herren« einzuwenden ist (Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Die Stadt. Hg. von Wilfried Nippel, Max-Weber-Gesamtausgabe. Bd. I/22–5. Tübingen 1999, S. 224), doch reicht im Prinzip zur Usurpation schlichte Überlegenheit an Macht. Dieser Ursprung aus einem reinen Machtverhältnis zwingt die Tyrannis dazu, sich um Legitimität zu bemühen, was freilich nur selten über zwei Generationen hinaus gelungen ist, wie die griechische Geschichte des 7. und 6. Jahrhunderts lehrt (vgl. Oswyn Murray, Das frühe Griechenland. München 1982, S. 175ff.). Im Rahmen einer idealtypischen Entwicklungskonstruktion zeigen »Sultanismus« und Tyrannis also gegenläufige Tendenzen.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unter Ausnutzung des allgemeinen Aufruhrs den Zwangsstab des Patrimonialherrn und installieren sich als »Staatsgerichtshof«, der Basilius zur Abdankung nötigt (447ff.). Bevor sie Sigismund als neuen Lehensherren begrüßen, verlangen sie von ihm den Eid auf ein von ihnen verfasstes »Konstitutum«, das die Zusammensetzung und die Befugnisse des Staatsrates festlegen soll – wie nicht explizit gesagt wird, aber zu vermuten steht, um die Sphäre des material ungebundenen Herrenhandelns ein für allemal strikt einzuengen (450f.).

Nach Ansicht von Ingeborg Villinger hat Hofmannsthal damit eine Verschiebung vorgenommen, welche die Vorgänge im Polen des 17. Jahrhunderts »in den allgemeinen Prozeß der Auseinandersetzungen [überführt], die das ganze 18. Jahrhundert durchziehen und am Vorabend der französischen Revolution einen ersten Höhepunkt erreichen.«[26] Indem nämlich die Woiwoden den Herrscher auf eine Verfassung verpflichteten, machten sie aus ihm eine Marionette, eine Galionsfigur, hinter der sich eine entpersonalisierte Ordnung verberge, wie sie von der liberalen Bourgeoisie erstrebt worden sei.[27] Diese Deutung, die den vierten Akt der Bühnenfassung auf den Einfluss von Hofmannsthals Lektüre der Werke Carl Schmitts zurückführt, überzieht den Text. Die Woiwoden wollen keineswegs das ›government of men‹ durch das ›government of law‹ ersetzen, wie dies nach Schmitt für die bürgerliche Revolution charakteristisch ist. Sie wollen lediglich die Regierung eines einzelnen – mit Weber zu reden: die »Monokratie« – durch die Mitregierung eines Kollegiums erweitern, dessen Mitglieder namentlich genannt werden, also durchaus als Personen vorzustellen sind (452). Da es sich hierbei um die Wiederherstellung eines Zustands handelt, wie er vor der eigenmächtigen Entscheidung des Königs für den Krieg bestand, im Übrigen auch vom König selbst wieder angestrebt wird (408), kann es, wenn man denn schon von Revolution sprechen will, nur eine »traditionalistische Revolution« im Sinne Max Webers sein, die sich gegen solche

Dem potentiellen Legitimitätsverfall hier steht das (häufig vergebliche) Streben nach Legitimität dort gegenüber.

[26] Ingeborg Villinger, Der Souverän verläßt den Turm. Hofmannsthals Dramatisierung des Verlustes politischer Einheit nach Carl Schmitt. In: Metamorphosen des Politischen. Grundfragen politischer Einheitsbildung seit den 20er Jahren. Hg. von Andreas Göbel u.a. Berlin 1995, S. 119–135, hier S. 130. In diese Richtung tendiert auch Alexander Mionskowski, der die von den Woiwoden angestrebte Ordnung als legale Herrschaft interpretiert. Vgl. Ders., Souveränität als Mythos (wie Anm. 16), S. 142 und 550.

[27] Vgl. Villinger, Der Souverän verläßt den Turm (wie Anm. 26), S. 131.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Herren richtet, welche »die traditionalen Schranken der Gewalt« missachtet haben, was bei Basilius zweifelsfrei der Fall ist.[28] Bekannte historische Beispiele sind im 17. Jahrhundert, um bei diesem zu bleiben, der erfolgreiche Widerstand der deutschen Kurfürsten gegen das Restitutionsedikt Kaiser Ferdinands II. von 1629 oder der Versuch der Pariser Obergerichte von 1648, die ständigen Eingriffe in die judikativen und administrativen Kompetenzen der Robe abzuwehren; Ersteres ein Beispiel einer erfolgreichen traditionalistischen Revolution, Letzteres – die sogenannte Fronde – ein Beispiel einer gescheiterten.[29] Die webersche Herrschaftssoziologie scheint mir hierfür die angemesseneren Begriffe zu liefern, erlaubt sie es doch, traditionale Ordnungen nicht als statische, auf der Emanation eines einzigen politischen Formprinzips wie der Repräsentation beruhende Gebilde zu denken, sondern als dynamische Beziehungsgeflechte, bei denen das Pendel mal mehr in Richtung Monokratie, mal mehr in Richtung Polykratie oder Oligarchie ausschlagen kann, die sehr häufig auch Kompromisse, Vereinbarungen, Wahlkapitulationen kennen, welche unter Umständen selbst die Absetzung eines ›Tyrannen‹ oder eines ›untauglichen‹ Herrschers erlauben.[30] Die Absetzung gelingt in diesem Fall, die Etablierung eines kollegialen Regimes dagegen scheitert – an Julian, an Sigismund und vor allem an Olivier.

II

Wie die traditionale Herrschaft ist auch die charismatische Herrschaft durch zwei Extrempole bestimmt. Am einen Pol steht das genuine Charisma, das zugleich außeralltäglich und persönlich ist. Dazu später mehr. Am andern Pol stehen zwei Formen der Veralltäglichung, die eine Brü-

28 Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie (wie Anm. 19), S. 469.

29 Vgl. Heinz Schilling, Aufbruch und Krise. Deutschland 1517–1648. Siedler Deutsche Geschichte. Berlin 1994, S. 425ff. Wolfgang Mager, Frankreich vom Ancien Régime zur Moderne. Stuttgart u.a. 1980, S. 130.

30 Vgl. Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie (wie Anm. 19), S. 542ff. Vgl. Ernst Schubert, Königsabsetzung im deutschen Mittelalter. Eine Studie zum Werden der Reichsverfassung. Göttingen 2005. Helmut G. Walther, Das Problem des untauglichen Herrschers in der Theorie und Praxis des europäischen Spätmittelalters. In: Zeitschrift für historische Forschung 23, 1996, S. 1–28. Auch bei Carl Schmitt ist übrigens die Differenz zwischen traditionalen bzw. feudalen »Abmachungen« im Stil etwa der Magna Charta und modernen Verfassungen, deren eigentlicher Gegenstand »Existenzart und -form der politischen Einheit« ist, klar gesehen. Vgl. Carl Schmitt, Verfassungslehre. Berlin [5]1970, S. 45f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

cke zur legalen bzw. traditionalen Herrschaft bilden: das Amtscharisma und das Erbcharisma.[31] Das Amtscharisma haftet an der Institution. Einer seiner Träger erscheint gleich zu Anfang in der Gestalt von Julian, dem Gouverneur des Turms, der für den Umgang mit dem gefangenen Sigismund eine »scharfe Instruktion« erlassen hat. Ihn selbst sieht man jedoch nicht (386). Den Befehlen, die er über Diener erteilt, wird nicht aufgrund spezifischer Qualitäten seiner Person gehorcht, sondern aufgrund des Nimbus und der schreckenerregenden Gewalt, die von seinem Amt emanieren. Diese Gewalt ist eine abgeleitete Gewalt, verliehen vom König, der seinerseits als Träger eines Amtscharisma vorgestellt wird. in diesem Fall sogar eines doppelten, ist der König doch nicht nur Träger des brachium saeculare, sondern auch eine »geistliche Person«, »der Oberste Seelenhirt«, wie er sich bei seiner Abdankung nennt (450).[32]

Das Erbcharisma dagegen haftet an der Verwandtschaft, an der Vorstellung, »daß die charismatische Qualifikation im Blute liege«.[33] Der gefangene Sigismund wird von seinen Bewachern zwar als ein untermenschliches Wesen identifiziert, als »Wolfsmensch« (386), doch lässt sich der alsbald hinzukommende Arzt nicht täuschen. Ohne schon Genaueres über Sigismund zu wissen, wirft er Julian vor, einen Sklaven aus ihm gemacht zu haben, obwohl er »dem Blut nach« sein Herr sei (278). »Hier ist das höchste Geblüt in der erbärmlichsten Erniedrigung gehalten. […] Dieses Wesen, vor dem ich da unten stand, bis an die Knöchel im Unrat, ist eine quinta essentia aus den höchsten irdischen Kräften« (393f.; ähnlich 270). Als Sigismund an den Hof geführt wird, bestätigt sich dies. Er, der nie auf einem Pferd gesessen hat, besteigt es sogleich wie ein »geborener Reiter« und zeigt auch sonst herrschaftliche Attitüden in Sprache, Verhalten und Gebärden (316). Es ist dieses Erbcharisma, das in der Feldlagerszene der Kinderkönigsfassung die Bannerherren zur Anerkennung von Sigismunds Regiment nötigt (374) und in der Bühnenfassung die vom Staatsrat vorgenommene Amtsübertragung von Basilius auf Sigismund legitimiert, obwohl dieser zuvor als Person beinahe ein unrühmliches Ende genommen hätte (449).

31 Vgl. Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie (wie Anm. 19), S. 507ff.

32 Vgl. Ernst H. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. München 1990.

33 Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Herrschaft (wie Anm. 15), S. 740.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit diesen beiden Formen des veralltäglichten Charisma unvereinbar wirkt das Verhalten, das Sigismund im fünften Aufzug der Kinderkönigsfassung an den Tag legt. Hier erscheint der bis dahin überwiegend passive, durch seine lange Isolationshaft der Welt Entfremdete plötzlich in der Position des souveränen Herrschers, der an der Spitze eines siegreichen Heeres steht und dem mit einem Mal machtlos gewordenen Adel seine Vorstellungen über die geplante Neuordnung des Reiches verkündet. Dem Ansinnen der Bannerherren, in ihren Rechten bestätigt zu werden, hält er entgegen, er trage den »Sinn des Begründens« in sich und nicht den »Sinn des Besitzens«. Er stellt die Privilegien des Adels, seine »Gewalt über die Bauern und die Erde«, in Frage und erklärt seine Absicht, »das Ganze mit einem Mal« (374f.) zu ändern. »Eure kleinen Reiche aber, eure Häuser, die ihr gegeneinander baut, und euren Glauben, den ihr gegeneinander habt, die achte ich nicht und verwische eure Grenzen: ich will euch kleine Völker neu mischen in einem großen Mischgefäß« (375). Auch den Wunsch, sich in traditionaler Weise krönen und sich *eo ipso* auf die überlieferten Formen verpflichten zu lassen, weist er schroff zurück: »Ich will nicht Herr sein in den Formen, die euch gewohn und genehm sind, sondern in denen, die euch erstaunen« (376). Vorstellungen dieser Art scheinen eher in die Richtung des genuinen Charisma zu weisen, das nach Weber als »*die* große revolutionäre Macht in traditional gebundenen Epochen« anzusehen ist.[34] Der Sigismund der Feldlagerszene ist denn auch als charismatischer Führer gedeutet worden, dessen Autorität auf »›magischen Fähigkeiten, Offenbarungen‹ und der ›Macht des Geistes und der Rede‹«[35] beruhe.

Nun ist es schon richtig: Sigismund demonstriert Führungsqualitäten gegenüber den Bannerherren. Die Frage ist jedoch, in welcher Rolle dies geschieht: in derjenigen des charismatischen Führers oder des patrimonialen bzw. ›sultanistischen‹ Herrschers? Träfe das erstere zu, so müsste

[34] Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie (wie Anm. 19), S. 497. Vgl. Ders., Wirtschaft und Gesellschaft. Herrschaft (wie Anm. 15), S. 468, 482 und 737. Als »Tragödie der sozialen Revolution« hat Curtius den »Turm« gedeutet. Vgl. Ernst Robert Curtius, George, Hofmannsthal und Calderón. In: Ders., Kritische Essays zur europäischen Literatur. Frankfurt a.M. 1984, S. 172–201, hier S. 194.

[35] Ute Nicolaus, Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen. Würzburg 2004, S. 221, gestützt auf Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Herrschaft (wie Anm. 15), S. 734. Ähnlich Katharina Meiser, Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg 2014, S. 361.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sigismund seine Herrschaftsposition mittels einer Demonstration charismatischer Gaben erworben haben, wofür es jedoch kein Indiz gibt. Gewiss: Die als charismatisch geltenden Qualifikationen werden einer Person von den Gefolgsleuten zugeschrieben, und dafür gibt es in beiden Fassungen genügend Belege, am explizitesten bei den Wortführern der Armen. Zu einer ›charismatischen Beziehung‹ gehört jedoch auch ein Charismatiker, der die Anerkennung des von ihm prätendierten Charisma fordert.[36] »Der Träger des Charisma ergreift die ihm angemessene Aufgabe und verlangt Gehorsam und Gefolgschaft *kraft seiner Sendung*«.[37] Eine derartige Initiative sucht man in den ersten vier Aufzügen der Kinderkönigsfassung vergebens. Als Julian ihm im vierten Aufzug nahelegt, die Macht zu ergreifen, lehnt Sigismund dies ab, desgleichen gegenüber Olivier. Er weigert sich überhaupt lange, in die ihm angebotenen Beziehungen einzutreten, was auch für eine charismatische Beziehung keine gute Voraussetzung ist. »Alles geht in mich hinein und aus mir wieder heraus, und ich bleibe in meinem Gedinge. Ich bin mein eigener Vater und Sohn und lebe mit mir in Eintracht« (346). In gleicher Weise heißt es gegenüber Olivier, und das in beiden Fassungen: »Du hast mich nicht. Denn ich bin für mich« (351; vgl. 465). Sigismund weiß von keiner Sendung und keiner Mission, er verkündet keine Lehre, tut keine Wunder und beansprucht keine transzendente Vollmacht, wie dies für einen genuinen Charismatiker typisch ist.[38] Seine Herrschaft wächst ihm mehr zu, als dass er sie erstrebt; und sein Entschluss, eine neue Ordnung zu gründen, ist mehr eine Folge dieses Prozesses als dessen Grund. Es sind die armen Leute, die seit längerem den Traum von einem »Armeleut-König« (259), einem »Bettlerkönig« träumen – einem »namenlosen Knaben, der ihr Führer sein und in Ketten ein neues Reich heranbringen soll« (335) –, und die für dieses feststehende Schema schließlich die geeignete Person finden. Sie erklären *per acclamationem* Sigismund zu ihrem Retter, bekleiden ihn, nähren ihn, schützen ihn vor den Schergen

36 Vgl. M. Rainer Lepsius, Das Modell der charismatischen Herrschaft und seine Anwendung auf den ›Führerstaat‹ Adolf Hitlers. In: Ders., Demokratie in Deutschland. Göttingen 1993, S. 95–118, hier S. 95.

37 Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Herrschaft (wie Anm. 15), S. 462 [Hervorh. d. Verf.].

38 Vgl. Winfried Gebhardt, Charisma als Lebensform. Zur Soziologie des alternativen Lebens. Berlin 1994, S. 109f. Anders dagegen Walter Naumann, Hofmannsthals Drama »Der Turm«. In: DVjs 62, 1988, S. 307–325, hier S. 317 und 323. Meiser, Fliehendes Begreifen (wie Anm. 35), S. 359.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Oliviers und stellen endlich auch den Kern seines Heeres, das Olivier besiegt.[39] Das alles deutet weit mehr als auf die genuin charismatische Herrschaft auf die von Weber an späterer Stelle entwickelte Möglichkeit einer »herrschaftsfremde[n] Umdeutung des Charisma«, die aus dem »kraft Eigencharisma legitime[n] Herr[n]« einen »Herren von Gnaden der Beherrschten« macht, »den diese (formal) frei nach Belieben wählen und setzen, eventuell auch: absetzen.«[40] Herrschaftsfremd bzw. »antiautoritär« bezieht sich in diesem Fall auf die Genese und nicht auf die daraus entstehende Ordnung, in der zunächst Sigismund und dann der Kinderkönig Herrschaftsfunktionen wahrnehmen.[41]

[39] Vgl. die Regieanweisung zur Szene mit den Bannerherren, die Auskunft über die Zusammensetzung von Sigismunds Armee gibt: neben Reichstruppen und verbündeten Tataren gewappnete Bauern unter der Aufrührerstandarte, ferner Feldhauptleute aus den niedrigen Ständen (372).

[40] Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie (wie Anm. 19), S. 533. Auf diesen Aspekt verweist zu Recht, wenn auch ohne nähere Spezifizierung: Marcus Twellmann, Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München 2004, S. 133f. und 137. Ähnlich Mionskowski, Souveränität als Mythos (wie Anm. 16), S. 425.

[41] Im Kinderkönig hat Martin Buber eine Verkörperung des Außertragischen, Außergeschichtlichen, Messianischen gesehen und damit einer Deutung die Stichworte gegeben, die die chiliastischen und utopischen Züge der Figur betont (Martin Buber an Hugo von Hofmannsthal, Brief vom 14. Mai 1926. In: Ders., Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten. Bd. 1, 1897–1918. Hg. von Grete Schaeder. Heidelberg 1972, S. 256). ›Außergeschichtlich‹ ist der Kinderkönig jedoch nicht. Er ist der Anführer von einigen tausend Halbwüchsigen aus den Grenzlanden, die durch den von Basilius vom Zaun gebrochenen Krieg entwurzelt sind und sich zu einer neuen Gemeinschaft zusammengefunden haben, mit eigener Landwirtschaft, eigenem Handwerk und eigener Leitung; und nicht zuletzt einem selbstgewählten Herrscher, eben dem Kinderkönig. Auf ihn richtet sich zwar die Hoffnung der Armen im Land, aus einer als apokalyptisch empfundenen Lage erlöst zu werden, doch tritt der Kinderkönig mit ihnen in keine Interaktion, die es rechtfertigte, von einer »charismatischen Situation« (M. Rainer Lepsius) zu sprechen, weshalb seine Regierung, wie zu Recht bemerkt worden ist, auch nicht als charismatisch gelten kann (vgl. Nicolaus, Souverän und Märtyrer [wie Anm. 35], S. 222). Sollte Hofmannsthal allerdings vorgehabt haben, dem Publikum im Kinderkönig und seiner Gefolgschaft das Idealbild einer »sozialistisch-konservativen Synthese« vor Augen zu stellen (ebd., S. 264), dann hat er dafür im Text bemerkenswert wenig getan. Abgesehen davon, dass der Kinderkönig eine reichlich anämische Figur bleibt, wird an keiner Stelle klar, wie seine Herrschaft aussehen wird; ob etwa die Strukturen der von ihm geführten Gemeinschaft verallgemeinert werden sollen oder ob sich sein Regiment auf eine Erneuerung der Staatsspitze beschränkt, auf eine Restitution der traditionellen Monarchie aus einem Charisma, das sich teils einer antiautoritären Umdeutung verdankt, teils einem wie immer auch dubiosen Erbcharisma (der Kinderkönig ist ein illegitimer Sproß des Basilius, damit ein Halbbruder Sigismunds).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das gilt freilich nur für die Kinderkönigsfassung. In der Bühnenfassung muss Sigismund Olivier das Feld überlassen, dieser von Grimmelshausen entlehnten Figur, die zum Gegenstand vielfältiger Spekulationen geworden ist. Einige sehen in ihm den »Dämon der Ochlokratie«, als dessen historisches Vorbild der Erste Kaiser der Franzosen, Napoleon, zu gelten habe.[42] Andere deuten seinen militärischen Rang – Olivier ist ein »Gefreiter« – als eine Anspielung auf Hitler.[43] Häufig wird auch auf Lektüreeinflüsse verwiesen, die Hofmannsthal veranlasst hätten, sich an den Entwicklungen in Russland zu orientieren und Olivier mit Zügen auszustatten, die mal mehr an Dostojewskis Nihilisten, mal mehr an die Bolschewiki erinnerten.[44]

Zunächst ist festzuhalten, dass diese Figur in beiden Fassungen durchgängig ein Soldat ist – im Unterschied zum Grimmelshausenschen Olivier, der dies nur zeitweise und in wechselnden Armeen ist, schließlich desertiert und zum freien Unternehmer wird, wenn auch zu einem solchen recht krimineller Natur.[45] Als Berufssoldat ist Hofmannsthals Olivier Teil einer Organisation, in der Max Weber eine der beiden Brutstätten der »Disziplin« gesehen hat, jener Maximalform von Herrschaft, bei der die Herrschenden mit einer hohen Chance rechnen können, »kraft eingeübter Einstellung für einen Befehl prompten, automatischen und schematischen Gehorsam bei einer angebbaren Vielheit von Menschen zu finden.«[46] Das ist in optimaler Weise im modernen, auf der Trennung der Soldaten von den Kriegsbetriebsmitteln beruhenden Massenheer der Fall, in dem, wie im ökonomischen Großbetrieb, der »legal gesatzten sachlichen *unpersönlichen Ordnung*« gehorcht wird.[47] Insofern ist es angemessen, in Olivier den Repräsentanten »einer entpersonalisierten

42 Nicolaus, Souverän und Märtyrer (wie Anm. 35), S. 223ff.

43 Vgl. Hans-J. Weitz, Eine Beförderung. In: Für Rudolf Hirsch. Zum 70. Geburtstag am 22. Dezember 1975. Hg. von Joachim Hellmut Freund. Frankfurt a.M. 1975, S. 279.

44 Vgl. die Hinweise des Herausgebers Werner Bellmann in SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 239f.

45 Vgl. Grimmelshausen, Der abenteuerliche Simplicissimus, IV, 14–24. Darmstadt 1974, S. 349ff.

46 Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie (wie Anm. 19), S. 210f.

47 Ebd., S. 453.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Herrschaftsform« zu sehen,[48] der in seinem »bedingungslosen Voluntarismus« und »Zweckrationalismus« geradezu als »Sinnbild für die in Hofmannsthals Augen sich verselbständigenden Prinzipien der modernen Wirklichkeit gelesen werden kann.«[49]

Alexander Mionskowski hat an diesen Befund den Vorschlag geknüpft, den »Turm« als Stationendrama zu lesen, das eine Abfolge von Herrschaftstypen im Sinne des von Max Weber skizzierten Rationalisierungsprozesses präsentiert.[50] Diese Deutung sprengt jedoch den kategorialen Rahmen der weberschen Herrschaftssoziologie gleich auf doppelte Weise. Zum einen führt sie dazu, die damit nicht kompatiblen Momente als Dystopie des »modernen Bösen« zu verbuchen, was mit Webers strikter Trennung zwischen Tatsachen- und Werturteilen nicht zu vereinbaren ist.[51] Zum andern setzt sie sich über Webers Vorbehalt hinweg, dass »die drei Grundtypen der Herrschaftsstruktur nicht einfach hintereinander in eine Entwicklungslinie eingestellt werden können.«[52] Weber selbst weist auf die Möglichkeit hin, dass auch ein charismatischer Held die ›Disziplin‹ in seinen Dienst nehmen kann und dies tun muss, »wenn er seine Herrschaft quantitativ weit erstrecken will«,[53] und man kann sicher hinzufügen, dass dies auch für einen *nicht*charismatischen Helden gilt; das Wort Held im Sinne eines handlungsmächtigen persönlichen Akteurs genommen.

Dafür bietet die Figur des Olivier etliche Anhaltspunkte. In der Fassung von 1924 ist er zunächst ein Soldat untergeordneten Rangs, eben ein Gefreiter, der sich gegen seine Untergebenen autoritär, gegen seine Vorgesetzten antiautoritär verhält. Irgendwelche besonderen Eigenschaften, die ihn etwa als charismatisch qualifizieren würden, sind nicht zu erkennen, er ist ein rüder Despot mit hoher Meinung von sich selbst (261). Im vierten Aufzug ist er, man weiß nicht wie, zum »Generalissimus« aufgestiegen, der für sich selbst »das schleunige Recht« reklamiert (352

48 Ute und Helmut Nicolaus, Hofmannsthal, der Staat und die ›konservative Revolution‹. In: Politisches Denken. Jahrbuch 1997, S. 141–174, hier S. 168.

49 Meiser, Fliehendes Begreifen (wie Anm. 35), S. 342 und 344f. Vgl. auch Mionskowski, Souveränität als Mythos (wie Anm. 16), S. 537, 555 und 588. In scharfem Kontrast dazu steht freilich, was Mionskowskis lesenswerte Deutung über »das radikal Usurpatorische, radikal Subjektive, völlig Illegitime dieser Figur« zu sagen weiß (ebd., S. 619).

50 Vgl. ebd., S. 548, 551 u.ö.

51 Vgl. ebd., S. 475.

52 Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Herrschaft (wie Anm. 15), S. 513.

53 Ebd., S. 543.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

u. 347). Seine Befehlsgewalt scheint unumschränkt. Er stellt Terrorkommandos gegen Adel und Stadtbürger auf (352), lässt die Bildungselite liquidieren (353), die Bauern konskribieren und sämtliche vorhandenen Nahrungsmittel requirieren (347), was Assoziationen an den jakobinischen Terror, den russischen Kriegskommunismus der Jahre 1918 bis 1920 oder das Schreckensregiment der Roten Khmer heraufbeschwört. Max Weber hat mit Blick auf solche Konstellationen von »Lager- und Beutekommunismus« gesprochen und diesen der charismatischen Herrschaft zugeordnet.[54] Da der Text jedoch weder über ein etwa vorhandenes »militärisches Charisma« Oliviers Auskunft gibt, noch irgendwelche Wahlvorgänge in der Armee schildert, die auf eine antiautoritäre Umdeutung des Charisma schließen ließen,[55] muss die typologische Zuordnung offen bleiben. Es ist nicht auszuschließen, dass Oliviers Herrschaft charismatischer Art und damit legitim ist, wahrscheinlicher jedoch, dass sie nicht auf irgendeinem Glauben der Beherrschten beruht, sondern auf einer Mischung von Furcht und gemeinsamen Interessen – also »nichtlegitime Herrschaft« ist.[56] Vielleicht am treffendsten ist es, ihn als Warlord zu charakterisieren, und als solcher endet er in der Kinderkönigsfassung auch. Seine Armee wird zerschlagen, er selbst wird getötet, sorgt aber über seine »Haupthur« (358), die Zigeunerin, dafür, dass Sigismund nur ein »Zwischenkönig« bleibt (380), der seinen Platz für den Kinderkönig räumen muss.

Die Bühnenfassung setzt deutlich andere Akzente, indem sie Olivier, nach Hofmannsthals eigenen Worten, »in eine höhere Sphäre« hebt.[57] Olivier wird schon im ersten Akt als ein Mensch vorgestellt, der auf Menschen schaut wie auf Steine (388) und schon von daher nicht als Träger jener »emotionale[n] Vergemeinschaftung« in Frage kommt, die für die Bildung eines charismatischen Verbandes unerlässlich ist.[58] Olivier sucht sich zwar, wie Napoleon, durch die »politische Fatalität« zu legitimieren (388), verzichtet aber im Gegensatz zu jenem darauf, die Zustimmung der Beherrschten für *seine* Herrschaft zu gewinnen. Er veranstaltet keine Plebiszite, inszeniert auch keine Krönungszeremonien und weist jede

54 Ebd., S. 486.
55 Anders Twellmann, Das Drama der Souveränität (wie Anm. 40), S. 137ff.
56 Zu diesem Begriff vgl. das gleichnamige Kapitel in meiner Studie: Max Webers tragische Soziologie. Aspekte und Perspektiven. Tübingen 2006, S. 149–167.
57 BW Burckhardt (1991), Brief vom 2. August 1926, S. 203.
58 Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie (wie Anm. 19), S. 493.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Huldigung vor seiner Person zurück. Das Volk soll nicht auf den Knien liegen vor ihm und seinesgleichen, die »kriechenden Angelegenheiten« sollen beseitigt »und auch mit unseren Namen soll kein Götzendienst getrieben werden, darum halten wir sie geheim« (467f.). Ein Übergang zur ›postpersonalen Souveränität‹ (Mionskowski) ist dies nicht, bleibt doch der Träger der Herrschaft weiterhin eine Person, wenngleich eine solche, die nicht in Erscheinung treten will. Dass Olivier der Herr ist und niemand sonst, soll geheim bleiben, für die Öffentlichkeit nicht sichtbar und erkennbar, wie sich schon die Machtergreifung vorzugsweise auf obskuren Wegen vollzogen hat, als geheime Verschwörung, als Mobilmachung anonymer Kräfte und unter Zuhilfenahme des Mittels der Vermummung (420).

Nun gilt nach Weber: »Jede auf Kontinuierlichkeit eingerichtete Herrschaft ist an irgendeinem entscheidenden Punkt *Geheimherrschaft*.« Ihr Funktionieren beruht entscheidend darauf, dass die Mitglieder der herrschenden Minderheit die Möglichkeit haben, »sich besonders schnell zu verständigen«, was in optimaler Weise dann der Fall ist, wenn die Zahl der Entscheidenden klein gehalten wird und die leitenden Absichten verborgen bleiben. Dies ist der Sinn des ›Amtsgeheimnisses‹.[59] Herrschaft allerdings, die auch Legitimität beansprucht, kann niemals *nur* Geheimherrschaft sein, setzt Legitimität doch das »Herrschafts-Einverständnis« der Beherrschten voraus, welches sich *per se* nur im öffentlichen Raum herausbilden und artikulieren kann.[60]

Auch Olivier weiß das und wirbt deshalb um Sigismund, um dessen doppeltes Charisma zur Absicherung seiner Herrschaft zu nutzen (464f.). Als der sich verweigert, gibt er nicht nur den Schießbefehl, sondern instruiert zugleich seine Adjutanten, eine Kopie Sigismunds zu besorgen, um sie dem Volk vorzuführen, das in Sigismund seinen Erlöser sieht. Sucht man nach realen Vorbildern, so wird man eher als an Napoleon an Fouché denken, der als Polizeiminister unter dem Direktorium den Aufstieg Napoleons ermöglicht und am Ende des Empire die Restauration der Bourbonen in die Wege geleitet hat.[61] Eine andere Assoziation, die

59 Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Herrschaft (wie Anm. 15), S. 146. Vgl. auch ebd., S. 215ff.

60 Vgl. Weber, Ueber einige Kategorien der verstehenden Soziologie (wie Anm. 18), S. 457.

61 Stefan Zweig hat dieser Gestalt eine bemerkenswerte Biographie gewidmet, die im Todesjahr Hofmannsthals im Insel-Verlag erschien: Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen. Leipzig 1929. »Bonapartistische« Züge waren allerdings dem politischen Denken

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich aufdrängt, ist die des unbekannten Strategen des Bouteflika-Clans, der den schon halb gestorbenen ehemaligen Amtsträger in die Präsidentschaftswahlen geschickt und Algerien damit in eine Art »Zombie-Demokratie« verwandelt hat. Und vielleicht liegt darin ja auch die eigentliche Aktualität der Bühnenfassung: in der Antizipation einer Entwicklung, in der das Verhältnis von legitimer Herrschaft und Geheimherrschaft eine Achsendrehung erfährt. Waren unter den Patrimonialordnungen des europäischen Absolutismus die im weberschen Sinne illegitimen *arcana imperii* durch die traditionale Legitimität gedeckt und in Bezug auf diese ein Mittel, wenn auch ein kaum zu entbehrendes,[62] so steht der Fall Olivier für eine Konstellation, bei der die illegitime Arkanpolitik die Legitimität als Mittel funktionalisiert und eine neue Art von »Theaterstaat« begründet, bei der die Öffentlichkeit zur bloßen Fassade geworden ist, hinter der staatliche und private Akteure sich einen immer breiteren Freiraum erobern, sei es in der Sphäre der Geheimdienste, die gewaltige Datenmengen akkumulieren, die Computer ihrer parlamentarischen Kontrolleure ausspionieren und weltweite militärische Operationen

Hofmannsthals nicht gänzlich fremd. Zum hundertsten Todestag des Kaisers errichtete er, vermutlich angeregt durch Pannwitz, Napoleon ein Monument, das diesen nicht nur als »eine der größten Verwirklichungen des Individuums im okzidentalen Sinn« feierte, sondern ihn auch noch zum »Sinnbild«, zur »mythischen Figur« stilisierte, die für das Hinausschieben der Grenze des Okzidents nach Osten, in den »europäischen Orient« stehen sollte: GW RA II, S. 466–472, hier S. 468 und 471. Im »Turm« hat sich das nicht niedergeschlagen, doch gibt es auch hier ein bonapartistisches Element, das allerdings nicht so sehr mit Napoleon I. als mit dessen Neffen, Napoleon III., zu tun hat. Dieser gelangte in sein Amt sowohl qua Erbcharisma als auch auf dem Weg über demokratische Wahlen und vollzog so einen Kompromiss zwischen der autoritären Form des Charisma und seiner antiautoritären Umdeutung. Das trifft im »Turm« am ehesten auf Sigismund und dessen Halbbruder, den Kinderkönig, zu.

62 Die Staatsrechtslehre der Frühen Neuzeit kannte mit den auf Tacitus zurückgehenden *arcana imperii* ein breites Spektrum von Herrschaftstechniken, das neben »rational nachvollziehbaren amoralischen Verhaltensweisen wie Betrug, Täuschung und Verstellung« sowie darauf spezialisierten Apparaten auch esoterische und magische Praktiken zur Förderung des Staatswohls umfasste. Vgl. Monika Neugebauer-Wölk, Arkanwelten im 18. Jahrhundert. Zur Struktur des Politischen im Kontext von Aufklärung und frühmoderner Staatlichkeit. In: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 15, 2003, S. 7–65, hier S. 27ff. und 40. Zu den *arcana imperii* bzw. *arcana dominationis* vgl. Carl Schmitt, Die Diktatur. Berlin [4]1978, S. 13ff. Michael Behnen, »Arcana – haec sunt ratio status«. Ragion di stato und Staatsräson. Probleme und Perspektiven (1589–1651). In: Zeitschrift für Historische Forschung 14, 1987, S. 129–195. Michael Stolleis, Arcana Imperii und Ratio status. Bemerkungen zur politischen Theorie des frühen 17. Jahrhunderts. In: Ders., Staat und Staatsräson. Studien zur Geschichte des öffentlichen Rechts. Frankfurt a.M. 1990, S. 37–72.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durchführen,[63] sei es im Rahmen von ›Public Private Partnerships‹, die ihre Handlungsvollmachten auf geheime Verträge stützen und längst auf dem Wege sind, auch das staatliche Schlüsselmonopol, das Monopol der legitimen physischen Gewaltsamkeit, auszuhöhlen.[64] Wenn Hofmannsthal Olivier in einem Entwurf sagen lässt, er sei der Vollstrecker einer »dunklen Macht«, dann ist dies nicht weit von den Worten des Vizepräsidenten der Regierung Bush, Richard Cheney, man müsse »sozusagen auf der dunklen Seite arbeiten.«[65]

Wäre dem so, dann hätten wir mit einer neuen Erscheinungsform des Doppelstaates im Sinne Ernst Fraenkels zu rechnen, eines Ordnungsgefüges, dessen Wesen im »Nebeneinander von gesetzesgebundenen und gesetzesentbundenen Behörden«, in der »Ko-Existenz von Rechtsordnung und Rechtlosigkeit« besteht.[66] Das Bild, das die drei mächtigsten Staaten der Welt heute bieten – die USA, Russland und China – gibt allen Anlass zu der Befürchtung, dass dem »Olivierische[n]« (363) eine große Zukunft bevorsteht, jedenfalls solange, um mit Max Weber zu schließen, wie der Wille der Beherrschten, »sich nicht wie eine Schafherde regieren zu lassen« sich so lethargisch zeigt wie zur Zeit.[67] Liest man den »Turm« so, ist es nicht Max Webers »stählernes Gehäuse«, vor dem Hofmannsthal in der letzten Fassung warnt, sondern eher dessen Zersetzung durch die heraufziehende »Postdemokratie«.[68]

63 Vgl. Mark Mazzetti, Killing Business. Der geheime Krieg der USA. Berlin 2013. Constanze Kurz, Für Geheimdienste gibt es nie genug Verdächtige. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 8. August 2014. Jeremy Scahill, Schmutzige Kriege. Amerikas geheime Kommandoaktionen. München 2013. Ders., Blackwater. Der Aufstieg der mächtigsten Privatarmee der Welt. Reinbek bei Hamburg 2009. Zur älteren Version des »Theaterstaates« vgl. die klassische Studie von Clifford Geertz, Negara. The Theatre State in Nineteenth Century Bali. Princeton (NJ) 1980.

64 Vgl. Werner Rügemer, »Heuschrecken« im öffentlichen Raum. Public Private Partnership. Anatomie eines globalen Finanzinstruments. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe. Bielefeld ²2012.

65 SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 239. Franziska Augstein, Die ganze Welt: ein Schlachtfeld. In: Süddeutsche Zeitung vom 8. Oktober 2013.

66 Ernst Fraenkel, Der Doppelstaat. Hg. von Alexander v. Brünneck. Hamburg ³2012, S. 94 und 78, sowie das instruktive Nachwort von Horst Dreier, S. 274ff.

67 Max Weber, Zur Lage der bürgerlichen Demokratie in Rußland. In: Ders., Zur Russischen Revolution von 1905. Schriften und Reden 1905–1912. Hg. von Wolfgang J. Mommsen in Zusammenarb. mit Dittmar Dahlmann, Tübingen 1989 (Max-Weber-Gesamtausgabe I/10), S. 270.

68 Vgl. Colin Crouch, Postdemokratie. Frankfurt a.M. 2008.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Michael Pilz

»Wir werden dreifache Front zu nehmen haben …« Alfred Walter Heymel, Rudolf Borchardt und die literaturkritische Praxis der »Süddeutschen Monatshefte«

Zur Positionierung einer Rundschauzeitschrift im literarischen Feld der Jahre 1904–1914

Das »anti-Berlinische Kapitel« oder: Die Gründung der »Süddeutschen Monatshefte« aus dem Geist der »Gesellschaft«

Als im Januar 1904 die von Paul Nikolaus Cossmann, Josef Hofmiller und Wilhelm Weigand konzipierten »Süddeutschen Monatshefte« in München zu erscheinen beginnen, handelt es sich dabei um eine der letzten großen Neugründungen im Feld der reichsdeutschen Rundschaupublizistik vor Beginn des Ersten Weltkriegs. Trotz ihres verhältnismäßig späten Erstpublikationsdatums hatte die Zeitschrift eine offenkundige Lücke innerhalb der Münchner Presselandschaft geschlossen. Darauf weist bereits der Germanist Franz Muncker hin, wenn er die »Süddeutschen Monatshefte« in einer Rezension aus Anlass ihres fünfjährigen Jubiläums als die »erste Münchner Monatsschrift« charakterisiert – und damit keineswegs nur den führenden Rang der Zeitschrift herausstreicht:

> Die erste Münchner Monatsschrift! Denn trotz dem regen literarischen und künstlerischen Leben in Bayerns Hauptstadt […] gab es doch in ihr noch kein würdiges Organ, das in geistig tief dringender und zugleich für jeden Gebildeten anziehender Weise das Bedeutendste von allen diesen Bestrebungen erörterte, zu den Grundproblemen des ganzen sittlich-geistigen, wissenschaftlich-künstlerischen Lebens wie zu den wichtigeren Fragen des Tages Stellung nahm, seinen Lesern aber neben solcher Aufklärung und Anregung auch sinnige Unterhaltung bot. Berlin besass mehrere vortreffliche Monatsschriften dieser Art, ebenso andre norddeutsche Städte, auch Stuttgart;

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> München nicht. Wohl hatten wir ausgezeichnete Wochenschriften, um die uns das übrige Deutschland beneidete, aber sie verfolgten andere Zwecke […].[1]

Mit den zuletzt erwähnten Wochenschriften, die »andere Zwecke« verfolgten, dürfte Muncker nicht nur die seit 1896 erscheinenden Münchner Satirezeitschriften »Simplicissimus« und »Jugend« gemeint haben, die damals in voller Blüte standen. Seine Bemerkung dürfte wohl auch auf Michael Georg Conrads Zeitschrift »Die Gesellschaft« anspielen, die ein volles Jahrzehnt vor den genannten Blättern als programmatisches Flaggschiff der naturalistischen Moderne gegründet worden war und zumindest bei Erscheinungsbeginn gleichfalls als Wochenblatt herauskam, bevor sie nach wiederholtem Wechsel des Erscheinungsrhythmus mit dem 18. Jahrgang 1902 eingestellt werden musste. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts hatte »Die Gesellschaft« über Jahre hinweg nahezu allein die literarisch-kulturelle Zeitschriftenpresse Münchens repräsentiert, der überregionaler Rang zugesprochen werden konnte.[2]

In Zeiten, in denen »die Debatte um die literarische Moderne […] bei vielen Autoren noch durch den Nord-Süd-Diskurs strukturiert«[3] war, hatte insbesondere »Die Gesellschaft« über weite Strecken die Idee einer dezentralistischen, von München aus befeuerten »Kulturkonkurrenz«[4] zwischen den einzelnen Regionen des deutschsprachigen Raums propagiert. Der bereits von Michael Georg Conrad mit Vehemenz eingeschlagene Anti-Berlin-Kurs der »Gesellschaft« resultierte in den 1880er und 1890er Jahren unzweideutig aus den zwischen Münchner und Berliner Avantgardegruppen geführten Deutungskämpfen um den legitimen Gebrauch des Naturalismus-Begriffs und den daraus abgeleiteten Alleinvertretungsansprüchen für die programmatische Moderne. Diese Berlin-Kritik der »Gesellschaft« war zwar in den folgenden Jahren insbesondere unter der Verantwortlichkeit ihres Berliner Redakteurs Ludwig

1 Franz Muncker, Eine Münchner Monatsschrift. In: Münchner Neueste Nachrichten, 5. März 1909.

2 Vgl. Marianne Hausmann, Münchener Zeitschriften von 1870 bis 1890. Würzburg 1938, S. 3 und 64–66.

3 Gregor Streim, Literarische Moderne und nationale Identität. In: Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen. Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz. Hg. von Michael Böhler und Hans Otto Horch. Tübingen 2002, S. 231–244, hier S. 234.

4 Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der »Kunststadt« um die Jahrhundertwende. Hg. von Walter Schmitz. Stuttgart 1990, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jacobowski deutlich abgemildert worden,[5] trat jedoch mit der Übernahme von Schriftleitung und Herausgeberschaft durch den Münchner Musikschriftsteller Arthur Seidl in den letzten beiden Jahrgängen bis zur endgültigen Einstellung der Zeitschrift noch einmal in den Vordergrund. Seidl betrieb mit Nachdruck die Herausarbeitung eines regionalen bis regionalistischen Profils der »Gesellschaft«, das bereits durch die demonstrative Rückverlegung des Redaktionssitzes von Berlin nach München zum Ausdruck gebracht werden sollte.[6]

Um einen laufenden Überblick über das Kulturleben in der bayerischen Landeshauptstadt zu bieten, hatte man unter Seidl die neuen Rubriken »Münchner Rundschau«, »Münchner Tagebuch« und »Münchner Nekrologe« (mit Nachrufen auf bedeutende Persönlichkeiten des kulturellen Feldes) eingerichtet. Man versuchte aber auch über München hinaus das gesamte süddeutsche Kunst- und Kulturschaffen in den Blick zu bekommen. Nationalstaatliche Grenzen wurden dabei bewusst ignoriert und ein größeres kulturräumliches Verständnis von Süddeutschland betont, das Österreich und die Schweiz ganz selbstverständlich mit einschloss. So wurden etwa im letzten Band des letzten Jahrgangs 1902 in zwei Themenblöcken neue »Österreichische Dichtung« und neue »Schweizer Lyrik« vorgestellt.[7]

Mit dieser Konzeption war »Die Gesellschaft« unter Arthur Seidl bereits dem Programm der späteren »Süddeutschen Monatshefte« recht nahegekommen, die gleichfalls kein staatspolitisches, sondern ein kulturräumliches Konzept von ›Süddeutschland‹ betonten, indem sie das in ihrem Titel repräsentierte Gebiet über die Grenzen des bairisch-alemannischen Sprachraums einschließlich Österreichs und der Schweiz definiert sehen wollten. Statt einzelner feststehender Rubriken setzten die

5 Vgl. exemplarisch L[udwig] J[acobowski], Giebt es eine österreichische Litteratur? In: Die Gesellschaft 15, 1899, Bd. II, S. 416f., dazu auch Streim, Literarische Moderne und nationale Identität (wie Anm. 3), S. 231ff.

6 Gotthart Wunberg hat in diesem Zusammenhang auf den indizierenden Charakter der Untertitel der »Gesellschaft« hingewiesen, die im Laufe der Zeit wiederholt gewechselt hatten, vgl. Gotthart Wunberg, Vorschläge zum weiteren Procedere. In: München 1900 als Ort der Moderne. Hg. von Gilbert Merlito und Nicole Pelletier. Bern 1998, S. 219–232, hier S. 230. Am Ende war aus der 1885 in München gegründeten, titelmäßig aber noch nicht weiter örtlich spezifizierten »Realistischen Wochenschrift für Litteratur, Kunst und öffentliches Leben« eine dezidiert »Münchener Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur« geworden. Als solche firmierte sie ab dem zweiten Quartal des Jahrgangs 1901 bis zu ihrem Ende nur eineinhalb Jahre später.

7 Vgl. Die Gesellschaft 17, 1902, Bd. IV, S. 108ff. und 366ff.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Süddeutschen Monatshefte« allerdings regelmäßige Themenschwerpunkte, die sich wie im Falle der Schweizerliteratur bereits vor dem Ersten Weltkrieg zu eigenständigen Sonderheften auswachsen konnten.[8] Ganz im Stile der alten »Gesellschaft« brachen sich dann auch gleich im Eröffnungsheft der »Süddeutschen Monatshefte« vom Januar 1904 heftige anti-berlinische Affekte Bahn, die der Literaturkritiker Josef Hofmiller in einem polemischen Essay über den vermeintlich allzu dominanten Kulturbetrieb der Reichshauptstadt – exemplifiziert am Beispiel des Theaters – artikulierte.[9] Dass die neue Münchner Zeitschrift im Sektor der »ernsteren Revüen [sic!] halb und halb an die Stelle der von Conrad gegründeten ›Gesellschaft‹ getreten« war, lag für das zeitgenössische Publikum damit deutlich genug auf der Hand, wie auch die hier zitierte Notiz aus der Zeitschrift »Der Kunstwart« belegt.[10]

Was dabei nicht explizit gemacht wurde, waren die personellen Kontinuitäten, die ihrerseits eine Verbindung zwischen der eingegangenen »Gesellschaft« und den »Süddeutschen Monatsheften« herstellten: Neben Hofmiller, der bereits seit 1895 für »Die Gesellschaft« rezensiert hatte,[11] sowie einer ganzen Reihe weiterer Mitarbeiter wie dem Kunsthistoriker Karl Voll, dem Musikkritiker Paul Marsop oder dem Feuilletonisten Alfred Mensi von Klarbach hatten mit Paul Nikolaus Cossmann und Wilhelm Weigand auch die beiden anderen Gründerfiguren der »Süddeutschen Monatshefte« bereits regelmäßig in der »Gesellschaft« veröf-

8 Josef Hofmiller, der für die Literaturkritik der Zeitschrift zuständige Mitherausgeber, schreibt dazu in seinen Erinnerungen: »Die Österreicher waren im Juli [1904] aufgetreten, im Februar 1905 sandte uns Joseph Viktor Widmann […] seinen ersten Beitrag als Vorboten unseres ersten Schweizerheftes, August 1905, dem fortan bis zum Weltkrieg alljährlich ein neues folgte.« (Josef Hofmiller, Erinnerung. In: Paul Nikolaus Cossmann zum sechzigsten Geburtstage am 6. April 1929. München 1929, S. XXII)

9 Vgl. Josef Hofmiller, Deutsches Theater. In: Süddeutsche Monatshefte 1, 1904, Bd. I, S. 47–57, hier zit. n. Josef Hofmiller, Eine Auswahl aus dem Werk. Hg. von Michael Pilz. Rosenheim 2008, S. 62: »Deutschland […] ist glücklicherweise nicht geschaffen für eine Zentralisation nach französischem Vorbilde. Das Leben der Provinz ist zu selbständig, und jede dezentralisierende Strömung ist ein Glück für unser Land. Es gibt nichts, das so unerträglich langweilig wäre, wie die französische Provinz. Am allerwenigsten darf Berlin, der Parvenü unter den Städten, das geistige Zentrum Deutschlands werden […].« – Rund vier Jahre später wird Hofmiller in einem Brief an Rudolf Borchardt vom 13. Juli 1908 seine Auffassung bekräftigen: »Ich […] füge nur gleich hinzu, daß Ihre Vermutung, wir hätten für Berlin W. die allergeringste Schonung, irrig ist.« (Josef Hofmiller, Briefe an Rudolf Borchardt. In: Neue Deutsche Hefte 5, 1958/59, S. 32–45, hier S. 33)

10 K., Neue Zeitschriften. In: Der Kunstwart 19, 1905/06, Bd. 1, S. 521–523, hier S. 522f.

11 Vgl. Michael Pilz, Konservative Literaturkritik und ihre Rezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Beispiel Josef Hofmiller (1872–1933). Innsbruck 2012, S. 209ff.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fentlicht und sich sogar im Umkreis ihres Herausgebers Arthur Seidl über die Möglichkeit einer Zeitschriftenneugründung ausgetauscht.[12] Über das weitere Prozedere im Vorfeld dieses publizistischen Neustarts heißt es in den Erinnerungen Josef Hofmillers:

> Freitag, den 1. Mai 1903 erhielt ich von Wilhelm Weigand einen Brief, der mit den Zeilen begann: »Cossmann und ich wollen Sonntag nachmittag wieder einmal beraten, wie der süddeutschen Kultur zu helfen sei, und dabei möchten wir auch Ihre Meinung hören. Darf ich Sie bitten, zum Tee zu mir herauszukommen, vielleicht um drei Uhr, damit wir Zeit haben, das anti-Berlinische Kapitel gründlich zu erörtern?« Der 3. Mai 1903 ist der Tag, an dem zum erstenmal der Name ›Süddeutsche Monatshefte‹ ausgesprochen wurde.[13]

Hofmiller ist sichtlich bemüht, in seinen aus Anlass des 25-jährigen Bestehens der »Süddeutschen Monatshefte« formulierten Erinnerungen retrospektiv eine Art Gründungsmythos aufzurichten, indem er die ›Geburt‹ des neuen Periodikums gleichsam auf den Tag genau zu datieren versucht. Mag der endgültige Titel indes auch im Mai 1903 zum ersten Mal explizit »ausgesprochen« worden sein – angelegt war er bereits in den Annoncen, mit denen Arthur Seidl seine neugestaltete »Gesellschaft« in den Jahren 1901 und 1902 als »Diskussions-Organ für süddeutsches Geistesleben« beworben hatte.[14]

Die »Campagne gegen Langen« oder: Literaturkritik unter den Bedingungen medialer Konkurrenz

Mit dem Konzept, ein selbständiges »Diskussions-Organ für süddeutsches Geistesleben« im literarischen Feld zu positionieren, sollten die

[12] Dies geht aus den Erinnerungen Josef Hofmillers hervor, die sich im Detail freilich als nicht ganz präzise erweisen, vgl. Hofmiller, Erinnerung (wie Anm. 8), S. XIVf. So will Hofmiller etwa Paul Nikolaus Cossmann »im Sommer 1900« bei Arthur Seidl, der damals »die letzten Jahre der einst so ungebärdigen ›Gesellschaft‹ betreute«, persönlich kennen gelernt haben, obschon Seidl »Die Gesellschaft« erst im April 1901 übernommen hatte. Im Anschluss an diese Begegnung hätten sich Hofmiller und Cossmann jedenfalls »über die Schwierigkeiten« ausgetauscht, »einer Zeitschrift, die nun einmal ein Dutzend Jahre unter einer ganz bestimmten Flagge gesegelt ist – bei der ›Gesellschaft‹ war es der jungdeutsche Naturalismus gewesen – von heut auf morgen ein andres Gesicht zu geben; ahnungslos, daß wir beide schon in zwei Jahren […] eine neue Zeitschrift machen sollten«.

[13] Hofmiller, Erinnerung (wie Anm. 8), S. XVI.

[14] Vgl. [Annonce]. In: Die Gesellschaft 18, 1902, Bd. I, Umschlaginnenseite.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Süddeutschen Monatshefte« allerdings nicht lange allein bleiben: 1907 brachte der Münchner Verleger Albert Langen zusammen mit Ludwig Thoma und Hermann Hesse die Halbmonatsschrift »März« auf den Markt.[15] Deren programmatischer Anspruch auf geistige Repräsentation des gesamten süddeutschen Kulturraums einschließlich der österreichischen und Schweizer Territorien bei gleichzeitigem Bekenntnis zur kleindeutschen Reichseinheit im Sinne eines fortschrittlichen Liberalismus musste geradezu wie die Ankündigung einer feindlichen Übernahme eben jener Feldposition wirken, die die »Süddeutschen Monatshefte« in den ersten drei Jahren ihres Bestehens noch ohne nennenswerte Konkurrenz besetzt gehalten hatten.[16]

Die erhaltenen Briefwechsel zwischen Langen und seinen Mitarbeitern Thoma und Hesse erlauben recht genaue Einblicke in die Vorbereitungs- und Gründungsphase ihrer Zeitschrift, wobei deutlich wird, in welch erheblichem Maße die »Süddeutschen Monatshefte« als Folie für den Entwurf des »März« gedient haben. So wollte Thoma dem neuen Blatt zunächst sogar den Titel »Süddeutschland« geben, was nach strategischen Einwänden Langens aber wieder fallen gelassen wurde.[17] Am 16. November 1906 schreibt Thoma dann über die eingehende Analyse des anvisierten Konkurrenzprodukts in sein »Stadelheimer Tagebuch«:

> Ich habe mir das erste Heft der »Süddeutschen Monatshefte« kommen lassen, um zu sehen, wie man den »März« nicht machen darf. […] Das Heft hat zweiundneunzig Seiten, von denen das gebildete Publikum nur vierundzwanzig liest, (Naumann, [Hans] Thoma, Marsop, Hofmiller) und sich nur bei zehn (Hofmiller) amüsiert oder ärgert; je nach Veranlagung. Ich würde von

15 Zur Zeitschrift »März« vgl. jüngst Katharina Osterauer, Der »März« – Geschichte und Profil einer Rundschauzeitschrift. Ein Beitrag zur Kulturpublizistik des Deutschen Kaiserreichs. München 2015. Nach wie vor grundlegend auch Helga Abret, Versuch einer Politisierung des Geistigen. Die kulturpolitische Zeitschrift »März«. In: Revue d'Allemagne 12, 1980, S. 567–588. Gertrud Maria Rösch, Ludwig Thoma als Journalist. Ein Beitrag zur Publizistik des Kaiserreichs und der frühen Weimarer Republik. Frankfurt a.M. 1989. Helga Abret, Fernziel Europa. Deutschland, Frankreich und die europäische Frage in der kulturpolitischen Zeitschrift »März« (1907–1917). In: Le discours européen dans les revues allemandes (1871–1914). Hg. von Michel Grunewald, Helga Abret und Hans-Manfred Bock. Bern 1996, S. 59–82.

16 Die Arbeit von Osterauer, Der »März« (wie Anm. 15), geht S. 81f. nur kursorisch auf dieses Konkurrenz- und Voraussetzungsverhältnis auf dem Münchner Zeitschriftenmarkt ein.

17 Vgl. Ludwig Thoma an Conrad Haussmann, 6. Mai 1906. In: Ludwig Thoma, Ein Leben in Briefen (1875–1921). München 1963, S. 187 und 193ff., sowie Albert Langen an Hermann Hesse, 11. Mai 1906. In: Albert Langen. Unveröffentlichte Briefe an Hermann Hesse. Hg. von Helga Abret. In: Recherches germaniques 14, 1984, S. 175–208, hier S. 189.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> dem Hefte höchstens diese vierundzwanzig angenommen haben. Im »März« müssen alle achtzig Seiten gelesen werden. Ist dies Prinzip uns stets vor Augen, dann siegen wir.[18]

Vor diesem Hintergrund dürfen die Bemerkungen in Josefs Hofmillers Erinnerungen alles andere als übertrieben sein, wenn er berichtet, dass die Nachricht vom Ersterscheinen des »März« in der Redaktion der »Süddeutschen Monatshefte« geradezu »wie eine Bombe« eingeschlagen habe:

> Aber das Herakleitische Wort, daß der Kampf der Vater aller Dinge sei, bewahrheitete sich auch hier. Cossmann vermehrte noch seine Energie, soweit dies möglich war, und München, das nun zwei rivalisierende Monatsschriften besaß, verfolgte ihren Wettkampf beinahe mit dem Interesse, mit dem es die Trabrennen in Daglfing besucht.[19]

Abgesehen von Hofmillers Lapsus, von »zwei rivalisierende[n] Monatsschriften« zu sprechen (tatsächlich erschien der »März« als Halbmonatsschrift, 1911 wurde er sogar in eine Wochenschrift umgestaltet),[20] dürfte die Redaktion der »Süddeutschen Monatshefte« die Herausforderung durch den »März« seinerzeit wohl weit weniger unter dem Aspekt des sportlichen Wettbewerbs betrachtet haben: Das Auftreten von Langens Zeitschrift war für die ohnehin in finanzieller Hinsicht auf tönernen Füßen stehenden »Monatshefte« zu einer realen Existenzbedrohung geworden.[21] Zwar blieb auch der »März« bis zuletzt ein Zuschussgeschäft,[22] doch zeigt bereits ein Blick auf die unterschiedlich hohen Auflagenzahlen, dass er von Anfang an auf eine erheblich größere Verbreitung hin konzipiert worden war als die »Süddeutschen Monatshefte«: Mit einer nachweislichen Auflage von 15 000 vierzehntägig erscheinenden Exemplaren

18 Ludwig Thoma, Gesammelte Werke. Bd. 1. München 1956, S. 324.

19 Hofmiller, Erinnerung (wie Anm. 8), S. XVI.

20 Vgl. Fritz Schlawe, Literarische Zeitschriften 1885–1910. Stuttgart 1965, S. 81f.

21 Zur finanziellen Situation der »Süddeutschen Monatshefte« vgl. Alfred Walter Heymels Brief an Richard von Kühlmann vom 22. Januar 1908, in dem von den »große[n] finanzielle[n] Schwierigkeiten durch die Gründung des März« die Rede ist, »die hemmend genug auf Ausbreitung unseres Blattes wirkte« (zit. n. Werner Volke, Aus Alfred Walter von Heymels Briefnachlaß. In: Für Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1975, S. 345–347, hier S. 346).

22 Vgl. Abret, Fernziel Europa (wie Anm. 15), S. 62. Schlawe, Literarische Zeitschriften (wie Anm. 20), S. 81, spricht für das Jahr 1909 von einem finanziellen Defizit von rund 11 300 Reichsmark.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Jahr 1908 war der »März« quantitativ betrachtet fünfmal so groß wie das ältere Konkurrenzprodukt.[23]

Aber auch die »vermehrte Energie«, die die Redaktion der »Süddeutschen Monatshefte« angesichts dieser Herausforderung in den Konkurrenzkampf investierte, zeitigte mitunter Ergebnisse, die nicht unbedingt unter dem Gesichtspunkt sportiver Fairness zu fassen waren. Am Beispiel der Angriffe, die die »Süddeutschen Monatshefte« nach der Gründung des »März« gegen den Verlag Albert Langen starteten, wird vielmehr deutlich, wie stark marktstrategische und damit ökonomische Interferenzen die Publikationspolitik in Cossmanns und Hofmillers Zeitschrift beeinflusst haben. So wurde etwa Hofmillers Arbeit als Literaturkritiker der »Süddeutschen Monatshefte« in eine mediale Kampagnenstrategie eingebunden, die der Münchner Schriftsteller Josef Ruederer zum Jahreswechsel 1907/08 mit politischen Angriffen auf Ludwig Thoma in dessen Eigenschaft als Redakteur sowohl des »März« wie auch des »Simplicissimus« eröffnete.[24] Unter dem assoziativen Titel »Vormärzliche Studien« wurden diese Angriffe in der Februarnummer 1908 der »Süddeutschen Monatshefte« fortgesetzt.[25]

Die sozialen Kontakte zwischen Josef Hofmiller, Paul Nikolaus Cossmann und Josef Ruederer reichten wie bei vielen Mitarbeitern der »Süddeutschen Monatshefte« noch in die Zeit der »Gesellschaft« zurück, in deren letzten Jahrgängen auch Ruederers Name aufscheint. Durch die fortgesetzte Mitarbeit Ruederers konnten die »Süddeutschen Monatshefte« vor allem dessen persönliches Konkurrenzverhältnis zu Ludwig Thoma ausnutzen, das im Kern um die Einnahme der Feldposition eines

[23] Vgl. Abret, Fernziel Europa (wie Anm. 15), S. 61, und Schlawe, Literarische Zeitschriften (wie Anm. 20), S. 79ff., wo bei den »Süddeutschen Monatsheften« für das Vergleichsjahr 1908 eine Auflage von 3 000 Exemplaren angegeben wird. Laut Alfred Walter Heymel hatten die »Süddeutschen Monatshefte« im Januar 1908 »trotz und alledem« der »März« sich als so scharfe Konkurrenz erwiesen hatte, »doch schon 1.400 feste Abonnenten, hauptsächlich südlich des Main und in der Schweiz, zu denen stetig neue hinzukommen.« (Heymel an Richard von Kühlmann, 22. Januar 1908, zit. n. Volke, Aus Alfred Walter von Heymels Briefnachlaß [wie Anm. 21], S. 346). Sofern beide Zahlen korrekt sind, war demnach nur etwa die Hälfte der Gesamtauflage, mit der die »Süddeutschen Monatshefte« auf dem Markt waren, durch Abonnements gedeckt, die andere Hälfte musste dagegen im freien Verkauf umgesetzt werden. Laut Abret, Fernziel Europa (wie Anm. 15), S. 61, konnte dasselbe allerdings auch für den »März« gelten.

[24] Vgl. Josef Ruederer, Sylvesterbetrachtungen. In: Süddeutsche Monatshefte 5, 1908, Bd. I, S. 134–143.

[25] Vgl. Josef Ruederer, Vormärzliche Studien. In: Süddeutsche Monatshefte 5, 1908, Bd. I, S. 249–255.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

repräsentativen bayerischen Volksschriftstellers kreiste und von Thoma später mit den lapidaren Worten kommentiert wurde: »Wir mochten einander nicht.«[26] In diesem Positionierungskampf zwischen Thoma und Ruederer hatten die »Süddeutschen Monatshefte« wiederholt für letzteren Partei ergriffen, was erstmals mit einem großen Porträt-Essay erfolgt war, in dem Josef Hofmiller Ruederers Roman »Ein Verrückter« gegenüber Thomas motivisch ähnlich gelagertem Bauernroman »Andreas Vöst« den Vorzug gegeben hatte.[27]

In solche Koalitionsverhältnisse eingebunden, versuchte Ruederer nach Erscheinen des »März« nicht nur seinen persönlichen Konkurrenten, sondern vielmehr die gesamte Langen-Presse »reichsweit ins Zwielicht zu setzen«,[28] indem er Ludwig Thoma und seinem Verleger von einem entschieden nationalen Standpunkt aus eine »opportunistische Auflagenpolitik« und »taktische Anbiederung« an die politische Linke vorwarf.[29] In seinen Beiträgen von 1908 verurteilte er vor allem Thomas Haltung gegenüber dem deutschen Kolonialisten Carl Peters, der im »März« und im »Simplicissimus« aufgrund der völkerrechtswidrigen Hinrichtung einer Afrikanerin in die Kritik gekommen war. Thoma hatte – der linksliberalen und antinationalistischen Haltung der Langen-Presse gemäß – gegen Peters polemisiert, was Ruederer als moralisch zweifelhafte Handlung bewertete, die auf Kosten der nationalen Interessen Deutschlands am linken Rand des politischen Feldes symbolische und ökonomische Profite einzuheimsen versuche.[30]

Dieser »erste Positionskampf zwischen den konkurrierenden Blättern ›März‹ und ›Süddeutsche Monatshefte‹«[31] wurde durch die Anti-»Simplicissimus«-Polemik weiter verschärft, die Rudolf Borchardt bereits im Maiheft desselben Jahres unter dem Titel »Renegatenstreiche« in den »Süddeutschen Monatsheften« veröffentlichte. Indirekt auf Ruederers

26 Ludwig Thoma, Joseph Ruederer. In: Ders., Gesammelte Werke. Bd. 1 (wie Anm. 18), S. 251–255.

27 Vgl. Josef Hofmiller, Ruederer [1906]. In: Ders., Eine Auswahl aus dem Werk (wie Anm. 9), S. 71–73. Zwei Jahre später war Ruederer zudem mit seinem Gesamtwerk von Georg Bondi in Berlin in den Buchverlag der »Süddeutschen Monatshefte« übergewechselt, vgl. Claudia Müller-Stratmann, Josef Ruederer (1861–1915). Leben und Werk eines Münchner Dichters der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1994, S. 110f.

28 Müller-Stratmann, Josef Ruederer (wie Anm. 27), S. 104.

29 Ebd.

30 Vgl. ebd., S. 100f.

31 Ebd., S. 118.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Artikel Bezug nehmend,[32] fasste Borchardt seine Polemik in die Form eines offenen Briefes »An den Herausgeber der Süddeutschen Monatshefte«, in dem er Cossmann zu der »Energie, der Umsicht und der Nachhaltigkeit« beglückwünschte,

> […] mit der Sie ein öffentliches Ärgernis in seinem Herzpunkte angreifen und den Geschäftsobjekten des Herrn Albert Langen vorerst einmal diejenige Kundschaft abzuschneiden beginnen, deren kulturelles und gesellschaftliches Niveau er ausspielt, sobald, vor Gericht oder von den unabhängigen Beurteilern, die laut zu sprechen wagen, sein Treiben beim rechten Namen genannt wird.[33]

Auch Josef Hofmiller wird von Borchardt im weiteren Verlauf seines Textes als Gewährsmann für eine positiv verstandene nationale Publizistik genannt,[34] die gegen Langens vorgeblich so zweifelhafte Verlagspraxis Stellung beziehe. Mit dessen »Geschäftsobjekten« meint Borchardt neben dem »März« vor allem Langens Satirezeitschrift »Simplicissimus«, die seit 1908 auch in einer Sonderausgabe für den französischen Markt herausgegeben wurde.[35] Mit einer solchen Verlagspolitik gäbe Langen – so lautet Borchardts zentraler Vorwurf – allein aus geschäftlichen Interessen heraus »die Fehler und Schwächen der deutschen Nation dem Hohn des westlichen Nachbarn preis.«[36]

Deutlicher noch als Ruederers Stellungnahme für die imperialistische Symbolfigur Carl Peters hatte Borchardt mit diesem Angriff auf das internationale Niveau von Langens Verlagstätigkeit den konkurrenzbedingten Graben zwischen dessen Zeitschriftenprojekten einerseits und den »Süddeutschen Monatsheften« andererseits schlagartig in eine politische Demarkationslinie verwandelt, die zwischen nationalistisch-konservativen, allenfalls rechtsliberalen Positionen auf Seiten der letzteren und einer von jeher eher nach links tendierenden, antinationalistischen und proeuropä-

32 Vgl. ebd., S. 119f. Ruederer lobte umgekehrt in einem Brief an Cossmann Borchardts »glänzenden Artikel über Langen.«

33 Rudolf Borchardt, Renegatenstreiche. In: Ders., Prosa V. Stuttgart 1979, S. 53–68, hier S. 53.

34 Ebd., S. 64.

35 Zur »édition française« des »Simplicissimus« vgl. Helga Abret, Satire als Exportartikel. Die Kontroverse um die »édition française« des Simplicissimus 1908. In: Simplicissimus. Glanz und Elend der Satire in Deutschland. Hg. von Gertrud Maria Rösch. Regensburg 1996, S. 34–48.

36 Müller-Stratmann, Josef Ruederer (wie Anm. 27), S. 119.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ischen Programmatik auf Seiten des »März« verlief.[37] Durch weitere Beiträge Borchardts, vor allem durch seine demonstrative Verteidigung Kaiser Wilhelms II. gegen dessen Kritiker,[38] wurden die Konturen dieser Linie in den »Süddeutschen Monatsheften« nur noch deutlicher nachgezogen.

Unmittelbar vor Erscheinen der »Renegatenstreiche« hatte Borchardt am 8. Mai 1908 an Josef Hofmiller geschrieben, um sich dessen Zustimmung zu versichern:

> Das Simplicissimus-Strafgericht ist inzwischen im Satz, ich hörte gerne Ihre private Meinung davon. Daß ich C[ossmann] und Sie sehr ausdrücklich ins Spiel gezogen habe ist Ihnen hoffentlich recht, – wir müssen zu continuierlicher Arbeit kommen, in einander greifen und uns mit Überschüssen wechselseitig aushelfen sonst kommen wir zu nichts; nur immer weiter so das Getriebe organisieren.[39]

Bereits vier Tage später bekundete Hofmiller Borchardt seine Begeisterung über dessen »Simplizissimus-Strafgericht«:

> Ich bin stolz darauf, daß es bei uns erscheint. Es ist von einer Größe und Wucht, die es über alle Polemik hebt. Vollkommen stimme ich Ihnen bei hinsichtlich dessen, was Sie über kontinuierliches, sich gegenseitig unterstützendes Arbeiten sagen. Wir müssen eine Phalanx bilden und geschlossen gegen die Auswüchse der Kultur losgehen.[40]

Hofmiller tat denn auch als Literaturkritiker wie als Mitherausgeber der »Süddeutschen Monatshefte« sein Möglichstes, in der von Borchardt ausgerufenen »Campagne gegen Langen«[41] das »Getriebe« weiter »zu organisieren« und die »ineinander greifende« Arbeit am Laufen zu halten. Die Fäden des Netzwerks, in dem die »Süddeutschen Monatshefte« als zentraler Knotenpunkt fungierten, waren dabei in ihrer literarischen und weltanschaulichen Färbung ebenso bunt, wie

37 Zur politischen Ausrichtung des »März« vgl. Abret, Fernziel Europa (wie Anm. 15), S. 61f.

38 Zu Borchardts Aufsatz »Der Kaiser« vgl. die ausführliche Darstellung bei Hartmut Zelinsky, Das Reich, der Posteritätsblick und die Erzwingung des Feindes. Rudolf Borchardts Aufsatz »Der Kaiser« aus dem Jahr 1908 und seine Wende zur Politik. In: Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen. Hg. von Ernst Osterkamp. Berlin 1997, S. 281–333.

39 Borchardt an Hofmiller, 8. Mai 1908, zit. n. Rudolf Borchardt, Briefe 1907–1913. Text. Bearb. von Gerhard Schuster. München 1995, S. 160f.

40 Hofmiller an Borchardt, 12. Mai 1908, zit. n. Josef Hofmiller, Briefe an Rudolf Borchardt. In: Neue Deutsche Hefte 5, 1958/59, S. 32–45, hier S. 33.

41 Rudolf Borchardt an Ernst Borchardt, 29. Mai 1908, zit. n. Borchardt, Briefe 1907–1913 (wie Anm. 39), S. 167.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie in ihrer Ausrichtung gegen Langen und seine Autoren übereinstimmten. So ließen sie sich denn auch relativ leicht zu einem gemeinsamen Leit- und Zugseil jener »Phalanx« verknüpfen, die Hofmiller und Cossmann anzuführen gedachten. In dieser Reihe marschierten der militante Ästhet Borchardt und der bayerische Naturalist Ruederer ebenso gegen Albert Langens Unternehmen auf, wie etwa der völkisch beseelte Reformpädagoge und Sittlichkeitsfanatiker Ludwig Kemmer, der im Kontext der Moral- und Zensur-Debatten im München der Jahrhundertwende zu einer weithin bekannten Figur des öffentlichen Lebens geworden war. Dem Kampf gegen die Künstler und Literaten des »Simplicissimus« hatte er sich vor allem aus Gründen der Wahrung von Anstand und guten Sitten verschrieben, weshalb ihn auch Ludwig Thoma in seiner Komödie »Moral« in der Gestalt des heuchlerischen Gymnasialprofessors und Moralpredigers Dr. Ludwig Wasner karikiert hat.[42]

Hofmiller war mit Kemmer – möglicherweise von seiner Tätigkeit als Pädagoge her[43] – auch persönlich bekannt und stand mit ihm bis in dessen hohes Alter hinein in Briefkontakt.[44] In seiner Literaturkritik benutzte Hofmiller Kemmers Ansichten und Aussagen wiederholt als Referenz zur Begründung eigener Appelle für eine moralisch ›saubere‹ und ›anständige‹ Literatur:

> Herr Dr. Ludwig Kemmer ist ein mutiger, kluger und warmfühlender Volkserzieher. Er gehört seit Jahren zu den Führern im Kampfe gegen Schmutz und Schund. Unter Schmutz versteht er die Pornographie, wobei er wenig Federlesens zwischen wissenschaftlich aufgeputzter oder unverhüllter, graphischer oder schriftstellerischer Pornographie macht. (Er war einer der ersten, die den Mut hatten, den Simplizissimus anzugreifen, welcher aus einem unartigen satyrischen Blatte immer mehr zu einem uneigenartigen für Satyre

42 Vgl. Bernhard Gajek, Kritik am Simplicissimus: Ludwig Kemmer und Ludwig Thoma. In: Simplicissimus. Glanz und Elend der Satire in Deutschland. Hg. von Gertrud Maria Rösch. Regensburg 1996, S. 39–60, sowie Ludwig Thoma, Moral. Komödie in drei Akten. Textrevision und Nachwort von Bernhard Gajek. München 1983, darin insbes. S. 83–103.

43 Hofmiller war im Hauptberuf als Gymnasiallehrer tätig und hatte sich im Bayern der Prinzregentenzeit auch schulpolitisch engagiert, vgl. Hofmiller, Eine Auswahl aus dem Werk (wie Anm. 9), passim.

44 Vgl. Kemmers Briefe an Hofmiller im Deutschen Literaturarchiv Marbach a.N., A: Hofmiller.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird, und […] nicht mehr nur den ruppigen Bullenbeißer im Wappen führen sollte, sondern auch eine parfümierte Sau.)[45]

heißt es in Hofmillers Besprechung von Kemmers Buch »Briefe an einen jungen Offizier«, die im Jahrgang 1908 der »Süddeutschen Monatshefte« Ruederers und Borchardts Anti-Langen-Kampagne flankierte und diese um die Kampfbegriffe ›Sittlichkeit‹ und ›Moral‹ erweiterte. In dieselbe Richtung zielte ein weiterer Angriff Hofmillers unter dem Titel »Lieber Simplizissimus!«, der sich kurz darauf im Sinne Kemmers gegen die als Pornographie bewerteten Illustrationen des »Simplicissimus«-Zeichners Ferdinand von Rezniček wandte.[46] Hofmillers Polemik gegen den erotischen ›Kitsch‹ war schon 1907 durch eine öffentliche Zuschrift des Komponisten Paul von Klenau an die »Süddeutschen Monatshefte« vorbereitet worden, in der er die Überhandnahme »pikanter« und »unkünstlerischer« Zeichnungen in der ansonsten auf ihr hohes artistisches Niveau bedachten Zeitschrift beklagt hatte.[47] Als schließlich im November 1908 der »Simplicissimus«-Zeichner Rudolf Wilke starb, benutzte auch Hofmillers Kollege Karl Voll seinen Nachruf in den »Süddeutschen Monatsheften« dazu, weniger über den Verstorbenen als vielmehr über die bedauerliche Tatsache der zwei divergierenden Seiten zu schreiben, die der »Simplicissimus« seinen Lesern gegenüber an den Tag legen würde: Künstlerisch anspruchsvolle Karikaturisten (wie der viel zu früh verstorbene Wilke) würden sich die Seiten des Blattes mit fabrikmäßig arbeitenden Produzenten erotischer Geschmacklosigkeiten teilen.[48]

Dass in solchen Polemiken wie in der gesamten medialen Frontstellung der »Süddeutschen Monatshefte« gegen den »Simplicissimus« immer auch ein Stellvertreterkrieg gegen den »März« bzw. gegen dessen Verleger und seine Redakteure geführt wurde, war in Anbetracht der Konkurrenzsituation zwischen beiden Unternehmen nicht zu überse-

45 Josef Hofmiller, Briefe an einen jungen Offizier. In: Süddeutsche Monatshefte 5, 1908, Bd. I, S. 116.

46 Vgl. Josef Hofmiller, Lieber Simplizissimus! In: Süddeutsche Monatshefte 5, 1908, Bd. I, S. 237–242.

47 Vgl. Paul von Klenau, E. Heilemann im Simplicissimus? In: Süddeutsche Monatshefte 4, 1907, Bd. II S. 399.

48 Vgl. Karl Voll, Rudolf Wilke gestorben. In: Süddeutsche Monatshefte 6, 1909, Bd. I, S. 130–131. Bezeichnenderweise blieb dem wenige Monate darauf im Mai 1909 verstorbenen Rezniček ein Nachruf in den »Süddeutschen Monatsheften« ebenso versagt wie dem Verleger Albert Langen, dessen Tod bereits im April 1909 zu verzeichnen gewesen wäre.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hen.[49] Am wenigsten natürlich von der Redaktion des »März« selbst, die in Anbetracht der massierten Angriffe gleich im zweiten Jahrgang ihrer Zeitschrift zwei Glossen mit den Titeln »Unsre Simplicissimusfeinde« und »Die Süddeutschen Monatshefte« veröffentlichte.[50] Darin heißt es mit direkter Adressierung an »die Kollegen von nebenan«:

> In ihrem neuesten Heft bringen die »Süddeutschen Monatshefte« ihren zweiten Angriff gegen den »Simplicissimus« und verbinden diesmal damit auch einen gegen den »März« und den Verleger Albert Langen. Die Kollegen von nebenan, die bisher mit ihrem Unternehmen wenig Erfolg hatten, scheinen sich zu einem größeren Erfolg verhelfen zu wollen, indem sie sich den glücklicheren Kollegen vom »Simplicissimus« und »März« mit kritischen Händen an die Rockschöße hängen. Wir möchten die Herren in diesem Vorhaben gerne unterstützen und weisen unsere Leser deshalb noch besonders auf diesen Angriff hin. Außerdem geben wir den »Süddeutschen Monatsheften« in dieser Nummer auch noch ein Gratisinserat an bevorzugter Stelle, worauf wir unsere Leser ebenfalls noch ausdrücklich hinweisen.[51]

Das Bild von den Kollegen, die sich der unliebsamen Konkurrenz gleichsam bremsend an die Rockschöße hängen müssten, zeichnet von Seiten des »März« ein Bild der »Süddeutschen Monatshefte«, das das eigene Unternehmen auf der Überholspur zeigt: Man könne es sich sogar leisten, durch diese Glosse für die abgeschlagenen Kritiker »von nebenan« Werbung zu betreiben.[52] Der inzwischen notwendig gewordene Sarkasmus solcher öffentlicher Verteidigungsreden freilich wurde zumindest

49 Vgl. hierzu auch Rudolf Borchardts Bemerkungen in einem Brief an seinen Bruder Philipp vom 22. Februar 1907, in dem es über den verlegerisch-ökonomischen Zusammenhang zwischen dem als Pornographie verschrienen »Simplicissimus« und dem liberal-demokratischen »März« heißt, dass sich Langen »aus den Schmutz-Zinsen seiner Bordell Literatur jetzt […] eine pathetisch reformatorische Revue zahlt […].« (Borchardt, Briefe 1907–1913 [wie Anm. 39], S. 25)

50 Vgl. Robert Hessen, Unsre Simplicissimusfeinde. In: März 2, 1908, Bd. II, S. 337–338, sowie Die Süddeutschen Monatshefte. In: März 2, 1908, Bd. II, S. 432.

51 Ebd.

52 Dass sich die Konkurrenzsituation zwischen beiden Zeitschriften auch drei Jahre später noch nicht wesentlich entschärft hatte und sich die »Süddeutschen Monatshefte« noch immer dazu veranlasst sahen, der gegnerischen Zeitschrift mit allen nur denkbaren Mitteln an »die Rockschöße« zu greifen, zeigen die Plagiatsvorwürfe, die die »Monatshefte« 1911 gegenüber dem »März« erhoben. Unter dem Titel »Ein Plagiat des März« druckte Cossmann 1911 einen Schriftwechsel mit der Konkurrenz-Redaktion ab, der die gesunkene Moral der »März«-Mitarbeiter im Umgang mit fremdem geistigem Eigentum unter Beweis stellen sollte. Konkret ging es um wörtliche Übernahmen aus einem Artikel der »Süddeutschen Monatshefte« zu kirchenpolitischen Fragen, vgl. Ein Plagiat des März. In: Süddeutsche Monatshefte 8, 1911, Bd. II, S. 412–416.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von einem Mitglied der »März«-Redaktion eher mit Bedauern als mit Befriedigung betrachtet. In einem undatierten Brief Hermann Hesses, der im Mai 1908 oder kurz darauf entstanden sein muss, da er unmittelbar auf Borchardts Angriffe gegen die »édition française« des »Simplicissimus« Bezug nimmt, schreibt Langens Literaturredakteur unter dem Briefkopf des »März« an seinen durchaus »hochgeschätzten« Ressort-Kollegen Josef Hofmiller von den »Süddeutschen Monatsheften«:

> Seit langem lese ich Ihre Aufsätze immer mit Vergnügen u. oft mit großer Bewunderung u. habe oft bedauert daß zwischen Ihren Monatsheften u. meinem März die Kluft der Konkurrenz liegen muß, die denn leider Borchardt noch unnützer Weise verbreitert hat. Sonst wäre ich Ihnen in München wohin ich zuweilen komme wohl einmal begegnet.[53]

Dass gerade Hesse zu jenen Autoren zählte, die sich aus Sicht der »Süddeutschen Monatshefte« am wenigsten zum Feindbild eigneten, da sie zumindest in den Jahren vor 1914 über weite Strecken mit den eigenen Vorstellungen von einer süddeutsch-alemannischen Literaturtradition in Einklang zu bringen waren, zeigt das – echte oder auch nur vorgetäuschte – Bedauern, das Rudolf Borchardt in einem Brief an Hofmiller vom 28. Mai 1908 über den Vorfall an den Tag legte:

> Hesses Replik hat Cossmann mir geschickt, – wie gebrechlich ist unser ganzes literarisches Treiben und wie sehr stürzt immer gerade der Pfeiler den man stützen will. Ich habe ihm weh gethan und behalte ein schlechtes Gefühl davon, so kühl ich auch geantwortet habe.[54]

Hofmiller selbst hat sich in Hinblick auf diesen Zwiespalt mit der Entscheidung aus der Affäre gezogen, bei der Besprechung von Hesses Büchern weitgehende Zurückhaltung zu üben. Für die zahlreichen zwischen 1907 und 1917 erschienenen Werke Hesses lassen sich zumindest in den »Süddeutschen Monatsheften« nur zwei Besprechungen aus Hofmillers Feder nachweisen – eine positive der Erzählung »Gertrud« von 1910 und eine moderat ablehnende des Bandes »Umwege« von 1911, beide jeweils im Rahmen von Sammelrezensionen.[55] Einen größeren Aufsatz

53 Hesse an Hofmiller, o. D. (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N., A: Hofmiller).

54 Borchardt an Hofmiller, 28.51908, zit. n. Borchardt, Briefe 1907–1913 (wie Anm. 39), S. 165.

55 Vgl. Josef Hofmiller, Erzählungen. In: Süddeutsche Monatshefte 7, 1910, Bd. II, S. 739 und Josef Hofmiller, Anmerkungen zu Büchern. In: Süddeutsche Monatshefte 9, 1911/12, Bd. II, S. 758–763.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hat Hofmiller dagegen nie über Hesse geschrieben – im Gegensatz zu seinen ausführlichen, bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs hinein meist negativen oder doch deutlich kritischen Kommentaren zu den Langen-Autoren Ludwig Thoma oder Frank Wedekind, die sich im Kampf gegen das Konkurrenzprodukt weitaus wirkungsvoller angreifen ließen.[56]

» … melier mich da nicht hinein« oder: Alfred Walter Heymels Einflussnahmen

Nach dem Auftreten des »März« waren die »Süddeutschen Monatshefte« im Jahr 1907 nur durch die Bildung eines finanzkräftigen Teilhaber-Konsortiums zu retten gewesen, dessen Mitgliedern Sitz und Stimmrecht im Aufsichtsrat des Unternehmens eingeräumt werden musste.[57] Außer Heinrich Simon, dem Verleger der »Frankfurter Zeitung«, sowie dem bereits erwähnten Schriftsteller Josef Ruederer – der als Sohn eines Großaktionärs und Aufsichtsratsmitglieds der Löwenbräu-AG einen Teil seines beträchtlichen Erbes in Cossmanns und Hofmillers Zeitschrift investieren konnte[58] – zählte zu den neuen Geldgebern auch der Bremer Millionär Alfred Walter Heymel.[59] Er trat zur Jahreswende 1907/08 als Sozietär in den Verlag der »Süddeutschen Monatshefte« ein und versuchte fortan den Kurs des Blattes entscheidend mitzubestimmen.

Wenn Hans-Christof Kraus die Geschichte der »Süddeutschen Monatshefte« in mehrere »voneinander […] abgrenzbare Einzelepochen aufgliedert«, von denen der »erste Abschnitt […] die Frühgeschichte der Zeitschrift bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs, also die Jahre 1904 bis

56 Vgl. dazu Hofmiller, Eine Auswahl aus dem Werk (wie Anm. 9), passim, sowie Pilz: Konservative Literaturkritik, (wie Anm. 11), passim.

57 Vgl. Jens Flemming, »Gegen die intellektualistische Zersetzung der alten moralischen Werte«. Die »Süddeutschen Monatshefte« zwischen Krieg und Nationalsozialismus. In: Le milieu intellectuel conservateur en Allemagne, sa presse et ses résaux (1890–1960). Hg. von Michel Grunewald und Uwe Puschner. Bern 2003, S. 165–201, hier S. 166f. Neben den dort genannten Geldgebern waren noch weitere »Münchner Gönner, darunter die Stadt durch den Oberbürgermeister von Borscht« beteiligt, wie aus einem Brief Alfred Walter Heymels an Richard von Kühlmann vom 22. Januar 1908 hervorgeht, vgl. Volke, Aus Alfred Walter von Heymels Briefnachlaß (wie Anm. 21), S. 345.

58 Vgl. Müller-Stratmann, Josef Ruederer (wie Anm. 27), S. 116: »Kaum im Besitz des Familienvermögens trat er als Sozietär in die ›Süddeutschen Monatshefte ein. «

59 Zu Heymels Leben und Werk vgl. Theo Neteler, Verleger und Herrenreiter. Das ruhelose Leben des Alfred Walter Heymel. Göttingen 1995.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1914« umfasst,[60] scheint es deshalb angebracht, in dieser ersten Phase noch einmal zwischen zwei klar geschiedenen Hälften zu differenzieren, deren Grenze durch den Beginn von Heymels Beteiligung am Verlag der »Süddeutschen Monatshefte« markiert wird. Heymels Bedeutung für die Geschichte der Zeitschrift liegt vor allem darin, dass er versuchte, die »Süddeutschen Monatshefte« in ein publizistisches Sprachrohr der Dichter-Trias Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Borchardt und Rudolf Alexander Schröder umzugestalten, womit er das Blatt auch für Primärtextabdrucke der genannten Autoren geöffnet hat.[61] Zumindest kurzzeitig war damit aus einer in literarischer Hinsicht zunächst noch recht bunt und uneinheitlich wirkenden Zeitschrift mit deutlichen Affinitäten zur Provinz- und Heimatkunst ein echtes Organ der »konservativen Moderne«[62] geworden, in dem neben Heymels eigenen Texten Erstdrucke von Schröders Gedichten, Borchardts publizistische Aufsätze oder auch ein Auszug aus Hofmannsthals »Florindo«-Komödie das literarische Niveau bezeugen konnten, das Hofmiller parallel dazu in seinen literaturkritischen Beiträgen über die Dichtung der Zeit unermüdlich einforderte.[63] Hofmillers essayistische Äußerungen über Borchardt, Schröder, Hofmannsthal und Heymel sind damit immer auch als unmittelbarer Kotext zu den primären Veröffentlichungen dieser Verfasser im verbindenden Rahmen eines gemeinsamen medialen Ortes zu verstehen, wo sie vom Leser wechselseitig aufeinander bezogen werden konnten.

Ähnlich wie für die »Süddeutschen Monatshefte« gilt dies in kleinerem Maßstab auch für das Feuilleton der renommierten »Frankfurter Zei-

60 Hans-Christof Kraus, Kulturkonservatismus und Dolchstoßlegende. Die »Süddeutschen Monatshefte« 1904–1936. In: Konservative Zeitschriften zwischen Kaiserreich und Diktatur. Hg. von Hans-Christof Kraus. Berlin 2003, S. 13–43, hier S. 14f.

61 Vgl. hierzu v.a. Borchardt, Heymel, Schröder. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, 8. April bis 31. Oktober 1978. Hg. von Reinhard Tgahrt und Werner Volke. Marbach a.N. 1978, S. 127ff. Einen exemplarischen Einblick in Heymels Bemühungen zu Gunsten seiner Freunde gibt sein Brief vom 24. Oktober 1908 an Paul Nikolaus Cossmann, in dem es u.a. über Hofmannsthal heißt: »Gern hätte ich gelegentlich kurz Nachricht, in welcher Weise eigentlich mit Hofmannsthal abgeschlossen wurde und ob im ersten Hefte des neuen Jahrganges nun wirklich ein Stück von seiner neuen Komödie erscheinen wird, was ich für äußerst notwendig halte, denn ein größerer Teil der besseren deutschen Zeitschriften werden im neuen Jahre von Hofmannsthal Beiträge bekommen und wir dürfen meiner Meinung nach absolut nicht unter diesen fehlen.« (Zit. n. Volke, Aus Alfred Walter von Heymels Briefnachlaß [wie Anm. 2], S. 348)

62 Günter Butzer/Manuela Günter, Literaturzeitschriften der Jahrhundertwende. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890–1918. Hg. von York-Gothart Mix. München 2000, S. 116–136, hier S. 131.

63 Vgl. Pilz, Konservative Literaturkritik (wie Anm. 11), S. 69–74.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tung«, mit der Hofmillers Zeitschrift über die bereits erwähnte sozietäre Beteiligung Heinrich Simons verbunden war. Simons Name war von Heymel im Winter 1907/08 als wichtiger Garant für das Fortbestehen der in finanzielle Bedrängnis geratenen Zeitschrift betrachtet worden, während der Verleger der »Frankfurter Zeitung« im Gegenzug sogar eine Erhöhung seiner Einlagen bei den »Süddeutschen Monatsheften« in Aussicht gestellt hatte, falls sich Heymel an der Redaktion des Blattes beteiligen würde.[64]

Wie die zeitweilige ökonomische Nähe von »Frankfurter Zeitung« und »Süddeutschen Monatsheften« für die strategische Durchsetzung der drei Autoren Schröder, Borchardt und Hofmannsthal auf dem deutschen Markt unter Beteiligung des Kritikers Hofmiller nutzbar gemacht werden konnte, wird nicht nur anhand von Hofmillers begeisterter Besprechung des »Hesperus«-Jahrbuchs in der »Frankfurter Zeitung« vom 31. Dezember 1909 deutlich,[65] sondern auch daran, dass diese Rezension im selben Feuilleton erschienen ist, in dem zuvor schon ein Autor wie Borchardt mit eigenen Primärtexten vertreten gewesen war.[66] Im Februar 1907 z.B. hatte Borchardt den Erstabdruck seines »Villa«-Essays in der »Frankfurter Zeitung« veröffentlicht,[67] den Hofmiller dann im Jahr darauf in den »Süddeutschen Monatsheften« zum Ausgangspunkt für

64 Vgl. Heymel an Richard von Kühlmann, 22. Januar 1908: » […] die Süddeutschen Monats-Hefte […]. Ihr Fortbestand ist durch das Interesse einzahlender Geldgeber, wie Dr. Heinz Simon, Frankfurter Zeitung, […] vorläufig gesichert. Ich habe in Berlin mit Simon paktiert und hat er mir versprochen, falls ich in die Redaktion eintreten würde, neues Geld geben zu wollen.« (Zit. n. Volke, Aus Alfred Walter von Heymels Briefnachlaß [wie Anm. 21], S. 345)

65 Vgl. Josef Hofmiller, Hesperus. In: Frankfurter Zeitung vom 31. Dezember 1909. Da das Erscheinen des »Hesperus« ansonsten vom Feuilleton der übrigen deutschen Presse weitgehend unbemerkt blieb, maßen die Autoren Hofmillers Besprechung umso größere Bedeutung zu, vgl. z.B. Rudolf Borchardts Brief an Rudolf Alexander Schröder vom 6. März 1910, wo von der »desaströsen Tatsache« die Rede ist, »dass […] keine in Betracht kommende Zeitung oder Zeitschrift das Buch im Einlauf verzeichnet, d.h. zur Besprechung erhalten hat […]: wozu stimmt, dass nur Hofmiller der an uns beiden, und der arme Schelm Sulger-Gebing der an Hofmannsthal interessiert ist, gewissermassen ausser der Reihe Rezensionen gebracht haben. Selbstverständlich rollt eine so schwermassige Publikation nicht von selber, und auch der schlankeste Wagen braucht noch das Pferd das ihn zieht und den Kutscher der dieses lenkt.« (Rudolf Borchardt/Rudolf Alexander Schröder, Briefwechsel 1901–1918. Text. Bearb. von Elisabetta Abbondanza. München 2001, S. 276)

66 Vgl. die Bibliographie von Ingrid Grüninger, Rudolf Borchardt. Verzeichnis seiner Schriften. Marbach a.N. 2002.

67 Vgl. Rudolf Borchardt, Villa. In: Frankfurter Zeitung vom 15./16. Februar 1907.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einen großen Essay mit dem Titel »Italienische Reise« gemacht hatte[68] – nicht, ohne dabei explizit auf den Erstabdruck in der »Frankfurter Zeitung« hinzuweisen und ausführlich aus ihm zu zitieren. Implizit wurde damit der besondere Charakter von Borchardts Zeitungsessay durch Hofmiller ebenso betont, wie das Niveau des Frankfurter Feuilletons, das solche künstlerisch hochstehenden Texte in seinen Spalten zum Abdruck brachte. Den eigentlichen Anlass für Hofmillers Besprechung hatte freilich die Buchveröffentlichung von Borchardts »Villa« geboten, die 1908 in kleiner Auflage vom Insel Verlag hergestellt worden war. Hinter dieser stand wiederum niemand anderer als der neue Sozietär der »Süddeutschen Monatshefte«, Alfred Walter Heymel. Als Mitbegründer und Mitinhaber des Insel Verlags[69] hatte er Borchardts Text – als erstes realisiertes Zeugnis ihrer neuen »Allianz«[70] – in der Reihe seiner exklusiven »Hundertdrucke« in bibliophiler Ausstattung herausgegeben.[71] Eines der nächsten publizistischen Zeugnisse dieser Allianz bildete dann im Folgejahr auch der »Hesperus«, der ebenfalls im Insel Verlag erschien, sodass Heymel nicht nur für die Autoren, sondern auch für das von ihm mit vertretene Verlagsunternehmen sprechen konnte, wenn er Hofmiller am 17. Januar 1910 seinen Dank für dessen Rezension in der »Frankfurter Zeitung« abstattete: »Lieber Herr Hofmiller! […] Ihr köstlicher Hesperus Artikel erfüllte wieder einmal nicht nur die Hoffnungen, die wir auf Sie gesetzt hatten, sondern übertraf sie bei weitem.«[72]

Auch die kurze Anzeige von Hofmannsthals »Gedichten und kleinen Dramen«, die Hofmiller im Folgejahr in den »Süddeutschen Monatsheften« veröffentlichte,[73] war unmittelbar durch Heymel angeregt worden.

68 Vgl. Josef Hofmiller, Italienische Reise. In: Süddeutsche Monatshefte 5, 1908, Bd. I, S. 568–583.

69 Vgl. Neteler, Verleger und Herrenreiter (wie Anm. 59), S. 103ff.

70 Zelinsky, Das Reich (wie Anm. 38), S. 300.

71 Die entsprechende Passage in Hofmillers Rezension, die in wenigen Sätzen den Bogen von Simons Zeitung über Borchardts Text zu Heymels Druck schlägt, lautet: »Vor Jahresfrist erschien in der Frankfurter Zeitung ein Aufsatz Rudolf Borchardts, der *Villa* überschrieben war, und in prachtvoll prägnanter Prosa auf wenigen Spalten das Wertvollste und zugleich Künstlerischste darstellte, das seit Viktor Hehn in deutscher Sprache über Italien erschienen ist. Ein vom Insel Verlag veranstalteter Privatdruck ist nur in hundert Exemplaren hergestellt worden. Darum seien die für unseren Gegenstand gewichtigsten Stellen hergesetzt: […].« (Hofmiller, Italienische Reise [wie Anm. 68], S. 574)

72 Heymel an Hofmiller, 17. Januar 1910, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist. Hg. von Werner Volke und Heidrun Güttinger. Marbach a.N. 1986, S. 42.

73 Vgl. Josef Hofmiller, Anmerkungen zu Büchern. In: Süddeutsche Monatshefte 8, 1911, Bd. II, S. 153–158, hier S. 158.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Heymel war an der Realisierung der genannten Hofmannsthal-Auswahl im Insel Verlag maßgeblich beteiligt gewesen.[74] Noch während das Buch in der Herstellung war, hatte er – die Pressearbeit vorbereitend – an den geschäftsführenden Verlagsleiter Anton Kippenberg geschrieben:

> Wann erscheint der billige Hofmannsthal? […] Wenn ich Ende des Monats nach Leipzig komme, denke ich einen ganzen Feldzugsplan für die Presse zu entwerfen. – Heute möchte ich nur folgendes vorschlagen. Hofmiller, der ein starkes Verhältnis zu Hofmannsthal hat, öfter schon über ihn schrieb, dann aber auch für billige Ausgaben lebender Autoren immer wieder eingetreten ist, befindet sich augenblicklich in der Sommerfrische. Es wäre vielleicht gut, ihm jetzt schon die Aushängebogen zu senden, denn dann besteht die Möglichkeit von ihm einen energischen Hinweis auf das Verlagsunternehmen für das Oktoberheft der S[üddeutschen] M[onatshefte] schon jetzt zu bekommen, das in besonders großer Auflage zu Propagandazwecken verlegt wird. Sollte das Buch auch beim Erscheinen der S. M. noch nicht von uns aus ausgeliefert werden können, so würde ein Nachweis Hofmillers, daß ihm die Aushängebogen vorgelegen haben, und seine Vorankündigung, eine marmorfeste Basis wieder für unsere Propaganda geben. Bitte, laß doch die Aushängebogen, so bald wie möglich, falls Du einverstanden bist, an die S. M. gehen. Alles andere besorgen wir dann zusammen von Leipzig aus.[75]

Die »marmorfeste Basis«, die Hofmiller liefern sollte, fiel dann (womöglich aufgrund der allzu aufdringlichen Nachsendung der Fahnen bis an den Urlaubsort)[76] freilich recht uninspiriert und lakonisch aus. Als Zitatspender für die Werbung des Insel Verlags wäre Hofmillers Kurztext immerhin verwertbar gewesen, zumal der Rezensent – ganz wie von Heymel gewünscht – die billige Preisgestaltung des wohlfeilen Bandes sogar mehrfach hervorgehoben hatte.[77]

Der von Heymel instruierte Hofmiller leistete jedoch nicht nur gute Dienste für die »Propaganda« des Insel Verlags, indem er für die Vorankündigung von Büchern herangezogen werden konnte; er ließ sich von Seiten des Verlages auch für die retrospektive Sicherung von dessen gutem Ruf einsetzen. Als z.B. Albert Soergel in seiner populären Literaturgeschichte »Dichtung und Dichter der Zeit« die historische Bedeutung

74 Vgl. Neteler, Verleger und Herrenreiter (wie Anm. 59), S. 152ff.

75 Heymel an Kippenberg, 4. August 1911, zit. n. Neteler, Verleger und Herrenreiter (wie Anm. 59), S. 157.

76 Am 7. August hatte Kippenberg an Heymel repliziert, Hofmiller die Aushängebogen zu senden, »sobald sie da sind«, zt. n. Neteler, Verleger und Herrenreiter (wie Anm. 59), S. 157.

77 Vgl. hierzu auch Hofmiller, Eine Auswahl aus dem Werk (wie Anm. 9), S. 219ff.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Zeitschrift »Die Insel«, die die Keimzelle des Insel Verlags gebildet hatte, lediglich in ihrer Rolle als bibliophil ausgestattetes Dokument der deutschen Buchkunstbewegung erblicken wollte, legte Hofmiller 1912 in den »Süddeutschen Monatsheften« öffentlich Protest ein:

> In Albert Soergels »Dichtung und Dichter der Zeit« […] findet sich (S. 532) über die Zeitschrift »Insel« der Satz, daß bei ihr »die Ausstattung nun schon alles, der Inhalt nichts war.« Es ist unbegreiflich, wie ein Geschichtsschreiber der letzten Jahrzehnte derart die Bedeutung einer Zeitschrift verkennen mag, die in hundert Jahren ebenso und mit demselben Rechte nachgedruckt werden wird, wie heut etwa Arnims Tröst-Einsamkeit.[78]

Es folgt eine ausführliche Inhaltsangabe der einzelnen »Insel«-Jahrgänge, die die Bedeutung der Zeitschrift durch die bloße Auflistung renommierter Namen und Werke illustrieren soll, wobei Hofmiller besonders deutlich auf den Abdruck von Hofmannsthals »Bergwerk zu Falun« und »Gestern«, sowie auf die »großen« und »grandiosen Elegien«[79] Rudolf Alexander Schröders und Rudolf Borchardts hinweist, um letztendlich zu schließen:

> Es wurden fast nur Namen aufgezählt; sie mögen immerhin genug an Zahl und genug an Gewicht sein, um einen Entscheid zu ermöglichen, ob bei der »Insel« wirklich die Ausstattung alles, der Inhalt nichts war. Man darf im Gegenteil sagen, daß in jenen drei Jahrgängen 1899 bis 1901 gerade die bekanntesten Autoren unserer Tage zum erstenmal zu einem größeren Leserkreis sprechen. Nachdem die Bände längst vergriffen sind, läuft diese Richtigstellung nicht Gefahr, als Reklame für ein Unternehmen verdächtigt zu werden, das genannt werden muß, wenn man von den deutschen Zeitschriften des Jahrhunderts diejenigen aufzählt, welche nicht nur die Epoche sammeln, sondern eine Epoche verkünden.[80]

Auch für Heymel selbst – dem Hofmiller mit seinem Einspruch gegen Soergel gleichsam als literaturkritischer Stellvertreter die Stimme lieh – hatten Gründung und Redaktion der »Insel« im Jahr 1899 eine Startposition im kulturellen Feld geschaffen, von der aus ein weitreichendes Netzwerk an literarischen und künstlerischen Kontakten gesponnen worden war. Auf diesem Wege war er im Februar 1900 auch mit Hofmannsthal persönlich bekannt geworden, eine erste Begegnung mit Borchardt – mit

78 Josef Hofmiller, Anmerkungen. In: Süddeutsche Monatshefte 10, 1912/13, Bd. I, S. 739.
79 Ebd.
80 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem er seit längerem bereits in Briefkontakt gestanden hatte – erfolgte dann im Januar 1908. Das soziale Kapital, das die Einbindung in dieses Netzwerk darstellte, entbehrte dabei im Falle Heymels auch nicht einer verwandtschaftlich-familiären Komponente, die ihrerseits als Bindemittel für die vielfältigen Verflechtungen zwischen Autoren, Geldgebern und Verlagen im Umfeld der »Süddeutschen Monatshefte« wirksam werden sollte: Bekanntlich war Rudolf Alexander Schröder, der seinerzeit bei Gründung und Leitung der Zeitschrift »Die Insel« ebenfalls eine federführende Rolle gespielt hatte, nicht nur einer der engsten Freunde Heymels, sondern auch noch dessen Vetter. Diese Tatsache mochte es denn auch für Josef Hofmiller, den maßgeblichen Lobredner Schröders innerhalb der »Süddeutschen Monatshefte«,[81] besonders angezeigt erscheinen lassen, mit dem allfälligen Verdacht einer »Reklame« für Heymels Unternehmungen implizit auch den einer buchstäblichen ›Vetternwirtschaft‹ von sich zu weisen.

Zwar hat sich auch Heymel selbst immer wieder als Dichter und Übersetzer versucht, doch blieb seine Rolle gegenüber Hofmannsthal, Borchardt und Schröder in erster Linie diejenige des mäzenatischen, finanziell unabhängigen und unternehmungsfreudigen Projektemachers, der vor allem verlegerisch und publizistisch dahingehend gewirkt hat, den relativ losen Kreis um Hofmannsthal als Gruppe zu formieren. Letzteres war ein Anliegen, das mit seiner Grundidee eines dichterischen »Triumvirats« in Abgrenzung zum George-Kreis maßgeblich auf Rudolf Borchardt zurückging und in diesem einen lautstarken Wortführer gefunden hatte.[82]

Nach Hofmannsthals persönlicher Abkehr von George und spätestens seit Borchardts Selbstinthronisation als »Gegenkönig«[83] einer konkurrierenden Gruppenstruktur waren die Gräben zum George-Kreis unüberbrückbar geworden – umso stärker freilich auch das Be-

81 Vgl. exemplarisch Josef Hofmiller, Schröder. In: Süddeutsche Monatshefte 6, 1909, Bd. II, S. 93–105.

82 Vgl. Gregor Eisenhauer, Antipoden. Ernst Jünger und Johann Wolfgang von Goethe, Rudolf Borchardt und Hugo von Hofmannsthal. Tübingen 1998, S. 46: »So wie er sich Hofmannsthal […] zum Freund modellierte, schuf Borchardt sich George zum Gegner, obwohl er ihm persönlich nie begegnete.« Zur George als »Gegenbild« Borchardts und zum Konkurrenzverhältnis zwischen beiden Gruppen vgl. auch Zelinsky, Das Reich (wie Anm. 38), S. 285ff. und Stefan Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt 1996, S. 128ff.

83 Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus (wie Anm. 82), S. 148.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dürfnis, ein mediales »Konkurrenzunternehmen«[84] zu den »Blättern für die Kunst« und dem späteren »Jahrbuch für die geistige Bewegung« zu installieren. Bereits vor seinem Eintritt bei den »Süddeutschen Monatsheften« hatte Heymel in diesem Sinne versucht, nach dem Scheitern der »Insel« zusammen mit Borchardt und Schröder eine eigene Zeitschrift ins Leben zu rufen; das Projekt hatte sich jedoch zum Jahreswechsel 1907/08 endgültig zerschlagen. Erst eineinhalb Jahre später sollte es – einen ursprünglichen Titelvorschlag Heymels aufgreifend[85] – mit dem ersten und einzigen Band des »Hesperus« eine äußerst kurzlebige Reaktivierung erfahren.[86]

In der Zwischenzeit glaubte Heymel freilich, in den »Süddeutschen Monatsheften« eine Art Ersatz gefunden zu haben, der wenigstens vorläufig einen gemeinsamen medialen Ort für die Gruppe bilden konnte. Außer für die Publikation von Dichtungen standen die »Monatshefte« jedenfalls auch für die Veröffentlichung von kritischen Querschüssen gegen die George-Fraktion zur Verfügung: Schröders negative Besprechung des Auswahlbandes der »Blätter für die Kunst« von 1909 konnte hier ebenso erscheinen, wie Borchardts aggressives »Intermezzo« über das »Jahrbuch für die geistige Bewegung« im Jahr darauf.[87] Wie rasch dabei die »Süddeutschen Monatshefte« im Umfeld Stefan Georges mit ihrem neuen Finanzier Heymel und der von ihm vertretenen Dichtergruppe identifiziert worden sind, zeigt ein Brief Friedrich Gundolfs an Karl Wolfskehl vom 10. Oktober 1908, in dem er über seine Shakespeare-Übersetzung schreibt: »Ich höre aus dritter Hand, dass Borchardt

84 Zelinsky, Das Reich (wie Anm. 38), S. 286.

85 Vgl. Heymel an Richard von Kühlmann, zit. n. Borchardt, Heymel, Schröder (wie Anm. 61), S. 118: »Borchardt war einige Tage bei mir in Bremen und trifft sich mit mir und Schröder am 9. bezw. 10. Januar in Leipzig, um auf das Ernsthafteste und Nachdrücklichste die Gründung der lang geplanten neuen Zeitschrift zu beraten. Die Quartalschrift, die übrigens Hesperus oder Heimkehr heißen soll, soll nicht einen rein literarischen Charakter tragen, sondern wird versuchen politischen Einfluß in unserem Sinne zu gewinnen.«

86 Zur Geschichte des »Hesperus« und zu Borchardts Zusammenarbeit mit Heymel und Schröder im Umfeld der »Insel« vgl. Kai Kauffmann, Stilmuster. Rudolf Borchardt und Rudolf Alexander Schröder, die »Insel«-Zeitschrift und das »Hesperus«-Jahrbuch. In: Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900. Hg. von Andreas Beyer und Dieter Burdorf. Heidelberg 1999, S. 195–212.

87 Vgl. Rudolf Alexander Schröder, Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1904–1909. In: Süddeutsche Monatshefte 6, 1909, Bd. II, S. 439–449. Rudolf Borchardt, Intermezzo. In: Süddeutsche Monatshefte 7, 1910, Bd. II, S. 694–716.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in seinem Heymelwinkel einen Angriff gegen mich […] plane. Wenn der Shakesp. kommt wird er sich wol [sic!] auf den stürzen.«[88]

Der Hauptverantwortliche für das literaturkritische Ressort der »Süddeutschen Monatshefte«, Josef Hofmiller, blieb indes dem George-Kreis gegenüber viel zu ambivalent eingestellt, als dass er sich zu allzu aggressiven Angriffen hätte hinreißen lassen – im Gegenteil: seine im Dezember 1910 in der »Allgemeinen Zeitung« gleichsam auf neutralerem Terrain erschienene Rezension von Gundolfs Shakespare-Übertragung ist durchaus von Achtung gegenüber der gebotenen Leistung und den ästhetischen Prinzipien des George-Kreises geprägt.[89] Schon in seiner »Hesperus«-Rezension, die mit einer langen lobenden Passage über Georges maßgebliche Leistungen für die neuere deutsche Literatur beginnt, hatte sich Hofmiller damit begnügt, die Gleichrangigkeit der neuen Dichtergeneration um Borchardt und Hofmannsthal mit derjenigen Georges zu betonen: Gerade Borchardts Nachdichtung Dantes sei – als unmittelbares Konkurrenzprodukt zu Georges eigener Dante-Übersetzung – das beste Beispiel dafür, dass es dem Wortführer einer neuen Jugend gelungen war, auf gleicher Höhe mit dem anerkannt hohen Niveau ihres Wegbereiters zu stehen zu kommen.[90]

Womöglich waren es nicht zuletzt diese deutlichen Sympathien für die literarischen Qualitäten des literaturpolitischen Gegners, die Hofmiller aus strategischen Gründen veranlasst haben, seine lange gehegte Idee eines umfangreichen Essays über den ›Meister‹ wieder fallen zu lassen. Zwar hatte er Heymel gegenüber noch im Juni 1909 die Absicht bekundet, über George zu schreiben – »Meine nächste größere Arbeit wird wohl George sein.«[91] –, doch blieb die Ausführung dieses Plans unrealisiert. Letztendlich begnügte sich Hofmiller damit, durch Nebensätze und kleinere Exkurse in Rezensionen die Kritik an jenen Erscheinungsformen in der ästhetischen Praxis der Georgeaner zu akzentuieren, in deren Ablehnung er sich mit Borchardt und den Seinen von Anfang an

88 Gundolf an Wolfskehl, 10. Oktober 1908, zit. n. Zelinsky, Das Reich (wie Anm. 38), S. 313.

89 Vgl. Josef Hofmiller, Gundolfs Shakespeare. In: Allgemeine Zeitung vom 10. Dezember 1910.

90 Vgl. Josef Hofmiller, Hesperus (1909), zit. n. Hofmiller, Eine Auswahl aus dem Werk (wie Anm. 9), S. 92ff.

91 Hofmiller an Heymel, Juni 1909, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 40.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einig wissen konnte: Das Angriffsziel war dabei weniger in den Texten selbst zu finden als vielmehr in den »pontifikalen Posen Georges und seiner Ministranten«,[92] angesichts derer Hofmiller seiner Leserschaft nicht verschweigen wollte, dass er sie »denkbar unglücklich finde.«[93] Mit solchen Wertungen ließ sich bei der Einschätzung Georges wohl noch am einfachsten der Schulterschluss zu Borchardt vollziehen, der nahezu zeitgleich in den »Süddeutschen Monatsheften« abschätzig von »alle[n] diese[n] esoterischen Herrschaften« sprach.[94]

Noch 20 Jahre später ist es genau dieser esoterische und weihevolle Habitus der George-Jünger und ihres Meisters, der Hofmillers Spott herausfordern wird. Hofmannsthal sei dem gegenüber nicht nur als Dichter, sondern auch als Mensch der Vorzug vor George zu geben, schreibt Hofmiller in einem Brief an Max Stefl vom Februar 1928, in dem er über seine späte persönliche Begegnung mit dem Autor des »Turm« in München berichtet: »Hofmannsthal war sehr gemütlich, aß Weißwürste, trank Bock, George hätte höchstens ein Sonett auf einen Fruchtkorb gemacht.«[95]

Bei aller ironischen Überspitzung, die aus solchen Zeilen spricht: Das bodenständig-rustikale Weltbild, dem gemäß Sympathien und Antipathien kurzerhand danach verteilt wurden, inwieweit sich die habituellen Gewohnheiten eines Dichters mit stereotypen Mustern des bayerischen Nationalstolzes in Einklang bringen ließen, hatte schon bei Gründung der »Süddeutschen Monatshefte« zu den Grundkonstituenten ihres Profils gezählt. Unterhalb des hohen literarischen Anspruchs bildete es gleichsam einen populären und popularisierenden Bodensatz, der aus der Zivilisationskritik der Heimatkunstbewegung und des Münchner Naturalismus' Conradscher Provenienz herstammte und insbesondere von Hofmiller weiter tradiert worden war. Es konnte und musste wohl vor allem zur Legitimation des spezifisch ›süddeutschen‹ Charakters seiner Zeitschrift mit herangezogen werden.

Für Heymel freilich stand gerade dieser kulturpartikularistische Anstrich der »Süddeutschen Monatshefte« von Anfang an in Widerspruch

92 Hofmiller, Gundolfs Shakespeare (wie Anm. 89).
93 Ebd.
94 Borchardt, Inermezzo (wie Anm. 87), S. 694.
95 Hofmiller an Stefl, 14. Februar 1928, zit. n. Hofmiller, Schriften. Bd. 6: Briefe II. 1922–1933. Leipzig 1941, S. 173.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu seinen Ambitionen, die Zeitschrift »mit Hilfe seiner Freunde und Gesinnungsgenossen zu einem politisch-literarisch-nationalen Kampfblatt zu machen«,[96] das sich bis zu einem gewissen Grad mit den Publikationsprojekten des George-Kreises hätte messen sollen. Vor allem glaubte Heymel die Wirkung des Titels als Hindernis für die Verbreitung der Zeitschrift im norddeutschen Raum ausmachen zu können. Heymel war Geschäftsmann genug, um mit Blick auf die prekäre Situation des Blattes nicht für pragmatische Änderungen zu plädieren. Die Titelvorschläge für eine Neubenennung der Zeitschrift, die Heymel kurz nach seinem Eintritt als Financier in einem Brief an seinen Schwager Richard von Kühlmann mitteilte, stimmten dabei über weite Strecken mit denjenigen überein, die noch wenige Wochen zuvor zwischen Heymel, Borchardt und Schröder für ihr eigenes Zeitschriftenprojekt diskutiert worden waren. Konkret heißt es dazu in Heymels Brief an Kühlmann vom 22. Januar 1908:

> Dies das Süddeutsche Monats-Hefte-Projekt: Du weißt, daß man vor Monaten sich von München aus an mich wandte betreffs Subventionierung dieser Revue. Ich […] kam […] nach genauer Fühlungnahme mit dem Inhalt der Zeitschrift, der Ansicht der Sortimenter und des Publikums zu dem Resultat, daß die Süddeutschen Monats-Hefte vielleicht die anständigst geführte Monatsschrift Deutschlands ist. […] Das Positive, das wir bringen wollen, ergibt sich aus den Plänen, die zu unserer eigenen Zeitung gemacht wurden. Ein neuer Titel muß gefunden werden mit dem Untertitel »früher Süddeutsche Monats-Hefte«, einfach Monats-Hefte, oder Das Schiff, oder Heimkehr oder etwas anderes derartiges, denn so sehr der Geist ein deutscher bleiben soll, und muß, so müssen doch alle Kräfte Deutschlands zu Worte kommen und auf ganz Deutschland vom Süden aus gewirkt werden. Süddeutsche Monats-Hefte aber klingt zu partikularistisch und kein Nord-Deutscher wird sich eine Revue halten, die das Wort süddeutsch wie ein Programm auf dem Titel führt.[97]

Um seine Vorstellungen durchzusetzen, plädierte Heymel im August 1908 noch einmal in Form eines »Offenen Briefes« an die Herausgeber für eine Titeländerung. In diesem Schreiben, das der August-Nummer der »Süddeutschen Monatshefte« als Separatdruck beigegeben wurde,

96 Zelinsky, Das Reich (wie Anm. 38), S. 295.

97 Heymel an Kühlmann, 22. Januar 1908, zit. n. Volke, Aus Alfred Walter von Heymels Briefnachlaß (wie Anm. 21), S. 345f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sprach sich Heymel nun kurzerhand für eine Umbenennung der Zeitschrift in »Deutsche Monatshefte« aus, denn:

> Es ist, meine Herren, an der Zeit, den Titel Ihrer Zeitschrift zu ändern, […] die nationalen Bedürfnisse verlangen es so. […] Lassen Sie den Titel »Süddeutsche Monatshefte« endlich fallen. Man macht sich im ganzen Norden, besonders in Berlin, wo das Interesse für das führende Blatt Süddeutschlands von Monat zu Monat steigt, infolge seines Titels immer noch eine ganz falsche Vorstellung von seinem Inhalt […].[98]

Mit dieser Forderung freilich hatte der Norddeutsche Heymel in zu starkem Maße an die Fundamente, auf denen die »Süddeutschen Monatshefte« ihrer ursprünglichen Gründungsabsicht gemäß errichtet worden waren, mithin auch an das publizistische Selbstverständnis der Herausgeber Cossmann und Hofmiller gerührt, um bei diesen noch im positiven Sinne Gehör finden zu können. Er scheiterte mit seinen Umbenennungsplänen jedenfalls ebenso wie mit seinen anfänglichen, von Heinrich Simon favorisierten Ambitionen, außer in den Verwaltungsrat der Zeitschrift auch in deren Redaktion einzutreten und als verantwortlicher Mitherausgeber zu zeichnen. Im Brief an Kühlmann vom 22. Januar 1908 heißt es noch:

> Meine Vorschläge sind nun die: Ich zeichne unter der Rubrik »unter Mitwirkung von [Hans] Thoma, Pfitzner, Hofmiller, Cossmann etc.« und übernehme den ganzen literarischen und kritischen Teil, den ich zusammen mit Hofmiller […], der vorzüglich ist, und Borchardt, den ich als Statthalter in meine Provinz einsetze, derart leite, daß kein literarischer Beitrag ohne Genehmigung von uns Dreien aufgenommen wird, noch ein literarisches Ereignis besprochen werden darf. Wir werden dreifache Front zu nehmen haben, und zwar gegen den Concern Langen, gegen die Berliner Clique, gegen das Wiener Geschmaes.[99]

Auch hier ließ sich Hofmiller seine dominante Position innerhalb der Literaturredaktion jedoch nicht streitig machen – am wenigsten wohl die unmittelbare Handhabe über den »kritischen Teil« und die dort angebrachte Entscheidungskompetenz. Offiziell ist Heymel denn auch nie als namentlich zeichnender Redakteur oder Mitherausgeber der Zeitschrift

98 Alfred Walter Heymel, Offener Brief. Bremen-Horn, 9. August 1908, zit. n. Borchardt, Heymel, Schröder (wie Anm. 61), S. 138.

99 Heymel an Kühlmann, 22. Januar 1908, zit. n. Volke, Aus Alfred Walter von Heymels Briefnachlaß (wie Anm. 21), S. 345.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in Erscheinung getreten. Stattdessen wuchs ihm die Rolle einer Art von ›grauer Eminenz‹ zu, die ihre Reputation und ihren Einfluss zu gleichen Teilen aus ihrem großen Vermögen an sozialem wie an ökonomischem Kapital bezog – beides zwei maßgebliche Faktoren, auf die die »Süddeutschen Monatshefte« schwerlich verzichten konnten.

In dieser Konstellation war es vor allem Hofmiller, der anstelle Borchardts zum eigentlichen »Statthalter« Heymels in der literarischen »Provinz« der »Süddeutschen Monatshefte« avancierte: als Vertrauensmann und Kontaktperson,[100] derer sich auch Borchardt selbst bediente, um auf die Redaktion des Blattes Einfluss zu gewinnen. Heymel wie Borchardt ist es damit schlussendlich doch immer wieder gelungen, zumindest in Einzelfällen entscheidend mitzubestimmen, *welche* literarischen »Ereignisse« *wie* in den »Süddeutschen Monatsheften« besprochen worden sind. Hofmillers Eintreten für die Publikationen des Insel Verlags sowie sein Agieren in der Kampagne gegen den »Concern Langen« haben für den Erfolg solcher Einflussnahmen bereits deutliche Beispiele geliefert.

Aber auch sonst war die Marschrichtung, die Heymel in seinem Brief an Richard Kühlmann für die »Monatshefte« ausformuliert hatte, durchaus als eindeutige Direktive zu verstehen. Die ›Frontnahme‹ gegen die »Berliner Clique« harmonisierte jedenfalls mit Hofmillers Anti-Berlin-Kritik, war jedoch weniger als Ausdruck einer kulturpartikularistischen Ambivalenz in Heymels deutschnationaler Vorstellungswelt zu verstehen; Heymel bekundete damit vielmehr seine zustimmende Haltung zu jener generellen (oder pauschalen) Kritik an einem ökonomisierten Kulturbetrieb, wie sie Rudolf Borchardt kurze Zeit später in seinem Aufsatz über »Politiker aus dem Kunstsalon« vom April 1908 zusammengefasst hat. Das Toponym »Berlin W.« fungiert darin als

> eine symbolische Hieroglyphe für eine nirgend genau vorhandene schwebende Gemeinschaft der Geister, für eine Literatenrepublik aus Revuen, Kunstsalons, Halbtheatern, Halbsalons, Kaffeehäusern und ihrer aller Klientel, für etwas was an Berlin klebt wie ein Spatzennest.[101]

[100] Vgl. hierzu den auszugsweisen Abdruck aus dem Briefwechsel zwischen Hofmiller und Heymel in Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 29–74.

[101] Rudolf Borchardt, Politiker aus dem Kunstsalon. In: Ders., Prosa V. Stuttgart 1979, S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Trafen sich die gemeinsamen Feindbilder Heymels, Borchardts und Hofmillers in solch pejorativen Begriffsphantasien über das literarische Leben der Reichshauptstadt, so schien die von Heymel zur dritten Frontlinie erhobene Parteinahme »gegen das Wiener Geschmaes« zunächst bedeutend schwieriger mit den österreichaffinen Tendenzen der »Süddeutschen Monatshefte« vermittelbar zu sein. Für Hofmiller jedenfalls hatte Wien im Gegensatz zu Berlin nie die Folie für den analogen Entwurf eines klar konturierten Feindbildes abgeben können, im Gegenteil: Mit Hermann Bahrs Wochenschrift »Die Zeit«, in der er erstmals durch einen Text Hugo von Hofmannsthals mit der Essayistik des verehrten britischen Autors Walter Pater bekannt geworden war,[102] aber auch mit dem ursprünglich bewunderten Karl Kraus, überhaupt mit der Tradition des Wiener Feuilletons von Kürnberger über Speidel und Spitzer bis Polgar und Friedell hatte die literarische Szene in der explizit als ›süddeutsche‹ Metropole betrachteten Kaiserstadt eine ausgesprochene Vorbildwirkung auf Hofmillers eigenes Schreiben während der Phase seiner Etablierung ausgeübt.[103]

Das von Heymel anvisierte Wiener Zielobjekt war denn auch nur in einem ganz bestimmten Kontext zu suchen, der durch die internen Konkurrenzverhältnisse in der österreichischen Literaturszene abgesteckt wurde: Konkret dürfte er sich auf die Person des österreichischen Schriftstellers Richard von Schaukal (1874–1942) bezogen haben, der zu den Wiener Gegnern Hofmannsthals zählte und wiederholt gegen diesen polemisiert hatte, obwohl oder gerade weil auch er selbst ins Umfeld der impressionistischen und ästhetizistischen Strömungen der Wiener Moderne zu rechnen war.[104] Es dürften daher vorrangig persönliche Animositäten und Neidereien um symbolischen und ökonomischen Erfolg innerhalb ein und derselben Generationseinheit gewesen sein, die Schaukals negative Haltung gegenüber Hofmannsthal begründet hatten – und die von diesem nur umso heftiger erwidert wurde.

Unbeeindruckt von solchen Differenzen, möglicherweise aber auch in Unkenntnis der konkreten Grabenverläufe auf dem Schlachtfeld

[102] Vgl. Pilz, Konservative Literaturkritik (wie Anm. 11), S. 52ff.
[103] Vgl. ebd., passim.
[104] Zu Schaukal vgl. die Monographie von Dominik Pietzcker, Richard von Schaukal. Ein österreichischer Dichter der Jahrhundertwende. Würzburg 1997, darin S. 23ff. zu den Differenzen mit Hofmannsthal.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Wiener Literatur, hatte Hofmiller im Februarheft 1908 der »Süddeutschen Monatshefte« einen umfangreichen, 13-seitigen Essay mit dem Titel »Von Dandys, Dandytum und Dandyverehrung in der Geschichte und bei Richard von Schaukal« veröffentlicht, der im Kern eine Rezension von Schaukals Roman »Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten« enthielt.[105] In einem Musterbeispiel impressionistischer Kritik hatte Hofmiller dieses Buch zum Ausgangspunkt für ausführliche Betrachtungen über Wesen und Geschichte des Dandyismus von Beau Brummell bis Oscar Wilde genommen und dabei seine eigenen, zum Teil ungewöhnlich progressiv und modern anmutenden Reflexionen durch ausführliche Zitate flankiert. Obwohl er zu einem ablehnenden Urteil über Schaukals Roman gelangte, bleibt seine Wertung des Autors insgesamt ambivalent. Immerhin gesteht Hofmiller Schaukal zu, ein »begabter Schriftsteller« und hervorragender Lyriker zu sein, der das Interesse einer ernsthaften Kritik mit Recht auf sich zöge: »[…] die Besprechung seiner anderen Werke in diesen Blättern bleibt vorbehalten […].«[106]

Eine solche breite, durchaus nicht unsachliche Würdigung des Gegners passte nun freilich nicht ins Konzept einer Zeitschrift, die sich nach Heymels Vorstellungen rückhaltlos in den Dienst der Person Hofmannsthals zu stellen hatte. Dass er zu einem solchen Dienst durchaus befähigt war, hatte Hofmiller zuvor schon durch sein wiederholtes Eintreten für den Verfasser der »Gedichte und kleinen Dramen« unter Beweis gestellt, vor allem auch durch einen großen Hofmannsthal-Essay, der noch im Januar 1908, d.h. unmittelbar vor der im Folgeheft abgedruckten Schaukal-Besprechung, in den »Süddeutschen Monatsheften« erschienen war.[107]

Von Hofmannsthals Seite aus waren solche positiven Würdigungen des eigenen Werkes natürlich äußerst willkommen. Weniger willkommen war der Kontext, in den sie durch die nachfolgende Würdigung Schaukals gestellt wurden. Überhaupt war eine zu starke Betonung des Konkurrenten – wie sie Hofmiller mit seiner Ankündigung weiterer

105 Vgl. Josef Hofmiller, Von Dandies, Dandytum und Dandyverehrung in der Geschichte und bei Richard von Schaukal. In: Süddeutsche Monatshefte 5, 1908, Bd. I, S. 180–193.

106 Ebd., S. 192.

107 Vgl. Josef Hofmiller, Hofmannsthal. In: Süddeutsche Monatshefte 5, 1908, Bd. I, S. 12–27.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Besprechungen im »Balthesser«-Essay lieferte – in den »Süddeutschen Monatsheften« entschieden zu vermeiden.

Die Instruktionen für das weitere Vorgehen kamen denn auch unmittelbar aus Rodaun, wie ein Brief Hofmannsthals an Heymel vom 16. März 1908 belegt. Der Dichter bedankt sich darin zunächst für die positive Besprechung seines Frühwerks durch Hofmiller, kommt dann jedoch unvermittelt auf die Schaukal-Rezension zu sprechen:

> Der Aufsatz von Hofmiller freute mich *sehr*. Bitte sag ihm für mich ein Wort darüber. (Aber entre nous Du mußt ihn davon abhalten, eine scheusälige Nullität wie diesen hohlen äffischen Erzlitteraten Schaukal lang und breit und ernsthaft zu behandeln. Eine solche Directionslosigkeit ist direct compromittierend. Ich kann das absolut nicht verstehen. Das mußt *Du* machen, soll heißen »verhindern«, aber melier mich da nicht hinein; es handelt sich nicht darum daß der Kerl mir besonders antipathisch ist, sondern daß er absolut eine Null ist, eine Mischung aus Mäusedreck und Parfüm, wie sie nicht ekelhafter geträumt werden kann. Wie kann der nette und seriöse Mensch auf so etwas hereinfallen, auf solche Ladenschwengelliteratur!).[108]

Das Wort von Hofmillers »Directionslosigkeit« zeigt unmissverständlich an, was aus Hofmannsthals Sicht hier vorgefallen war: ein kritischer Schrittmacher drohte, aus der rechten Spur zu geraten und die Richtung wenn nicht zu wechseln, so doch zu verfehlen, deren Einhaltung er kurz zuvor mit seinem »Hofmannsthal«-Essay noch so vielversprechend demonstriert hatte. Einen unsicheren Kantonisten aber – mochte er ein noch so »nette[r] und seriöse[r] Mensch« sein – konnte man nicht als kritischen Anwalt gebrauchen. Heymel erhielt mithin die Weisung, Hofmiller wieder auf Kurs zu bringen.

Dass solche Interventionen von Erfolg gekrönt waren, zeigen mehrere, wenige Monate später entstandene Briefe, die zum einen zwischen Heymel und Hofmiller, zum anderen zwischen diesem und Borchardt gewechselt wurden, und die ihrerseits Richard von Schaukal zum Gegenstand hatten. Der Tonfall, in dem Hofmiller in diesen Briefen nun über den Autor spricht, ist allerdings ein gänzlich anderer als in seinem »Balthesser«-Essay vom Februar. Statt den Dichter weiterhin auf dem darin erreichten Niveau würdigen zu wollen, spricht der Kritiker jetzt

[108] Hofmannsthal an Heymel, 16. März 1908, zit. n. BW Heymel (1998), S. 57f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wörtlich davon, die »Schakaljagd« zu eröffnen.[109] Er bedient sich damit einer von Hohn und Verachtung bestimmten Wortwahl, die Hofmannsthals Formulierung vom »Mäusedreck« in nichts nachsteht. Für Hartmut Zelinsky jedenfalls spiegeln sich in diesem vermutlich auf Borchardt zurückgehenden Wortspiel,[110] das nicht nur den Namen Schaukals herabwürdigt, sondern dem Autor androht, zum Objekt einer publizistischen Hetzjagd zu werden, eindeutige »Feind- und Vernichtungsbilder«,[111] die durch Hofmillers weitere Äußerungen noch bekräftigt werden. Über eine geplante Anti-Schaukal-Kampagne der »Süddeutschen Monatshefte«, in die auch Rudolf Borchardt hätte einbezogen werden sollen, schreibt er am 5. Mai 1908 an Heymel:

> Was die »Schakaljagd« anlangt, so werden wir jederzeit mit Freude die Erwiderung Borchardts bringen. Was wir aber nicht bringen wollten, war der Unrat des kleinen Balthesser. Mag er ihn abladen wo er will, die S[üddeutschen] M[onatshefte] werden ihm unerbittlich verschlossen sein. Sein Name wird nur ein mal noch bei uns, zum letztenmale, genannt werden: wenn Borchardt ihn, falls er anderswo gedruckt worden ist, tötet.[112]

Den unmittelbaren Hintergrund von Hofmillers Schreiben hatte offensichtlich die Einsendung eines Aufsatzmanuskripts von Schaukal an die »Süddeutschen Monatshefte« gebildet, bei dem es sich allem Anschein nach um eine negative Besprechung von Rudolf Borchardts »Das Buch Joram« gehandelt hatte.[113] In seinem Brief an Heymel vom 5. Mai fährt Hofmiller jedenfalls fort:

109 Hofmiller an Heymel, 5. Mai 1908, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 31.

110 Borchardt nennt Schaukal auch an anderer Stelle »den Schakal«, vgl. Borchardt an Hofmiller, 8. Mai 1908, zit. n. Borchardt, Briefe 1907–1913 (wie Anm. 39), S. 160.

111 Zelinsky, Das Reich (wie Anm. 38), S. 297.

112 Hofmiller an Heymel, 5. Mai 1908, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 31.

113 Schaukal hatte vier Jahre zuvor lediglich ein Gedicht im ersten Jahrgang der »Süddeutschen Monatshefte« veröffentlicht und seither keine Texte mehr für das Blatt geliefert, war also keineswegs zu den regelmäßigen Beiträgern der Zeitschrift zu rechnen. Ob er zu seiner Einsendung einer »Joram«-Rezension gerade an die »Süddeutschen Monatshefte« von 1908 also möglicherweise durch Hofmillers souveräne Besprechung seines »Balthesser« angeregt bzw. ermutigt worden war, muss bislang offen bleiben. Die gründliche Arbeit von Dominik Pietzcker gibt darüber keine weitere Auskunft, vgl. Pietzcker, Richard von Schaukal (wie Anm. 104).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Ich veranlaßte, daß Schaukals Manuskript nach dem Schema zurückgesandt wurde, das wir nur Anfängern gegenüber anwenden. Um hörbar von ihm abzurücken, unterschrieb *ich*. Als ihm das noch nicht deutlich genug war, und er in einer Anfrage seine Verwunderung ausdrückte, daß *ich* unterschrieben hätte, ließ ich ihm durch die Redaktion mitteilen, ich hätte diesen Wunsch geäussert, um zu dokumentieren, wie hoch ich den Verfasser des Joram schätzte, und wie entschieden ich Inhalt und Ton des Schaukal'schen Aufsatzes verurteilte.[114]

Auf eine von Heymel und Hofmiller erwartete öffentliche Replik an Schaukal, die die »Schakaljagd« auch nach außen hin publikumswirksam inszeniert hätte, hat »der Verfasser des Joram« allerdings verzichtet. Schon am 8. Mai schreibt Borchardt an Hofmiller, nachdem er über dessen Ablehnung des Schaukal-Manuskripts informiert worden war:

> Mein lieber Herr Hofmiller, Sie haben wol [sic!] durch Cossmann gehört dass ich Ihren Entschluss den Schakal betreffend mehr als Erlösung denn als Tort betrachtet und Ihnen verdankt habe, – ich lasse die feige Bestie fahren und zwar for good, denn wenn er sein Aas anderswo absetzt so existiert er erst recht nicht für mich; er hat dann was er erreichen wollte. Die Gemeinheit und die Grossheit sind jede für sich souverain und ob man zu hoch oder zu tief für Repliken steht läuft im Grunde aufs Gleiche hinaus; transeat cum ceteris also, während wir uns unseren honnetten Zwecken zuwenden.[115]

Mit einem solchen Schlussstrich war nun freilich auch die von Hofmiller ursprünglich erwogene und von Hofmannsthal mit Grausen befürchtete Besprechung weiterer Bücher Schaukals in den »Süddeutschen Monatsheften« vom Tisch – selbst von Verrissen wurde Abstand genommen und der Gegner mit der wirksamen Methode des Totschweigens abgestraft. Hofmannsthals Ziel, das mit demjenigen Borchardts harmonisierte, war damit jedenfalls erreicht worden: Hofmiller war von Schaukal »hörbar abgerückt«.

114 Hofmiller an Heymel, 5. Mai 1908, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 31. Vgl. hierzu auch die entsprechende Stelle in einem Brief Hofmillers an Borchardt vom 12. Mai 1908: »Lieber Herr Borchardt, […]. Ich muß Ihnen noch den Schluß der Schaukalaffäre erzählen: nach Empfang des Briefes von Sch. ließ ich ihm durch die Redaktion mitteilen: ›Herr Dr. H. legte, wider sonstigen Gebrauch, Wert darauf, die Ablehnung des Manusk. zu unterzeichnen, um dadurch zum Ausdruck zu bringen, wie hoch er den Verfasser des Joram schätzt und wie entschieden er Inhalt und Ton der Besprechung verurteilt.‹ Dieser Tritt saß. Weder die Redaktion noch ich wurden seitdem belästigt.« (Hofmiller, Briefe an Rudolf Borchardt [wie Anm. 40], S. 34)

115 Borchardt an Hofmiller, 8. Mai 1908, zit. n. Borchardt, Briefe 1907–1913 (wie Anm. 39), S. 160.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Briefe, die in der »Schaukalaffäre« zwischen München, Bremen, Rodaun und der Toskana, wo sich Borchardt inzwischen niedergelassen hatte, zirkulierten, machen die unterschiedlichen Formen sichtbar, die für den jeweiligen Umgang der beiden Dichter Borchardt und Hofmannsthal mit dem Rezensenten Hofmiller typisch sind. »Kritiker-Pflege«[116] wird zwar von beiden betrieben; der ›Literaturpolitiker‹ Borchardt jedoch disponiert offen mit seinem Verbündeten und entwickelt in langen Briefen an den Kritiker direkt seine Vorstellungen von einer künftigen Literaturbewegung, in deren Rahmen er an Hofmiller eine auszufüllende Rolle *delegiert* – so sucht Borchardt z.B., Hofmiller als Beiträger für eine seit 1910 zunächst unter dem Titel »Deutscher Merkur« geplante Fortsetzung des »Hesperus« anzuwerben, die allerdings wie so viele seiner Projekte unverwirklicht geblieben ist.[117] Im Gegensatz dazu verfolgt Hofmannsthal sein Ziel einer Steuerung Hofmillers zwar nicht minder bewusst, aber um einiges dezenter als der dominante Borchardt – er operiert lediglich aus dem Hintergrund heraus, wenn er ausdrücklich Wert darauf legt, in die Schaukal-Sache nicht öffentlich »hinein meliert« zu werden. Den aktiven Part hat aus seiner Sicht Heymel zu spielen, der zum Sprachrohr instrumentalisiert wird, durch das die Einflüsterungen des Dichters in die Redaktion der »Süddeutschen Monatshefte« und damit an Hofmillers Ohr gelangen können.[118]

116 Der Begriff wird hier entlehnt von Thomas Sprecher, Strategien der Ruhmesverwaltung. Skizzen zu Thesen. In: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann. Hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer. Berlin 2009, S. 37–46, hier S. 41.

117 Vgl. Borchardts Brief an Schröder vom 6. März 1910: »Meine Verhandlungen über einen Hesperus ausserhalb jenes Leipziger Verlages [Insel] enden mit Ihrer Absage, die mich nicht hat überraschen können. […] Mache ich nun etwas, so wird es etwas ganz anderes als die alte Trias. Ich würde versuchen ausser unser Beider Beiträgen eine kritische Prosa von Wassermann zu erhalten […] einen besonders guten programmatischen Aufsatz von Hofmiller, eine Geschichte von einem jungen Schweizer […] und eine Anzahl Beiträge von jüngeren Gelehrten, deren nach neuem Ausdruck der Welt langende Kräfte ich auch literarisch für wichtiger und repräsentativer halte als das Lemurentreiben unserer meisten sogenannten Belletristen. Im Titel würde ich den Deutschen Merkur Wielands wieder aufnehmen […].« (Zit. n. Borchardt/Schröder, Briefwechsel 1901–1918 [wie Anm. 65], S. 289). Noch zwei Jahre später schreibt Borchardt in einem Brief an Hofmiller vom 17. November 1912: »Ich erneuere den Hesperus, aber mit neuem Programm; mit Hofmannsthal und Schroeder bin ich einig, der Verlag geht an die Bremer Presse über, nächsten Oktober erscheint der neue Band. Das alte Triumvirat wird durchbrochen: Ich bin Politiker […] geworden.« (Zit. n. Borchardt, Briefe 1907–1913 [wie Anm. 39], S. 424)

118 Ein weiteres Beispiel für diese Taktik Hofmannsthals liefert auch sein Einsatz für Rudolf Pannwitz, bei dem er sich am 15. Juni 1908 für ein übersandtes Manuskript bedankt, um gleich darauf mit Anspielung auf Heymel und dessen Kontakte fortzufahren:»Ich bin mit jemand befreundet, der den Herausgebern der Süddeutschen Monatshefte z.B. nahe steht,

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie wichtig Hofmannsthal die freundschaftliche Beziehung zu Heymel gerade in Hinblick auf die Erzielung einer ›positiven Presse‹ war und wie hoch er den Einfluss seines Freundes auf die Besprechungspraxis der »Süddeutschen Monatshefte« einschätzte, zeigt ein Brief vom 19. April 1908, in dem Hofmillers »Hofmannsthal«-Essay geradezu als das Produkt Heymels betrachtet wird:

> Der Aufsatz von Hofmiller hat mich recht gefreut – viel mehr als oft andere Aufsätze: weil man einen Menschen dahinter spürt. Ich fühle es tief und warm, mein lieber Alfred, wie hinter dem Allem Deine Liebe für meine Arbeiten steckt, diese kostbare gute und treue Anhänglichkeit, deren Kraft groß ist in dieser mehr trägen als bösen, mehr gleichgiltigen als widerstrebenden Welt. Bewahre mir das […].[119]

Heymel hat sich die Anhänglichkeit bewahrt und auch in der Folgezeit aktiv versucht, Hofmiller als eine Art Haus- und Hofkritiker seines Freundeskreises aufzubauen. Wie die bislang publizierten Briefwechsel zeigen, ist Hofmiller in diesem Sinne immer wieder Thema des Gesprächs zwischen Borchardt, Schröder, Hofmannsthal und Heymel, wobei der letztere, der große Stücke auf Hofmillers kritische Kompetenz hält,[120] sowohl intern als auch Dritten gegenüber darum bemüht ist, den Wert des symbolischen Kapitals, das man in Hofmiller angelegt sehen wollte, strategisch wirksam taxiert und bestätigt zu bekommen. Mitunter entsteht dabei der Eindruck, als würde der Herrenreiter Heymel, der 1914 als Kavallerist in den Krieg zieht, auf den Kritiker Hofmiller setzen wie auf den Jockey eines edlen Pferdes, der für die eigenen publizistischen Interessen ins Rennen geschickt wird.[121] Entsprechend irritiert

einer mir sehr sympathischen Revue – würden Sie es etwa dort gerne gedruckt sehen? Soll ich das versuchen – oder wollten Sie das gar nicht.« (BW Pannwitz, S. 9. Tatsächlich suchte Hofmannsthal Heymel am 7. Juli 1908 brieflich für Pannwitz zu interessieren, vgl. ebd., S. 712. Den Hinweis auf diese Briefstelle verdanke ich Ursula Renner-Henke.)

119 Hofmannsthal an Heymel, 19. April 1908, zit. n. BW Heymel (1998), S. 62.

120 Vgl. seinen bisweilen zwischen souveränem Respekt, freundschaftlicher Verehrung und bewundernder Unterwürfigkeit changierenden Ton im Briefwechsel mit Hofmiller in: Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 29ff.

121 Dieses Bild stammt von Heymel selbst. Vgl. seinen Brief an Hofmiller vom 24. Mai 1909: »Mein lieber Herr Hofmiller, […] Sie sind im gewissen Sinne glücklich zu preisen, Sie haben sich […] den wundervollen Beruf eines freien und unabhängigen Kritikers, der Ihnen eingeboren ist, erwählt. Sie kommen mir vor, verzeihen Sie bitte dieses sportliche Bild, da es sich mir in der Riemer Rennwoche als naheliegendstes aufdrängt – wie ein berühmter, erfolgreicher Rennreiter: Alle Pferde werden ihm zum Reiten angeboten, Sie brauchen nur zu wählen, Sie übernehmen natürlich den angenehmsten und aussichtsreichsten Ritt, oder aber, wenn Sie die Laune anwandelt, einen ehrenvollen schwierigen. So liegen vor Ihnen

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeigt sich Heymel, wenn seine nach Bestätigung heischenden Nachfragen über Hofmillers kritische Leistungsfähigkeit im Freundes- und Bekanntenkreis einmal nicht die erhoffte Antwort erzielen. So heißt es etwa in einem Brief an Hofmannsthal vom 7. August 1909 über die Reaktion Harry Graf Kesslers auf Hofmillers »Schröder«-Essay:

> Denk Dir mal, Harry schreibt mir in einem sonst sehr lieben Brief, als Antwort auf meine Anfrage, wie ihm der Hofmiller'sche Aufsatz über Rudi gefallen hätte: Über Hofmillers Aufsatz kann ich Dir leider nichts sagen, er hat bei mir »*keinen Eindruck*« hinterlassen. Es giebt doch seltsame Käuze. Glaubst Du nicht, daß diese seltsame Kälte und scheinbare Ungerechtigkeit auf den Hauptmannschen Artikel zurückzuführen ist? Oder meinst Du, daß Harry einfach der Umstand, daß Hofmiller Schullehrer ist als professoral und unhomogen erscheint? Ich habe sonst auch von großen Menschen, jeden Alters und jeden Standes nur Gutes über Hofmillers kritische Arbeiten gehört.[122]

Umso befriedigter verzeichnet Heymel die positive Resonanz, die die von ihm verteilten Exemplare von Hofmillers Kritiken hervorrufen: »Die Süddeutschen Monatshefte gefallen auch Hofmannsthal von Monat zu Monat besser und vor allem erregt der Hofmillersche Aufsatz über Schröder helles Entzücken«[123], schreibt Heymel z.B. am 14. Juni 1909 an Richard von Kühlmann, der sich seinerseits von Hofmillers Texten in der Zeitschrift seines Schwagers begeistert zeigt. Kühlmann

die Erzeugnisse aller derjenigen nachdenklichen und sehnsüchtigen Leute unserer Zeit, die da glauben, sie hätten ihrem Volke, oder ihren Freunden, oder sich selbst etwas zu sagen. Sie mustern nun das Gebäude, die Abstammung, die Arbeitsleistung, die Vergangenheit, die Gegenwart und die Möglichkeiten der Zukunft dieser literarischen Flügelpferde. Sie wählen sich eins aus, schwingen sich kritisch in den Sattel und reiten Ihr Rennen vorsichtig und zugleich mutig über die Hindernisse, und schließlich mit größtem Elan, da wo die Bahn eben vor Ihnen liegt.« (Zit. n. Volke, Aus Alfred Walter von Heymels Briefnachlaß [wie Anm. 21], S. 351) – Welche »Flügelpferde« den »angenehmsten und aussichtsreichsten Ritt« versprechen dürften, ist in Heymels Metapher freilich unmissverständlich angelegt und brauchte Hofmiller gegenüber keiner weiteren Spezifizierung durch die Namen Borchardt, Schröder und Hofmannsthal.

122 Heymel an Hofmannsthal, 7. August 1909, zit. n. BW Heymel (1998), S. 93f. (Hervorh. im Orig.). Die Erwähnung des »Hauptmannschen Artikels« spielt offensichtlich auf die divergierenden Meinungen an, die Hofmiller und Kessler bei der Besprechung von Hauptmanns »Griechischem Frühling« an den Tag legten. Kessler hatte das Buch, das von Hofmiller in den »Süddeutschen Monatsheften« sarkastisch verrissen wurde, in der »Neuen Rundschau« positiv rezensiert, vgl. Harry Graf Kessler, »Griechischer Frühling«. In: Die Neue Rundschau 20, 1909, S. 719–743, sowie Josef Hofmiller, Griechischer Frühling. In: Süddeutsche Monatshefte 6, 1909, Bd. II, S. 531–541.

123 Heymel an Kühlmann, 12.–19. Juni 1909, zit. n. BW Heymel (1998), S. 87.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hatte schon im Jahr zuvor lobende Worte für Hofmiller gefunden, die Heymel gleichsam zum Ansporn an den Kritiker weiterleitet:

> Da ich annehmen darf, dass Sie, wie jedermann, gern hören wie Ihre Produktionen auf Fremde wirken, so will ich Ihnen mit Vergnügen einen Passus aus einem Briefe meines ältesten Schwagers, der […] ein kluger für Kunst und Literatur interessierter Mensch ist, mitteilen. Er schreibt:
> »Von den Heften der Monatsblätter hat mir Hofmillers Aufsatz über Italien bei weitem am meisten behagt. Da ist Kultur, Wissen und abgeklärte Ruhe vereinigt.«
> Ja, überhaupt unsere Monatshefte. Ich finde sie von Monat zu Monat stärker und interessanter.[124]

Solche Mitteilungen positiver Rezeptionszeugnisse sollten wohl der Motivationsförderung des Kritikers dienen, wobei diese Absicht durch das Lob aus Heymels eigenem Mund noch verstärkt wurde. Oftmals spendet Heymel solches Lob in seinen Briefen gleichsam stellvertretend für den jeweiligen Freund, den Hofmiller gerade essayistisch ›bearbeitet‹. Über Hofmillers großen Essay zu Rudolf Alexander Schröder etwa,[125] dessen Entstehung Heymel aufmerksam begleitet hat, schreibt er am 24. Mai 1909 an den Kritiker (die Militär- und Kriegsmetaphorik, die die Konstituierung eines eigenen neuen ›Truppenkörpers‹ im Kampf um die Vorherrschaft im literarischen Feld zum Ausdruck bringt, ist auch hier nicht zu übersehen):

> Nun, da Sie diesen wunder-, liebe- und verständnisvollen Essay über Schröder, über das Dichter-Phänomen unserer Zeit, über meinen Freund und literarischen Zeltbruder durch viele Kriegsjahre in Arbeit haben, sind Sie mir womöglich innerlich noch näher gerückt, als Sie es durch Ihre feinen literarischen Arbeiten und durch den Glücksumstand unserer persönlichen Bekanntschaft schon waren.
> Ich habe in den ersten abgelieferten Teil nur hinein blicken können und hätte doch vor Freude jubeln mögen, wie nahe Sie der Schröderschen Art stehen und wie tief Sie in das vornehme, reinliche, inbrünstige Problem gedrungen sind. Jetzt brenne ich natürlich, das Ganze fein säuberlich gedruckt vor mir liegen zu haben, um von Zeile zu Zeile dem Gedankengang eines Mannes folgen zu können, der als Erster von nahe- und fernstehenden innerlichst erkannt und gefühlt hat, daß es sich bei der Schröderschen Poesie nicht um

[124] Heymel an Hofmiller, 23. Mai 1908, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 32.
[125] Vgl. Josef Hofmiller, Schröder. In: Süddeutsche Monatshefte 6, 1909, Bd. II, S. 93–105.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Vielschreiberei, nicht um Kunstfertigkeit, lyrisches Kunstgewerbe, nicht um monströse Geschicklichkeit handelt, sondern daß hier ein dichterisches Phänomen wie ein ewiges Feuer verbrennt […].[126]

Derlei Bestätigungen Heymels, die noch während der Niederschrift eines Textes geäußert werden, rücken Hofmillers Essays über Schröder oder Hofmannsthal gleichsam in die Nähe allographer Epitexte,[127] die einer »durch irgendeine Zustimmung oder gar auktoriale Inspiration mehr oder weniger ›autorisierten‹«[128] Inszenierung des jeweils porträtierten Dichters dienen. Nach Heymels Absicht sollten sie darüber hinaus aber auch für eine verlegerische Mehrfachverwertung zur Verfügung stehen, indem sie als lobende Vor- oder Nachworte zum primären Werk des besprochenen Autors unter dem Verlagssignet der Insel oder der »Süddeutschen Monatshefte« hätten Verwendung finden können. Es ist dies ein Modell, wie es auf ähnliche Weise auch in S. Fischers »Neuer Rundschau« praktiziert worden ist, die zum überwiegenden Teil von Autoren des eigenen Verlags mit Texten und Kritiken über andere Autoren desselben Hauses gefüllt wurde. Auch Hermann Hesse hat ein halbes Jahrhundert später im Gespräch mit seinem Verleger ein vergleichbares Konzept als Optimum beschrieben, von dem Siegfried Unseld berichtet:

[126] Heymel an Hofmiller, 24. Mai 1909, zit. n. Volke, Aus Alfred Walter von Heymels Briefnachlaß (wie Anm. 21), S. 350. Nach Erscheinen des Aufsatzes folgt am 15. Juni1909 ein nicht minder begeisterter Brief, in dem die emphatischen Reaktionen des halben Freundeskreises an Hofmiller übermittelt werden: »Mein lieber und sehr verehrter Herr Professor! Ihr unerreicht schöner Schröder-Aufsatz hat bei allen, die ihn bis jetzt gelesen haben, bei Schröder vor allem selber, bei Hofmannsthal, bei meiner Frau u.a. einfach einen Sturm des Entzückens entfacht. Sie sind doch ein prachtvoller Mensch!« (Zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist [wie Anm. 72], S. 40)

[127] Vgl. Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M. 2001, S. 332: »Meistens nimmt der offiziöse Epitext die Gestalt eines kritischen Artikels an, der von auktorialen Hinweisen, von denen das Publikum bestenfalls durch eine posthume Enthüllung Kenntnis erlangen kann, ein wenig ›ferngesteuert‹ wird.« Unter einem Epitext versteht Genette generell »jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht […]. Der Adressant ist meist der Autor […]. Es kann aber auch der Verleger sein […] oder irgendein autorisierter Dritter […].« (Ebd., S. 328f.) Dementsprechend ist zwischen auktorialen Epitexten im Sinne von Selbstkommentaren eines Autors, verlegerischen Epitexten (Buchwerbung) und offiziösen allographen Epitexten wie den genannten ›ferngesteuerten‹ Besprechungen zu unterscheiden (vgl. ebd., S. 331ff.).

[128] Ebd., S. 332.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Hermann Hesse hat mir einmal gesagt, daß es ihm lieber wäre, wenn kritische Schriften über ihn im Suhrkamp Verlag veröffentlicht würden; dann wäre nämlich für ein bestimmtes Niveau der Kritik gesorgt und nach außen hin die Kritik eingebettet in das Eintreten des Verlages für das Werk.[129]

Ganz in diesem Sinne schwebte Heymel eine Sammelausgabe von Schröders Gedichten vor, die mit Hofmillers Essay als Einleitung auf den Markt gebracht werden sollte:

> Ich denke mir einen 2 M Band, einfach und vornehm ausgestattet: Ausgewählte Gedichte herausgegeben und eingeleitet von Josef Hofmiller. Ihr Essay würde zu Anfang stehen, dann kämen alle diejenigen Gedichte Schröders, die in Zeitungen und Journalen verstreut sind, ohne in Buchform später erschienen zu sein.[130]

Da Hofmiller bereits einen Nachdruck seines »Schröder«-Essays für seine Sammlung »Zeitgenossen« von 1910 in Aussicht genommen hatte,[131] blieb diese Idee allerdings unverwirklicht. Sie kam damit ebenso wenig zustande wie Heymels wohl ambitioniertestes Projekt eines offiziösen allographen Epitexts aus Hofmillers Feder: eine essayistische Hofmannsthal-Biographie, deren Konzept Heymel in einem ausführlichen Brief an Paul Nikolaus Cossmann vom 24. Oktober 1908 entwickelt hat. Der Hauptherausgeber der »Süddeutschen Monatshefte« solle doch in dieser Richtung einmal bei seinem Freund und Kollegen Hofmiller sondieren und dem Kritiker in Heymels (respektive Hofmannsthals) Auftrag »gelegentlich folgendes mitteilen«:

> Ich bin der Meinung, daß es genau so wichtig für bedeutende Dichter, wie für Maler und Bildhauer ist, wenn zusammenhängende Würdigungen ihres Gesamtschaffens in kleinen Büchern oder Broschüren erschienen. Einzelne Zeitungsaufsätze sind wichtig, aber nicht genügend. Sowohl Herr Professor Hofmiller, wie wohl Sie und ich sind der gleichen Ansicht, daß Hofmannsthal zu den allerbedeutendsten Repräsentanten unserer Zeit gehört. Alles was bis jetzt über ihn erschien war skizzenhaft. Es ist an der Zeit, so jung wie er noch ist, ihn einmal in einem authentischen, mit Liebe und Fleiß entworfenen Ge-

129 Siegfried Unseld, Der Autor und sein Verleger, zit. n. Genette, Paratexte (wie Anm. 127), S. 332.

130 Heymel an Hofmiller, 26. Mai 1909, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 38.

131 Vgl. Hofmiller an Heymel, 27. Mai 1909, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 38, sowie Josef Hofmiller, Zeitgenossen. München 1910, S. 289–313.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sammtbilde zu zeigen. Nun wissen Hofmannsthal und ich keinen Würdigeren und Verständigeren hierfür als eben unseren Hofmiller. Wenn dieser sich dazu verstehen wollte, so wäre ich gern bereit, ihm ab nächstes Frühjahr alles Material zu liefern, was er dazu nötig hat. Ich weiß, daß Hofmannsthal sich sehr glücklich schätzen würde, wenn Hofmiller sich für ihn soweit interessieren wollte, daß er eine derartige Arbeit unternähme. Was Herr Professor Hofmiller bis jetzt über Hofmannsthal geschrieben hat, scheint uns Anlaß und Berechtigung genug zu geben etwas derartiges von ihm zu hoffen. Nötig wäre es wohl, daß beide Herren, der Kritiker und der Dichter, sich vorher einmal persönlich sähen, ich würde dies 1909 arrangieren. Wollen Sie nun, sehr verehrter Herr Cossmann, leise antippen, ob Hofmiller Lust dazu hat. – Auch als kleines Verlagswerk für den Verlag der Süddeutschen Monatshefte scheint mir ein derartiges Bändchen über Hofmannsthal und seine Beziehung zu unserer Zeit ein nicht unglückliches Unternehmen. Falls Herr Professor Hofmiller einverstanden wäre, so würde er vor allen anderen, die vielleicht gleiches planen oder anfangen, dadurch einen großen und uneinholbaren Vorsprung haben, daß er sowohl von Hofmannsthal, wie von mir, authentisches Material erhielte, was anderen unzugänglich sein dürfte, während er selbstverständlich in dem kritischen Teil seiner Arbeit vollständig unabhängig bleiben würde, was einem Publizisten von dem Range Hofmillers gegenüber selbstverständlich ist.[132]

Gerade in Bezug auf Hofmannsthal musste Heymel jedoch erkennen, dass die Instrumentalisierbarkeit Hofmillers ihre Grenzen hatte. Das für das Jahr 1909 anvisierte Treffen zwischen Dichter und Kritiker ist jedenfalls nicht arrangiert worden; und auch als Hofmannsthal am 18. Juni 1909 in Begleitung Heymels die Redaktionsräume der »Süddeutschen Monatshefte« in der Münchner Königinstraße persönlich besuchte,[133] scheint der damals als Lehrer in Freising tätige Hofmiller nicht anwesend gewesen zu sein. Eine Begegnung zwischen ihm und Hofmannsthal ist erst 18 ½ Jahre später für den 6. Februar 1928 belegbar, als Hofmiller nach der Uraufführung des »Turm« an der Feier teilnahm, die in der Münchner Gaststätte »Drei Rosen« zu Ehren des Dichters veranstaltet wurde.[134]

132 Heymel an Cossmann, 24. Oktober 1908, zit. n. Volke, Aus Alfred Walter Heymels Briefnachlaß (wie Anm. 21), S. 348f.

133 Zu diesem Besuch vgl. die Hinweise bei Neteler, Verleger und Herrenreiter (wie Anm. 59), S. 150 und 214.

134 Vgl. Josef Hofmiller, Hugo von Hofmannsthal †. In: Süddeutsche Monatshefte 26, 1929, H. 11, S. 838–840. Vgl. dazu auch Hofmiller an Max Rychner, 4. Februar 1928: »Montag ist in München eine […] ›ewige Anbetung‹ […] Hofmannsthals. Ganz einfach, in den ›Drei Rosen‹ am Rindermarkt. Da mir die Aufmachung gefällt, fahr ich hinauf, *pour faire acte de pré-*

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dazwischen lag außer Krieg und Revolution auch ein persönliches Krisenjahr Hofmillers, in dem sich die Dissonanzen zwischen ihm und Heymel in ästhetischen Wertungsfragen auf eklatante Weise gehäuft hatten.[135] Dass dabei insbesonders Heymels Begeisterung für Carl Sternheim die Krise von Hofmillers kritischem Selbstverständnis mit ausgelöst hatte, erscheint auf Basis des überlieferten Briefwechsels nachweisbar.[136] Jedenfalls bekundete Hofmiller – der eine zunehmende Aversion gegenüber der aktuellen literarischen Produktion jüngerer Avantgarden, insbesondere der Expressionisten, entwickelte – im Frühjahr 1911 wiederholt, dass sein »Geschmack immer intoleranter«[137] würde, woraus er schloss, überhaupt kein Kritiker zu sein, der diese Bezeichnung nach dem emphatischen Verständnis der Zeit verdienen würde, da ihm die notwendige Fähigkeit zur Einfühlung mehr und mehr abhanden komme. »Diese Tatsache aber ist ein Teil jener krisenhaften Entwicklung, von der ich Ihnen schon einmal sprach«, schreibt er z.B. am 21. Februar 1911 in einem Brief an Rudolf Borchardt, in dem er die radikale Konsequenz in Erwägung zieht, »jede regelmäßige Teilnahme an der neuesten literarischen Ernte aufzugeben« oder sogar gänzlich als Publizist zu verstummen: »In die Einsamkeit gehen, schweigen lernen: das ist das einzig Mögliche.«[138]

sence, und mein Gewissen zu entlasten – ich bin Hofmannsthal bis jetzt immer aus dem Wege gegangen, weil ich fürchtete, er finge an von Hauptmann zu reden, und in dem Punkt versteh ich gar keinen Spaß.« (Zit. n. Hofmiller, Schriften. Bd. 6 [wie Anm. 95], S.172)

135 Vgl. dazu ausführlich Pilz, Konservative Literaturkritik (wie Anm. 11), S. 115–119.

136 Vgl. etwa Hofmillers Brief an Rudolf Borchardt vom 21. Februar 1911, zit. n. Hofmiller, Briefe an Rudolf Borchardt (wie Anm. 40), S. 33f.: »Bin ich schon zu alt? Ich komme nicht mehr mit. […] Neulich gab mir Heymel die ›Hose‹ von Sternheim: mir unmöglich; einfach unmöglich, indiskutabel, nonexistent, was Sie wollen. Ich werde wohl […] intolerant sein.« Tags zuvor hatte Hofmiller in einem Schreiben an Heymel eingestanden: »Sie Sonntags aufzusuchen hinderte mich mein schlechtes Gewissen in Sachen ›Hose‹: ich fürchtete Sie fragten mich, was ich für einen Eindruck davon hätte«, nachdem sein Briefpartner eine Woche zuvor am 13. Februar 1911 die Einladung ausgesprochen hatte: »Ich gehe drei Tage nach Berlin zur Uraufführung der Sternheim'schen ›Hose‹. Sollten Sie Ende der Woche in der Stadt sein, so wäre es nett, wenn Sie mich besuchten.« (Zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist [wie Anm. 72], S. 52f.) Sternheims Stück wurde in den »Süddeutschen Monatsheften« dann auch nicht von Hofmiller, sondern von Ulrich Rauscher besprochen – freilich mit gleichfalls negativem Ergebnis, vgl. Ulrich Rauscher, Die Hose. In: Süddeutsche Monatshefte 8, 1911, Bd. I, S. 799f.

137 Hofmiller an Heymel, 20. Februar 1911, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 53.

138 Hofmiller an Borchardt, 21. Februar 1911, zit. n. Hofmiller, Briefe an Rudolf Borchardt (wie Anm. 40), S. 703f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im Zusammenhang mit dieser um 1911 einsetzenden Orientierungssuche, die in eine weitgehende Abwendung Hofmillers von der Besprechung avancierter Gegenwartsliteratur zugunsten der pädagogisch motivierten Vermittlung kanonischer Klassiker als Bildungsgut mündete,[139] war für den Kritiker kurzzeitig auch Hugo von Hofmannsthals Leistung zweifelhaft geworden. Nicht zufällig enthalten Hofmillers 1911 verfasste »Gedanken über unsere Literatur«, die in einem ebenso irritierenden wie irritierten Selbstgespräch des Kritikers zwischen seinem »inneren Fortschrittler« und seinem »inneren Reaktionär« gipfeln,[140] auch eine öffentliche Distanzierung vom damals aktuellen Schaffen Hofmannsthals. Hofmillers Verehrung für dessen Frühwerk sollte davon freilich unberührt bleiben:

> Ich brauche, um meine Worte vor falscher Auslegung zu schützen, nicht erst sagen, wie hoch ich den Dichter stelle, der uns die Gesammelten Gedichte gab und die Kleinen Dramen. Hier ist Hofmannsthal durchaus er selbst, und wie sein großer Vortrag über den Dichter in dieser Zeit nur ihn selbst verkündet, deutet und rechtfertigt, ist jede Zeile seines Frühwerks von ihm erfüllt. Ist es ein falscher Eindruck, wenn wir in seinen neueren Werken dieses Selbst vermissen, wenn sie uns mehr gewollt als geworden scheinen, sein Wesen nicht nur verwandelt, sondern fast verflüchtigt? War die Essenz, die so stark in seinem Frühwerk zu spüren ist, zu fein, um lang anzuhalten? Außerordentliche Kunst und erlesener Geschmack zeichnen auch seine neuen Hervorbringungen aus, aber wir suchen ihn selbst, und finden ihn kaum noch. […] Das macht uns traurig.[141]

Hofmannsthal drohte Hofmiller also abhanden zu kommen – und damit umgekehrt auch der wortmächtige Kritiker dem vermittlungsbedürftigen Dichter, was aus Sicht des ambitionierten Heymel für die kritische Propagierung des Freundes im literarischen Feld wohl besonders katastrophal erschienen sein mochte. War schon die Rezension des »Ödipus«, die 1906 noch vor Heymels Eintritt in die »Süddeutschen Monatshefte« entstanden und 1910 noch einmal in Hofmillers Essaysammlung »Zeitgenossen« nachgedruckt worden war, bestenfalls ambivalent ausgefallen,[142]

139 Vgl. Pilz, Konservative Literaturkritik (wie Anm. 11), passim.

140 Vgl. Josef Hofmiller, Gedanken über unsere Literatur. In: Süddeutsche Monatshefte 8, 1911, Bd. II, S. 272–280.

141 Ebd., S. 276f.

142 Vgl. Josef Hofmiller, Ödipus und die Sphinx. In: Hofmiller, Zeitgenossen. München 1910, S. 277–288. Die Rezension – deren ablehnende Wertungen im Kontext der Buchver-

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

so war die des »Jedermann« von 1912 rundheraus negativ.[143] Zu einer Besprechung des »Rosenkavalier« durch Hofmiller ist es erst gar nicht gekommen, da der Kritiker keinen Zugang mehr zu diesem Werk finden wollte.[144] In einem Brief an ihn zeigte sich Heymel darüber geradezu entsetzt:

> Lieber, schrecklicher Professor!
> Ich bin vollkommen erschüttert und, was noch schlimmer ist, ich kann Ihrem Ideengang nicht folgen. […] Ich bin Ihrem Einwand gegenüber so hilflos, dass selbst meine Dialektik und Verteidigerfähigkeit total schwindsüchtig geworden sind. […] Was ich an dem Text bewundere, ist gerade die Lebendigkeit, während Sie eine gewisse Starrheit darin zu sehen scheinen; die Fülle des Humors, der mir in der Figur des Ochs von Lerchenau heraus zu kommen scheint, während Sie diese Figur vielleicht übertrieben und plump ansehen; die Noblesse der liebenden Frau, die ich in der ganzen Weltliteratur nicht charmanter und zärtlicher heraus gebracht weiss als in der Figur der Feldmarschallin; und tausend andere liebe, kleine Nebenzüge, Regungen, Worte, die in meinem Hause schon beinahe geflügelte Worte geworden sind.[145]

So schließt Heymel einigermaßen ratlos:

> Aber was soll das, Sie sind soviel älter und erfahrener wie ich und ausserdem äussert sich ja Ihr Urteil so heftig, dass ich fürchte, dass nichts zu machen sein wird. […] Eine Basis, auf der man sich einigen könnte, scheint nicht konstruierbar zu sein. Mich erregen solche Divergenzen mehr als ich sagen

öffentlichung immerhin durch den vorangehenden Abdruck des Essays über Hofmannsthals Frühwerk von 1908 und den nachfolgenden des »Schröder«-Essays von 1909 mit ihren überschwänglichen Lobreden auf eine neue Dichtergeneration relativiert wurden – schließt mit einer Reihe rhetorischer Fragen: »Was kümmert uns im Grunde diese ganze verschollene Welt? Sind diese Menschen Fleisch und Blut von unserm? Wir verstehen ihre Ängste nicht, wir glauben sie nicht. Wer hieß den Dichter die Pforten der chthonischen Welt entriegeln? Blasse Gespenster mit allzu hitzigem Blute trunken machen? Denn so überlebendig sie sich gebärden, so überlaut sie schreien, sie leben nicht.«

143 Vgl. Josef Hofmiller, Anmerkungen. In: Süddeutsche Monatshefte 9, 1911/12, Bd. II, S. 128–134, hier S. 133f. Die Vorwürfe, der Dichter habe eine blutleere Formübung abgeliefert, die mit ihren Verweisen auf eine überlebte Religiosität und ihrer philologischen Erstarrung dem modernen Menschen nichts mehr zu sagen hätte, greifen Argumentationsmuster auf, die im Einzelnen schon in der »Ödipus«-Rezension enthalten waren.

144 Wie im Falle von Sternheims »Hose« (vgl. Anm. 136) wurde auch die Besprechung des »Rosenkavalier« in den »Süddeutschen Monatsheften« von einem anderen Rezensenten übernommen, dessen Urteil gleichfalls negativ ausfiel, vgl. Rudolf Louis, Der Rosenkavalier. In: Süddeutsche Monatshefte 8, 1911, Bd. I, S. 405–408.

145 Heymel an Hofmiller, 13. Februar 1911, zit. n. Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 50f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kann, denn ich fühle immer mein ganzes Verhältnis zur heutigen Literatur erschüttert, aber was ist zu machen?[146]

Auch wenn das ehrlich freundschaftliche Verhältnis, das sich zwischen Hofmiller und Heymel in der Zwischenzeit entwickelt hatte, von solchen Differenzen letztlich nicht zur Gänze erschüttert werden konnte – auf die von Heymel projektierte Marschroute der gemeinsamen Zeitschrift konnten sie sich nicht positiv auswirken. Aus Heymels Sicht erwies sich Hofmiller bis zuletzt als eine zu unabhängige und eigensinnige Persönlichkeit, um ihn vollständig für die gemeinsame Sache vereinnahmen zu können.

Daneben ist auch nicht zu übersehen, dass sich um dieselbe Zeit insgesamt deutliche Risse innerhalb der »Phalanx« des »Triumvirats« Borchardt/Heymel/Schröder, ihres verlegerischen Gefolgsmanns Heymel und der »Entente«[147] mit der Redaktion ihres medialen Versammlungsorts in München abzeichnen. Diese Risse äußerten sich teils in privaten, teils in geschäftlichen Animositäten zwischen den einzelnen Beteiligten und sind durch wechselnde Frontbildungen innerhalb der Schlachtreihe gekennzeichnet, die realiter wohl nie von der einheitlichen Geschlossenheit war, wie sie von Heymel oder Borchardt imaginiert wurde. Das von Anfang an ambivalente, von Spannungen, Entfremdung und erneuten Annäherungen geprägte Verhältnis zwischen Borchardt und Hofmannsthal, das dann mit der Antwort des letzteren auf den »Eranos«-Brief von 1924 endgültig in die Brüche gehen sollte, liefert hierfür lediglich das bekannteste und zweifellos auch das eindrücklichste Beispiel.[148] Aber auch zwischen Heymel und Hofmannsthal war es zum Jahresende 1911

146 Ebd., S. 51. – Heymels Bemerkung über den großen Altersunterschied zwischen ihm und Hofmiller muss wohl zu allererst als Hinweis auf den professoralen, in Texten und Gesprächen wie in Stil und Lebenshaltung nach außen getragenen Habitus Josef Hofmillers verstanden werden, der sich auch auf zeitgenössischen Photographien gegenüber dem jugendlich glattrasierten, sportlich agilen Weltmann Heymel als bärtig-behäbiger Lehrertypus inszenierte. Vgl. exemplarisch die beiden 1910 und 1913 entstandenen Porträtphotos von Heymel und Hofmiller in: Josef Hofmiller. Kritiker, Übersetzer, Essayist (wie Anm. 72), S. 51 und 57. Tatsächlich war Heymel gerade einmal sechs Jahre jünger als Hofmiller: Im Jahr 1878 geboren, gehörte er mit dem 1872 auf die Welt gekommenen Hofmiller noch ein und derselben Generationslagerung an.

147 So die Bezeichnung Borchardts für seine Mitarbeit an den »Süddeutschen Monatsheften« in einem Brief an Heymel vom 17. Oktober 1908, zit. n. Borchardt, Briefe 1907–1913 (wie Anm. 39), S. 187.

148 Vgl. hierzu zusammenfassend den Essay von Eisenhauer, Antipoden (wie Anm. 82), S. 45ff.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu ernsthaften Verstimmungen gekommen, die den zutiefst gekränkten Mäzen auf deutliche Distanz zu seinem Dichter-Idol gehen ließen und erst im November 1914 unmittelbar vor Heymels Tod wieder aus der Welt geschafft werden konnten.[149]

Nahezu parallel dazu hatte sich Borchardt im Laufe des Jahres 1912 mit der Redaktion der »Süddeutschen Monatshefte«, namentlich mit Cossmann als dem verantwortlichen Hauptherausgeber, überworfen und seine Mitarbeit aufgekündigt[150] – wovon er im Übrigen seine freundschaftlichen Beziehungen zu Josef Hofmiller ausdrücklich unberührt sehen wollte.[151] Im Gegensatz zu Cossmann und anderen zeitweilig an der Redaktion des Blattes beteiligten Personen war Hofmiller von Borchardt von Anfang an neben Schröder und Hofmannsthal zu jenem kleinen Kreis gerechnet worden, mit dem er, »after all, den Hauptstamm der Richtung teil[t]e.«[152] So bleibt Hofmiller auch nach Borchardts Bruch mit den »Süddeutschen Monatsheften« für den Dichter als Briefpartner

149 Vgl. BW Heymel (1998), S. 222.

150 Nachdem es bereits in den Jahren zuvor immer wieder zu Missstimmungen, u.a. in Honorarangelegenheiten gekommen war, war der Streit 1912 um ein von Borchardt für politische Stellungnahmen verwendetes Pseudonym (»Spectator Germanicus«) ausgebrochen, das der Dichter als seine persönliche Kennmarke betrachtet hatte, während die Redaktion beabsichtigte, es auch an andere Autoren zu vergeben (u.a. schrieb auch Heymel einige Beiträge unter diesem Pseudonym, vgl. Grüninger, Rudolf Borchardt [wie Anm. 66], S. 171f., und BW Heymel [1998], S. 222). Vgl. hierzu Borchardts ausführliche Darlegung des Sachverhalts aus seiner Perspektive in einem Rechtfertigungsschreiben an Rudolf Alexander Schröder vom 1. Mai 1913 in: Borchardt/Schröder, Briefwechsel 1901–1918 (wie Anm. 65), S. 531ff.

151 Vgl. Borchardts Brief an Hofmiller vom 17. November 1912 über die »unleidlichen Vorgänge[…], die mich von den Süddeutschen Monatsheften schliesslich doch getrennt haben. Affektation wäre es freilich, wenn ich Ihnen gegenüber diesen Gegenstand zu ignorieren versuchte; aber ich kann ihn nur in dem Sinne der festen Hoffnung berühren, dass unsere Beziehung auf einander autonome menschliche und sachliche Elemente genug entwickelt haben möge, um nicht mehr mit meiner Collaboration an einer Ihnen nahe stehenden Zeitschrift zu stehen und zu fallen.« Aus dem weiteren Brieftext geht hervor, dass Hofmiller Borchardt offenbar auch nach dessen Entschluss, seine Mitarbeit einzustellen, noch um literarische Beiträge gebeten hatte; jedenfalls fährt Borchardt fort: »Als ich in Ihrem Briefe die Aufforderungen zum Publizieren und die Hoffnung u.a. las, meine Dante-Einleitung – deren Aufnahme in die Monatshefte mir längst unter nichtigen Vorwänden abgeschlagen worden war – bald dort gedruckt zu finden, konnte ich den bittern Gedanken nicht ganz unterdrücken, wie gerne Sie und Andere vielleicht das Buch lesen würden, das ich aus den succzessive von der Redaktion der Mtshefte mir höflich abgelehnten Beiträgen nachgerade zusammen stellen könnte. Aber genug davon […].« (Zit. n. Borchardt, Briefe 1907–1913 [wie Anm. 39], S. 429f.)

152 Borchardt an Hofmiller, 11. Juni 1909, zit. n. Borchardt, Briefe 1907–1913 (wie Anm. 39), S. 235. Die redaktionelle Mitarbeit Hofmillers an den »Süddeutschen Monatsheften« hatte angeblich auch den Hauptgrund für Borchardt gebildet, wieso er sich nicht schon damals trotz diverser Konflikte von der Zeitschrift zurückgezogen habe: »Ich habe das Mögliche gethan, andere Combinationen zum Teil verlockendster Art, nicht ohne Kampf, abgewiesen, Kränkungen verwunden und zurückgestellt«, um dem gemeinsamen Unternehmen

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Mittelsmann von Bedeutung, über den er noch während des Ersten Weltkrieges und in den 1920er Jahren gelegentlich versucht, auf die Redaktion des Blattes in seinem oder Hofmannsthals Sinne einzuwirken. Als es z.B. im Jahr 1927 darum geht, den von Borchardt und Hofmannsthal gleichermaßen favorisierten Literaturwissenschaftler Josef Nadler (selbst ein gelegentlicher Mitarbeiter der »Süddeutschen Monatshefte«) als Nachfolger des verstorbenen Germanisten Franz Muncker auf dessen Münchner Lehrstuhl durchzusetzen, bietet sich der in taktischen Winkelzügen erfahrene Borchardt in einem Brief an Hofmannsthal an, »durch Zwischenpersonen auf das Binomium Cossmann-Hofmiller zu wirken, deren Einfluss auf das mittlere Lesepublikum hier [in München] ein ausserordentlich grosser ist.«[153]

Auch wenn dieser späte Versuch einer intervenierenden Indienstnahme Hofmillers durch Borchardt nicht von Erfolg gekrönt war, hat der Kritiker doch weiterhin dem Dichter auf den Seiten der »Süddeutschen Monatshefte« Platz eingeräumt – sei es durch Besprechungen und Hinweise auf seine Texte, sei es durch von Hofmiller initiierte Nach- oder Vorabdrucke von Borchardt-Texten, die diesen Autor im rechtskonservativen Diskurs der »Süddeutschen Monatshefte« als wesentliche Stimme präsent gehalten haben.[154]

Rudolf Alexander Schröder dagegen hatte sich nach Borchardts Ausscheiden als fester Mitarbeiter der »Süddeutschen Monatshefte« deutlicher von Cossmann und Hofmiller distanziert – wobei ihm die Differenzen des Freundes mit der Redaktion der Zeitschrift Gelegenheit boten, eigene Bedenken aufs Tapet zu bringen, die er seit längerem gegenüber Hofmillers Besprechungspraxis gehegt hatte. Vor allem waren es Hofmillers undifferenzierte Rundumschläge gegen Gerhart Hauptmann gewesen,[155] die ihn daran zweifeln ließen, ob es sich bei diesem Kritiker tatsächlich um den geeigneten Herold für das eigene Werk handeln könnte. Gerade von den Feierlichkeiten zu Hauptmanns 50. Geburtstag

nicht untreu zu werden: »Da sind vor allem Sie, da ist Schroeder, da kann, vielleicht, wieder einmal Hofmannsthal sein, und dieser oder jener mag sich dazufinden.«

153 Borchardt an Hofmannsthal, Brief vom 25. März 1927, zit. n. BW Borchardt (1994), S. 353f.

154 Über die diversen Abdrucke von Borchardt-Texten in den »Süddeutschen Monatsheften«, die z.T. mit redaktionellen Anmerkungen Hofmillers versehen wurden, informiert Grüninger, Rudolf Borchardt (wie Anm. 66).

155 Vgl. Pilz, Konservative Literaturkritik (wie Anm. 11), S. 69ff.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus Berlin nach Bremen zurückgekehrt, schreibt er am 19. November 1912 an Borchardt:

> Das Unrecht, das an Hauptmann geschieht, entwaffnet wirklich jede Kritik. Er ist denn doch ein so unendlich besseres & schöneres Ingenium als alle die, die ihm seinen Ruhm jetzt zerpflücken & zerfasern! Er hat zum mindesten Güte & Weltgefühl, zwei nicht zu verachtende Ingredienzien der poetischen Küche; & Herr Josef Hofmiller ist wenn er ihn so schamlos heruntermacht durchaus on the wrong side.[156]

Der Gefahr, durch das Lob dieses Kritikers in der öffentlichen Wahrnehmung seinerseits auf die »wrong side« gezogen zu werden, wollte sich Schröder offensichtlich nicht weiter aussetzen – ein Beispiel dafür, wie nicht nur Verrisse, sondern auch Lobreden von der falschen Seite in ihr Gegenteil verkehrt werden können; d.h. wie ein aus Sicht des Kritikers für den Autor intendierter Gewinn an symbolischem Kapital mithin vom Gelobten selbst am Ende in eine Verlustrechnung einbezogen werden muss. Schon am 21. August 1912 hatte Schröder deshalb an Borchardt geschrieben:

> Daß Du wieder mit den Sd. M. verkracht bist, nimmt mich weiter nicht Wunder. Das kulinarische Ideal dieser Leute ist eben doch die Weißwurst und das moralische der sauersüße Compromiß, mögen sie sich auch noch so gußstählerne Allüren geben. Hofmiller – na ja, er hat mich mal gelobt, Gott verzeihs ihm. Ich habe keine Veranlassung mich mit den Leuten weiter zu befassen. Die besonderen Qualitäten des Blattes bleiben ja bestehen; aber muß man überall dabei sein? Oh nein.[157]

Mit dem Kriegsausbruch im August 1914 wurden die »gußstählerne[n] Allüren« der »Süddeutschen Monatshefte« allerdings in einem Maße dominant, wie es Schröder zwei Jahre zuvor noch überhaupt nicht hatte voraussehen können. Von Heymels Idee einer kulturellen Monatsschrift im Geiste Hofmannsthals sollte dort schon bald so gut wie nichts mehr zu bemerken sein.[158]

156 Schröder an Borchardt, Brief vom 19. November 1912, zit. n. Borchardt/Schröder, Briefwechsel 1901–1918 (wie Anm. 65), S. 476.

157 Schröder an Borchardt, Brief vom 21. August 1912, ebd., S. 430.

158 Zur weiteren Geschichte der »Süddeutschen Monatshefte« als nationalistisches Propagandablatt im Ersten Weltkrieg sowie als publizistische Speerspitze für die Verbreitung der sog. »Dolchstoßlegende« nach 1918 vgl. insbes. Flemming, »Gegen die intellektualistische Zersetzung der alten moralischen Werte« (wie Anm. 57), sowie Kraus, Kulturkonservatismus und Dolchstoßlegende (wie Anm. 60).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dokumentation

Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Alexander Schröder in den »Süddeutschen Monatsheften« 1904 bis 1914

Verzeichnet werden sowohl die Primärtexte als auch die über die Autoren veröffentlichten Essays, Rezensionen und Erwähnungen bis zum Tod Alfred Walter Heymels, der im Dezemberheft des 12. Jahrgangs 1914 angezeigt wurde. Für später erschienene Beiträge vgl. »Fünfundzwanzig Jahre Süddeutsche Monatshefte. Gesamtverzeichnis zu Jahrgang I–XXV (1904–1928)« (München 1929) sowie die einzelnen Jahresregister der »Süddeutschen Monatshefte«.

3. Jahrgang, 1906, Bd. I: Januar bis Juni

Josef Hofmiller, Ödipus und die Sphinx, H. 3, März, S. 329–334

Zusammen mit dem Essay »Hofmannsthal« aus Jahrgang 5, 1908, Bd. I auch in: Josef Hofmiller, Zeitgenossen. München 1910, S. 277–288.

Arthur Eloesser, Das Theater in Berlin, H. 6, Juni, S. 669–678

Kritisiert u.a. Reinhardts »Überregie« am Beispiel »der Aufführung von Hoffmannsthals [sic!] ›Ödipus und die Sphinx‹«.

5. Jahrgang, 1908, Bd. I: Januar bis Juni

Josef Hofmiller, Hofmannsthal, H. 1, Januar, S. 12–27

Zusammen mit dem Essay »Ödipus und die Sphinx« aus Jahrgang 3, 1906, Bd. I auch in: Josef Hofmiller, Zeitgenossen. München 1910, S. 243–276.

Alfred Walter Heymel, Einem neuen Bekannten in ein Planetenkalendarium, H. 3, März, S. 432

Gedicht.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Alfred Walter Heymel, Das Sammeln von japanischen Farbenholzschnitten. Vortrag, gehalten am 12. Februar 1908 im Münchener Kunstverein, H. 4, April, S. 433–445

Arthur Seidl, [Leserbrief in der Rubrik] Zuschriften und Antworten, H. 4, April, S. 494

Korrigierende Anmerkung zu »Herrn Dr. Josef Hofmillers Satz auf S. 17 des Januar-Heftes« über die Aufführung von Hofmannsthals »Der Tor und der Tod«.

Rudolf Alexander Schröder, Erzählungen, H. 5, Mai, S. 521–528

Gedichte: Die Frau im Garten, S. 521; Herr Pompadur, S. 522; Tanz-Duett, S. 523; Frau Farahdis, S. 524; Der Besuch, S. 524f.; Abends, S. 525; Herr Ungenaus, S. 526; Endymion, S. 526f.; Spaziergang, S. 528; In der Nacht, S. 528.

Josef Hofmiller, Italienische Reise, H. 5, Mai, S. 568–583

Enthält S. 574 lobenden Hinweis auf Rudolf Borchardts »Villa«-Essay mit längerem Zitat daraus.

Oskar Münsterberg, Vom japanischen Farbenholzschnitt, H. 5, Mai, S. 626

Leserzuschrift zum Abdruck von Heymels Vortrag in H. 4, S. 433–445.

Alfred Walter Heymel [Antwort auf die Zuschrift von Oskar Münsterberg], H. 5, Mai, S. 626

Datiert: »Mentone, 23. März 1908.«

Alfred Walter Heymel, Goethe über seine Dichtungen, H. 5, Mai, S. 630–631

Rezension zum »Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke von Hans Gerhard Gräf. Verlag der literarischen Anstalt Rütten & Löning in Frankfurt a. M.«

Rudolf Borchardt, Pindar, H. 6, Juni, S. 641–646

Übertragung: »Siegeslied auf Telesikrates […]. Neuntes Pythisches der […] Gedichte unter Pindars Namen.«

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rudolf Borchardt, Renegatenstreiche (Simplicissimus Edition française.), H. 6, Juni, S. 759–768

In der Form eines offenen Briefes »An den Herausgeber der Süddeutschen Monatshefte«, datiert: »Villa dell'Orologio, 28. April 08.«

5. Jahrgang, 1908, Bd. II: Juli bis Dezember

Alfred Walter Heymel, Die Verbindung für historische Kunst. Ein Brief, H. 7, Juli, S. 83–88

Datiert:»Bremen, 15. April 1908.«

Rudolf Alexander Schröder, Kopien nach pompejanischen Wandgemälden, H. 7, Juli, S. 88–93

Rudolf Borchardt, Zwei imaginäre Unterhaltungen Landors, H. 8, August, S. 170–179

Übertragungen: Oliver Cromwell und Walter Noble, S. 170–174; Bossuet und die Herzogin von Fontanges, S. 174–179.

Alfred Walter Heymel, An die Leitung der Süddeutschen Monatshefte München, H. 8, August, Beilage

Offener Brief, datiert: »Bremen-Horn, 9. August 1908.«

Rudolf Borchardt, Der Kaiser, H. 9, September, S. 237–252

Alfred Walter Heymel, Spiele, H. 9, September, S. 284–298

Erzählung.

J[osef] H[ofmiller], Deutsche Dichter für die Hausbibliothek, H. 10, Oktober, S. 481–482

Sammelbesprechung u.a. zu »Wolffs poetischer Hausschatz des deutschen Volkes (O. Wigand, Leipzig)«, mit Hinweisen auf die darin enthaltenen Gedichte von Hofmannsthal und Heymel.

Rudolf Borchardt, [Rezension zu] Rudolf Kassner, Melancholia, Eine Trilogie des Geistes. Berlin 1908, S. Fischer Verlag, H. 10, Oktober, S. 482–483

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rudolf Borchardt, Dante und deutscher Dante, H. 11, November, S. 548–570

Rezension zu den Dante-Übertragungen von Richard Zoozmann, Otto Hauser und Stefan George.

Alfred Walter Heymel, Landschaft, H. 11, November, S. 578–579

Gedichte.

Rudolf Borchardt, Zum deutschen Altertum, H. 11, November, S. 600–603

Rezension zu Büchern von Wilhelm Hertz, J. W. Bruinier und Otto Böckel.

Paul Busching, Der Kaiser, H. 11, November, S. 614–620

Replik auf Rudolf Borchardts Aufsatz »Der Kaiser« in H. 9, S. 237–252.

Josef Hofmiller, Weihnachtsrundschau. Literatur, H. 12, Dezember, S. 725–731

Enthält S. 730 Rezensionsnotiz zur Luxusausgabe von Hofmannsthals »Der weiße Fächer« im Insel Verlag.

6. Jahrgang, 1909, Bd. I: Januar bis Juni

Hugo von Hofmannsthal, Aus einer Komödie in Prosa. Der erste Aufzug (Fragment), H. 2, Februar, S. 192–223

Auszug aus »Florindos Werk«.

Alfred Walter Heymel, Heinrich C. Wiegand, H. 5, Mai, S. 665–667

Nachruf auf den Generaldirektor des Norddeutschen Lloyd.

6. Jahrgang, 1909, Bd. II: Juli bis Dezember

Rudolf Alexander Schröder, Der Landbau. Elegie als Epistel an Hugo von Hofmannsthal, H. 7, Juli, S. 1–7

Josef Hofmiller, Schröder, H. 7, Juli, S. 93–105

Auch in: Josef Hofmiller, Zeitgenossen. München 1910, S. 289–313.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rudolf Alexander Schröder, Die Stunden. Sonette, H. 9, September, S. 268–279

Rudolf Alexander Schröder, [Rezension zu] Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1904–1909, H. 10, Oktober, S. 439–449

Alfred Walter Heymel, Vollmöller, H. 11, November, S. 619–621

Notizen zum Abdruck »Aus einem Vorspiel zu Assüs Fitne und Sumurud« von Karl Vollmöller im selben Heft, S. 587–590.

7. Jahrgang, 1910, Bd. I: Januar bis Juni

Alfred Walter Heymel, Der Königsmord aus Marlowes »Eduard der Zweite«. Ins Deutsche übertragen, H. 2, Februar, S. 199–207

Abdruck der Mordszene aus Heymels Marlowe-Übertragung mit einleitenden Bemerkungen.

Albert H. Rausch, Stefan George. Eine Erwiderung, H. 2, Februar, S. 295–296

Replik auf Rudolf Alexander Schröders Besprechung der »Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1904–1909« im Jahrgang 6, 1909, H. 10, S. 439–449.

[Josef Hofmiller] Bücher, die wir empfehlen, H. 5, Mai, S. 703–704

Enthält S. 704 kurze Anzeige für den »Hesperus« mit Hinweisen auf die einzelnen Beiträge von Hofmannsthal, Schröder und Borchardt.

Rudolf Alexander Schröder, Der fünfzehnte Gesang aus Homers Odyssee, H. 6, Juni, S. 705–719

7. Jahrgang, 1910, Bd. II: Juli bis Dezember

Rudolf Alexander Schröder, Deutsche Oden, H. 10, Oktober, S. 455–471

Gedichte: Epode als Widmung an Rudolf Borchardt, S. 455; [Oden] I–XVI, S. 456–471.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Spectator Germanicus [d.i. Alfred Walter Heymel], Politische Briefe, H. 10, Oktober, S. 472–474

Zuschreibung an Heymel nach Rudolf Borchardts Brief an Rudolf Alexander Schröder vom 1. Mai 1913, in dem es über den ersten und einzigen »Spectator Germanicus«-Aufsatz, der vor Borchardts eigener Verwendung dieses Pseudonyms in den »Süddeutschen Monatsheften« erschienen ist, heißt: »Wie ich höre, war Alfred der Autor.« (Zit. n. Borchardt/Schröder, Briefwechsel 1901–1918 [wie Anm. 65], S. 535)

Rudolf Borchardt, Intermezzo, H. 12, Dezember, S. 694–716

Rezension zum »Jahrbuch für die geistige Bewegung«, Berlin 1910.

Gustav Keyßner, Der Oktoberfest-Ödipus, H. 12, Dezember, S. 733–736

Über Max Reinhardts Münchner Inszenierung von Hofmannsthals Sophokles-Bearbeitung »König Ödipus«.

8. Jahrgang, 1911, Bd. I: Januar bis Juni

Ludwig Klages, [Leserbrief in der Rubrik] Notizen, H. 2, Februar, S. 306–307

Korrigierende Replik auf Rudolf Borchardts »Intermezzo« im Jahrgang 7, 1910, H. 12, S. 694–716.

Rudolf Louis, Der Rosenkavalier, H. 3, März, S. 405–408

Rudolf Alexander Schröder, Tivoli. Elegie als Epistel an meine Schwester Clara, H. 4, April, S. 429–439

Josef Hofmiller, Rudolf Alexander Schröders Dichtungen, H. 4, April, S. 547–548

Bibliographisches Verzeichnis von Schröders »schwer zugänglichen und vielfach verstreuten Gedichte[n].«

8. Jahrgang, 1911, Bd. II: Juli bis September

Alfred Walter Heymel, Zum sechzigsten Geburtstag von Richard Voß, H. 9, September, S. 404–405

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hugo von Hofmannsthal, Über die Pantomime, H. 1, Oktober, S. 100–103

Josef Hofmiller, Anmerkungen zu Büchern, H. 1, Oktober, S. 153–158

Enthält S. 158 kurzen lobenden Hinweis auf die »demnächst erscheinenden Frühen Werke von Hugo von Hofmannsthal« im Insel Verlag (»Die Gedichte und kleinen Dramen«).

Alfred Walter Heymel, Robbenmetzger, H. 1, Oktober, S. 167–168

Kritik an der Schilderung einer Robbenjagd in dem »Prachtwerk ›Mit Zeppelin nach Spitzbergen‹« vor dem Hintergrund »unserer Epoche des Weltnaturschutzes«.

Josef Hofmiller, Gedanken über unsere Literatur, H. 2, November, S. 272–280

Enthält S. 274–277 kritische Bemerkungen zu Hofmannsthals »Modernisierungen alter Stoffe«, lobende zu seinem Frühwerk sowie zu Rudolf Alexander Schröders und Rudolf Borchardts Übersetzertätigkeit.

Hugo von Hofmannsthal, Vorwort zu einer Marlowe-Übersetzung, H. 3, Dezember, S. 438–439

Abdruck in der Rubrik »Notizen« mit der Anmerkung: »Mit diesem Vorwort wird Hofmannsthal eine Übersetzung von Marlowes Eduard II. begleiten, die A. W. v. Heymel Anfang nächsten Jahres im Inselverlag erscheinen läßt.«

Alfred Walter Heymel, Tschudis Totenfeier, H. 4, Januar, S. 559–560

Nachruf auf Hugo von Tschudi.

Rudolf Alexander Schröder, Neue deutsche Oden, H. 5, Februar, S. 617–621

Gedichte: Neue deutsche Oden I–V.

Rudolf Borchardt, Auf eine angeschossene Schwalbe, die der Dichter fand, H. 6, März, S. 764–765

Gedicht.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rudolf Borchardt, Grabschrift der Schwalbe, H. 6, März, S. 765

Gedicht.

Spectator Germanicus [d.i. Rudolf Borchardt], Deutschland und die Verwilderung Italiens, H. 6, März, S. 805–815

9. Jahrgang, 1911/12, Bd. II: April bis September 1912

Spectator Germanicus [d.i. Rudolf Borchardt], Das Verbrechen der Dreibundserneuerung, H. 7, April, S. 73–86

Josef Hofmiller, Anmerkungen, H. 7, April, S. 128–134

Enthält S. 133f. Besprechung von Hofmannsthals »Jedermann«.

Spectator Germanicus [d.i. Rudolf Borchardt], Der Ursprung der italienische Staatspiraterie, H. 8, Mai, S. 210–220

Spectator Germanicus [d.i. Rudolf Borchardt], Die italienische Gefahr, H. 9, Juni, S. 337–352

Spectator Germanicus [d.i. Alfred Walter Heymel], Mischehen, H. 10, Juli, S. 482–487

Josef Hofmiller, Anmerkungen zu Büchern, H. 10, Juli, S. 487–494

Enthält S. 493f. Bemerkungen zu Heymels Marlowe-Übersetzung mit Verweisen auf »Borchardts Dante« und »Rudolf Alexander Schroeder[s] […] Homer«.

10. Jahrgang, 1912/13, Bd. I: Oktober 1912 bis März 1913

Alfred Walter Heymel, Eine Unterhaltung über Cecil Rhodes, H. 2, November, S. 249–257

Spectator Germanicus [d.i. Alfred Walter Heymel], Koloniale Aviatik, H. 2, November, S. 284–292

Spectator Germanicus [d.i. Alfred Walter Heymel], Eisenbahnsorgen in Deutsch-Südwestafrika, H. 5, Februar, S. 736–738

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Josef Hofmiller, Anmerkungen, H. 5, Februar, S. 739–742

Enthält S. 739 Kritik an Albert Soergels abwertender Charakterisierung der Zeitschrift »Die Insel« sowie ausführliche Gegendarstellung unter Verweis auf Hofmannsthals, Borchardts und Schröders Beiträge.

Spectator Germanicus [d.i. Alfred Walter Heymel], Die Verminderung der südwestafrikanischen Schutztruppe, H. 6, März, S. 832–838

10. Jahrgang, 1912/13, Bd. II: April bis September 1913

J[osef] H[ofmiller], Inselbücherei, H. 8, Mai, S. 243–244

Besprechung der Insel-Bücherei anlässlich des Erscheinens der ersten 50 Bände mit Hinweis auf Hofmannsthals »der Tod des Tizian, die Idylle und jenes bezaubernde Opus zwei: Der Tor und der Tod.«

Spectator Germanicus [d.i. Alfred Walter Heymel], Eingeborenensorgen in Deutsch-Südwestafrika, H. 9, Juni, S. 249–253

11. Jahrgang, 1913/14, Bd. I: Oktober 1913 bis März 1914

Josef Hofmiller, Weihnachtsrundschau. Anmerkungen, H. 3, Dezember, S. 368–375

Enthält S. 369f. Hinweise auf neue Bänden der Insel-Bücherei, darunter auch auf »Rudolf Alexander Schröders Deutsche Oden, […] den ersten jeder Börse zugänglichen Band dieses Dichters.«

Hofmannsthal im Kino, H. 6, März, S. 806–807

Kommentierter Auszug aus dem Programmheft zum Stummfilm »Das fremde Mädchen« anlässlich der Aufführung in den Sendlingertor-Lichtspielen in München.

11. Jahrgang, 1913/14, Bd. II: April bis September 1914

Spectator Germanicus [d.i. Alfred Walter Heymel], Kamerun – nicht Neu- und Altkamerun, H. 7, April, S. 124–127

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

J[osef] H[ofmiller], Die Inselbücherei, H. 9, Juni, S. 470

Anzeige neuer Bände der Insel-Bücherei, darunter »Christopher Marlows [sic!] gewaltige Tragödie Eduard II.« in der Übersetzung Heymels.

Hermann Conrad, Eduard II., H. 10, Juli, S. 606–609

Rezension zu Heymels Übersetzung von Marlowes »Eduard II.« im Insel Verlag.

12. Jahrgang, 1914/15, Bd. 1: Oktober 1914 bis März 1915

Rudolf Alexander Schröder, Die Fragen und die Antworten, H. 2, November, S. 155

Gedicht

Alfred Walter Heymel, Vom Siegeslauf der Armee Bülow. Eine Sammlung freundschaftlicher Meldekarten, 5. August bis 11. September 1914, H. 2, November, S. 276–290

Alfred Walter von Heymel, H. 3, Dezember, S. 315–316

Nachruf auf Heymel: »Die Süddeutschen Monatshefte haben ihren besten Freund verloren.«

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dalia Klippenstein

Pantomime auf einem Blatt Papier
Zu den Selbstbildnissen von Egon Schiele

›Choreographisches Gedicht‹[1] entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Denkfigur, die die Besonderheiten des freien Ausdruckstanzes, einer relativ junger Form der Künste, beschrieb, die nicht nur die Wahrnehmungsweisen, sondern auch die ästhetischen Bedürfnisse der Produzenten und Rezipienten veränderte. Die neue Art der Bewegungskunst markierte in der Epochenwende einen Paradigmenwechsel vom klassischen Ballett zur individuellen künstlerischen Darstellung, die allerdings ein komplexes kulturelles System war – es vereinigte sowohl alle Komponenten klassischer Bildung als auch den rhetorischen Ausdruck von Affekten.

Es war auch ein neues Objekt des Interesses von Hugo von Hofmannsthal. Seine vielfältige rezeptive Auseinandersetzung[2] mit dem Tanz seiner Zeit integrierte Hofmannsthal in parallell laufende Reflexionen über den schöpferischen Umgang mit der Sprache. Es führte ihn zur Erkenntnis, dass die sich aus dem mimisch-gestischen Potenzial des Menschen speisende Ausdrucksform, die neben der Sprache der Worte, der Farben und Töne existiert, einen »Text«, sprich eine dichterische Vision entstehen lässt, die vom Körper der Tänzer in den Raum geschrieben wird. Dabei misst Hofmannsthal sich selbst die Rolle eines Lesenden zu, der den Körper und seine Bewegungskunst zu entziffern sucht.

Dass der Tanz und die Pantomime sehr nahe verwandt sind, betont Hofmannsthal in seinem 1911 entstandenen Essay »Über die Pantomi-

1 Nachdem Friedrich Nietzsche den Tanz zum dynamischen Denkmodell und Ziel jeder philosophischen Tätigkeit erklärt hatte, beschäftigten sich auch zahlreiche Literaten im Rahmen von Sprach- und Kulturkritik damit, den Tanz als ›stumme‹, transitorische Bewegungskunst des menschlichen Körpers poetologisch auszuwerten. Vgl. Roger W. Müller Farguell, Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche. München 1995, S. 278. Auch in der »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« äußert sich Nietzsche zum Ursprung von Tanz und Sprache.

2 Neben seiner praktischen Beschäftigung mit den Szenarien, setzte sich Hofmannsthal mit Auftritten hervorragender Tänzerpersönlichkeiten wie Ruth St. Denis, Vaslav Nijinsky, Grete Wiesenthal u.a. auseinander, über die er weiterhin in seinen theoretischen Überlegungen reflektierte.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

me«, den er in Anlehnung an die gleichnamige Schrift von Lukian ausarbeitet: Danach sind die mimetische Darstellung und der amimetische Ausdruckstanz vom Pantomimischen und von rhythmischer Bewegung durchwirkt. Was aber in diesem Text hervorgehoben wird, ist vor allem die »reine Gebärde«, die den Kern der Pantomime bildet, und am besten das Innere des Individuums zu offenbaren vermag. Sie ist »in Wahrheit höchst persönlich«, und in ihr wird »das menschliche Ganze« erkennbar:[3] »Das Schöpferische im Schauspieler: eine Gebärde, in der der Leib einen seiner tausend Bezüge zum All enthüllt. Eine solche Gebärde ist sogleich ewig. Eine Gestalt ist ein Block aus Gebärden, die dicht übereinander liegen.«[4]

Die »reine Gebärde« verwirklicht sich, laut Hofmannsthal, in einem religiös[5] motivierten, ursprünglichen Tanz, der in seinem Kern aus einem zeremoniellen Akt entsteht: »Auf Zeremonie läuft alles hinaus«.[6] Sie vermag » ein Verhältnis zu umgebenden Personen, gedrängter, und bedeutender als die Sprache es vermöchte, auszusprechen, etwas an den Tag zu geben, was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden«.[7] Hier artikuliert Hofmannsthal sein Erfahrungswissen in Fragen nach dem Schöpferischen des Körpers im Tanz, sowie nach der Inspirationsquelle. So benötigt der Tänzer nicht nur eine entsprechende körperliche Eignung, sondern auch ein spezielles, kulturelles Wissen – *memoria* –, auf Grund dessen er eine gemeinmenschliche Gebärde, wie ein für alle verständliches Symbol konstruiert. Seine Wirkung wird weiterhin in der Selbstvergessenheit des Körpers im Tanz intuitiv-individuell vervollständigt.

Das neue Tanzmodell eroberte nicht nur die Aufmerksamkeit solcher dichterischen Größen wie Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Hevesi oder des Kulturkritikers Hermann Bahr, es galt auch als Inspirationsquelle für die historische Avantgarde in der bildenden Kunst und Literatur.

Solch ein »choreographisches Gedicht« wählt der bedeutendste Vertreter der Wiener Jahrhundertwende, Egon Schiele (1890–1918) zu seinem

3 GW RA I, S. 504f.
4 GW RA III, S. 480.
5 »religiös« soll hier im weitesten Sinne verstanden werden: Alltägliche Gebärden oder Handlungen werden in ihrem verborgenen zeremoniellen Charakter erfasst und demgemäß allgemeingültig ausgeführt.
6 GW RA I, S. 503.
7 Ebd., S. 502.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hauptthema. Ins Zentrum dieser »Choreographien« rückt er seinen eigenen Körper, den er in fast manischer Weise[8] gestaltet.

Wolfgang Georg Fischer nennt nicht zufällig ein Kapitel seines Schiele-Buches[9] »Die Pantomime des Ichs«, in dem er das mehrfache Deklinieren des Künstler-Ichs in seinen Selbstbildnissen verdeutlicht: »Er [Schiele] genießt die Doppelrolle von Modell und Maler, Schauspieler und Regisseur, mit einem Wort seine unzähligen selbstinszenierten Ich-Visionen machen das Kapitel Selbstporträt zum faszinierendsten in seinem Werk.«[10] Einerseits bezieht sich der Titel des Kapitels auf die Aussage von Schiele: »Ich bin alles zugleich, aber niemals werde ich alles zur gleichen Zeit tun«,[11] die seine Neigung zum inneren Pluralismus bestätigt. Andererseits betont Fischer Schieles Vorliebe, in unterschiedliche Rollen zu schlüpfen und sie auszuleben, gleichzeitig hebt er auch die zerstörte Einheit des Ichs, seine Depersonalisierung hervor. Der Bezug der Pantomime zu den Selbstbildnissen von Schiele wird in diesem Beitrag im direkten Sinne des Wortes übernommen, denn der performative Umgang des Künstlers mit dem eigenen Körper entspricht dem Wesen der Pantomime: Sie ist der Ausdruck »einer anderen Welt, in der das Wort nicht existiert, in der Geste und Haltung aus der Realität hervorgegangen, und in Kontakt mit ihr, die ureigene Sprache sind«,[12] sie ist »die Kunst der Form«, und das »Material, aus dem diese Form geschaffen wird, ist der menschliche Körper.«[13]

Besonderheiten der Selbstbildnisse von Egon Schiele

Gewählt werden sechs Selbstbildnisse, die zwischen 1911 und 1917 entstanden sind: »Der Tänzer« (Selbstbildnis 1911, Abb. 1), »Prediger« (Selbstbildnis 1913, Abb. 2), »Kämpfer« (Selbstbildnis 1913, Abb. 3), »Sitzender männlicher Akt« (Selbstbildnis 1917, Abb. 4), »Männlicher

8 »Bis zu seinem 28. Lebensjahr hat er rund hundert Selbstporträts geschaffen, Rembrandt bis zu diesem Alter nur rund fünfzig.« Wolfgang Georg Fischer, Egon Schiele 1890–1918. Pantomimen der Lust. Visionen der Sterblichkeit. Köln 1998, S. 147.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Briefe und Prosa von Egon Schiele. Hg. von Arthur Roessler. Wien 1921, S. 19.

12 Hans Bollmann, Untersuchungen zur Kunstgattung Pantomime. Hamburg 1968, S. 40.

13 Karl Günter Simon, Pantomime. Ursprung, Wesen, Möglichkeiten. München 1960, S. 72.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 1

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 3

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 4

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 5

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

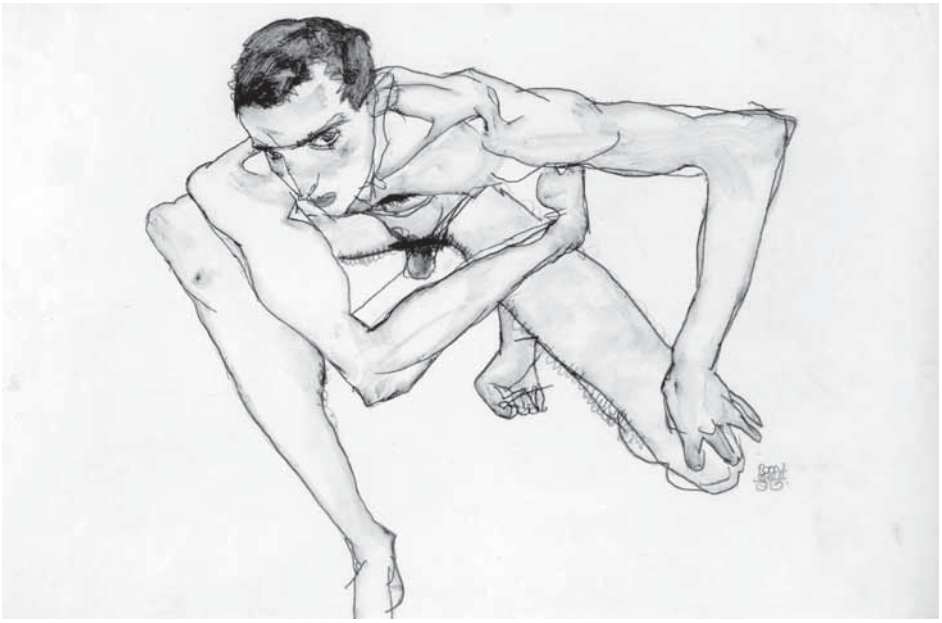


Abb. 6

Halbakt mit rotem Tuch« (Selbstbildnis 1914, Abb. 5), »Selbstbildnis in kriechender Stellung« (1913, Abb. 6). Es ist offensichtlich, dass es Schiele auf gar keinen Fall um die Anonymisierung seines Selbsts geht. Ganz im Gegenteil akzentuiert er die Kenntlichmachung seiner Person und Physiognomie. Der an den Arbeiten ablesbare Zustand seiner körperlichen Konstitution spiegelt seine starke Unterernährung wider, die sich an seinem ganzen Leib äußert: an den gelängten Gliedmaßen und Fingern, mit denen er unterschiedliche figurative Konstellationen bildete, deren symbolische Bedeutung nur ihm allein bekannt war. Arthur Roessler, sein Entdecker, Förderer und Biograph, verdeutlicht es in der Beschreibung seiner ersten Begegnung mit dem Künstler:

> Empfindsamen Menschen mochte Schiele wie ein Sendling aus unbekannten Fernen anmuten, wie einer, der von den Toten auferstand und nun, voll einer schmerzlichen Verwirrung, eine geheimnisvolle Botschaft mit sich unter die Menschen trägt, ohne die rechte Gelegenheit zu finden, die Botschaft auszurichten. Sogar im Kreise berühmter Männer von bedeutendem Aussehen fiel Schiele als ungewöhnliche Erscheinung auf, wie ich später mehrmals beobachten konnte. Von hoher, schlanker, geschmeidiger Gestalt, mit schmalen Schultern, langen Armen und langgefingerten, knöchernen Händen, einem von langsträhnigem, wildzausigem, dunklem Haar umrahmten bartlosen

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> und sonnverbrannten Antlitz mit breiter, querfaltig gefurchter, kantiger Stirn, einem Antlitz, dessen plastische Gesichtszüge meistens einen ernsten, fast traurigen Ausdruck trugen, wie von Schmerzen, die nach innen weinen, mit großen und dunklen Augen, aus welchen er, angeredet, gleichsam immer erst einen Traum scheuchen mußte, trat er einem frappierend entgegen.[14]

Die erwähnten Selbstbildnisse kennzeichnen sich durch spezifische Gemeinsamkeiten, die die Selbstdarstellungen wie Kettenglieder miteinander verbinden. Eines dieser Glieder wird bewusst oder eher unbewusst von Schiele in seinen Tagebüchern erwähnt: »Die Figur ist doch das Wesentliche, was mich am meisten erfüllt, der menschliche Körper.«[15] »Ich glaube immer, daß die größten Maler Figuren malten«[16], schrieb Schiele an seinen Onkel, Leopold Czihaczek. In diesen Aussagen verwendet der Künstler den Betriff ›Figur‹ in einem eingeschränkten Sinne und reduziert sie auf die äußere Gestalt des Körpers. Der ›Figur‹-Begriff umfasst allerdings nahezu alle Bereiche der Künste und Darstellungstheorien:

> […] über die Bedeutung des plastischen Gebildes hinaus wird ›figura‹ zur Bezeichnung von Kontur – Zeichnung und Bild – und findet eine differenzierte Verwendung in den Darstellungsbereichen von Rhetorik, Grammatik, Logik, Mathematik, Musik, Theater und Choreographie.[17]

Abgeleitet von ›fingere‹ steht ›Figur‹ vielmehr für den Aspekt der Beweglichkeit: Damit wurde immer schon »etwas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes, Spielendes« bezeichnet. Seit der Antike transportiert der Begriff nicht nur die Vorstellung von einer (plastischen) Gestalt, sondern auch seine eigene Plastizität – jene performative Dimension, die die Figur selbst als eine Szene der Verwandlung erscheinen lässt.[18] Zusammengefasst findet sich in den Selbstbildnissen von Schiele jene Ausfaltung

14 Arthur Roessler, Erinnerungen an Egon Schiele (erweit. Neuausgabe). Wien 1948, S. 5–7.

15 Zit. n. Tobias Natter, Das Tagebuch der Silvia Koller. Anmerkungen zu seiner Bedeutung für die Schiele Forschung. In: Broncia Koller Pinel. Eine Malerin im Glanz der Jahrhundertwende (Ausstellungskatalog). Jüdisches Museum Wien 1993, S. 95–110.

16 Brief von Egon Schiele an Leopold Czihaczek, 1. September 1911. In: Christian M. Nebehay, Egon Schiele. Leben und Werk in Dokumenten und Bildern. München 1980, S. 102.

17 Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters, Einleitung. Figura I: Aufriß der Szene. In: Dies. (Hg.), De figura. Rhetorik, Bewegung, Gestalt. München 2002, S. 9.

18 Ebd., S. 8. Im Hinblick auf die begriffsgeschichtliche Untersuchung von Erich Auerbach bieten Brandstetter/Peters in ihrer Einleitung eine übersichtliche Zusammenfassung der Entwicklung und der Bedeutungsbandbreite des ›Figur‹-Begriffs an.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von ›Figur‹, die die im Bilde fixierte Gestalt, den Rückgriff auf eine theaterspezifische Verwendungsweise und die Idee einer »Figur als offener Schauplatz« behandelt.

Weiterhin ist der monologische Charakter der Arbeiten auffällig. Die Figuren sind in ein enges Bildformat eingezwängt und in keinen visuell vorgegebenen Kontext eingebunden. Sie befinden sich entweder in Bewegung oder in einer ausdrucksvollen Haltung, oder beim Vollziehen einer bestimmten Gestik, sie leben aus ihrer Geste, sie agieren wie Darsteller in einem Spiel und verkörpern verschiedene Gestalten.

Die Figuren sind durch einen ausgesprochenen Stilisierungswillen des Leibes geprägt. Die wichtigste Konstante auf der eidetischen Ebene ist der hohe Grad asketischer Verhärmung. Es spiegelt sich durch die deutlich hervortretenden Beckenschaufeln, den Brustkorb, die Scharfkantigkeit der Knie und Ellenbogen. Dazu gehört auch die manieristische, hyperthrophierte Überlängung der Gliedmaßen und des Rumpfes, der spitzwinkelige Gesichtsumriss, die Geometrisierung der körperlichen Form, die graphisch bestimmte Silhouette. Zwischen 1911 und 1913 vollzieht sich ein Wandel in der zeichnerischen Manier Schieles. Das geübte Auge verliert die zarte Konturlinie und entdeckt ein nervöses, vibrierendes Lineament, eine Verhärtung der rissartigen Linienkontinuität, die durch kleine Querstriche und Spiralmotive bereichert wird.

Die chromatische Ebene enthüllt eine besondere Vorliebe des Künstlers für textile Stofflichkeit, die er auch auf der Haut seiner Selbst-Figuren entwickelt. Sie erscheint beinahe wie eine ornamental wirkende Oberfläche. Der Stil des Farbauftrags zeigt Schieles individuelle Malweise, sie dient keiner nachahmenden Malerei oder der natürlichen Erscheinung des Leibes, sie bricht auch mit der Tradition des Klimt'schen Ästhetizismus. Mit lasierend eingesetzten Malmitteln verleiht der Künstler den Figuren eine Transparenz und zugleich eine flache Körperstruktur, die jegliches Eindringen hinter die Fassade verweigert. Zu der expressivsten Sprache Schieles gehört die Darstellung des Hautgewebes. Durch eine außergewöhnliche Farbwahl – rote, grüne, braune Tupfen – wird die Haut dramatisiert. Die Tupfen verwandeln die Oberfläche des Körpers in einen Ort tragischer Erlebnisse, der Folterung, indem sie Schwären, Wunden, Geschwüre und Ekzeme assoziieren lassen. Die Hautfarbe erscheint mal anämisch, mal gelblich oder bläulich, was die Vorstellung

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines kranken Körpers, einer Verwesung hervorruft. Durch die Maltechnik stilisierte Verletzungen Schieles verwandeln die Haut in einen Schauplatz des Schmerzhaften, des Morbiden, sogar der Kultivierung von Aggressionsausbrüchen:

> Die Haut ist Blickfang, der Blick geht nicht durch sie hindurch, was hinter der Haut passiert, muss vorgestellt werden. Die an der Oberfläche sichtbaren und fühlbaren Veränderungen werden zum Anhaltspunkt für Vorstellungen über das, was im Inneren geschieht.[19]

Aufgrund der eidetischen und chromatischen Gemeinsamkeiten könnte die Auswahl von Schieles Selbstbildnissen durch eine Reihe weiterer Werke fortgesetzt werden: »Kniender männlicher Akt mit erhobenen Händen« (Selbstbildnis 1910), »Selbstbildnis im Hemd« (1910), »Selbstbildnis in kriechender Stellung« (1913), »Selbstbildnis mit erhobenem rechten Ellbogen« (1914), »Selbstbildnis als Akt, hockend« (1916) u.a.

Die im Bildraum taumelnde Figur »des Tänzers« hat eine direkte Verbindung mit einer szenischen Aufführung. Der sich vom Betrachter wegwendende Körper ist perfekt mit dem verschwindenden Profil kombiniert. Zur Beweglichkeit der Figur tragen ebenso die Position der Arme und die schräge Körperhaltung im Raum bei. Schon auf den ersten oberflächlichen Blick wird deutlich, dass das Charakteristikum dieser Figur nicht in erster Linie im Medium des Tanzes liegt, wie man es typischerweise wahrnimmt. »Der Tänzer« befindet sich im Fluss einer Bewegung, die im nächsten Moment in eine bestimmte Richtung weitergehen muss. Das Medium der Malerei hält diese Bewegung gebannt, es fragmentiert sie und irritiert den Betrachter: Das Bewegungsvokabular »des Tänzers« ist von der Anmut, Eleganz und Leichtigkeit des klassischen Tanzes weit entfernt. Schieles Konzentration fällt eher auf einen Ausdrucksgehalt, der aus dem pantomimischen Bereich stammt. Diese Komposition zeigt eine freie schöpferische Handlung, die vermuten, erahnen lässt. Karl Günter Simon nennt derartige Gebärden »abstrakt« oder »sinnleer«.[20] Sie sind nicht wirklich abstrakt, sie bieten dem Zuschauer nicht sofort eine Assoziation zu einem konkreten Bezug an.

19 Karl-Josef Pazzini, Haut. Berührungssehnsucht und Juckreiz. In: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 157.

20 Simon, Pantomime (wie Anm. 13), S. 89.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ein gesteigertes Interesse am Tanz zeigt Schiele auch in den anderen Arbeiten: »Die Tänzerin« (1913), »Friederike Maria Beer« (1914) oder »Tänzerin Moa« (1911) u.a.

Was für Schiele bei der Darstellung seiner Figuren typisch ist, ist die Erscheinung der Gewaltsamkeit. Im Selbstbildnis »Sitzender männlicher Akt« stellt sich Schiele in sitzender Stellung dar. Das rechte Bein ist angewinkelt und das Knie zum Körper angezogen. Das linke Bein hat eine merkwürdig deformierte Form, die sich schwer beschreiben lässt. Es scheint angewinkelt zu sein, das Knie liegt auf dem Boden. Der restliche Teil des Beins sowie der Fuß ist nicht zu sehen. Die Hände beider Arme sind kaltblütig »amputiert«. Die Darstellung verwandelt Schieles Selbst in einen Krüppel, in ein Opfer, und zeigt seine Neigung zur Selbstverstümmelung. Der Ausdruck einer derartigen Gewaltsamkeit findet seinen Widerhall in der Aussage von H. Holland über die Figuren von H. Marée: es gäbe für solche Figuren in keiner orthopädischen Anstalt Heil und Genesung.[21]

Auch die von Schiele vollzogenen Mutationen seiner Figuren schreiben sich in den Kontext der Gewaltsamkeit ein. Die im »Selbstbildnis in kriechender Stellung« übermäßig ausgedehnten Gliedmaßen in Kombination mit deren Konstellation lassen die Gestalt insektenhaft wirken. Das Bildnis entfernt sich von der Wiedergabe eines menschlichen Wesens und wirkt vielmehr wie ein »Verwandter« von Gregor Samsa. Man könnte behaupten, dass Schiele vom expressionistischen Zeitgeist infiziert war, und dass seine Zelebrierung der Gewaltsamkeit, der Anomalie, des Krankhaften auf radikale Weise ein »singuläres« Dasein oder »anders-Sein« im qualitativen Sinne enthüllt. Es darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass im Zentrum der Pantomime des 19. Jahrhunderts in Frankreich nicht nur Komik und Amüsement stand. Sie war ein Spiel,

> das um die bewegten Bilder von Gewalt, Mord und Totschlag, Verstümmelung, horribler Deformation, Unheimlichkeit und – nicht zu vergessen – gnadenloser Unmoral gravierte. […] Ganz generell formuliert: Die brutale Szene ist in all ihren Variationsmöglichkeiten aus unserer Sicht der eigentliche, im

[21] Zit. n. Max Imdahl: Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Poetik und Hermeneutik. Hg. von Hans R. Jauß. München 1968, S. 496.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Laufe der modernistischen Evolution des Genres intensiver reflektierte und erschlossene groteske Kern der Pantomime des 19. Jahrhunderts.[22]

Zu Schieles Vorlieben gehörte die Einführung unterschiedlicher Draperien oder Kleidungsstücke, die entweder eine neutrale Funktion erfüllen oder sie fügen spezifische symbolische Bedeutungen hinzu. Die Draperie, die unten zu den Füßen im »Sitzenden männlicher Akt« liegt, hat keine verschleiernde Funktion und erscheint bloß als stoffliches Detail, als Accessoire. Das Lendentuch im »Männlichen Halbakt mit rotem Lendentuch« verweist auf eine bekannte ikonographische Symbolik. Es wurde von Schiele offensichtlich aus dem Repertoire der Heiligenfiguren entnommen: Jesus Christ, der hl. Antonius oder der hl. Sebastian[23] werden meistens mit einem weißen Lendentuch versehen. Durch solch ein Detail stilisiert sich Schiele zum Künstlerheros, der in sich das Leiden mit der Schöpfungskraft verbindet.[24]

Die Arme und Hände der Figur haben eine »sprechende« Funktion und dienen zur Kodierung einer weiteren bekannten Ikonographie. Der rechte Arm ist so erhoben, dass er den Kopf umklammert. Mit dem linken Arm wird der Kopf abgestützt, das Kinn und die ganze Mundpartie bleiben mit der Hand bedeckt. Die Verflechtung dreier Körperteile (Kopf und beide Arme) zeigt Schieles Rückgriff auf das kulturelle »Bildgedächtnis«, auf die Überlieferung des Melancholikergestus.

Schiele verleiht den meisten Selbstbildnissen die neutrale Bezeichnung »Selbstbildnis« und bindet sie somit in keinen erzählenden Inhalt ein. Anderen gibt er überraschenderweise konkrete Rollenzuschreibungen: der Tänzer, Kämpfer, Prediger. Ein vom Künstler verliehener Titel gilt bekanntlich als eine äußerst wirksame Referenz, er trägt Signalcharakter.

22 Jörg von Brincken, Tours de force – Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts. Tübingen 2006, S. 3.

23 1914 fertigte Schiele ein Ausstellungsplakat für die Galerie Arnot. Auf dem Plakat ist sein Selbstbildnis als hl. Sebastian zu sehen, der von Pfeilen durchbohrt ist. Allerdings führt Schiele in die Ikonographie der Heiligenfigur einen roten Mantel ein und verändert so die traditionelle Darstellung.

24 Viele AutorInnen betonen in ihren Forschungen, dass sich Schieles Selbstdarstellungen (asketischer Körperbau, märtyrerhafte Züge in Kombination mit Details aus dem sakralen Bereich) in eine Tradition des 19. Jahrhunderts einreihen, die im Künstler einen Propheten oder Heiligen sah. Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger, Egon Schiele – Selbstporträts. Vom ewigen Träumen voll süßestem Lebensüberschuss. In: Egon Schiele. Selbstporträts und Porträts. Hg. von Ders. und Jane Kallir. München, London, New York 2011, S. 25f.; Fischer, Egon Schiele 1890–1918 [wie Anm. 8], S. 157; Klaus Albrecht Schröder, Egon Schiele. Eros und Passion. München, New York 1998, S. 56 u.a.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

So wird der Betrachter zur assoziativen Bildlektüre aufgefordert, wird aber zugleich irritiert, denn die verbale Aussage ist im visuellen Ausdruck nicht deutlich erkennbar, sie ist eher interpretierbar und möglicherweise vom Künstler bewusst kodiert.

Mit der Figur des »Predigers«, die in Profilansicht mit gesenktem Kopf erscheint, widerspricht Schiele der typischen Position des Redners und Verkünders des Gottes Wortes. Die Haltung des Rumpfes wie auch der linke Arm sind unnatürlich in die Länge gedehnt. Der rechte Arm ist im Ellenbogen zum rechten Winkel so gebeugt, dass der waagerecht ausgestreckte Unterarm die Haltung des Kopfes aufnimmt. Seiner Darstellung des »Predigers« fügt Schiele eine Prise ungezügelter Dreistigkeit hinzu, indem er seine Figur nicht mit einem Talar oder einer Soutane versieht, sondern mit einem aufgeknöpften, knappen Hemd, das in so einem Kontext sehr provokativ wirkt. Noch provokativer erscheinen der entblößte Genitalbereich, die Andeutung der Brusthaare und das fehlende Beinkleid, die im »kirchlichen« Kontext die Wirkung des Obszönen verstärken. Es ist nicht leicht, die Pose der Figur einer »gestischen Grammatik« des »Predigers« zuzuordnen, denn sie ignoriert das Vorgegebene im Titel völlig. Somit verwirrt Schiele die Zeichen und unterbricht die intermediale Beziehung zwischen der verbalen Angabe und der visuellen Komposition.[25]

Pantomimische Darstellung in den Selbstbildnissen von Egon Schiele

Das zunehmende Interesse an der Pantomime förderte nicht nur die Popularität des freien Ausdruckstanzes, der sich pantomimischer Ausdrücke bediente und dadurch verblüffende visuelle Wirkungen erzeugte. Als selbstständige, von den anderen Künsten – Tanz, Akrobatik, Marionettentheater – unabhängige Kunstgattung, etablierte sich die Pantomime im Österreich des 19. Jahrhunderts unter dem großen Einfluss

[25] Auch in den anderen wenigen Beispielen wird ein ähnlicher Umgang des Künstlers mit kodierten Botschaften in seinen Arbeiten verfolgt: »Rufer« (1913) zeigt sein nachdenkliches Gesicht und eine stumme Miene, die durch den betont geschlossenen Mund hervorgehoben wird; »Anarchist« (1909–1910) erscheint in völliger »grünlicher« Nacktheit, von der die Kopf- und Achselhaare sowie die Schampartie rot akzentuiert werden. Werden in Betracht die bekanntesten, jedes Tabu brechenden Akte von Schiele gezogen, wirkt die gemäßigte Präsentation der »Anarchie« überraschend neutral.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Frankreichs.[26] Zu der Zeit konnten sich die Franzosen auf diesem Gebiet mit Namen schmücken, wie Jean Gaspard Debureau, Etienne Decroux, Copeau u.a. Eine besondere Rolle in der Geschichte der Pantomime spielte die Wiederentdeckung der Commedia dell'Arte und die Wiederbelebung der alten italienischen Zannifiguren. Angemerkt sei hier, dass der Erfolg des Stegreifspiels an der szenischen Wirkung, am Spektakulären, an allem, was optischen Anspruch hatte, lag. Die Commedia dell'Arte war ein Produzent reiner Bilder, daher sind als kulturhistorische Quellen zu diesem Theater nur noch Illustrationen und Bilder als Anschauungsmaterial überliefert. Die Begeisterung der Österreicher für diese Figuren spiegelt sich nicht nur in der buchstäblichen Übernahme der in Frankreich durchgeführten Synthese von italienischer und französischer Commedia wider, sondern auch in den literarischen Versuchen, Szenarien für ein Pantomimenspiel zu entwerfen: Richard Beer-Hofmann schreibt bereits 1892 in enger Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal die Pantomime »Pierrot Hypnotiseur«, Hofmannsthal selbst verfasste 1901 seine erste Pantomime »Der Schüler«, und Arthur Schnitzlers Pantomime »Die Verwandlungen des Pierrot« entstand 1908. Schiele konnte über die neuesten Literatur- und Theaterereignisse in den Hietzinger Kaffeehäusern erfahren, in denen er und sein Gönner Arthur Roessler verkehrten.[27] Ob er ein enthusiastischer Besucher der Theater der Wiener Vorstädte war, in deren Repertoire pantomimische Aufführungen standen, bleibt eine offene Frage. Christian M. Nebehay verweist in seiner Schiele-Biographie darauf, dass der junge Künstler, der sich nach dem Tod seines Vaters in der Obhut seines Onkels, Leopold Czihaczek, befand, mehrmals das Burgtheater besuchte:

> Die Kammermusikabende in seinem Heim (des Onkels) interessierten Egon ebensowenig wie die regelmäßigen Besuche des Burgtheaters. Anfangs mochte ihm das wohl Spaß gemacht haben, denn es scheint, dass er es glänzend verstand, Gesten und Sprache von Schauspielern nachzuahmen. Auch Heinrich Benesch berichtet darüber, dass Schiele seinen Akademie-Professor Griepenkerl großartig imitiert habe.[28]

26 Rainer Hank beleuchtet in seinem Text die wichtigsten Aspekte der Entwicklungsgeschichte von Pantomime im Österreich. Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns. Frankfurt a.M. 1984, S. 234–242.

27 Vgl. Nebehay, Egon Schiele (wie Anm. 16), S. 40f.

28 Ebd., S. 39.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auch später, als Schiele 1912 bei der Familie Lederer in Ungarn zu Gast war, berichtete er Roessler in einem Brief: »Wir waren abends noch im Theater, welches das erste, älteste Ungarns sein soll; ich verstand nichts aber die Darsteller haben ganz eigenartige rassige Bewegungen […].«[29] Diese biographischen Momente zeigen einerseits Schieles Gleichgültigkeit der Theaterkunst gegenüber, andererseits richtete er sein Augenmerk auf die Gestik und Bewegungen, die er sich erfolgreich aneignen konnte.

Einen besonderen Einfluss auf den Künstler übte sein Freund Erwin Osen (1891–1970) aus, der sich selbst »Mime van Osen« nannte:

> Hochgewachsen, schlank, hager wie ein Araber, mit dem blassen und bartlosem Gesicht eines ›gefallenen Engels‹, in eleganter Kleidung und unaufdringlich, unprotzig, aber doch auffallend geschmückt mit einigen exotischen Fingerringen und ebensolcher Nadel in der hochbauschigen, buntschillernden Halsbinde, trat ihm der Abenteurer entgegen … Überdies gesellte sich bei dem jungen Mann zu der augenscheinlich virtuosen mimischen Ausdrucksfähigkeit auch noch der nicht minder gewandte Wortausdruck der leicht spielenden Phantasie des geborenen Improvisators im Erfinden seltsamer Reiseerlebnisse.[30]

Osen war ein Künstler, der seinen Lebensunterhalt als Theatermaler verdiente, und allem voran verfügte er über eine virtuose Ausdrucksfähigkeit, die er durch Varietéauftritte zusammen mit seiner exotischen Freundin Moa unter Beweis stellte. Einige gestische Elemente, wie auch extatische Körperhaltungen oder eine übersteigerte Mimik wurden von Schiele seinem Freund entlehnt und in vielen Selbstbildnissen zitiert (Abb. 7).[31]

Die Ballettaufführungen der »Ballets Russes« von Serge Diaghilev und ganz besonders die Virtuosität des Fronttänzers Vaslav Nijinsky soll eine weitere Inspirationsquelle für den Künstler gewesen sein. Elisabeth von Samsonow, der das Archiv des Wien Museums zugänglich war,

29 Ebd., S. 146.

30 Roessler, Erinnerungen (wie Anm. 14), S. 37.

31 Nebehay, Egon Schiele (wie Anm. 16), S. 77–86. Katharina Sykora, Performative Selbstinszenierung und Geschlech-terirritation bei Egon Schiele. In: Egon Schiele. Inszenierung und Identität. Hg. von Pia Müller-Tamm. Köln 1995, S. 46f. Reinhard Steiner, Egon Schiele 1890–1918. Die Mitternachtsseele des Künstlers. Köln 1999, S. 44. Frank Whitford, Egon Schiele. München 1998, S. 69–73. Patrick Werkner, Schieles Körperposen und Aspekte ihrer Rezeption. In: Egon Schiele. Melancholie und Provokation. Hg. von Elisabeth und Diethard Leopold. Wien 2011, S. 74.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

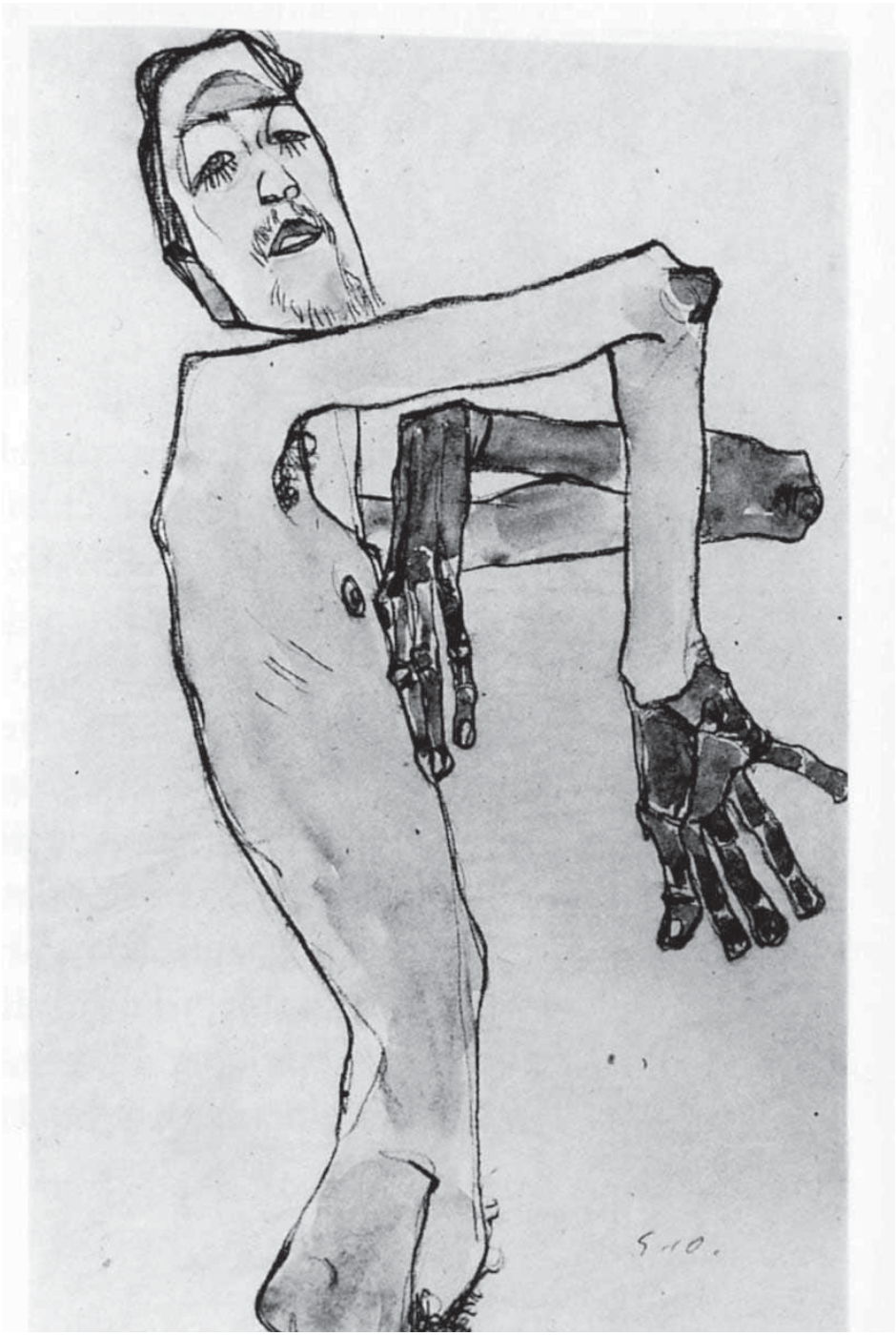


Abb. 7

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hatte die Möglichkeit das »grüne Notizbuch« von Schiele und seinem Freund Anton Peschka zu analysieren.[32] Es ist nicht klar, ob Schiele tatsächlich die Ballettaufführungen der Russen erlebt hat. Im »grünen Notizbuch« findet sich aber ein wirr verfasster kurzer Eintrag, der andeutet, dass das Ballett »Nachmittag eines Fauns« (»L'apres-midi d'un faune«), in dem Nijinsky als Choreograph debütierte, Schiele und Peschka nicht entgangen sein konnte:

> [S]ie öffnete ihre Schenkel zwischen welche er sich legte und wie das leichte Wallen eines Schleiers der am Boden liegt und welchen Luftpolster bauschen so war die Bewegung seines Körpers als er an ihr klebte im heißen Kusse wie der Falter auf der Blume. […] Er erinnerte sich dann einst im Walde in der Nacht so im nassen Grase gelegen zu sein am Bauche. Es blitzten ihm vorne am herunterhängenden Haar Wasserperlen wie einen Faun der im Regen tanzte und nun müde war. – die langen Bäume standen mit tiefblauvioletten Linien neben ihm wie jetzt der Wahnsinn seines Empfindens (Grünes Notizbuch Blatt 65 aus Teil II).[33]

Dieses Zitat aus dem Büchlein ist offensichtlich eine Anspielung auf die Neuinterpretierung der Schlussszene des Balletts, in der Nijinsky als Faun den von einer Nymphe hinterlassenen Schal liebkoste und dabei einen symbolischen Liebesakt inszenierte. Viel wichtiger erscheint die Tatsache, dass die Erneuerung des Bewegungsvokabulars durch Nijinsky überall als künstlerische Revolution avancierte. Als Ausgangspunkt für den jungen Choreographen diente ein gemeinsamer Besuch mit Léon Bakst im Louvre, wo dieser ihn auf die antike griechische Vasenmalerei aufmerksam machte. Die gesamte Choreographie war auf Zweidimensionalität angelegt. Alle Bewegungen wurden im Profil gezeigt. Die Tänzerinnen vermittelten den Eindruck griechischer Statuen in einem Fries, die Bewegungen des Fauns wirkten eckig-gehemmt, vereinfacht,

[32] In ihrer Forschung berichtet von Samsonow von den Schwierigkeiten zu verstehen, wer im »grünen Notizbuch« die Eintragungen gemacht hat – Schiele oder Peschka: »Handschrift und Ausdrucksweise wirbelten [durcheinander]. Das Chaos in dem Büchlein ging so weit, dass derjenige bzw. diejenigen, die dieses Buch geführt hatten, in allerhöchster Beliebigkeit hineinschrieben und –zeichneten, sogar die Aufeinanderfolge der Seiten großzügig ignorierend. Der Duktus des Geschriebenen war bruchstückhaft, pathetisch, intim und zugleich wild auf den Seiten verteilt, obgleich sich sehen ließ, dass die Bindung des Büchleins nicht nachträglich war.« Elisabeth von Samsonow, Egon Schiele: Ich bin die Vielen. Mit einem Nachwort von Peter Sloterdijk. Wien 2010, S. 122.

[33] Ebd., S. 117f.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kubistisch stilisiert. Dies war eine absolute Abkehr von den gewohnten klassischen Posen, Mimik und Figuren.[34]

Die Pantomime- oder Tanzaufführung lässt sich nur fragmentarisch wahrnehmen. Daran ist nicht nur das Augenblickliche der Aufführung schuld, sondern die Wahrnehmungsfähigkeit generell. Der Betrachter oder Zuschauer ist nur imstande, lediglich Ausschnitte, eben Fragmente des Geschehens, mit den Augen zu erfassen. So wird die Vollständigkeit der Darbietung erst durch eine Folge von »Schnappschüssen« hergestellt, die unser Blick aneinanderfügt.

Als besonders illustratives Beispiel dafür erscheinen die Photos der Pantomime von Marcel Marceau (»der gerichtshof«): Die Liveaufführung wird mit Hilfe von 21 Photosequenzen, die neben- und aneinander gereiht werden, rekonstruiert und als eine kontinuierliche Handlung vorgestellt (Abb. 8).

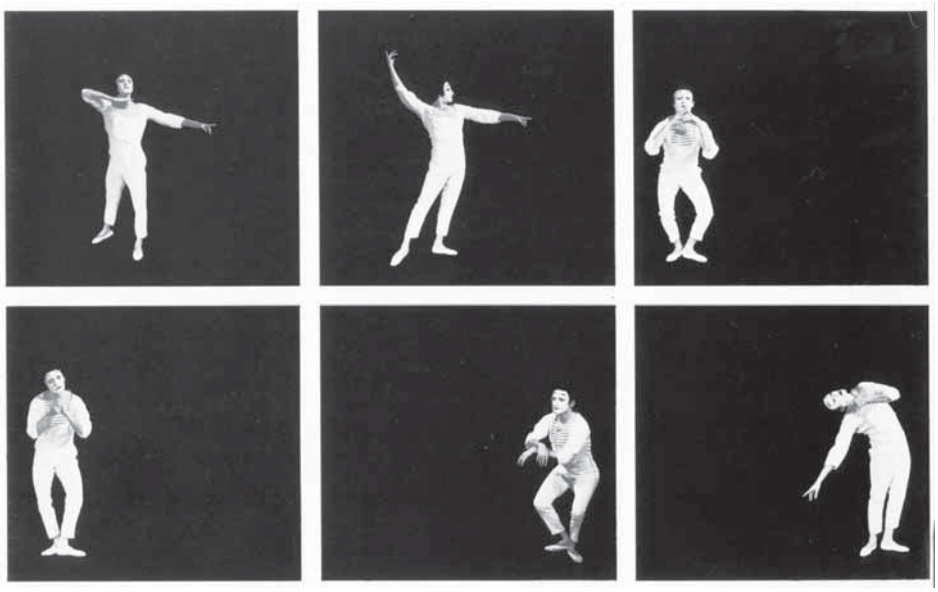


Abb. 8

[34] Auch Hugo von Hofmannsthal schwärmt in seinem Text »Über die Pantomime« von Nijinskys außergewöhnlicher Choreographie. Laut ihm vermochte der Tänzer »in der Gebärde eines, der mit hohler Hand am Quell sich Wasser schöpft, alle Reinheit und Erhabenheit der unverderbten menschlichen Natur zu offenbaren.« (GW RA I, S. 503) Wovon Hofmannstahl hier spricht, sind mimetische Gebärden, die in der rhythmischen Logik der Pantomime zu symbolischen Bewegungen werden, die in der Sprache nicht abzubilden sind.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Betrachtet man alle sechs Bildnisse von Schiele auf einmal, so hat man den Eindruck, dass der Künstler seine Figuren in momentanen, für die Pantomime typischen Bewegungen und Haltungen festhält. Aufgrund der vorgestellten Gemeinsamkeiten auf der eidetischen und chromatischen Ebene kann der Blick des Betrachters ungestört einer Figur nach der anderen folgen und sie in einer Kontinuität verbinden. In der raschen Bildabfolge scheinen die voneinander unabhängig existierenden Figuren in einer Serie zu einem Objekt und zu einer pantomimischen Darstellung zu verschmelzen. Das heißt Schiele holt die Bewegungen in das Format der bildenden Kunst, in das statische Bild hinein und präsentiert jedes Selbstbildnis als stillgestelltes Fragment der Handlung oder als stillgestellte Filmsequenz: »*Bild und Bewegung*: das sind die gleichen Elemente, aus denen die Pantomime und der Stummfilm lebt.«[35]

Schieles Interesse am Effekt der gebannten Bewegung bzw. Handlung spiegelt sich auch in einigen Doppelselbstbildnissen wider. Auf der Zeichnung »Doppelselbstbildnis« sind zwei Schiele-Figuren in expressiven Posen zu sehen (Abb. 9). Nach der Körperkonstitution, der Kleidung und anderen visuellen Angaben ist es eine und dieselbe Figur. Die Positionierung der beiden ermöglicht es, das Geschehen auf dem Papier als eine vollzogene Bewegung zu betrachten: die hintere Figur befindet sich gerade in der Bewegung, durch eine Drehung zum Publikum hin »verwandelt« sie sich in die vordere Figur, diese macht einen Schritt nach vorne und bleibt in der Position ›en face‹ stehen. 1910 fertigte Schiele einige Serien von Selbstakten: »Sitzender männlicher Rückenakt« (in über zehn Variationen, Abb. 10) »Liegender männlicher Akt« (ebenso in über zehn Variationen). In diesen Aquarellarbeiten verändert Schiele die Konstellationen der Arme, Beine, die Verrenkungen und Verbiegungen des Körpers in einer solchen Mannigfaltigkeit, dass der Blick des Betrachters nolens volens eine Geschwindigkeit entwickelt, mit der er alle Selbstakte als eine Darbietung absorbiert.

Der monologische Charakter der Arbeiten, die Entlastung des Bildhintergrunds, d.h. der »Bühne« von Requisiten hebt die Materialität des Körpers auf eine ganz besondere Art und Weise hervor. In der pantomimischen Darstellung von Schiele findet sich weder eine Sujetlinie, noch Dramatik, noch ein typisches ›Happy End‹. Es geht hier weniger

35 Simon, Pantomime (wie Anm. 13), S. 72.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 9

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

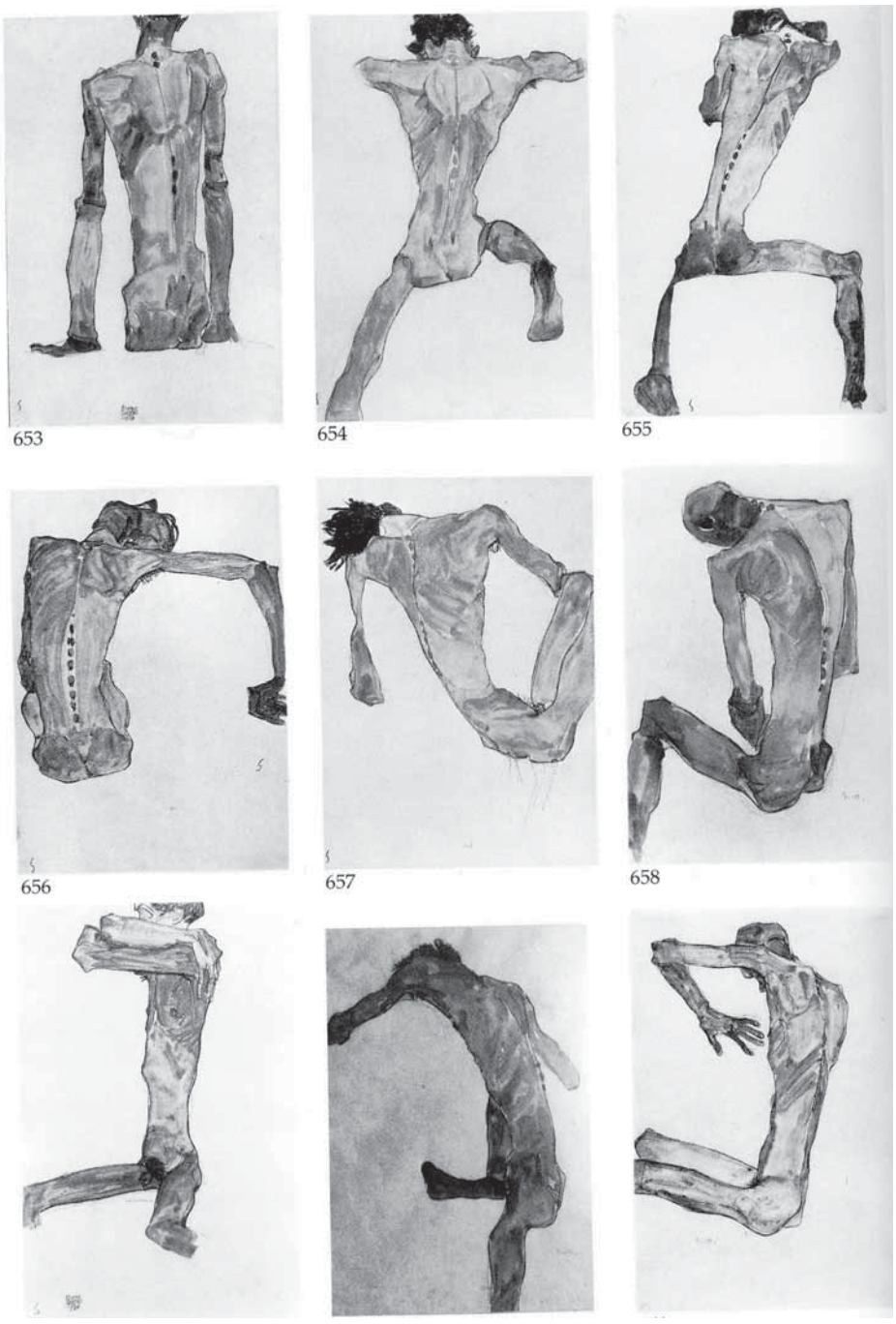


Abb. 10

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

um das Verstehen der Handlung als um die körperliche Erfahrung, die sich beim Betrachter einstellt. Abgesehen davon, dass Schieles Figuren interpretatorisches Potenzial anbieten (die am eigenen Leib ausgeübte Gewaltsamkeit, die Figur des Heiligen oder Melancholikers), befreit der Künstler den Körper von der Schwere der Bedeutung und Symbolik, er konzentriert sich auf das Sich-Zeigen. Er agiert als »mime pur« im Sinne von Etienne Decroux: der Akteur verzichtet komplett auf die Ausdrucksfähigkeit des Gesichts, und in der semantischen Zeichendimension produziert er keine Symbole.[36] Wie in Antonin Artauds »Theater der Grausamkeit« verschiebt sich das Augenmerk von der Bedeutung der Zeichen auf deren Materialität, der Körper des Schauspielers wird wieder zu einem phänomenalen sinnlichen Leib, der sich selbst präsentiert.

Seinen Körper nutzte Schiele auch als Instrument, mit dem er sein Theater schuf.

Bekanntlich besaß er zwei große mobile Standspiegel in seinem Atelier. Die Nutzung der objektivierenden Funktion des Spiegels wird mehrfach in der Schiele-Forschung als Zeichen seiner Eitelkeit und Hinterfragung seines Ichs interpretiert.

Das Posieren vor den Spiegeln trägt eher einen experimentellen Charakter. Hier arbeitete Schiele simultan an seinem eigenen Körper und an der Leinwand, auf die er das Erprobte übertrug. Es ging ihm allein um einen momentanen, im Experiment vor dem Spiegel entstandenen Zustand. Das Ergebnis ist Schieles bewusste Selbststilisierung zum Kunstwerk, er erscheint als »sensitiver Selbstentdecker«.[37]

Anschließend sei noch eine interessante Tatsache angemerkt. Vor einigen Jahren durchgeführte Versuche, Schieles Bibliothek zu rekonstruieren, zeigen, dass der Künstler Ausgaben von Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke, Oskar Kokoschka und etwa den »Almanach des Blauen Reiters« von Wassily Kandinsky und Franz Marc besaß.[38] Allerdings wird nicht klar, ob er mit den Texten der deutschen Klassiker vertraut war. In diesem Zusammenhang erscheint es bewundernswert, dass sich Schiele das, was man in Goethes »Regeln für Schauspieler« (1803) liest,

36 Vgl. Bollmann, Untersuchungen (wie Anm. 12), S. 47f.

37 Steiner, Egon Schiele 1890–1918 (wie Anm. 31), S. 58.

38 Vgl. Sandra Tretter, »Ich bin Mensch, ich liebe den Tod und ich liebe das Leben«– Egon Schieles »Wortbilder« des Jahres 1910. In: Egon Schiele. Melancholie und Provokation (wie Anm. 31), S. 84.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

für die Ausarbeitung seiner Attitüden und Posen angeeignet hat. Goethe hat scharfsinnig erkannt, wie wichtig die Vorbereitung der pantomimischen Elemente für das Worttheater ist:

> Man stelle sich vor einen Spiegel und spreche dasjenige, was man zu deklamieren hat, nur leise oder vielmehr gar nicht, sondern denke sich nur die Worte. Dadurch wird gewonnen, daß man von der Deklamation nicht hingerissen wird, sondern jede falsche Bewegung, welche das Gedachte oder leise Gesagte nicht ausdrückt, leicht bemerken, so wie auch die schönen und richtigen Gebärden auswählen und dem ganzen Gebärdenspiel eine analoge Bewegung mit dem Sinne der Wörter als Gepräge der Kunst aufdrücken kann.[39]

Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger liefern einen wichtigen Hinweis darauf, dass das Medium des Spiegels und der Photographie die wichtigsten Hilfsmittel für Schieles mimische Studien waren. Die Photographie ersetzte aber den Spiegel ganz besonders 1913 und 1914, als der Künstler den Photographen Josef Trčka kennenlernte. Von ihm ließ er seine expressiven Gesten und Posen selbstbildnishaft mit der Kamera festhalten. Trčka sollte wenig später Tanzposen für Protagonistinnen des freien Ausdruckstanzes schaffen, die für den Wiener Kinetismus eine bedeutende Inspirationsquelle darstellen. Der Photograph sah in Tanz und rhythmischer Gestaltung eine wesentliche Grundlage für ein authentisches, eigenschöpferisches künstlerisches Arbeiten. [40]

[39] Johann Wolfgang Goethe, Regeln für Schauspieler. In: Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 40 Bde. Hg. von Eduard von der Hellen. Stuttgart, Berlin, Bd. 36 (1902), S. 210.
[40] Vgl. Husslein-Arco/Weidinger, Egon Schiele (wie Anm. 24), S. 18–28.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

Hofmannsthal-Bibliographie online

Seit dem 1. Juli 2008 ist die Bibliographie der Hofmannsthal-Gesellschaft öffentlich im Internet zugänglich. Derzeit sind mit ca. 5 500 Einträgen hauptsächlich die Jahrgänge 1988–2015 bibliographisch erfasst und inhaltlich erschlossen; die Jahrgänge ab 1977 werden Schritt für Schritt folgen.

Zu erreichen ist die Datenbank über die Website der Gesellschaft (*hofmannsthal.de*) oder direkt unter *hofmannsthal.bibliographie.de*. Die Meldung entlegener Literatur erbitten wir an die Bearbeiterin Dr. Gisela Bärbel Schmid (*hofmannsthal-gesellschaft@web.de*).

Bei Fragen zur Hofmannsthal-Gesellschaft wenden Sie sich bitte an unsere Geschäftsstelle:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
c/o Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt a. M.
Tel. 069/13880–247
E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de
http://hofmannsthal.de

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996), Clemens Köttelwesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). 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	Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3	Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5	Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6	Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8	Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13	Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

SW XVI.1 Dramen 14.1	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
SW XVI.2 Dramen 14.2	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
SW XVII Dramen 15	Übersetzungen, Bearbeitungen, Prologe, Vorspiele. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert. 2006.
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 1	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 XXV.1 Operndichtungen 3.1	Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunftheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.
SW XXV.2 Operndichtungen 3.2	Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
SW XXVI Operndichtungen 4	Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel. 2006.
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.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

SW XXXII Reden und Aufsätze 1	Hg. von Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth. 2015.
SW XXXIII Reden und Aufsätze 2	Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009.
SW XXXIV Reden und Aufsätze 3	Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011.
SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne	Hg. von Ellen Ritter (†). 2015.
SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text)	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
SW XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen)	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
SW XL Bibliothek	Hg. von Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaité und Konrad Heumann. 2011.

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. 1979 f.

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 II	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
GW RA III	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945 ff. (bei später 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 a. M. 1968.
BW Auernheimer	The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau. In: Modern Austrian Literature 7 (1974), Nr. 3 und 4, S. 209–307.
BW Bahr	Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr: Briefwechsel 1891–1934. Hg. und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen 2013.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BW Beer-Hofmann	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M. 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 a. M. 1954.
BW Borchardt (1994)	Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München/Wien 1994.
BW Borchardt Kommentar	Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Kommentar und Materialien. Hg. von Gerhard Schuster. München/Wien 2014.
BW W. Brecht	Hugo von Hofmannsthal – Walther Brecht: Briefwechsel. Hg. von Christoph König und David Oels. Göttingen 2005.
BW Bruckmann	Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann. 1893–1941. Hg. und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2014.
BW Burckhardt	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1956.
BW Burckhardt (1957)	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1957 (erw. Ausgabe).
BW Burckhardt (1991)	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt a. M. 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 a. M. 1974.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 a. M. 1986.
BW Dehmel	Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22 (1979), S. 1–130.
BW Eysoldt	Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
BW Clemens Franckenstein	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5 (1997), S. 7–146.
BW Clemens Franckenstein (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg i. Br. 1998.
BW George	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
BW George (1953)	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München/Düsseldorf 1953.
BW Gomperz	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i. Br. 2001.
BW Haas	Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Berlin 1968.
BW Harden	Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6 (1998) S. 7–115.
BW Hauptmann	Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: HB 37/38 (1988), S. 5–141.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BW Hellmann	Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11 (1967), S. 170–224.
BW Herzfeld	Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
BW Heymel I	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1 (1993), S. 19–98.
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 Heymel (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke. Freiburg i. Br. 1998 (= BW Heymel I und II).
BW Insel	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt a. M. 1985.
BW Karg Bebenburg	Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt a. M. 1966.
BW Kassner I	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 11 (2003), S. 7–136.
BW Kassner II	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 12 (2004), S. 7–190.
BW Kassner (2005)	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i. Br. 2005 (= BW Kassner I und II).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BW Kessler	Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a. M. 1968.
BW Lichnowsky	Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5 (1997), S. 147–198.
BW Lieben	Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4 (1996), S. 31–66.
BW Meier-Graefe	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: HJb 4 (1996), S. 67–168.
BW Meier-Graefe (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg i. Br. 1998.
BW Mell	Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
BW Michel	Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13 (2005), S. 11–167.
BW Nostitz	Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt a. M. 1965.
BW Oppenheimer I	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7 (1999), S. 7–99.
BW Oppenheimer II	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8 (2000), S. 7–155.
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 a. M. 1994.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BW Redlich	Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt a. M. 1971.
BW Rilke	Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 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 a. M. 1964.
BW Schnitzler (1983)	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 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. Hg. von Willi Schuh.
BW Strauss (1970)	4., erg. Aufl. Zürich 1970.
BW Strauss (1978)	5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i. Br. 1978.
BW Taube	Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14 (2006), S. 147–237.
BW Thun-Salm	Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
BW Thurn und Taxis	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe 1903–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2016.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BW Wiegand	Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 44–190.
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].
B Christiane	Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a.M. 1995.
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 a. M. 1991.
TB Christiane (^{2}1991)	2. überarb. Aufl. Frankfurt a. M. 1991.
Brief-Chronik	Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.
Brief-Chronik I	Bd. 1: 1874–1911.
Brief-Chronik II	Bd. 2: 1912–1929.
Brief-Chronik III	Bd. 3: Register.
Hirsch	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1995.
Hirsch (1998)	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a. M. 1998.
HB	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff.

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

HF	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff.
HJb	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Maximilian Bergengruen, Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthart Wunberg. Freiburg i. Br. 1993ff.
Weber	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin/New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL).

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen
Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
Institut für Germanistik:
Literatur, Sprache, Medien
Kaiserstraße 12 (Geb. 30.91)
D–76131 Karlsruhe

Prof Dr. Roland Borgards
Universität Würzburg
Institut für deutsche Philologie /
Neuere deutsche Literaturgeschichte
Am Hubland
D–97074 Würzburg

Dr. Rudolf Brandmeyer
23 rue de la Grange aux Belles
F–75010 Paris

Prof Dr. Stefan Breuer
Universität Hamburg
Fakultät Wirtschafts- und
Sozialwissenschaften
Fachbereich Sozialökonomie
Fachgruppe Soziologie
Welckerstr. 8
D–20354 Hamburg

Prof. Dr. Nicola Gess
Deutsches Seminar
der Universität Basel
Departement Sprach- und
Literaturwissenschaften
Nadelberg 4
CH–4051 Basel

Prof. Dr. Alexander Honold
Neuere deutsche Literatur
Deutsches Seminar
der Universität Basel
Nadelberg 4
CH–4051 Basel

Prof. Dr. Roland Innerhofer
Institut für Germanistik
Universität Wien
Universitätsring 1
A–1010 Wien

Dr. Katja Kaluga
Frankfurter Goethe-Haus /
Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
D–60311 Frankfurt a.M.

Dr. Dalia Klippenstein
Martinistr. 57
D–48268 Greven

Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann
Nestorstr. 1
D–10711 Berlin

Prof. Dr. Gerhard Neumann
Lietzenseeufer 3
D–14057 Berlin

Ass.-Prof. Dr. Michael Pilz
Institut für Germanistik
Leopold-Franzens-Universität
Innsbruck
Innrain 52 a
A–6020 Innsbruck

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Prof. Dr. Ursula Renner[-Henke]
Universität Duisburg-Essen
Fachbereich Geisteswissenschaften/
Germanistik
Universitätsstraße 12
D–45117 Essen

Dr. Katharina J. Schneider
Gabriel-Biel-Straße 16
D–72076 Tübingen

Prof. Dr. Sabine Schneider
Deutsches Seminar der Universität
Zürich
Schönberggasse 9
CH–8001 Zürich

Prof. Dr. Günter Schnitzler
Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D–79085 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Gotthart Wunberg
Hartmeyerstraße 42
D–72076 Tübingen

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Register

Abbondanza, Elisabetta 326
Abramovitsh, Sholem Yankev 15
Abret, Helga 314–316, 318f.
Acher, Mathias 122
Adler, Friedrich 28
Agamben, Giorgio 180, 185, 258
Aischylos 182
Alberstorff, Egon Anton Freiherr von 163
Alberti, C(K)onrad 16f., 20, 22
Alt, Peter André 210f., 283
Altenberg, Peter 124, 128, 130
Altenhofer, Norbert 170, 232, 234
Alkibiades 136f.
Anderegg, Johannes 169, 246
Ambrosi, Gustinus 130
Amiel, Henri-Frédéric 31
Andreas-Salomé, Lou 75
Andrian, Ferdinand von 44
Andrian, Leopold von 32, 44, 94, 174, 197, 232
Ankner, Franz 88f.
Annunzio, Gabriele d' (s. d'Annunzio)
Anschütz, Heinrich 83
Ansel, Michael 342
Antoine, André 106
Arco-Zinnenberg, Max 261
Arent, Wilhelm 18, 121
Aristoteles 254, 262
Arnim, Carl Joachim Friedrich Ludwig von (d.i. Achim von Arnim) 329
Artaud, Antonin 390
Aspetsberger, Friedbert 281
Auerbach, Erich 376
Auernheimer, Raoul 126
Augstein, Franziska 307
Aurnhammer, Achim 91
Avenarius, Richard 18
Badenhausen, Rolf 174
Badley, John Haden 46
Bahr, Alois 57
Bahr, Hermann 9f., 12f., 18–22, 25, 29–32, 40f., 43, 49–64, 78–80, 82, 84f., 93, 100,
106, 115f., 123, 131, 249f., 337, 368
Bahr-Mildenburg, Anna (geb. Bellschan von Mildenburg) 9, 41, 52, 71, 74f., 78–86, 98, 124
Bakst, Léon 385
Bamberg, Claudia 153
Barck, Karlheinz 133
Barnay, Ludwig 49
Bartsch, Rudolf Hans 124, 128f.
Bassermann, Albert 88, 90
Baudelaire, Charles 115
Bauer, Arnold 31
Baumgartner, Stephan 172, 251
Beckmann, Max 127
Beer, Friederike Maria 379
Beer, Rudolf 281
Beer-Hofmann, Richard 32, 41, 53, 87f., 116, 382
Behnen, Michael 306
Bellmann, Werner 170, 230, 290, 302
Benedikt, Moritz 44
Benesch, Heinrich 382
Beniston, Judith 270, 273, 278
Benjamin, Walter 176f., 181, 183, 194f., 197–207, 212f., 215, 218–222, 225–228, 290f., 295
Benthien, Claudia 378
Berg, Leo 29
Bergengruen, Maximilian 176, 204, 242, 258, 260
Berger, Alfred Freiherr von 10, 91
Berger, Eva 163

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beyer, Andreas 331
Biccari, Gaetano 180
Bieber, Hanno 14
Biedermann, Gabrielle 106
Bierbaum, Otto Julius 27
Bischoff, Ludwig 104
Bittner, Julius 9, 12, 94–99, 126
Björnson, Björnstjerne 47
Black, Max 255
Blahová, Hana 57, 123
Blei, Franz 45
Bleibtreu, Karl 16, 20, 23, 59
Bleibtreu, Hedwig 87f., 112
Blériot, Louis 81
Blumenberg, Hans 255
Blumenthal, Hermann 15
Blumesberger, Susanne 13
Bock, Hans-Manfred 314
Bodenhausen, Eberhard von 39, 42f., 153
Böckel, Otto 359
Böhler, Michael 310
Böhm, Fritz 91
Böschenstein, Renate 261
Bojer, Johann 129
Bollmann, Hans 369, 390
Bondi, Georg 317
Bonnat, Léon 148f.
Borchardt, Knut 293
Borchardt, Philipp 322
Borchardt, Rudolf 309–365,
Borgards, Roland 176, 204, 242, 253–268,
Born, Jürgen 132
Borscht, Wilhelm Georg Ritter von 324
Bosse, Heinrich 22
Bossuet, Jacques Bénigne 358
Boucher, François 107
Bourget, Paul 30, 133–151,
Boyer, John W. 46
Brahm, Otto 19, 59, 96
Brahms, Johannes 95
Brand, Johann Christian 39
Brandmeyer, Rudolf 133–151,
Brandstetter, Gabriele 376
Braunwarth, Peter Michael 14
Brecht, Bertolt 187
Brecht, Erika 154
Breuer, Stefan 170, 289–307, 330
Brincken, Jörg von 380
Brockmeier, Alke 133
Brod, Max 132
Bronnen, Arnolt 281f.
Bruch, Max 104
Bruckmann, Elsa (geb. Prinzessin Cantacuzène) 47
Bruckner, Anton 95
Brünneck, Alexander von 307
Bruinier, JohannesWeygardus 359
Brummell, George Bryan (Beau) 338
Buber, Martin 122, 130f., 173f., 181, 190, 197, 210, 301
Büchner, Georg 245
Buohler, Hans Peter 88
Burckhardt, Carl Jakob 155, 158f., 192, 219, 291, 304
Burdorf, Dieter 331
Burkhard, Max 113
Busching, Paul 359
Bush, George 307
Busse, Carl 19f., 34, 131
Butzer, Günter 325
Byron, George Gordon 117

Caesar 136f.
Cahier, Sara 98
Calderón de la Barca, Pedro 171, 181f., 184, 189f., 203, 213, 227, 230–233, 240, 250, 263, 287, 299
Canaletto (d.i. Giovanni Antonio Canal) 116
Cankar, Iwan 132
Castell, Alexander 127

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Castle, Eduard 28
Chajes, H. P. (Hirsch Perez) 132
Cheney, Richard 307
Chiavacci, Vinzenz K. 271
Chŏng-ae, Nam 273
Clark, Georgina A. 208
Claudel, Paul 191
Conrad, Hermann 365
Conrad, Michael Georg 16, 25, 59, 310, 312
Conradi, Hermann 18
Copeau, Jacques 382
Cornelius, Peter 80
Cossmann, Paul Nikolaus 309, 312f., 315f., 318–320, 322–325, 335, 341, 347f., 353f.
Couperus, Louis 31, 121
Cromwell, Oliver 85, 185, 358
Crouch, Colin 307
Csáky, Moritz 50
Curtius, Ernst Robert 171, 231, 299
Czedik-Eysenberg, Gerda 153, 161
Czeike, Felix 158
Czerny, Wolfgang 157
Czihaczek, Leopold 376, 382

Dahlmann, Dittmar 307
Dangel-Pelloquin, Elsbeth 50
d'Annunzio, Gabriele 54
Dante Alighieri 40, 332, 359, 363
Darwin, Charles 22
David, Jakob Julius 23
Debureau, Jean Gaspard 382
Debussy, Claude 76, 106
Decroux, Etienne 382, 390
Degenfeld, Ottonie Gräfin 269
Dehio, Georg 158
Delacroix, Eugène 103
Delbrück, Joachim 129
Delmont, Josef 132
de Man, Paul 255
Derrida, Jacques 255, 258, 261
d'Este Isabella 103
Deutsch, Otto Erich 54
Devrient, Max 112
Diaghilew, Serge 113, 383
Diesthemius (s. Peter van Diest)
Dietrich, Margret 277
Döblin, Alfred 130
Dörmann, Felix 28, 32f., 132
Donat, Johann Leopold 161, 166
Doppelhofer, Michael 13
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 220, 302
Dreier, Horst 307
Driscoll, Kári 261
Duncan, Isadora 50
Durzak, Manfred 261
Duse, Eleonora 49f., 54, 60, 62, 74

Eckermann, Johann Peter 53
Eckstein, Friedrich 220
Egestorff, Georg 25
Eisenhauer, Gregor 330, 352
Eliasberg, Alexander 131
Ellmerich, Ilse 158
Eloesser, Arthur 356
Engelhart, Josef 125
Ettlinger, Josef 20
Eulenberg, Herbert 128, 131

Fabre, Jan 179
Falke, Gustav 16
Fall, Leo 124
Farrère, Claude 131
Federmair, Leopold 286
Feigl, Friedrich 127
Feiwel, Berthold 122
Fellner, Fritz 291
Fels, Friedrich Michael 24–26, 30, 33, 120
Ferdinand II., Kaiser 297
Fiechtner, Helmut A. 154f., 159
Fiedler, Leonhard M. 170, 232

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fischer, Alexander M. 155f., 159
Fischer, Robert 28
Fischer, Samuel 88
Fischer von Erlach 166
Fischer, Wolgang Georg 369, 380
Flake, Otto 129
Flaubert, Gustave 67
Flemming, Jens 324, 355
Förstel, Gertrud 105
Förster-Nietzsche, Elisabeth 71, 73, 76
Foucault, Michel 180
Fouché, Joseph 305
Fraenkel, Ernst 307
Fragonard, Jean-Honoré 40, 107
France, Anatole 130f.
Franckenstein, Clemens von 110
Frank, Paul 129
Frank, Thomas 173
Franz I. Stephan, Kaiser 161
Franz Joseph I., Kaiser 28, 57, 65
Frauenstädt, Julius 289
Freud, Sigmund 243, 283
Freund, Joachim Hellmut 302
Frey, Dagobert 157f.
Friedell, Egon 337
Friedmann, Louis Philipp 43
Friedmann, Max 43
Friedrich, Hans-Edwin 342
Friedrich, Wilhelm 16
Frink, Helen 261
Frisch, Efraim 15
Fuchs von Bimbach, Christoph Ernst Graf 157
Fuchs von Bimbach, Maria Karoline Gräfin (geb. Gräfin Mollart) 153–167
Fulda, Daniel 283
Früh, Eckart 14, 35, 119
Fülöp-Miller, René 201, 220–225
Fürstner, Adolph 105
Gajek, Bernhard 320
Galafrés, Elsa 124
Gamper, Michael 251
Ganghofer, Ludwig 261
Garborg, Arne 116
Gawlick, Günter 258
Gebhardt, Winfried 300
Geertz, Clifford 307
Geibel, Emanuel 22
Gelber, Nathan Michael 14
Genette, Gérard 346f.
George, Stefan 29, 106, 116, 171, 291, 299, 330–333, 359f.
Gerold, Franz 29
Gess, Nicola 197–228,
Geßmann, Albert 44
Giebisch, Hans 13
Ginhart, Karl 157f.
Ginzkey, Franz Karl 129
Girard, René 193
Glasenapp, Gabriele von 13, 15
Godowsky, Leopold 127
Göbel, Andreas 237, 296
Goethe, Johann Wolfgang von 42, 53, 60, 98, 103f., 173, 189, 330, 357, 390f.
Götz, Susanne 287
Götze, Karl Heinz 248
Gogol, Nikolai 120
Goldmann, Paul 25, 32, 102f.
Goldoni, Carlo 48
Goldscheider, Adalbert 15
Gomperz, Marie von 40
Gräf, Hans Gerhard 357
Greene, Anne Bosworth 132
Gregor, Hans 76, 97, 105
Gregor, Joseph 50
Gregori, Ferdinand 96
Greiner, Bernhard 248
Grengg, Maria 154, 164–167,
Griepenkerl, Christian 382
Gries, Johann Diederich 230

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Grieser, Dietmar 158
Grillparzer, Franz 103, 284
Grimm, Jacob 111
Grimm, Wilhelm 111
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 302
Groller, Balduin 15, 33
Grottger, Arthur 128
Grüninger, Ingrid 326, 353f.
Grunewald, Michael 314, 324
Gubl, Victor P. 29
Günter, Manuela 325
Günther, Horst 244
Güttinger, Heidrun 327
Gugisch, Gustav 13
Gundaccar von Suttner, Arthur 33
Gundelfinger, Friedrich Leopold (Friedrich Gundolf) 291, 331f.
Gundolf, Friedrich (s. Friedrich Leopold Gundelfinger)
Gurlitt, Ludwig 46
Gussmann, Olga 87
Gutheil, Gustav 71
Gutheil-Schoder, Marie 9, 12, 41, 71–77, 79, 84, 98, 105, 110, 124

Haag, Ingrid 248
Haas, Willy 177
Hadamowsky, Franz 158
Hadriga, Franz 160–162
Haeckel, Ernst 22, 45
Härter, Andreas 169, 246
Harnisch, Wolfgang 281
Hajós, Géza 163
Halbe, Max 20
Hallermann, Joseph 132
Hamsun, Knut 131
Handke, Peter 179
Hank, Rainer 382
Hanke, Edith 292
Hang-Sun, Kim 276
Hansen, Dorothee 49
Hanslick, Eduard 107
Hansson, Ola 18–20, 60, 117
Hanstein, Adalbert von 22
Haraway, Donna 255, 257
Harbusch, Ute 158
Harden, Maximilian 48, 93
Harsdörffer, Georg Philipp 183
Hart, Heinrich 20
Hart, Julius 20
Hartleben, Otto Erich 19, 106
Hartmann, Eduard von 24
Hauptmann, Karl 128
Hauptmann, Gerhart 23, 52, 59, 354f.
Hauser, Otto 359
Hausmann, Marianne 310
Haussmann, Conrad 314
Haverkamp, Anselm 255
Hebbel, Friedrich 42, 103, 191, 227
Hebekus, Uwe 169, 246
Hecht, Werner 187
Heerde, Hans-Joachim 119
Hehn, Viktor 327
Heidegger, Martin 173
Heidenstam, Verner von 122
Heidt, Karl Maria 28
Heimann, Moritz 127
Heine, Albert 109, 112–114
Heine, Heinrich 103, 148f., 245, 367
Heinze, Paul 19
Heinze, Wilhelm 22
Hellen, Eduard von der 391
Hemecker, Wilhelm 29, 37, 153
Herder, Johann Gottfried 262
Herrmann, Katharina Maria 170
Hertz, Wilhelm 359
Hertzka, Theodor 121
Herzfeld, Marie 60, 106, 116
Herzl, Theodor 35, 41, 131f.
Hesse, Hermann 127, 314, 323f., 346f.
Hessen, Robert 322
Heumann, Konrad 26f., 29, 37, 153, 261, 266

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hevesi, Ludwig 368
Heymel, Alfred Walter 309–365,
Hiebler, Heinz 229
Hillard, Gustav 158
Hilscher, Joseph Emanuel 121
Hinz, Uta 291
Hirsch, Rudolf 302, 315
Hitler, Adolf 165, 300, 302
Hobbes, Thomas 258
Hölderlin, Friedrich 117, 189
Hofer, Andreas 271
Hoffmann, E.T.A. 104
Hoffmann, Josef 53
Hoffmann, Max 67
Hofmann, Ludwig von 53
Hofmannsthal, Christiane von 39
Hofmannsthal, Gerty von 163, 165
Hofmiller, Josef 309, 312–321, 323–330, 332f., 335–355, 357–365
Holländer, Felix 52
Holz, Arno 18, 50, 52
Homma, Hans 124
Honold, Alexander 172, 229–251,
Horch, Hans Otto 13, 15, 310
Horovitz-Barnay, Ilka 49, 53, 57
Horváth, Ödön von 287
Houben, Heinrich Hubert 53
Husslein-Arco, Agnes 380, 391

Ibsen, Henrik 17, 31f., 49, 59, 75, 80, 82, 112f., 115, 129
Ifkovits, Kurt 50, 57, 84, 123
Imdahl, Max 379
Innerhofer, Roland 269–288,
Ivogrün, Maria 129

Jacobowski, Ludwig 15–22, 24–28, 30–31, 33f., 36, 119–121, 310f.
Jacobsen, Jens Peter 121
Jacobsohn, Siegfried 49, 102
Jäger, Lorenz 176, 199, 291
Jarno, Josef (eig. Kohner) 42
Jauß, Hans R. 379
Jelinek, Elfriede 179
Jensen, Johannes Vilhelm 129
Jensen, Wilhelm 119
Joachim, Jacques 30, 33
Johann Salvator von Österreich-Toskana (ab 1889 Johann Orth), Erzherzog von Österreich 284
Josef II., röm.-dt. Kaiser 39
Jünger, Ernst 330

Kafka, Eduard Michael 21, 28–30, 31, 33
Kafka, Franz 132, 173, 261
Kainz, Josef 19, 41f., 84, 125
Kallir, Jane 380
Kaltneker, Hans 277f.
Kaluga, Katja 37, 39f., 153–167,
Kandinsky, Wassily 390
Kane, Sarah 179
Kanner, Heinrich 60
Kantorowicz, Ernst H. 298
Karl I., Kaiser von Österreich 278
Karl I., Stuartkönig 185
Karl V., Kaiser 278
Karl VI., röm.-dt. Kaiser und Erzherzog von Österreich 39, 159, 166
Karl, Hans 171
Kassner, Rudolf 45, 47f., 156, 358
Kauffmann, Kai 331
Kaufmann, Isidor 15, 124, 132
Keller, Gottfried 261
Kemmer, Ludwig 320f.
Kessler, Harry Graf 41, 47, 104, 106, 113, 154, 344
Keyserling, Eduard Graf von 130
Keyßner, Gustav 361
Khevenhüller-Metsch, Johann Josef Fürst 161–163
Khevenhüller-Metsch Rudolf Graf 161, 164
Khuenberg, Sophie von 29

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kippenberg, Anton 328
Kirchbach, Wolfgang 18
Kitir, Josef 29
Klaffenböck, Arnold 158
Klages, Ludwig 361
Klanska, Maria 14
Kleist, Heinrich von 92, 367
Klenau, Paul von 321
Klimt, Gustav 50, 53f., 130, 377
Kling, Alexander 258, 261
Klingenstein, Susanne 15
Klippenstein, Dalia 367–391
Kluge, Gerhard 213
Knickmann, Hanne 49, 102
Köhler, Hartmut 263
Köhring, Esther 261
König, Christoph 232, 274
Kohl, Katrin 270
Kohlschmidt, Werner 277
Kokoschka, Oskar 131, 390
Koller, Silvia 376
Koller-Pinel, Broncia 376
Kolloden, Alexander M. 120
Korff, Arnold 42
Kos, Wolfgang 158
Koschorke, Albrecht 173
Krabbe, Carl 61
Krahmer, Catherine 106
Kraus, Hans-Christof 324f., 355
Kraus, Karl 337
Kreitling, Holger 102
Kretzer, Max 20
Kriegleder, Wynfried 280
Kroll, Thomas 292
Krones, Hartmut 91
Krumeich, Gerd 291
Kruse, Sven 23
Kühlmann, Richard von 315f., 324, 326, 331, 334–336, 344
Kühn, Sophie 45
Kürnberger, Ferdinand 54, 337
Kuhbandner, Birgit 34
Kunz, Edith Anna 246
Kurz, Constanze 307
Kurz, Selma 105
Kvapil, Jaroslav 57, 123

Labor, Josef 95
Lacan, Jacques 262
Lagerlöf, Selma 122
Lamartine, Alphonse 47
Landesmann, Heinrich (Hiernoymus Lorm) 119
Lands, Hans (d.i. Hugo Landsberger) 20
Landsberger, Arthur 123f., 127
Langen, Albert 314–324, 335f.
Lapide, Pinchas 13
La Rochefoucauld, François de 129
Lassalle, Ferdinand 243f.
Latour, Bruno 255
Lauer, Gerhard 342
Lauwers, Jan 179
Lefler, Heinrich 76, 85
Lehmann, Adolph 15
Lehmann, Hans-Thies 179–195,
Lehmann, Lotte 74
Leistner, Simone 133
Lenbach, Erika von 50
Lenbach, Franz von 50
Lenbach, Magdalena von (geb. Gräfin Moltke) 50
Lenbach, Marion von 50
Lenin, Wladimir Iljitsch 220
Lenz, Jakob Michael Reinhold 22
Leonardo da Vinci 136f.
Leonow, Leonid 132
Leopardi, Giacomo 17, 117
Leopold, Diethard 383
Leopold, Elisabeth 383
Lepsius, M. Rainer 291, 300f.
Le Rider, Jacques 286
Lernet-Holenia, Alexander 132
Lessing, Gotthold Ephraim 211, 213

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lessing, Emil 90
Leuner, Hubert 76
Lewald, Fanny 132
Lewin, Aron 14
Liebermann, Max 93
Lietz, Hermann 46
Lilien, Ephraim Moses 122
Liliencron, Detlev von 16, 23
Lilienfein, Heinrich 22
Lincke, Richard 20
Lippowitz, Jakob 28
Löhn, R.P. (s. Robert Plöhn)
Lope de Vega 218
Lorens Lonberg, Fürstin von 162
Lorenz, Dagmar 15, 29
Lorm, Hiernoymus (s. Heinrich Landesmann)
Lothar, Ernst 130
Lothar, Rudolf 106
Louis, Rudolf 351, 361
Ludassy, Julius von 127, 129
Ludwig Ernst, Großherzog von Hessen 53
Lueger, Karl 44, 46, 88
Lukian 368
Lunzer, Heinz 248

Mack, Franz Edler von 39, 162, 164
Mack, Karl Freiherr von Leiberich 39
Maeterlinck, Maurice 45, 54, 76, 106f., 179
Mager, Wolfgang 297
Magris, Claudio 176
Mahler, Gustav 41, 74f., 79f., 83–85, 95, 97f., 109, 114
Mann, Thomas 128, 133, 170, 180
Mannagetta von Lerchenau, Johann Joseph 163
Maran, Gustav 41, 43, 124
Marberg, Lili 125
Marc, Franz 390
Marceau, Marcel 386
Maria Anna von Österreich, Erzherzogin 162
Maria Theresia, Kaiserin 39, 104, 117, 153–155, 157–159, 161f., 166f.
Marinelli, Ernst von 213
Marlowe, Christopher 362f., 365
Marriot, Emil 128
Marsop, Paul 312, 314
Martensen, Karin 79, 83, 86
Marx, Karl 22, 187, 224
Masereel, Frans 131
Masius, Patrick 259
Matt, Peter von 211f., 227f.
Maupassant, Guy de 67, 122f.
Mauthe, Gabriele 13
Mauthner, Fritz 45, 59
Maximilian von Mexico, Kaiser 278
Maye, Harun 254
Mayer, Martin 16
Mayer, Mathias 27, 269, 274, 279, 287
Mayerhofer, Lukas 50
Mayer von Rosenau, D.S. 162
Mayr, Richard 98, 105
Mazzetti, Mark 307
Medelsky, Lotte 113
Meier-Graefe, Julius 132
Meiser, Katharina 232, 242, 299f., 303
Meißner, Carl 45, 111
Mell, Max 197f., 200, 210, 272–274
Memmolo, Pasquale 211, 213f.
Menke, Bettine 200, 212
Menke, Christoph 241
Menkes, Abraham Jizschak 14
Menkes, Adolf 50
Menkes, Betty (geb. Lewin) 14
Menkes, Hermann 9–132, 154, 159
Menkes, Jakob I. 14
Mensi von Klarbach, Alfred 312
Merlito, Gilbert 311
Metternich-Wallentin, Claire 126
Meunier, Constantin 115
Meyerbeer, Giacomo 99

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Meyssenhof, Josef Baron von 129
Michel, Christoph 230
Michel, Robert 154–156
Mickiewicz, Adam 122
Minne, George 115
Minor, Jakob 45
Mionskowski, Alexander 258, 276, 286, 292, 301, 303, 305
Mitterer, Cornelius 29
Mitterwurzer, Friedrich 84
Mix, York-Gothart 325
Mohr, Wolfgang 277
Moissi, Alexander 54
Mommsen, Wolfgang J. 307
Montaigne, Michel de 136f.
Montfleury, Jérôme de 97
Moreau, Gustave 146f.
Moser, Koloman 27, 53, 124
Moser, Ulrich 272
Mottl, Felix 97f.
Mozart, Wolfgang Amadeus 53, 99, 105, 120
Mühlegger-Henhapel, Christiane 80, 83, 105
Mühsam, Erich 93
Mülder-Bach, Inka 172
Müller, Hermann 87f.
Müller, Heiner 179, 181, 193
Müller, Martin Anton 18, 28, 50, 53
Müller, Michael 230
Müller, Otto (Otto Sommerstorff) 87f.
Müller Farguell, Roger W. 367
Müller-Stratmann, Claudia 317f., 324
Müller-Tamm, Pia 383
Münkler, Herfried 173
Münsterberg, Oskar 357
Munch, Edvard 49, 62
Muncker, Franz 309f., 354
Murray, Oswyn 295
Musset, Alfred de 146f.
Naaff, Anton August 29
Nadler, Josef 171, 232, 354
Nagelstock, Walter 35
Nahuimir, Moa 383
Nansen, Peter 129f.
Napoleon Bonaparte 39, 85, 304–306
Napoleon III, Kaiser 306
Natter, Tobias 376
Naumann, Hans 314
Naumann, Walter 300
Nebehay, Christian M. 376, 382f.
Negri, Ada 121
Nero, römischer Kaiser 140f.
Nestroy, Johann 48
Neteler, Theo 324, 327f., 348
Neugebauer-Wölk, Monika 306
Neumann, Franz (František) 91
Neuwirth, Walter 36
Nichols, Roger 106
Nickel, Gunther 49, 102
Nicolaus, Helmut 303
Nicolaus, Ute 237, 258, 299, 301–303
Niemirowsky, Wieńczysław 18
Nietzsche, Friedrich 19, 22, 44f., 59f., 76f., 212, 227f., 367
Nijinsky, Vaslav 367, 383, 385f.
Nippel, Wilfried 295
Nittis, Joseph de 146f.
Noble, Walter 358
Nohl, Ingrid 174
Nostitz, August Ludwig von 291
Nostitz, Helene von 41, 104
Nostitz, Alfred von 41
Novalis 45, 111
Nussenblatt, Tulo 132

Obstfelder, Sigbjörn 122
Österle, David 29
Okakuras, Kakuzo 131
Olbrich, Joseph Maria 49f., 53, 61
Opitz, Martin 200
Opll, Ferdinand 158

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Oppenheimer, Felix von 46
Oppenheimer, Gabriele (Yella, Jella) von (geb. Todesco) 46
Osen, Erwin 383
Osterauer, Katharina 314
Osterkamp, Ernst 319

Padilla, Lola Artôt de 129
Palacio, Riva 280
Pallenberg, Max (s. Max Pollack)
Pannwitz, Rudolf 46, 291, 306, 342f.
Pater, Walter 337
Paulsen, Max 113
Payer, Peter 21
Pazzini, Karl-Josef 378
Péladan, Joséphin 102
Pelletier, Nicole 311
Perez, Jizchok Leib 128
Perrig, Severin 287
Perutz, Leo 129
Peschka, Anton 385
Pestalozzi, Karl 179
Peters, Carl 317f.
Peters, Sybille 376
Pfister, Manfred 212
Pfitzner, Hans 335
Pierson, Edgar 20f., 31, 33f., 60
Pietzcker, Dominik 337, 340
Pilz, Michael 309–365,
Pindar 357
Pirandello, Luigi 261
Planer, Franz 13
Platon 192, 259
Plöhn, Robert (R.P. Löhn) 29
Poe, Edgar Alan 148f.
Pötz(e)l, Eduard 15, 21, 30
Polgar, Alfred 337
Pollack, Max (Max Pallenberg) 43, 125
Pollanetz, Malvine von 39
Poncet, François 182
Poor-Lima, Rose 165–167
Pornschlegel, Clemens 173
Puschner, Uwe 324
Pyrah, Robert 270, 284

Raimund, Ferdinand 110
Ramlo, Marie (auch Conrad-Ramlo) 59
Rapp, Christian 158
Rathkolb, Oliver 44, 165
Rausch, Albert H. 360
Rauscher, Ulrich 349
Reddie, Cecil 46
Redlich, Josef 43f., 61, 171, 291
Reeh, Anni 119
Regler, Liselotte 76
Régy, Claude 179
Reichenberger, Hugo 82
Reicher, Emanuel 19, 52, 59
Reinhardt, Heinrich 102
Reinhardt, Max 41, 43, 49f., 61, 85, 101f., 104, 109f., 112, 174, 181, 197–199, 201, 208–219, 278, 356, 361
Rembrandt van Rijn 369
Remer, Paul 30
Renan, M. Ernest 133, 138–147, 150f.
Renard, Jules 106
Renner, Ursula 9–132 , 176, 291, 343
Ressel, Wilhelm 119
Rey, William H. 276
Rezniček, Ferdinand von 321
Rhodes, Cecil 363
Richter, Hans 107
Rieckmann, Jens 29f.
Riedel, Wolfgang 254
Rilke, Rainer Maria 261, 390
Rimbaud, Arthur 390
Rippler, Heinrich 20
Ritscher, Helene 82f.
Rittner, Thaddäus 124, 129
Robertson, Ritchie 270, 291
Rodin, Auguste 40, 47, 115, 117
Rödersthal, Eleonore von 160

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rölleke, Heinz 111
Römpler, Alexander 87, 113
Rösch, Gertrud Maria 314, 318, 320
Röskau-Rydel, Isabel 14
Roessler, Arthur 369, 375f., 382f.
Rößner, Volker 161
Roller, Alfred 85, 105f., 109, 113
Romako, Anton 131
Rosegger, Peter 19, 120, 130
Rosenberger, Werner 71
Rossetti, Dante Gabriel 54
Rossi, Hedwig 131
Roßler, Gustav 255
Roth, Joseph 14, 132
Roux, Oswald 130
Rubens, Peter Paul 103
Rudhard, Birgit 291
Ruederer, Josef 316–318, 320f., 324
Rügemer, Werner 307
Rychner, Max 175, 348

Saar, Ferdinand von 40
Sacher-Masoch, Leopold von 119
Sachs, Hans 111
Sada, Yacco 49f., 62
Salten, Felix 25f., 29, 32f., 35, 37, 41, 93, 120, 277
Samsonow, Elisabeth von 383, 385
Santner, Eric L. 175, 186
Scahill, Jeremy 307
Scaliger, Julius Caesar 200
Schabelitz, Jakob Lukas 19
Schad, Christian 132
Schaeder, Grete 190, 301
Schäfer, Armin 204
Schäfer, Carina 106
Schalk, Axel 279
Schalk, Franz 105, 110
Schalk, Fritz 73, 103
Schalk, Josef 95
Schaukal, Richard von 337–342
Schede, Hans-Georg 18
Schenker, Anatol 122
Schiele, Egon 367–391
Schiller, Friedrich von 91f., 174, 191, 213–215, 290, 367
Schilling, Heinz 297
Schindler, Alma (später Mahler-Werfel) 95
Schlaf, Johannes 45
Schlawe, Fritz 29, 315f.
Schlechter, Salomon 123
Schlegel, Friedrich 134
Schlenther, Paul 96, 113
Schlesinger, Gerty (später Hofmannsthal) 37
Schlesinger, Hans 40
Schlitter, Hanns 161
Schlögl, Michaela 158
Schmedes, Erik 98, 126
Schmidt, Adalbert 57
Schmidt, G. Bärbel 176, 291
Schmidt, Justus 157
Schmidtbonn, Wilhelm 127
Schmidt-Dengler, Wendelin 270, 272
Schmitt, Carl 170, 181, 185f., 200, 237, 259, 296f., 301, 306
Schmitz, Walter 310
Schneede, Uwe 49
Schneider, Katharina J. 37, 39f., 153–167,
Schneider, Sabine 169–178, 251
Schnitzler, Arthur 9f., 12f., 25, 28, 32–35, 41, 43, 54, 59, 62, 71, 87–93, 103, 113, 116, 126, 130f., 172, 382
Schnitzler, Louise (geb. Markbreiter) 34
Schnitzler, Gisela 34
Schön, Manfred 291
Schönberg, Arnold 95, 107
Schönherr, Karl 271, 274
Scholz, Leander 254
Schopenhauer, Arthur 289
Schorske, Carl E. 243

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schreiber, Andreas 129
Schreyvogl, Friedrich 283–285
Schroeder, Felix von 44
Schroeder, Leopold von 44
Schröder, Klaus Albrecht 380
Schröder, Rudolf Alexander 45, 154f., 183, 290f., 325f., 329–331, 334f., 342–347,
351–365
Schrödter, Fritz 125
Schrön, Johanna 49, 102
Schubert, Ernst 297
Schubert, Franz 57, 63
Schuch, Ernst von 101
Schuh, Willi 107
Schupp, Falk 31
Schuster, Jörg 156
Schuster, Gerhard 319
Schwartz, Stefan 126
Schwarz, Egon 171
Schwarzkopf, Gustav 25, 32
Schweikert, Uwe 83
Schweppenhäuser, Hermann 198f., 227, 295
Scoraille de Roussille, Marie Angélique de (Herzogin von Fontanges) 358
Seidl, Arthur 311, 313, 357
Senders, Ernestine 112
Seng, Joachim 158
Servaes, Franz 71, 74, 77
Shakespeare, William 48, 91, 136f., 189, 193, 332f.
Shaw, George Bernhard 59
Shelley, Percy Bysshe 148f.
Sienkiewicz, Henryk 121
Sikora, Heinrich 88
Simmel, Georg 176, 291
Simon, Heinrich 324, 326f., 335
Simon, Karl Günter 369, 378, 387
Singer, Isidor 60
Sloterdijk, Peter 385
Soergel, Albert 328f., 364
Sösemann, Bernd 102
Solomonica, Alexander 129
Sombart, Werner 47, 176, 291
Sommerstorff, Otto (s. Otto Müller)
Sophokles 124, 241, 361
Sorge, Reinhard Johannes 287
Sosnosky, Theodor 29
Specht, Richard 32, 34
Speidel, Ludwig 337
Spengler, Oswald 228
Spitzer, Rudolf 158, 337
Spörk, Ingrid 15
Sprecher, Thomas 342
Sprengel, Peter 21
Sprenger, Jana 259
Staub, Herta 153f., 156f., 159, 161, 163, 165
St. Denis, Ruth 367
Steed, Henry Wickham 43
Stefan, Paul 84
Stefl, Max 333
Stehr, Hermann 132
Stein, Otto Theodor W. 131
Steinberg, Michael P. 232
Steiner, Reinhard 383, 390
Steiner, Rudolf 22
Steiner, Uwe 212
Steiner-Strauss, Alexandra 83, 105
Steinert, Adolf 124
Sterck, Christian 111
Stern, Ernst 109
Stern, Fred B. 15, 36
Stern, Martin 248
Sternheim, Karl 128, 130, 349, 351
Stössel, Otto 127
Stolleis, Michael 306
Stoupy, Joëlle 133
Streim, Gregor 21, 310
Strelka, Joseph P. 280
Strand, Michael 158
Strauss, Richard 9, 12, 48, 71, 73, 75f., 82f., 85f., 93f., 97–108, 113f., 126, 171

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Strindberg, August 59, 115
Strobl, Karl Hans 130
Strohschneider, Josef 166
Sudermann, Hermann 19, 23, 128
Suete-Willer, Hildegunde 158
Sulger-Gebing, Emil 326
Susen, Gerd-Hermann 18, 50
Suttner, Bertha von 20, 33
Sykora, Katharina 383
Szondi, Peter 182

Tacitus, Publius Cornelius 306
Tgahrt, Reinhard 325
Thalmann, Max 132
Theokrit 122
Thimig, Helene 213, 216, 219
Thoma, Ludwig 314–317, 320, 324, 335
Tiberius, röm. Kaiser 120
Tiedemann, Rolf 198f., 227, 295
Tiedemann-Bartels, Hella 194, 198, 290
Tietze, Hans 157
Tizian 103
Tobler, Mina 291
Toman, Lore 158
Torresani, Karl Baron 25, 32f.
Tovote, Heinz 23
Trautson, Johann Wilhelm Fürst von 39, 153f., 156, 158–161, 166f.
Trautson, Maria Carolina Magdalena Franziska Fürstin von (geb. Freiin Hager von Allentsteig) 158, 160–163, 166
Trautson, Veit Eusebius 156f., 159, 161
Trčka, Josef 391
Trebitsch, Siegfried 131
Treml, Fr. (Pater) 161–163
Treßler, Otto 112
Tretter, Sandra 390
Triesch, Irene 124
Trinker, Birgit 158
Tschudi, Hugo von 362
Tschuggnall, Peter 229
Twaroch, Johannes 158
Twellmann, Marcus 170, 200, 213, 220, 237, 258, 262, 276, 301, 304

Uhland, Ludwig 16, 27, 119
Ujejski, Cornel 122
Ulrich, Hermann 96
Ulrici, Carl (Günther Walling) 22, 120
Unseld, Siegfried 346f.

Valk, Thorsten 283
Van de Velde, Henry 47, 154
van Diest, Peter (Diesthemius) 111
van Dyck, Anthony 103
van Eß, Leander 274
van Laak, Dirk 237
van Reijen, Willem 212
van Ruysbroeck, Jan 106
Veigl, Hans 26
Vergil 138f., 243, 247f.
Verlaine, Paul 115
Vernant, Jean-Pierre 241
Vidal-Naquet, Pierre 241
Viebig, Klara 128
Vierhaus, Rudolf 119
Vierordt, Heinrich 22, 120
Viertel, Berthold 281
Villinger, Ingeborg 237, 296
Vogel, Juliane 214f.
Volke, Werner 153f., 156, 159, 315f., 324–327, 334f., 344, 346, 348
Voll, Karl 312, 321
Vollmöller, Karl 360
Volkmann, Siegfried 29
Vordtriede, Werner 261
Voß, Richard 19, 120, 361

Wärndorfer, Fritz 53
Wagener, Hans 279
Wagner, Cosima 80, 85

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wagner, Karl 251
Wagner, Marie-Laure 134
Wagner, Otto 47
Wagner, Renate 88
Wagner, Richard 12, 75, 79f., 94f., 98f., 181
Wagner, Siegfried 79, 85
Walling, Günther (s. Carl Ulrici)
Wallkampf, Hans von 277
Walloth, Wilhelm 16–18, 21, 23, 120
Walser, Karl 88
Walser, Robert 130
Walt, Anna 130
Walter, Alfred 309–365,
Walter, Bruno 71, 75f., 94f., 126
Walther, Helmut G. 297
Wasner, Ludwig 320
Wassermann, Jakob 32, 123, 128, 342
Watteau, Jean-Antoine 40, 107
Weber, Marianne 291f.
Weber, Max 286, 289–307
Weber, Samuel 201
Weber-Fülöp, Elisabeth 132
Wedekind, Frank 22, 27, 92, 125, 130, 324
Weidemann, Friedrich 98
Weidmann, Heiner 246
Weidinger, Alfred 380, 391
Weidt, Lucie 105
Weigand, Wilhelm 309, 312f.
Weigel, Alexander 49, 102
Weigel, Robert 280
Weilen, Alexander Ritter von 45
Weingartner, Felix von 79, 82–84, 97
Weinzierl, Ulrich 159, 269
Weiss, Ernst R. 40
Weiß, Leopold 30
Weitz, Hans-J. 302
Werfel, Franz 278–283, 287
Werkner, Patrick 383
Wertheimer, Paul 127
Wessely, Othmar 71
Weyergraf, Bernhard 270
Whitford, Frank 383
Widmann, Joseph Viktor 312
Wiesenthal, Grete 367
Wigand, Otto 358
Wilbrandt-Baudius, Auguste 112
Wilde, Oscar 59, 338
Wilhelm II., Kaiser 319
Wilhelm, Paul 84
Wilke, Karl Alexander 109
Wilke, Rudolf 321
Wille, Bruno 45, 111
Willnauer, Franz 80
Wilson, Robert 179
Winckelmann, Johannes 293
Winninger, Salomon 13
Wittgenstein, Ludwig 95
Wittgenstein, Paul 95
Wittkop, Gregor 158
Wolf, Hugo 95
Wolf, Norbert Christian 232
Wolff, Oscar Ludwig Bernhard 358
Wolfskehl, Karl 331f.
Wolzogen, Ernst Ludwig von 20
Wolzogen, Hans Paul von 20
Worbs, Michael 244
Wüllner, Franz 107
Wulf, Christoph 378
Wunberg, Gotthart 25, 120, 311
Wurzbach, Constant von 162
Wymetal, Wilhelm von 105
Wyneken, Gustav 47

Yeats, William Butler 179

Zasche, Theo 11
Zauner, Waltraud 94
Zelezny, Frank 130
Zelinsky, Hartmut 319, 327, 330–332, 334, 340
Zemlinsky, Alexander von 108
Zeromski, Stephan 128

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zifferer, Paul 129
Zobel, Moritz 122
Zola, Émile 59, 130
Zoozmann, Richard 16, 359
Zsolnay, Paul 277
Zuckermann, Hugo 128
Zweig, Arnold 128
Zweig, Stefan 116, 131, 305

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216867 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY