HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

1/1993

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hofmannsthal
Jahrbuch 1/1993 · Zur Europäischen Moderne

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH 1/1993 · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

© 1993, Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorin: Dr. Edelgard Spaude
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Herstellung: Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus,
Freiburg im Breisgau
Printed in Germany
ISBN 3-7930-9094-9

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hofmannsthal-Jahrbuch – Zur europäischen Moderne

Das Jahrbuch der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft tritt an die Stelle der Hofmannsthal-Blätter und der Hofmannsthal-Forschungen, die Quellen und Dokumente zu Hofmannsthals Leben und Werk vorgelegt und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Œuvre gefördert haben. Es führt deren Konzeption weiter, soll aber zugleich den Gesprächsraum für alle jene Themen eröffnen, die sich mit dem Namen dieses Autors verbinden. Zur Diskussion steht also Hofmannsthals Schaffen und mit ihm die sogenannte klassische Moderne, ihre Herkunft und ihre Fortschreibung bis heute.

Mit Hofmannsthal und seinem Werk sind Genese und Ausbildung der Moderne in besonderer Weise verknüpft. Seine Texte bilden den Ort eines Gesprächs der Kulturen. So sind methodisch Interdisziplinarität und komparatistisches Verfahren gleichermaßen vorgegeben.

In der Thematik der Beiträge präsentiert sich das breite Spektrum dessen, was Hofmannsthals Rolle in seiner Zeit ausmacht: Aufnahme der Tradition und Entwurf des Künftigen. Dieses Spektrum reicht von der Literatur in allen ihren Gattungen bis zur Philosophie, Psychologie und Psychoanalyse genauso wie von bildender Kunst, Architektur, Musik und Film zu Geschichte und Sozialgeschichte, Technik und Technikgeschichte; es bezieht Fragen der Lebenswelt und Politik ebenso ein wie Probleme der Bewußtseins- und Religionsgeschichte, der Bildungs- und Wissenschaftshistorie. So steht nicht das Werk Hofmannsthals allein im Vordergrund, sondern die Literatur in ihren Beziehungen zu anderen Literaturen und den genannten angrenzenden oder weiter entfernten Bereichen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne bietet deshalb ein internationales Diskussionsforum; es ist geprägt durch methodische Offenheit und möchte den Dialog zwischen den noch immer isolierten Disziplinen beleben, indem es nicht nur Beiträger aus der Literaturwissenschaft zur Mitarbeit auffordert. Solche Interdisziplinarität wird nicht von jedem einzelnen Beitrag erwartet; sie soll allerdings als bestimmendes Konzept des Jahrbuchs deutlich wahrnehmbar bleiben.

Das Jahrbuch trägt auf diese Weise dazu bei, die Literatur in jenen Beziehungsraum der Kultur zurückzuführen, aus dem sie kommt und der sich, als eine »Berührung der Sphären«, in besonderer Weise mit dem Namen Hugo von Hofmannsthal verbindet.

Gerhard Neumann
Ursula Renner
Günter Schnitzler
Gotthart Wunberg

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Hofmannsthal-Jahrbuch – Zur europäischen Moderne 5

»Auch hier beweget sich in reiner Luft«
Ein unbekanntes Gedicht Hugo von Hofmannsthals
Mitgeteilt und kommentiert von Christoph Perels 9

Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel
Briefwechsel – Teil 1 1900 bis 1908
Herausgegeben von Werner Volke 19

Pathos des Alltäglichen – Briefe Hofmannsthals 1895 bis 1929
Mitgeteilt von Rudolf Hirsch 99

Renate Böschenstein
Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache 137

Juliane Vogel
Schattenland des ungelebten Lebens
Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal 165

Gerhard Neumann
Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium?
Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick . 183

Angelika Corbineau-Hoffmann
»... zuweilen beim Vorübergehen ...«
Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne 235

Anthony Stephens
Das Janusgesicht des Momentanen:
Rilkes Einakter »Die weiße Fürstin« 263

Moritz Baßler
»Lehnstühle werden verrückt«
Spiritismus und emphatische Moderne:
Zu einer Fußnote bei Wassily Kandinsky 287

Gotthart Wunberg
Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne 309

Hofmannsthal-Bibliographie 1. 1. 1991 bis 30. 6. 1992
Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid 353

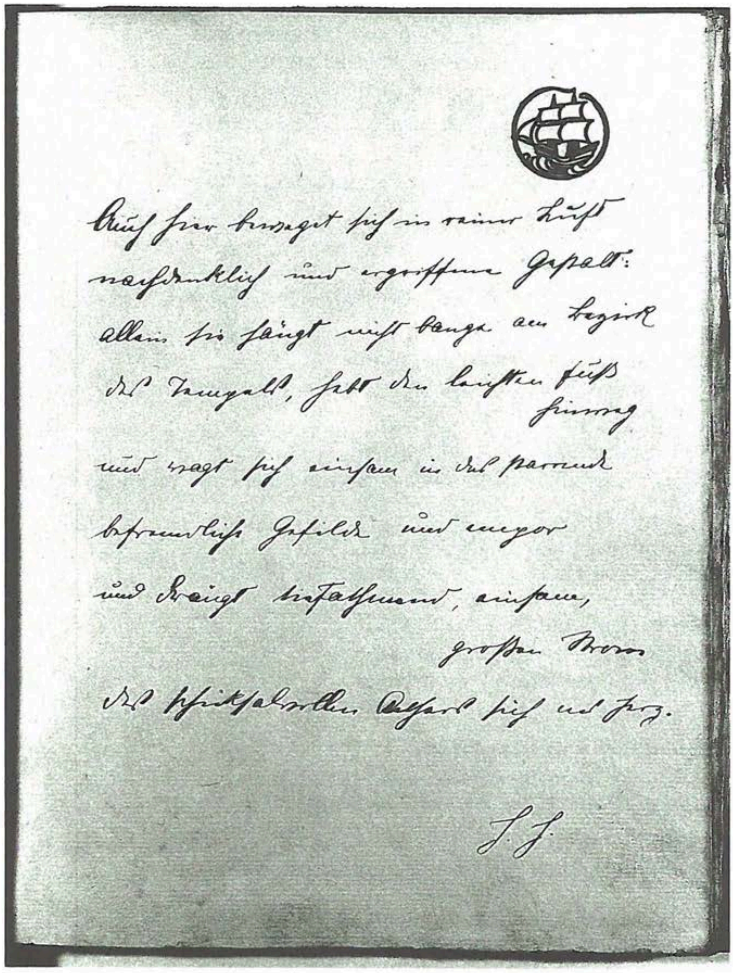
Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft: Mitteilungen, Satzung 373

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis 383

Anschriften der Mitarbeiter 388

Register 389

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Hugo von Hofmannsthal »Auch hier beweget sich…«
Mit freundlicher Genehmigung des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt a. M.
Photographin: Ursula Edelmann

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Auch hier beweget sich in reiner Luft«
Ein unbekanntes Gedicht Hugo von Hofmannsthals

Mitgeteilt und kommentiert von Christoph Perels

für Rudolf Hirsch

Auch hier beweget sich in reiner Luft
nachdenklich und ergriffene Gestalt:
allein sie hängt nicht bange am Bezirk
des Tempels, hebt den leichten Fuß hinweg
und wagt sich einsam in das starrende
befremdliche Gefilde und empor
und drängt tiefathmend, einsam, großen Strom
des schicksalvollen Aethers sich ins Herz.
H.H.

Im November 1992, vier Jahre nach dem Abschluß der Abteilung ›Gedichte‹ in der Kritischen Ausgabe Sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthals, erwarb das Freie Deutsche Hochstift ein Exemplar der Erstausgabe von Rudolf Alexander Schröders erstem Gedichtband: »Unmut. Ein Buch Gesänge«, mit dem Druckvermerk: »Erschienen im Verlage der Insel bei Schuster & Loeffler. Berlin SW. 46 im Oktober 1899. Gedruckt in der Officin W. Drugulin in Leipzig«.[1] Auf das Vorsatzblatt schrieb Hofmannsthal das zitierte Gedicht und versah es mit seinen Initialen.[2] Weitere Handschriften zu diesem Text sind nicht bekannt. Offenbar hat der Dichter Schröders Lyrikband verschenkt und ihn mit seinem eigenen Gedicht für den Empfänger kommentiert. Wer der Beschenkte gewesen ist, wissen wir nicht. Doch scheinen Gedicht und Buch als Argumente in einem Dialog zu fungieren: der deiktische Gestus des »Auch hier« setzt ein vorausgegangenes Gegenargument des Charakters ›nur dort‹ voraus. Datierung und Verständnis des Gedichts hängen, da es an ergänzenden, etwa brieflichen, Zeugnissen fehlt, davon

[1] Vgl. den Katalog der Galerie Gerda Bassenge: Auktion 60, Teil 1, 11.–13. November 1992, S.632, Nr. 3922.

[2] FDH Hs-25761. – Für förderliche Anregungen zu dem im folgenden Ausgeführten danke ich vielmals Dr. Jürgen Behrens, Dr. Renate Moering und insbesondere Dr. Rudolf Hirsch. Alle Fehler freilich gehören mir allein.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ab, ob es gelingt, das zugrundeliegende literarische Gespräch wenigstens in seinen Hauptzügen vernehmlich zu machen.

Da die Widmung unmittelbar auf Rudolf Alexander Schröders Verse verweist, kann sie nicht vor dem Oktober 1899 entstanden sein; vermutlich ist sie aber auch nicht sehr viel später geschrieben. Das Buch gehört zu den ersten Publikationen des eben gegründeten Verlags »Die Insel«, und zu diesem jungen Unternehmen hatte Hofmannsthal im Sommer 1899 Verbindung aufgenommen.[3] Im ersten Heft der gleichnamigen Zeitschrift erschien, ebenfalls im Oktober 1899, sein Gedicht »Im Grünen zu singen«, im vierten Heft Januar 1900 der lyrische Einakter »Der Kaiser und die Hexe«.[4] In denselben Wochen wurde zwischen Hofmannsthal und Schröder vereinbart, daß eine bibliophile Einzelausgabe des Dramas im Verlag »Die Insel« publiziert werden sollte. Schröder unterbreitet dem Dichter am 26. Januar 1900 brieflich konkrete Vorschläge zur Kalkulation und zum Verkaufspreis, aber auch zur Ausstattung:

> *Einband: Ganz* Pergament fest, mit Inselzeichen in Blindprägung, wie unsre übrigen Luxusausgaben. Ich erlaube mir Ihnen beigehend ein Exemplar des *Unmut* zu senden, das ich für Dedikationszwecke *der* Art habe binden lassen und haben Sie vielleicht die Güte, uns mitzuteilen, ob Ihnen diese Art des Einbands gefällt.[5]

Der damals von Schröder übersandte Ganzpergamentband befindet sich noch heute in Hofmannsthals Bibliothek. Hingegen ist das mit dem Widmungsgedicht versehene Exemplar ein Halbpergamentband. Vermutlich hat der junge Verlag in seinem intensiven Werben um Hofmannsthals Mitarbeit dem Dichter die gesamte Produktion seit Oktober 1899 zugehen lassen, darunter den Schröderschen Gedichtband in der einfachen Ausstattung. Mit dem Empfang des Ganzpergamentbands wurde die normale Edition zur Doublette und für Geschenkzwecke frei: Unter dieser Annahme verschiebt sich der Terminus post quem für die Niederschrift des Widmungsgedichts um einige Monate, von Oktober 1899 auf Ende Januar oder Anfang Februar 1900. In der Tat gibt es

[3] Vgl. die Briefe Rudolf Alexander Schröders und Alfred Walter Heymels an Hofmannsthal in: SW I Gedichte 1, S.380f.

[4] Vgl. SW I Gedichte 1, S.93 und S.379; SW III Dramen 1, S.177ff. und S.678ff.

[5] Brief im Hofmannsthal-Nachlaß im Freien Deutschen Hochstift (Schenkung der Volkswagenstiftung).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch im Gedichttext selbst einige Elemente, die eine etwas spätere Entstehung nahelegen. Man erkennt sie, wenn man den argumentativen Charakter des Gedichteingangs berücksichtigt und den Gedanken verfolgt, das Gedicht sei Teil eines literarischen Gesprächs über Stefan George.

Im März 1899 war die stets labile Beziehung zwischen Hofmannsthal und George in eine schwere Krise geraten, die zu jahrelanger Unterbrechung ihrer Korrespondenz führte. Sie verschärfte sich, je entschiedener sich Hofmannsthal vom Kreis um die »Blätter für die Kunst« abwandte und mit dem Verlag »Die Insel« zusammenarbeitete. Stefan George mochte nichts wissen von einer Unternehmung, die er als Einspruch gegen seine eigene literarisch-programmatische Arbeit empfand, sicherlich zu recht.[6] Anfang Dezember 1899 sandte er noch, mit eigenhändiger Widmung und von ihm selbst und Melchior Lechter signiert, ein Exemplar der Luxusausgabe von »Der Teppich des Lebens« – das Werk war nur über wenige Buchhandlungen und nur im Wege der Subskription zu beziehen – an Hofmannsthal; es trägt die Nummer 16, die Widmungsverse sind dem Gedicht »Wahrzeichen« aus dem Bande selbst entnommen:[7]

Bescheidet euch mit alten leidensregeln!
Der glanz der war bringt wenn auch späte spende.
Die geister kehren stets mit vollen segeln
Zurück ins land des traums und der legende.

Spätestens im Januar 1900 muß George die neue Verbindung Hofmannsthals in aller Deutlichkeit wahrgenommen haben. Von nun an sandte er keine seiner Veröffentlichungen der Jahre 1900 und 1901 mehr nach Wien, weder die Jean-Paul-Auswahl, noch den Goethe-Band, noch die Baudelaire-Übersetzungen.[8] Schröders furioser Verriß

[6] Vgl. Rudolf Alexander Schröders heftige Kritik an Georges Gedichten, zumal am »Teppich des Lebens«, im Brief an Hofmannsthal vom 16. Februar 1902. Auszugsweise abgedruckt in: Bernhard Zeller (Hg.), Stefan George 1868–1968. Der Dichter und sein Kreis. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. 2. Aufl. München 1968, S.132f.

[7] Vgl. Stefan George, Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel. Stuttgart 1984, S.52. Der Punkt am Ende des zweiten zitierten Verses abweichend von sämtlichen Drucken. Das Widmungsexemplar für Hofmannsthal wäre den im Anhang von Ute Oelmann S.89 genannten anzureihen.

[8] Vgl. Hofmannsthals Brief an George vom 18. Juni 1902, in: BW George (1953), S.157. Die Jean-Paul-Auswahl befindet sich zwar in Hofmannsthals Bibliothek, jedoch ohne jeden Hinweis, daß der Dichter sie George selbst verdankte.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Jean-Paul-Buches vom August 1900[9], in dem es vor allem an grimmigen Ausfällen auch gegen Melchior Lechters Ausstattung dieses Titels wie gegen den Buchschmuck zum »Teppich des Lebens« nicht mangelt, dürfte eine wesentliche Ursache dafür sein: Stefan George sah Hofmannsthal im Lager seiner Gegner. Wie man im Sommer 1900 zueinander stand, bezeugt Lechters Brief an George vom 6. Juli 1900, und bezeichnenderweise geht es insbesondere um Hofmannsthal:

> Der Schmier-Verlag »Insel« hat uns schon wieder etwas nachgemacht: »Der Kaiser u. d. Hexe« v. H. v. H. in besonderer Ausgabe zu 20 u. 30 MK. in 200 Exemplaren. Mit einer wundervollen Ankündigung, die ich Ihnen schicken muß. Ungefähr so: der Name »Limburg« und der Name »Käse« verbürgen für den guten Geruch der Ware.[10]

Auch die unverhoffte Begegnung der Dichter im Februar 1901 anläßlich der Gedächtnisfeier für Arnold Böcklin in München änderte nichts an der Entfremdung. Erst vom Mai 1902 an kam es dank einer Initiative Hofmannsthals zu einer Wiederannäherung.

Es gibt nun eine ganze Anzahl von Indizien dafür, daß Hofmannsthals Gedicht einer Dialogsituation zugehört, bei der er selbst und der Empfänger der Verse im Vordergrund stehen, Stefan George aber den Hintergrund bildet. Um 1900 gab es bereits eine gewisse Tradition sowohl bei George und seinem Kreis als auch bei deren Kritikern, für einen abgesonderten Bezirk der Poesie und Kunst die Metapher ›Tempel‹ zu verwenden, und wenn Hofmannsthal »Bezirk / des Tempels« schreibt, so gebraucht er ein Signalwort, das der, an den sich das Gedicht richtet, auf die Poesie Stefan Georges beziehen muß. Schon 1898 hatte Rilke an George kritisiert, er wage nicht mehr, »über die Randsäulen seines engen weißen Marmortempelchens in die Landschaft zu sehen«.[11]

[9] Vgl. Die Insel. Hg. von Otto Julius Bierbaum, Alfred Walther Heymel, Rudolf Alexander Schröder. 1 (11) 1900, S.244–250.

[10] Günter Heintz (Hg.), Melchior Lechter und Stefan George. Briefe. Kritische Ausgabe. Stuttgart 1991, S.142.

[11] Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Werkausgabe Bd.10. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verb. mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1975, S.378. »Moderne Lyrik«. Rilke hielt den Vortrag am 5. März 1898 in Prag, gedruckt wurde er aber erst 1965, so daß trotz der Nähe der Formulierung zu Hofmannsthal eine direkte Paraphrase unwahrscheinlich ist.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

George selbst spricht im »Siebenten Ring«, rückblickend auf seine Poesie bis zum »Teppich des Lebens«, vom »tempeltone«,[12] und vielleicht ist auch der Ausdruck »tempelbau« im Brief an Melchior Lechter vom 25. Mai 1899 auf den »Teppich des Lebens« und die Ausstattung dieses Buchs durch den Künstler gemünzt.[13] Hofmannsthal wendet sich gegen eine Poesie, die ›Reinheit‹, ›Nachdenklichkeit‹ und ›Ergriffenheit‹ nur im Rückzug auf einen Raum weltausschließender Kunstreligion glaubt realisieren zu können. Schröders Gedichte dienen ihm als Gegenbeispiel. Die »Gestalt«, das Ich der Gedichte nehme den Weg – wohin? – auf sich und gewönne eben darin Größe und ›Schicksal‹. Er trägt das nicht ohne Pathos vor, und es fehlt seinen Widmungsversen an der inneren Musikalität, die doch sonst so unverwechselbar zu Hofmannsthals Lyrik gehört. War er sich seiner Sache nicht ganz sicher, so daß sich etwas Gezwungenes in die Blankverse eingeschlichen hat?

In der Tat steht nämlich das im Gedicht Ausgesprochene in einem auffälligen Mißverhältnis zur Qualität von Schröders Texten. Auf ein Proömium in acht Blankversen folgen dreißig »Gesänge« in freien Rhythmen, von stark variierender Länge und nur im achtundzwanzigsten Gedicht einmal durch eine – dem Straßburger Goethe abgelauschte – Reimstrophe intarsiert. Als ein anderer, etwas zaghafter Zarathustra wendet sich das Ich in Scheltrede und Klage an eine unverständig dahinlebende Menge und ist doch selbst auf der Suche nach Gemeinschaft und vor allem nach Schönheit: ihrer Beschwörung gilt der lange neunundzwanzigste Gesang, ein resignativ-versöhntes Schlußgedicht mit der Verheißung künftiger ›bescheidener Festgesänge‹ bildet den Abschluß und wendet sich zugleich zum Proömium zurück.

Bei der geringen Dichte der Schröderschen freien Rhythmen, seiner Unfähigkeit zur ›harten Fügung‹, zerflattert die Botschaft der Zivilisationskritik, des Ästhetizismus, der Fin-de-siècle-Melancholie im Ornamentalen, und wo sich die Bilder der Schönheit in Parkszenerien und südländischen Villenarchitekturen ausgestalten, repetieren sie nur verbreitete Topoi des Jugendstils. Diesem Motivbereich kontrastieren kar-

[12] Vgl. Ute Oelmann in: Stefan George, Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel (wie Anm. 7), S.91.

[13] So deutet Günter Heintz in: Melchior Lechter und Stefan George. Briefe (wie Anm. 10), S.73. Möglicherweise zielt George aber auch auf Lechters Arbeiten zur Ausgestaltung des Pallenberg-Saals, die Anfang 1898 begonnen hatten und sich jahrelang hinzogen.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ge, wüstenhafte Landschaften der Einsamkeit und das stürmende Meer als Allegorien metaphysischer Bedrohung. Formal wie thematisch knüpft Hofmannsthal an Schröders Einleitungsgedicht[14] an:

Die Schreie, Seufzer und der herbe Groll
Und jene Müdigkeit, die trauern macht,
Die wollten nicht im Festen festlich wohnen.

So ist es nun: Felsblöcke ernst und starr
Belagern wüst die Wüsten, wären auch
Des Blicks nicht wert, wenn sie nicht sonnenhaft
Ein stilles Lächeln manchmal
Mit süßen Farben überkleiden wollte.

Dem dritten Vers korrespondiert bestätigend Hofmannsthals dritter Vers: »allein sie hängt nicht bange am Bezirk / des Tempels«. Auch die Bilder erstarrter, unfruchtbarer Welt greift Hofmannsthal auf: »das starrende / befremdliche Gefilde«.

Schwächere Anklänge verbinden das Widmungsgedicht mit dem sechsundzwanzigsten bis dreißigsten Gesang. Im neunundzwanzigsten finden sich, zerdehnt und zerstreut, einige Motive, die es immerhin verständlich machen, warum Hofmannsthal sich in seinen beiden Schlußversen in die Nähe der hymnischen Sprache Hölderlins erhebt, von der Schröder doch weit, weit entfernt bleibt. Es gibt hier Bilder, die auf Hölderlin zurückweisen, freilich nur blasse und mit anderem vermischte:[15]

Füge dich!
Du wirst doch nie die Spur
Zu jenen finden,
Aus deren Händen vielleicht
Ein wundervolles Gespinst
Bedeutend,
Ein leicht zerrissener Schleier,
Ein Netz,
Ein buntgewirkter Mantel
Zu uns kommt, –
Aber so schnell,
Wechselhaft,

[14] Rudolf Alexander Schröder, Unmut. Ein Buch Gesänge. Berlin 1899, unpaginierte erste Seite.

[15] Ebd., S.68ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sich verändernd Unbedachtem entschlüpft, –
Zu jenen,
Die vielleicht
An tiefgründigen Wassern,
Ernste Wächter, sitzen,
Wo Lebensflüsse gewundenen Laufs entsprungen
Zu deinen Thälern niederfließen.

Auch hier, wo Tag und Nacht
Gleicherweise verborgen sind,
Begegnet sich wohl
Auf Irrpfaden zweifelnd hergeleitet
In tiefen Thälern,
Auf Sonnenbergen
Und selbst übers Wasser her
Anschwebend
Und aus Luft und Wolken
So manches Unerwartete;
Und weiß noch niemand,
Was alles ihn erstaunlich
In nah und fernen Stunden
Anrühren soll.
Oft werden seltsam,
Hände
Deine Augen trösten;
Und kühler Duft
Wird deine Stirn erquicken.

Verse wie diese mögen mit ihren Schicksalsmotiven Hofmannsthal zu seinen Schlußzeilen angeregt und seinem Gedicht zu einem sprachlich gelungenen Finale verholfen haben. Freilich sagt er mit weniger Worten anderes, als dem Band »Unmut« zu entnehmen ist.

Denn sein Text weist zwar auf Schröders Gedichte hin, noch deutlicher aber bringt er zur Sprache, was ihn selbst um die Jahrhundertwende innerlich beschäftigte und was seine eigene Lyrik schließlich in die Krise, ja an ihr Ende führte. Viele Jahre später schrieb Hofmannsthal einmal an Rudolf Pannwitz mit Bezug auf Stefan George: »er läßt zu viel aus«.[16] Mit dieser Kritik dürfte schon das kleine Gedicht zwanzig Jahre zuvor befaßt sein. Und wohl nicht nur dieses eine argumentative

[16] Bernhard Zeller (Hg.), Stefan George 1868–1968 (wie Anm. 6), S.115. Brief an Pannwitz vom 15. November 1919.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gedicht. Ähnliche Motive wie hier begegnen nämlich auch in anderen Gedichten und Gedichtentwürfen der Jahre 1899 bis 1901. So in einer Variante des am 19. September 1899 geschriebenen »Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnißfeier für Goethe am Burgtheater zu Wien den 8. October 1899«. Dort lauten die Verse 40 bis 42:[17]

Nun halten wir, ein neu-heraufgekommen
Lebendiges Geschlecht, die weite Erde:
Und da wir athmen, heißt's uns Gegenwart.

Die Entwurfshandschrift fährt dann, abweichend vom endgültigen Text, fort:[18]

(1) ein früher und ein später thut uns viel
(2) wie schöne Ketten ferner blauer Berge
so blickt die frühre Zeit zu uns herüber
doch uns ist es gegeben hier allein
im (a) schaurigen (b) schweigenden Gefilde da zu sein.

Unter den Ende März und Anfang April 1900 in Paris niedergeschriebenen Gedichtansätzen, zumeist in fünfhebigen jambischen Versen wie das hier behandelte Widmungsgedicht, manchmal gereimt, manchmal ohne Reime, kommen aus »Die Landschaft, der Saal und das Bette« der dritte bis zehnte Vers in die Nähe des hier vorgestellten Textes, und zwar der Verse 5 und 6:[19]

Da senkte im Gefilde sich zur Ruhe
die Sonne hinter einem Trümmerbogen
in eine steinerne uralte Truhe
und zwischen die erstarrten Hügelwogen
rings ‹legten› sich die abendlichen Schatten
wie riesige Arbeiter, hergezogen
von ungeheure‹m› Tagwerk, vor Ermatten
sich eben sinken lassen wo sie's finden.

»Gefilde« gehört nicht zum Wortschatz von Rudolf Alexander Schröders »Unmut«, aber auch in Hofmannsthals Lyrik begegnet das Wort selten. Der einzige verzeichnete Beleg entstammt der »Idylle« vom März 1893, und hier ist eindeutig der Hades gemeint: »Das lebenfremde,

[17] SW I Gedichte 1, S.98.
[18] Ebd., S.392.
[19] SW II Gedichte 2, S.150.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

asphodelische Gefilde«.[20] Wenn der Dichter das Wort um 1900 gleich dreimal in lyrischen Texten verwendet, so ist das immerhin auffallend. Ob es für ihn ein Ganzes von Diesseitigem und Jenseitigem umfaßte?

Schließlich sei an Hofmannsthals Gedichtentwurf »Der Unglückliche und die Landschaft« vom August 1901 erinnert, in dem von der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit der Versprachlichung einer Landschaft die Rede ist: »Wie bau ich Dich aus Worten auf! Vergeblich!«[21] Und zuvor schon heißt es im selben Gedicht: »...welches Geschick über mir / Trage Erfüllung in mir und sie versagt sich mir«.[22] Dies Gedicht spricht wohl am stärksten von der Bemühung um das Gestalten dessen, was das Widmungsgedicht programmatisch fordert und als bei Schröder erfüllt behauptet. Daß Hofmannsthal es abbricht, ist ein Symptom der Sprachkrise, die im folgenden Jahr der ›Brief des Lord Chandos‹ gültig formulieren wird.

Wie bereits erwähnt, kennen wir bislang weder die Provenienz des Exemplars von Schröders Gedichtband, noch wissen wir, wem Hofmannsthal Widmungsgedicht zugedacht ist. Da der Dichter unter Weglassung des Adelsprädikats nur mit »H. H.« signiert, müssen wir den Empfänger im Kreis der nächsten Freunde vermuten, und wenn sich die These bewährt, daß hier unausgesprochen Stefan Georges Poesie kritisch diskutiert wird, wird man zunächst an Leopold von Andrian oder an Clemens von Franckenstein denken, beide mit Hofmannsthal freundschaftlich verbunden, beide aber auch in gegenseitiger Hochschätzung mit Stefan George in persönlicher Berührung. Im »Teppich des Lebens« ist das Gedicht »Winterwende« Clemens von Franckenstein, das Gedicht »Den Brüdern« Leopold von Andrian zugeeignet.[23]

Es wäre daher nicht überraschend, wenn sich schließlich einer von beiden als der von Hofmannsthal Beschenkte erwiese. Bisher fehlt dazu freilich noch der unwidersprechliche dokumentarische Beleg. Ein starkes Argument spricht eher für Leopold von Andrian. Am 28. Oktober 1899 kündigt ihm George an, daß er im »Teppich des Lebens« ein ihm

[20] SW III Dramen 1, S.56. – Vgl. Steven P. Sondrup, Craig M. Inglis, Kenneth R. Lee, Konkordanz zu den Gedichten Hugo von Hofmannsthals. Provo (Utah) 1977.

[21] SW II Gedichte 2, S.157.

[22] Ebd., S.156.

[23] Stefan George, Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel (wie Anm. 7), S.70 und S.71.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gewidmetes Gedicht finden würde, und er schreibt unter anderem folgenden Satz: »›Den brüdern‹ möge Sie nicht nur mit wehmut sondern mit einer reinen und freundlichen luft anwehen«.[24] Hofmannsthals Gedicht aber beginnt mit der Zeile: »Auch hier beweget sich in reiner Luft«. Es klingt wie eine replizierende Anknüpfung an Stefan Georges Wort zu Leopold von Andrian.

[24] Bernhard Zeller (Hg.), Stefan George 1868–1968 (wie Anm. 6), S.134.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel
Briefwechsel
Herausgegeben von Werner Volke

Teil I 1900 bis 1908

[…]
wie dünn ist alles Glück! ein seichtes Wasser:
Man muß sich niederknieen, daß es nur
bis an die Schultern reichen soll.
[…]
Merk auf, merk auf! Einmal *darf eine Frau*
so sein, wie ich jetzt war, zwölf Wochen lang,
einmal darf sie so sein!
[…]
und Wangen haben, brennend wie die Sonne.

Hofmannsthal: »Die Frau im Fenster«.
Dianora zu Braccio

Trotz aller seelischen Zwiespalte habe ich nie im Leben ein stärkeres Lebensgefühl, eine wildere Lebensfreude, ein größeres Bedürfnis, mich ganz und gar an alles Schöne hinzugeben gefühlt, wie jetzt. Wie nahe stehen einem in solchen Augenblicken die Verse der »Frau im Fenster«! Man liest sie wie eigene hinaus geschrieene Bekenntnisse.

Alfred Walter Heymel an Eberhard von Bodenhausen. Berlin, 3. April 1912

Chronik Alfred Walter Heymel

1878	6. März	Alfred Walter Heymel in Dresden geboren. Mutter: Charlotte Elisabeth Dwyer, geb. Misch. Vater unbekannt; daher Heymels eigentlicher Name Walter Hayes Misch.
1880	April	Adoption durch den Großkaufmann und Bremer Konsul Adolph Heymel (1822–1890) in Dresden.
1889		Der verwitwete Adolph Heymel übersiedelt nach Bremen. Enge Bindung Alfred Walter Heymels an die Familie des Adoptivonkels Johannes Schröder, dem Vater von Rudolf Alexander Schröder.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1898		Erster Druck von Gedichten Heymels in M. G. Conrads und L. Jacobowskis »Gesellschaft«.
	Herbst	Zum Studium der Rechte nach München; hauptsächlich aber sporadische kunsthistorische Studien. Wohnung: Prinz-Ludwig-Straße 5.
	Dezember	»In der Frühe«, erster Gedichtband Heymels. Erste Verbindung mit O. Julius Bierbaum.
1899	März	Mit R. A. Schröder bei Bierbaum in Dresden. Verhandlungen wegen der geplanten Zeitschrift »Die Insel«.
	Herbst	Einzug in die »Insel«-Wohnung Leopoldstraße 4.
	Oktober	Erstes Heft der »Insel«, Heymel verantwortlicher Redakteur.
		»Die Fischer und andere Gedichte«, O. J. Bierbaum gewidmet.
1900	Februar	In München erste Begegnung mit Hofmannsthal.
	März/April	In Paris. Dort mehrere Treffen mit Hofmannsthal.
	Sommer	»Der Tod des Narcissus. Ein dramatisches Gedicht«, Marie Schultz, der mütterlichen Freundin und Frau des Bremer Bürgermeisters F. A. Schultz, gewidmet. »Ritter Ungestüm. Eine Geschichte«.
1901	Februar	Treffen mit Hofmannsthal in München anläßlich der Totenfeier für Arnold Böcklin mit der Aufführung von Hofmannsthals »Der Tod des Tizian«.
	März	In Wien zur Premiere von Bierbaums Singspiel »Lobetanz«. Zusammenkünfte mit Hofmannsthal und Hermann Bahr.
	Oktober	Heymel assoziiert sich mit Rudolf v. Poellnitz, der die geschäftliche Leitung des Insel-Verlags übernimmt.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

	Herbst	Als Einjährig-Freiwilliger zum Oldenburgischen Dragoner-Regiment Nr. 19 nach Osternburg.
1903/04		Erwerb und Umbau des Bauernhauses Rhiensberger Straße 40 in Bremen.
1904	1. Juni	Heirat mit Marguerite (Gitta) von Kühlmann, Tochter des Direktors der Anatolischen Eisenbahnen Otto von Kühlmann und Schwester des späteren Staatssekretärs im Auswärtigen Amt Richard von Kühlmann, in Tutzing.
1904/05		Tätigkeit an der Bremer Kunsthalle, Vorstandsmitglied des Bremer Kunstvereins.
1905	1. Juli	Anton Kippenberg wird für den verstorbenen v. Poellnitz Gesellschafter des Insel-Verlags; er übernimmt September 1906 die Verlagsleitung.
1906		Vergebliche Versuche, eine feste und regelmäßige Tätigkeit als künstlerischer Berater oder Museumsleiter am Darmstädter, Stuttgarter oder Weimarer Hof zu finden.
	Oktober	Ausstellung von Heymels Toulouse-Lautrec-Sammlung in Bremen (später in Berlin und Wien).
1907	2. Juni	Erhebung durch den König von Bayern in den erblichen Adelsstand nach Stiftung seiner Sammlung peruanischer Goldschmiedekunst. »Zeiten«. Sammlung der Gedichte von 1895 bis 1907.
	Dezember	Eintritt in den Verlag und Vorstand der »Süddeutschen Monatshefte« mit finanzieller Beteiligung.
1908	3. Januar	Rudolf Borchardt bei Heymel in Bremen; gescheiterter Plan einer Quartalsschrift »Das Schiff«.
		»Spiegel, Freundschaft, Spiele«; Hofmannsthal, Schröder und dem Grafen Bethusy-Huc zugeeignete Studien.
		Erste Hundertdrucke Heymels: R. Borchardts

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

		»Villa« und Schröders »Zwillingsbrüder«.
		Redaktion des Kunst-Teils der von F. Blei und C. Sternheim herausgegebenen Zeitschrift »Hyperion«.
	23. November	Amerika-Reise (Geschäftsverhandlungen, Werbung für den Insel-Verlag).
1909	Januar	Plan eines Hofmannsthal-Hundertdruckes.
	März	Rückkehr aus Amerika.
		Auflösung des Haushaltes in Bremen.
	Mai	Wohnung in München und Tutzing (Villa Frauenberg, Besitz von Kühlmanns).
		Besuch Hofmannsthals in Tutzing.
		Freundschaft mit Richard Voss.
1910	Januar/Mai	Zweite Amerika-Reise.
	Frühjahr	Dritter Hundertdruck: Leopold von Andrians »Garten der Erkenntnis«.
		Übertragung von Christopher Marlowes »Edward II.«.
	Dezember	Übersiedelung von Tutzing nach München ins Haus Poschingerstraße 5.
1911		Erneuter Plan eines Hofmannsthal-Hundertdruckes.
	Juli	Vierter Hundertdruck: Schröders »Lieder und Elegien«.
	Jahresende	Verstimmung zwischen Hofmannsthal und Heymel, die erst durch einen Brief Hofmannsthals im November 1914 kurz vor Heymels Tod gänzlich aufgehoben wird.
1912		»Eduard II.«, mit einer Einleitung von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler gewidmet.
		Scheidung der Ehe mit Gitta von Heymel.
	Juni/Oktober	Afrika-Reise mit dem Staatssekretär Wilhelm Solf.
	Dezember	Neue Wohnung in Berlin: Hohenzollernstraße, später Fürst-Bismarck-Straße 2.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1913	Januar	Ausbruch der tuberkulösen Erkrankung. Letzter Hundertdruck: R. Borchardts »Jugendgedichte«.
	August	Zweite Afrika-Reise mit Solf. Durch die Afrika-Reisen angeregte politische Aufsätze erscheinen 1912/13 in den »Süddeutschen Monatsheften« unter dem Pseudonym »Spectator Germanicus«, das auch R. Borchardt in dieser Zeitschrift gebrauchte.
1914	Mai	Kur in Südtirol.
	August	Bei Kriegsausbruch mit seinem Regiment beim Vormarsch in Belgien und Nordfrankreich; Anfang September Beurlaubung wegen des schlechten Gesundheitszustandes; Rückkehr nach Berlin; rapide Verschlimmerung der Krankheit. – Niederschrift des Kriegserlebnisses »Der Tag von Charleroi«.
	Oktober	»Gesammelte Gedichte. 1895–1914«, R. Dehmel und C. L. Schleich gewidmet.
	26. November	Heymel stirbt in Berlin.

Heymel an Marie Schultz

Paris Hotel Chatham. Donnerstag. 30.3.1900.

II. Pariserbrief.

[...] Paris wird nach allen Richtungen durchstreift und die Eindrücke sind unbeschreiblich.

Gestern abend war ich mit v. Hoffmannsthal zusammen. 25 Jahr. Ganz Dichter. lebhaft voll von Plänen. Ein Ballet. Ferner eine Dichtung für den Vortrag bestimmt. Leda mit dem Schwan u. a. m. Ich denke ihn ganz an die Insel zu fesseln, was er sehr wünscht. etwa als Vertreter für Östereich wie Meiergraefe für Paris. Wir bekämen alleiniges Recht der Veröffentlichung seiner herrlichen Verse. Ich hoffe es geht zusammen. Er ist unter den jüngeren der bedeutendste mit Schroeder, der *sehr* schöne neue Gedichte geschrieben hat. [...][1]

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

[Paris, 1. April 1900][2]

Sehr geehrter Herr von Hoffmannsthal!

Wenn ich Ihnen wirklich heute mein Büchelchen schicke, so thue ich es deswegen, weil ich es versprochen habe; solche Anfangsredereien sollte man allerdings besser für sich behalten. Ich erneue meine Bitte um Nachsicht und vielleicht verbrennen Sie das Zeug nach der Lektüre ganz schnell. Zugleich sende ich Ihnen einige Chansonsversuche mit, die Ihnen vielleicht Spaß machen; wenn sie auch noch nicht das Richtige sind, so glaube ich doch auf dem Wege zu sein.[3]

Für einige Winke Ihrerseits wäre ich sehr *sehr* dankbar.

Erläuternde Hinweise zur Edition und eine Würdigung der durch diesen Briefwechsel dokumentierten freundschaftlichen Verbindung zwischen Heymel und Hofmannsthal werden dem Teil II im Hofmannsthal-Jahrbuch 1994 beigegeben. – An dieser Stelle sei aber schon jetzt Herrn Rudolf Hirsch als dem Vertreter der Erben Hofmannsthals und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach a.N. für die Erlaubnis zum Abdruck der Korrespondenz vielmals gedankt. Die Photographien (S. 30 und S. 33) stellte freundlicherweise Rudolf Hirsch zur Verfügung. Auch dafür gilt ihm Dank. Die in den Anmerkungen verkürzt zitierten Veröffentlichungen löst das Siglen- und Abkürzungsverzeichnis (S. 383 ff.) auf.

[1] Hofmannsthal war am 10. Februar nach München gereist, hatte dort »die beiden jungen Eigentümer der ›Insel‹«, Rudolf Alexander Schröder und Alfred Walter Heymel, kennengelernt (Hofmannsthal an Hermann Bahr, 24. März 1900; B I, S. 299). Am 13. reiste er nach Paris weiter. Dort blieb er bis zum 2. Mai. Zum Pariser Aufenthalt siehe vor allem Hofmannsthals Briefe in B I, S. 296–309 und B II, S. 9–36. – Das *Ballett* »Der Triumph der Zeit«, für Richard Strauss gedacht, wurde erstmals in der »Insel« gedruckt (II. Jg., 4. Quartal, Nr. 12, September 1901). – »Leda und der Schwan« blieb szenischer Entwurf. – Julius Meier-Graefe führte in Paris das »Maison moderne«, »ein schönes Geschäft von ›new style‹-Möbeln und Kunstgegenständen« (Hofmannsthal an die Eltern, März 1900; B II, S. 21).

[2] Zur Datierung: Hofmannsthal und Heymel (am 22. März in Paris angekommen) hatten sich am 29. und 31. März getroffen (siehe Hofmannsthals Brief an die Eltern von »Freitag, 5 Uhr«, dem 31. März; B II, S. 27). Demnach kann Heymel mit dem »gestrigen Abend« nur den 31. meinen. Siehe auch den folgenden Antwortbrief Hofmannsthals.

[3] Das *Büchelchen*: »Die Fischer und andere Gedichte« (Leipzig: Insel-Verlag 1899), Otto Julius Bierbaum »in dankbarer Verehrung gewidmet«. Heymels handschriftliche Widmung: »Herrn Hugo von Hofmannsthal zur freundlichen Erinnerung an die Pariser Tage März 1900. der Verfasser«. Die Verse »Mein Leben«, von denen Hofmannsthal in seiner Antwort spricht, verraten viel von Heymels lebenshungrigem Wesen. – Die drei *Chansonsversuche* sind »Paris April 1900« datiert und überschrieben: »Ein Übermütiger singt:« (angelehnt an Papagenos Lied »Ein Vogelhändler bin ich ja« aus Mozarts »Zauberflöte«), »Ein Verliebter singt:« und »Ein Fröhlicher singt:« (»Saharet ist meine Muse…«). Zum dritten Chanson: » […] Heymel […] hat eine sehr hübsche und komische Geliebte, eine Australierin, die hier in den ›Folies

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hoffentlich ist Ihnen der gestrige Abend gut bekommen. Ich habe noch allerhand unternommen und schließlich gegen 5 Uhr in einer Droschkenkutschenschenke Wurst mit Sauerkraut gegessen und Caffee getrunken, was sehr ulkig war, denn Kutscher, Leute im Frack und Cocotten saßen alle durcheinander. Dazu Harfenmädchen die Volkslieder schrill und falsch zupften und sangen.[4]

Hoffentlich habe ich bald Nachricht aus München.

Besten Gruß. Ihr ergebener Alfred Heymel

Paris, den 3 IV.[1900]

Lieber Herr Heymel!

ich freue mich sehr, daß Sie mir diese Gedichte geschickt haben. Einmal hat es mich gefreut als ein Zeichen von Zutrauen und dann aber auch weil mir diese Gedichte viel besser gefallen, als die künstlicheren, die in der »Insel« stehen. Ich glaube Sie müssen immer so mit offenem Mund vor sich hinsingen, nicht in einem verstellten Ton, mit der Kopfstimme.

Manchmal entstehen dann Zeilen von einem merkwürdigen feuchten athmenden Glanz. Auch in den schwächeren Zeilen haben Ihre Gedichte etwas sehr gewinnendes: man glaubt ihnen die Dinge. Am liebsten hatte ich beim Durchblättern manches in dem Gedicht »Leben« und das kleine nette Ding: Bestellung. Auch in den Sprüchen blitzt es manchmal jung und stark. Sie dürfen glaub ich diese Unmittelbarkeit der Darstellung nie verlassen. Dann könnten Sie, wenn die Erinnerungen eines reichen Lebens sich häufen, zu etwas ähnlichem wie Liliencron kommen: Weltbild ohne Reflexion, was doch das Schönste in der Lyrik ist.

Ich freue mich sehr, daß wir uns kennen gelernt haben. Man liest und hört sich dann doch ganz anders.

Ich erwarte eine Zeile von Ihnen.

Aufrichtig Ihr Hofmannsthal

Bergères‹ tanzt. Sie heißt Miß Saharet und tanzt auf einem Speisetisch oder einem geschlossenen Klavier in der hübschesten Weise.« (Hofmannsthal an die Eltern, 31. März; B II, S. 27).

[4] Siehe dazu Heymels Brief an Marie Schultz vom 5. April.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[Paris, um den 5. April 1900]

Lieber Herr von Hoffmannsthal!

Ihr Brief hat mir enorm gut gethan; ich selbst stehe meiner Production äußerst unsicher, tastend und skeptisch gegenüber; aber dann und wann freut sie mich und das ist doch die Hauptsache. Zwar ist das Zusammenleben mit einem so kräftigen Geiste und unerbittlichem Verstande, wie wir beides bei R. Schroeder finden, aufreibend genug und oft äußerst entmutigend. Man kommt sich so unbedeutend vor und will sich, noch seine eigene noch so liebste Kunst, doch nicht aufgeben. Das giebt Kümmernisse, Streitfälle etc täglich fast in neuer Gestalt. Dazu kommt eine ganz verschiedene Lebensauffassung.

Leben mit Reflexion. Ernst und Lachen stehen sich gegenüber. Doch genug. Ich werde mich sehr *sehr* freuen noch mit Ihnen zu plaudern. Haben Sie heut Abend Zeit? Wollen wir zusammen essen, wollen wir uns nach dem Diner treffen. Ganz wie Sie wollen.

Ihr sehr ergebener Heymel

Heymel an Marie Schultz

Paris. Donnerstag. 5.4.1900.

III. und letzter Pariser Brief

[...] Dann bin ich jetzt fast auch täglich mit Hugo von Hofmannsthal zusammen. Auch er will nach München dann und wann kommen meinet und meines Vetters wegen, er ist vielleicht eine Brücke zwischen uns. Halbitaliener, lebhaft, voll schöner Bilder, voll Plänen, die sehr interessant sind, lebend ermangelt er nicht weniger angenehmen Eigenschaften, wienerische Untugenden zumeist, aber ich freue mich recht ihm näher zu treten. Vielleicht interessiert sie einliegender Brief, der seine Handschrift, seine Art und sein Urteil über meine Production zeigt.[5] Letzteres war mir ebenso angenehm wie überraschend, da ich

[5] Hofmannsthals Brief vom 3. April.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch Rudolfs Ablehnung sehr unsicher bin. Wir bummelten durch Paris meist nachts auf den Montmartre, in die Cabarets der Künstler, der Studenten, Gauner und anderem leichten Volkes. Wir gingen in Kutscherkneipen und glänzende Lokale. Nach Maxim dem Sammelpunkt der Künstlerinnen, Lebeleute und großen Cocotten. Kurz sahen uns Paris von der Nachtseite an. Und plauderten über alles und erzählten uns von unserem Leben. [...]

[Paris,] Freitag [6. April 1900][6]

Lieber Herr von Hoffmannsthal!

Ich reise morgen abend und würde mich sehr freuen Sie morgen gegen Mittag sehen zu können und mit Ihnen zu frühstücken; paßt Ihnen das.

Besten Gruß Ihr A Heymel.

[München, 15. IV.] Ostern. 1900.

Lieber Herr von Hofmannsthal!

Geschäftlich wird Ihnen mein Vetter geschrieben haben und hoffe ich, sind wir recht bald mit der in Paris besprochenen Sache in Ordnung. Persönlich treibt es mich heute Ihnen noch einmal schriftlich zu versichern, *wie* ich mich gefreut habe, daß wir uns näher kennen lernen durften und wie sehr ich die Hoffnung hege, daß unsere Bekanntschaft sich nach und nach zu einem Zusammenarbeiten und damit zu einer Freundschaft auswachsen wird, die nicht nur uns erfreuen sondern auch anderen vielleicht zu Gute kommen wird. Der Satz ist etwas geschraubt geraten ist aber ganz schlicht und einfach gemeint. Wir hoffen Sie auf Ihrer Rückreise länger hier zu haben.

[6] Auf Briefbogen des Hotels Chatham, Paris, geschrieben. – Heymel reiste am 7. April über Darmstadt zurück nach München.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Photographieren habe ich mich nicht lassen in Darmstadt, da ich nur wenige Stunden da war. Das Buch Ihres Freundes ist bestellt. Ich bin sehr gespannt.[7]

Wolzogen hat sich neulich in Zürich über Ihr Gedicht »Adler, Lamm und Pfau« lustig gemacht. Überflüssig, billig, unterirdisch, neidisch, witzlos. u s. w. Übrigens, wo kann ich es gedruckt bekommen? Ich möchte es gerne haben.[8]

Hoffentlich geht es Ihrem Herrn Vater, für den Sie in Paris ja ernstlich besorgt waren, wieder ganz gut.

Ich habe gestern Abend den ersten Act Ihres »Bergwerkes zu Falun« gelesen und bin auf das Höchste entzückt. Ich lese heute es zum zweiten Male und, wenn es nicht so abgedroschen wäre, ich würde Ihnen gratulieren. Geht es noch weiter, existiert mehr, wollen Sie es weiter machen??? Was da ist, ist wundervoll und mir scheint auch rund.[9]

Ihr Ballet verfolgt mich mit seinen schönen Ideen. –[10]

Wir wohnen in der neuen Redaction Leopoldstraße 4.[11] Ein Paar Zeilen von Ihnen privat (Prinz Ludwigstraße 5.) würden mich sehr sehr freuen. Besten Gruß

Ihr sehr ergebener Alfred Heymel

[7] Wohl Leopold von Andrians »Der Garten der Erkenntnis« (Berlin: S. Fischer 1895). Hofmannsthal warb für dieses »Narzissusbild der Jugend« (Andrian in der Vorrede zur 4. Auflage 1919) auch in Paris (siehe Hofmannsthals Briefe an Andrian aus Paris; BW Andrian, S. 141 und S. 144 f.). 1910 gab Heymel den »Garten der Erkenntnis« als einen seiner Hundertdrucke heraus (Leipzig: Offizin Drugulin).

[8] Das »Lebenslied« war erstmals am 15. November 1896 in der »Wiener Rundschau« erschienen. Hofmannsthal teilte es Heymel in seinem Brief vom 26. Juni 1900 mit (siehe Anm. 16).

[9] Hofmannsthal hatte das Manuskript der ersten drei Aufzüge des geplanten Dramas »Das Bergwerk zu Falun« wohl schon im Februar nach München mitgebracht. Dieser erste Akt wurde im Oktober 1900 in der »Insel« (II. Jg., 1. Quartal, Nr. 1, S. 28–67) gedruckt. Das 1899 konzipierte und im wesentlichen ausgearbeitete Drama hat Hofmannsthal nie geschlossen drucken lassen. Den 2. und 5. Akt gab er in Zeitungen und Zeitschriften. Die Ausgabe der Gesammelten Werke von 1924 bringt nur den ersten Akt. Als geschlossenes Stück wurde »Das Bergwerk zu Falun« erstmals 1933 für die Mitglieder der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft gedruckt.

[10] »Der Triumph der Zeit«.

[11] Noch 1899 hatten Schröder und Heymel begonnen, zwei Räume der von Heymel angemieteten Parterre-Wohnung in der Leopoldstraße 4 nach Schröders Entwürfen als »Insel«-Büro einzurichten. Dort zog dann im Herbst 1900 auch Heymel ein. (Siehe auch Heymels Brief vom 16. Dezember 1900.)

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verzeihen sie bitte die Klexe aber es ist zu spät zum Abschreiben und ob ich morgen dazu komme, weiß ich noch nicht.

Sehr verehrter, lieber Herr von Hofmannsthal!

Wenn mein Kopfkissen, auf dem ich nachts schlafe eben so hart ist, wie mein Gewissen Ihnen gegenüber schlecht, so werde ich nie wieder ruhig schlafen können. Ich hätte mich erdrosseln können, als ich Sie neulich verfehlte, da ich mich doch so sehr auf ein Zusammensein mit Ihnen gefreut hatte.[12] Hoffentlich ein ander Mal. Ich hätte schrecklich viel mit Ihnen zu besprechen und bin so begierig auf das Ballet, auf Leda mit dem Schwan, und auf das andere.

Hier ist es herrlich warm und ich reite und fahre den halben Tag und bin verliebt und voll Pläne. Wo gehen Sie im Sommer hin. Nach Worpswede? ins Gebirge?

Kommen sie doch einmal auf ein paar Tage nach München. Wir machen dann Touren ganz früh morgens oder abends. Endlich kann ich Ihnen ein vernünftigeres Bild senden, als die kleine Amateurphotographie von Bierbaum und mir. Die Dame, die die Bilder gemacht hat sprach viel von Ihnen, will sie gerne photographieren und ist recht geschickt. Ich sende (nicht aus Aufdringlichkeit) zwei Bilder, da ich sie beide für gut halte.[13] So ist die Möglichkeit größer, daß Ihnen eins gefällt.

Von Ihnen zu hören wäre mir großes Vergnügen. Mit bestem Gruß

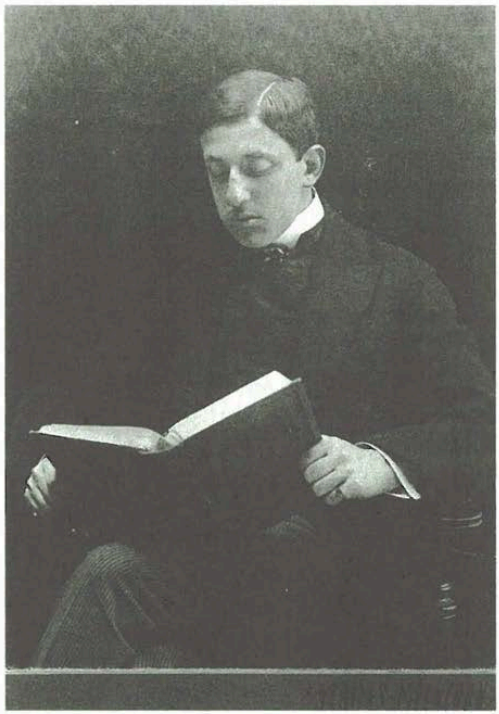
immer Ihr Alfred Heymel.

München. Hotel Continental. 10.6.1900.

[12] Hofmannsthal war von Paris aus über Rouen nach Brighton und London gereist. Auf dem Rückweg nach Wien machte er am 16. Mai in München halt, saß dort dem Maler Karl Bauer für ein Portrait, von Bauer für das sogenannte Gruppenbild des Freundeskreises um Stefan George gedacht, am 17. und traf wahrscheinlich Ria Schmujlow-Claassen am 18. Mai (siehe BW Schmujlow-Claassen, S. 64 f. und 212). Hofmannsthal lehnte die Aufnahme seines Portraits ins Gruppenbild ab.

[13] Die zweite Photographie in: Borchardt / Heymel / Schröder. Kat. Marbach 1978, S. 73; dort auch das Urteil von Marie Schultz vom 26. Juni: »Was Ihre Bilder anlangt, so finde ich sie [...] förmlich schreiend ähnlich – am besten gefällt mir das lesende[...]«. – Die Photographin nicht ermittelt; vielleicht Sophia oder Mathilde Goudstikker (Atelier Elvira).

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



»Mit bestem Gruße. Alfred W Heymel Mai 1900«

Galizien, Manöverterrain.
Stabsquartier zu Chyrow
6ter Sept. [1900]

Mein lieber Herr Heymel

ich lebe ein lustiges Leben, jede Nacht in einem andern Quartier, in einem fast traumhaft fremdartigen, für jede Frage stummem Land, mit tausenden und tausenden und tausenden auf allen Straßen, jeder Schafstall voll Pferden, jeder Hohlweg voll Wagen, Schlafende im Staub und im Koth und alles immer weiter, schon seit 10 Tagen immer weiter

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

westwärts, von wo eine gleichstarke Armee entgegenkommt. Ich höre es sind die größten Manöver, die bisher in Europa waren. Ich habe eine angenehme Bestimmung, bin mit einem Zuge Ulanen einem höheren Commando zugetheilt und freue mich des Wachens und Schlafens, des Essens und Reitens.[14]

Den »Narcissus« hab ich auf der Durchreise in Wien gefunden und in Stanislau, am Tag vor meinem Abmarsch durchflogen. Ich freu mich sehr, ihn in 12 Tagen ernstlich zu lesen, Spuren Ihres Wesens in diesen Versen zu fühlen und später mit Ihnen darüber zu plaudern. Es scheint mir ein ungeheueres Thema, fast grenzenlos, das Leben der Seele. Sie werden es wohl noch einmal aufnehmen. Daß Ihnen das Symbol *Narcissus* so unendlich vielsagend und anziehend war, freut mich ganz persönlich.[15] Sie und Schröder zu kennen, bedeutet mir einen schönen Gewinn des vergangenen, oder vergehenden Jahres. Auf Wiedersehen,

Ihr Hofmannsthal

Lieber Herr von Hofmannsthal!

Sie werden mich für einen Ungezogenen halten; denn zwei freundliche, liebe Nachrichten von Ihnen blieben bis jetzt unbeantwortet.[16] Nichtsdestoweniger erfreuten sie mich und ist mir es lieb, daß Sie fernerhin Anteil an meiner kleinen Production nehmen und an dem und jenen Gefallen finden. Das gleiche hoffe ich von dem Ritter Ungestüm.[17]

Schroeder schreibt immerzu; teils gewaltige Sachen.

[14] Hofmannsthal war Ende August von Stanislaw ins Manöver gegangen und am 18. September wieder zurück in Wien. Zur Schilderung der Manöversituation siehe den Brief an die Eltern vom selben Tag (B I, S. 314).

[15] »Der Tod des Narcissus. Ein dramatisches Gedicht in einem Aufzug«. Wohl die 1900 als Manuskript in der Offizin W. Drugulin in Leipzig gedruckte, auf 200 Exemplare limitierte und Marie Schultz »in Freundschaft, Dankbarkeit und Verehrung« zugeeignete Ausgabe.

[16] Der vorangehende Brief Hofmannsthals; die andere der *Nachrichten*, Hofmannsthals Brief vom 26. Juni (Antwort auf Heymels Brief vom 10. Juni 1900), siehe den Beitrag von Rudolf Hirsch in diesem Jahrbuch S. 109 f.

[17] »Ritter Ungestüm. Eine Geschichte« kam auf Weihnachten 1900 heraus (Leipzig und Berlin: Insel-Verlag bei Schuster & Löffler). Heymel widmete den Band seinen »lieben Cousinen Else, Lina und Clärchen« Schröder.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Von Graf Kessler hatte ich einen *sehr* lieben Brief über den Tod des Narcissus, der mich direkt stolz gemacht hat.[18]

Oft hoffte ich Sie in München zu sehen. Wann endlich werden sie auf einige Tage kommen?

Weihnachten feire ich in Paris. Bin etwa am 6. 8. Januar zurück. Dann denke ich zum Lobetanz Wien und vor allem Sie und auch Bahr aufzusuchen.[19] Vorher aber kommen Sie doch bestimmt? Nichtwahr? Die Insel Wohnung ist unter Schroeders Entwürfen, Fürsorge und Leitung soweit fertig.

2 1/2 Monate war ich im Norden und habe nur körperlich gelebt in Hamburg, Bremen, Wandsbeck, Oldenburg, Lüneburg. Parforcejagden mit wechselndem Erfolg und gleichmäßigem Genusse geritten, das hat mir gut gethan. Nun leben Sie wohl für heute.

Mit *aller*bestem Gruße

Ihr Heymel.

[München,] 16.12.00.

Wien 25.II.1901.

Lieber Herr Heymel

ich habe öfter Lust, Ihnen zu sagen, daß ich mich darüber freue, daß wir voneinander wissen und einander hie und da sehen. Nur spricht es sich freilich viel schwerer aus, als es sich denken und empfinden läßt. Ich habe eine sehr lebendige Erinnerung an eine Viertelstunde in dem grünen Zimmer, wo wir allein waren und von Ihrer Zukunft gesprochen haben.[20]

[18] Kesslers Brief findet sich nicht in Heymels Brief-Nachlaß. Heymel dankte am 14. Dezember Kessler für dessen »gute Meinung«.

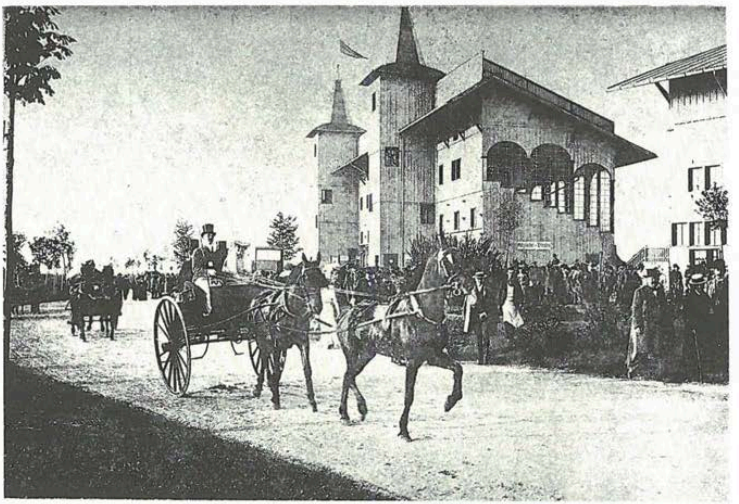
[19] Otto Julius Bierbaums Singspiel »Lobetanz«, 1895 erstmals durch die Genossenschaft Pan gedruckt, hatte im März 1901 in Wien mit der Musik von Ludwig Thuille Premiere. Eine »größere Münchner Reisegesellschaft«, darunter Heymel und Schröder, fuhr dazu nach Wien. Heymel an Marie Schultz am 11. April: »Viel waren wir mit Hofmannsthal zusammen den ich lieber und lieber gewinne.« (Borchardt/Heymel/Schröder, S. 108. Siehe auch: R. A. Schröder, Erster und letzter Besuch in Rodaun. In: Das Inselschiff, Weihnachten 1929, S. 3–5; später: R. A. Schröder, Gesammelte Werke, Bd. 2 [Die Aufsätze und Reden, 1. Bd.], Berlin u. Frankfurt a. M. 1952, S. 826f.)

[20] Hofmannsthal war am 12. Februar zur Totenfeier für Arnold Böcklin, bei der »Der Tod des Tizian« im Münchner Künstlerhaus (14. Februar) uraufgeführt wurde, für vier Tage nach München gefahren. Dort traf er auch Heymel. Dieser schreibt am 14. Februar an Harry Graf

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ich hoffe Ihnen später hie und da einmal etwas geben zu können, durch meine Arbeiten und durch meine Person, wenn unser Schicksal es zuläßt. Indessen freue ich mich, daß wir beide noch jung sind, und freue mich von einem mal zum andern, Sie wiederzusehen und immer ein wenig verwandelt zu finden.

Mit herzlichem Gruß bin ich Ihr aufrichtiger Hugo Hofmannsthal



Heymels Rückfahrt vom Rennen, Riem bei München, Juni 1901

[Venedig,] 18.VI.[1901][21]

Lieber Herr Heymel

mit Ihrem Brief und dem schönen Tandem-bild hab ich mich sehr gefreut.[22] Ich verlebe nun hier, an einem Ort, den ich ungemein liebe, mit meiner Frau eine sehr angenehme stille Zeit. Ich habe erzählen

Kessler: »v. Hofmannsthal ist in München und verleben wir nette Tage. Wir fahren Schlitten und plaudern über Vieles.« (Siehe auch Hofmannsthals Brief an die Eltern vom 13. Februar und den von Heymel vom 14. an Marie Schultz in: Borchardt/Heymel/Schröder, S. 107 f.) – Das *grüne Zimmer* war das hellgrün gestrichene Kupferstichzimmer in der »Insel«-Wohnung.

[21] Auf Briefpapier vom Grand Hotel des Bains, Lido, geschrieben.

[22] In einem Brief an Marie Schultz schreibt Heymel am 17. Mai 1900: »Alle Dienstage und Freitag wird in München jetzt Corso gefahren. Militärmusik, Vierzüge, Tandems, dogcarts, Equipagen, Damen, Mädels, Publicum. Bunt, lustig, amüsant [...] Ich habe neulich zum

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gehört, Sie hätten gesagt, meine Frau hätte eine Gräfin sein sollen, nun aber ist sie ja doch so wie so meine Frau und es ist also das andere gleichgiltig, und ich würde mich sehr freuen, Sie bald meiner Frau vorstellen zu können, erzählt hab ich ihr schon öfter von Ihnen und wie sie im Frühjahr krank war, hab ich ihr zur Zerstreuung die illustrierte Zeitschrift mit Ihrer hübschen Wohnung gebracht. (Bitte lesen Sie den Anfang dieses Satzes nicht zu ernsthaft, er ist gar nicht ernsthaft gemeint.)[23]

Bitte richten Sie den Schirachs etwas nettes von mir aus, sie sind mir so sympathisch, besonders Frau von S.[24]

Lieber Herr Heymel, ich weiß nicht, ob wir uns bald sehen werden, aber ich hoffe noch nach München zu kommen, bevor Ihr Dienst in Stuttgart anfängt: ich möchte, daß Sie nicht aufhören, mit Freundlichkeit an mich zu denken, sowie ich immer mit einer sehr unmittelbaren, auf Ihr rechtes, undefinierbares Wesen bezüglichen Freundlichkeit und Freundschaft an Sie denke.

Ihr aufrichtig ergebener Hofmannsthal

(24 X 1901.) Rodaun

Mein lieber Herr Heymel,

ich habe von Ihrem Vetter Ihre Adresse erbeten,[25] um Ihnen wegen einer mich betreffenden Geschäftsangelegenheit zu schreiben und erfah-

ersten Mal Tandem gefahren. Zwei Pferde voreinander, es ist schwer und man muß aufpassen [...]« (Borchardt/Heymel/Schröder, S. 77).

[23] Hofmannsthal und Gertrud Schlesinger hatten am 8. Juni geheiratet (siehe Abb. im Beitrag Hirsch S. 107). Vom 1. Juli ab wohnten sie in Rodaun. – Die *illustrierte Zeitschrift* war Julius Meier-Graefes »Dekorative Kunst«, in derem 4. Jahrgang (S. 254–261) die »Insel«-Wohnung unter dem Titel »Ein modernes Milieu« beschrieben und Schröders innenarchitektonische Leistung bewundert worden war.

[24] Margarete von Schirach (geb. 1874), geborene Hesse. Sie war seit 1900 in zweiter Ehe mit dem Königlich preußischen Rittmeister Friedrich Wilhelm von Schirach (1870–1924) verheiratet. Hofmannsthal hatte Schirachs nach der Aufführung des Fragments »Der Tod des Tizian« anläßlich der Totenfeier für Arnold Böcklin am 14. Februar in der Insel-Wohnung bei einem von Heymel gegebenen Abendessen kennengelernt. Siehe auch Heymels Brief vom 14. März 1903.

[25] Hofmannsthal hatte die Aufstellung seiner Honoraransprüche am 14. Oktober auch schon einem Brief an Schröder beigelegt (siehe BW Insel, Sp. 103 f. sowie für das folgende Sp.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

re mit herzlichem Bedauern, daß Sie mit einem gebrochenen Schlüsselbein zu Bette liegen, erfahre auch mit einiger Verwunderung, daß Sie also anscheinend Ihre Absicht, bei einem württembergischen Regiment zu dienen, verändert haben und muß mir Sie nun in einer Gegend vorstellen, von der ich nicht einmal recht weiß, in welchem Winkel des großen Deutschland sie liegt. Vom Bruch des Schlüsselbeins hab ich schon bei verschiedenen Freunden und Bekannten einen guten Verlauf mitgemacht und hoffe Sie daher frei von Schmerzen und der Freiheit wieder nahe. Wie es in einer solchen erzwungenen Muße in Ihrem Kopf aussehen mag, das weiß ich freilich gar nicht und empfinde bei dieser Gelegenheit recht deutlich, wie wenig ich Sie doch kenne, trotzdem wir einander beide lebhaft und empfänglich entgegengekommen sind.

Die 8 Tage oder 10 die Ihr Vetter in diesem Sommer hier verbracht hat, sind für mich von immerfort nachwirkendem Reichthum des Inhalts gewesen, hoffentlich kommen Sie auch einmal für ein paar Tage zu uns, ich habe den Muth zu denken, daß es Sie nicht gereuen würde, besonders zu einer Zeit, wo Sie ein paar von meinen befreundeten Menschen sehen könnten.[26]

Es wird mir schwer, von diesen Dingen, die den natürlichen Inhalt unserer Beziehung ausmachen, zu den geschäftlichen Dingen einen Übergang zu finden, die mit Ihnen zu besprechen ich immer und immer wieder vermeiden wollte, umso mehr als ich denke, daß Sie an die ganze »Insel«-sache vielleicht mit theilweisem Verdruß zurückgedenken, und mir nichts peinlicher ist, als einem andern Verdrießliches oder Belastendes ins Gedächtnis zu rufen. Immerhin hab ich ja gerade darum schriftliche sehr präcise Abmachungen gewünscht, weil ich dadurch das einzige zu vermeiden hoffte, was mir an der geschäftlichen Seite meines métiers peinlich ist, leider in diesem Fall ohne Erfolg.

Die »Insel« ist mir nämlich eine beträchtliche Anzahl von Honoraren schuldig, sowohl für Vertragssachen als für Beiträge und zwar Summen,

105–113) und bei dieser Gelegenheit Schröder um Heymels Anschrift gebeten. Schröder antwortete am 19. Oktober, er habe die Honoraraufstellung an das Büro der »Insel« weitergegeben und Heymels Adresse sei: Osternburg bei Oldenburg, Harmoniestraße 8.

[26] Schröder war Ende Juli/Anfang August erster Wohngast in Hofmannsthals Rodauner Haus. Siehe dazu: R. A. Schröder, Erster und letzter Besuch in Rodaun. In: Das Inselschiff, Weihnachten 1929, S. 6–15; später: R. A. Schröder, Gesammelte Werke, Bd. 2 (Die Aufsätze und Reden, 1. Bd.), Berlin u. Frankfurt a. M. 1952, S. 829–838.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die nach dem präcisen Wortlaut der Verträge hätten größtentheils am 1ten Juni, d. i. vor mehr als vier Monaten, die anderen theils im Laufe des August und im Laufe des September bezahlt werden sollen. Leider ist meine materielle Situation so, daß mir weder der Betrag, noch der Zeitpunkt solcher Einkünfte ganz gleichgiltig sein kann, ich habe in fast jedem Brief an Ihren Herrn Vetter angefragt und von mal zu mal die Antwort erhalten, daß die Sache *baldigst* oder in wenigen Wochen werde geordnet werden. Bevor sich dies in den 5ten Monat hinzöge, überwinde ich einen gewissen Widerwillen und wende mich an Sie, der Sie mit diesen Dingen in einer Weise verflochten sind, daß Ihnen sowohl dergleichen sehr unsympathisch sein muß als Sie auch in der Lage sein müssen, diesem mir ganz unverständlichen Zustand ein Ende zu machen. Ich habe eine Aufstellung der Beträge unlängst Ihrem Herrn Vetter geschickt, der diesen Zettel einem mir unbekannten Mann in Leipzig übermittelte, den die Ordnung dieser Sachen nun angehen soll, an den mich zu wenden ich aber keine Veranlassung habe.

Die Posten sind:

das Honorar für die Luxusausgabe »Kaiser und Hexe« soweit verkauft, nach Abrechnung

Das Honorar für IIte, IIIte und eventuell IVte Auflage Thor und Tod à 300 Mark,

das Honorar für »Gestern« »Insel« August 1901 und Ballet, »Insel« September 1901 laut Contract.

Gleichzeitig möchte ich Sie herzlich bitten, mich wissen zu lassen, von wem ich, den fortlaufenden Vertrieb meiner vom Inselverlag verlegten Arbeiten betreffend, abhängig bin, beziehungsweise, wie ich diese Arbeiten frei machen und einem andern Verlag übertragen könnte.

Ich werde Ihnen für das, was Sie in dieser Sache für [einige Worte Textverlust] thuen werden, umso dankbarer sein, je rascher es geschehen wird. Ganz besonders erfreuen würden Sie mich durch ein paar Zeilen.[27]

Mit herzlichen Grüßen aufrichtig Ihr Hofmannsthal

[27] Heymel schickte diesen Brief an den Rechtsanwalt Robert Voigt, Schwager Schröders und Vermögensverwalter Heymels, der mit der Gründung der Insel-Verlags GmbH im Oktober 1901 Mitgesellschafter geworden war und den Verlag juristisch vertrat. Auf dessen Reaktion spielt Hofmannsthal im Brief vom 2. November an.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rodaun (2. XI. 1901)

Lieber Herr Heymel

hätte ich Ihnen nur gleich, oder wenigstens noch gestern auf Ihren lieben Brief,[28] der Sie mir für Augenblicke ganz merkwürdig nahe gebracht hat, geantwortet. Dann hätte ich Ihnen manches aus meinem Freiwilligenjahr erzählt, woran ich auch eine so liebe fast feierliche Erinnerung habe. Nun aber – wahrhaftig wollte ich Ihnen gestern abends schreiben – ist leider Gottes der beiliegende Brief Ihres Rechtsanwaltes an mich gelangt, und hat mir die Laune so ganz verdorben, mir diese peinliche schon beinahe unbegreifliche Geldangelegenheit so widerwärtig wieder aufgewühlt, daß ich nichts anders kann, als mich bei Ihnen aufs ernstlichste beklagen. Es thut mir überaus leid, und muß auch Ihnen leid thun, daß Sie und Schroeder die ersten Menschen sind, die mich in meinem ganzen Leben und nach so vielfachem Verkehr mit dem inferiorsten jüdischen und christlichen Zeitungsvolk, in eine peinliche Schreiberei wegen Geldsachen bringen. Sie und Schroeder! – Denn wirklich, etwas ähnliches ist mir nie begegnet. Denken Sie nur, wie widersinnig es ist, daß weil irgend welche Bummeleien bei der »Insel« vorgefallen sind, ich deswegen Brief auf Brief schreiben muß, um zu meinem mir ganz unzweifelhaft gehörigen Geld, einer mir natürlich unentbehrlichen Summe, ungefähr der Ertrag eines halben Arbeitsjahres, zu kommen. Und nun bekomme ich statt meines Geldes, statt einer präcisen Aufklärung, statt eines Termines, den beifolgenden Brief Ihres Rechtsanwaltes, den ich Sie zu lesen bitte. Er enthält ja nichts, was mich interessieren kann. Details über Ihre Verhältnisse, die mich nichts angehen. Und die Anweisung, mich mit meiner »Bitte«, ein sehr falscher Ausdruck übrigens in dieser Situation, an Herrn v. Poellnitz zu wenden, denselben Herrn in dessen Händen seit 3 Wochen, durch Schroeder, meine präcise auf einem Zettel formulierte Forderung ist, und von dem ich seither nicht eine *Zeile* erhalten habe.

Ich versichere Sie, lieber Herr Heymel, daß mir diese Sache so peinlich ist, als sie Ihnen nur sein kann. Es ist eine Sache, die überhaupt durch nichts mehr gut gemacht werden kann, daß ich durch Umstände

[28] Nicht überliefert.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– die zu *vermeiden* in Ihrer und Herrn Schroeders *Gewalt* gewesen *sein* muß – gezwungen werde, in dieser häßlichen Sache vier mal an Schroeder, und endlich an Sie und nun leider abermals an Sie zu schreiben.

Was sollte mich veranlassen, mich mit dem Herrn von Poellnitz in Verbindung zu setzen? Ich habe klare bestimmte Forderungen an die früheren Herausgeber der »Insel«; alles was an Complicationen durch die Umgestaltung etc. entstanden sein mag, geht mich absolut nichts an. Es muß nichts leichter für diesen Herrn sein, als sich davon zu überzeugen, daß meine Forderungen richtig sind, und mir mit einem höflichen Brief die Beträge zu schicken, sagen wir etwa mit Ausnahme des Betrages für »Kaiser und Hexe« zu dessen genauer Abrechnung er sich noch eine Frist erbitten könnte. Bitte bedenken sie in einer ruhigen Stunde diese Situation, bedenken sie wie es auf mich wirken muß, von Ihnen an Ihren Advocaten und von diesem dann in der hinhaltendsten Weise an eine dritte Person verwiesen zu werden, die ihrerseits mir seit Wochen die schuldige Auskunft verweigert. Hoffentlich lösen Sie diese Angelegenheit nun durch eine energische Einwirkung auf den betr. Herrn in einer Weise, die mir möglich macht, meine persönlichen Beziehungen zu Ihnen aufrecht zu erhalten, wie ich es *herzlich* wünsche.[29]

Ihr Hofmannsthal

[29] Heymel hat auf diesen Brief offensichtlich nicht direkt geantwortet. Er sandte ihn an Schröder weiter, der sich am 7. November bei Hofmannsthal für Versäumnisse entschuldigte, zugleich aber auch auf die ungewöhnlich wohlwollende Honorierung hinwies, die dieser erfahren habe, und ungerechtfertigte Vorwürfe streng zurückwies. Schröder verwahrte sich vor allem gegen den »äußerst beleidigenden« und »unsäglich unliebenswürdigen Ton«, erwartete Hofmannsthals Bedauern und die Zurücknahme falscher Vorwürfe. – Rudolf von Poellnitz war mit der Gründung der Insel-Verlags GmbH Teilhaber und Geschäftsführer des Verlags geworden (siehe dazu BW Insel, Sp. 18–21 und 104–108).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[Osternburg, gegen Ende 1901?][30]

Mein sehr verehrter Herr von Hofmannsthal?

Warum hört man garnichts von Ihnen? Immernoch erbittert gegen jemand, der nichts dazu kann? Oder ärgerlich weil man zornig wurde? Beiderseits!

Ein Paar Worte von Ihnen thäten mir sehr wohl, denn hier ist Langeweile, Verzweiflung, Kleinlichkeit, Mißgunst, Neid, Anfeindung, schlechtes Wetter und Essen, Lärm, Unflätigkeit, Rohheit, Schnaps, Stinkatem etc. etc.

Stets in alter Verehrung und Zuneigung

Ihr ergebenster Alfred Heymel

[Osternburg, Ende 1901/Anfang 1902]

Mein lieber Herr von Hofmannsthal!

Vielen Dank für Ihren freundschaftlichen Brief.[31] Ich faßte den Pasus »Sie und« ganz richtig auf. Ärgerte mich nur über dies »es kann durch nichts wieder gut gemacht werden« und dachte, na denn man zu, wie man in der Jugend alles zu schwer und zu leicht nimmt.[32]

Ich schriebe Ihnen nun gerne mehr und interessantes aber heute ist Felddienst bei klarem leichten Frostwetter, ich muß um 8 beim Rittmeister Ordonanz spielen und grüße Sie darum nur ganz schnell freundlichst und bin stets

Ihr ergebenster A Heymel

Ich komme gerade aus dem Stall putzte 8 Striche und stinke nach Mist.

[30] Gedruckter Briefkopf: ALFRED WALTER HEYMEL // MÜNCHEN / LEOPOLDSTRASSE 4

[31] Nicht überliefert.

[32] Siehe Hofmannsthals Brief vom 2. November.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rodaun 6 VI. 1902.

Lieber Herr Heymel,

lebhaft wurde in mir gegen Anfang des Frühjahres das Bedürfnis, Ihnen zu schreiben und von Ihnen Nachricht zu bekommen, daß ich Herrn Schroeder, wohl im April, recht dringend bat, mir Ihre Adresse zu schreiben, die ich etwa verändert glaubte: auf diesen Brief erfolgte keine Antwort und so beschränkte ich mich darauf, sehr freundlich und öfter an Sie zu denken. Unwillkürlich – aber ganz unsinniger Weise – dachte ich mir immer Ihr Dienstjahr von Monat zu Monat ganz dem meinigen entsprechend und da war der Mai und Juni eine so merkwürdige Zeit, mit Stunden der tiefsten Beklommenheit – ich war im April recht krank gewesen – und Stunden von wundervoller Fülle, oft während des Schwadronsexercierens, oder bei einsamen Ritten auf meiner Fuchsstute über Hutweiden und durch Laubwälder hin, oder durch kleine slawische Dörfer mit Gänsen, Kindern und magern Kühen. Manchmal drängte sich mir damals – wie niemals wieder in meinem Leben – die ganze Gluth und verhaltene Kraft des Lebens in irgend ein Einzelnes zusammen: in ein reifes Ährenfeld mit glühenden Mohnblüthen; in das Bild eines Hirten, der sich an den Boden bückte, aus einer Wasserrinne zu trinken; in einer jungen Kuh, die erhobenen Nackens gegen den Abendhimmel brüllte; im melancholischen eintönigen Singen der Stallwarten beim Strohflechten; in den Gestalten badender Kinder; in irgend einem Gesicht aus der Mannschaft, voll Dumpfheit, Güte oder Heimtücke; in einer Zeile eines Buches, in halbschläfrigem Lesen bis zu einer unendlichen Tiefe erfaßt; oder in einem Traumbild. Damals ist auch das versunkenste meiner Gedichte entstanden, der »Traum von großer Magie«. Während 24 Stunden umschwebte es mich, mit einer süßen Fülle und Tiefe, an die das Gedicht wohl nur mich und keinen andern erinnern kann und niedergeschrieben wurde es dann in einem Mannschaftsschulzimmer während der Unterofficiers-ausbildung, auf einer Schulbank.

Ich hoffe daß Sie auch sehr schöne unvergeßliche Sommertage erleben werden, ich glaube das kann in diesem Jahr nicht ausbleiben. Ich nehme wenigstens an, daß Ihr Regiment größere Übungen in diesem Jahr mitmacht, daß Sie den Zauber dieses Dahinziehens in der großen Masse, des Einreitens in nieerblickte Dörfer, die Réveille bei Sternen-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schein, das Auffahren vom Bett oder vom Stroh in einem fremden Raum und abends das niederlegen in einem fremden Raum, wo einem plötzlich ein Apfelbaum, ein Huhn oder eine alte Bauernfrau so befreundet wird, daß Sie den Zauber dieser vielen vielen ineinander fließenden Dinge auch erleben werden.

Ich freue mich anhaltend darauf, daß Sie später einmal ein paar Tage hier bei mir verbringen werden. Ich glaube, ich fühle vielmehr daß ich Ihnen ein wenig nützlich sein kann, weil in mir einiges von den weit auseinander liegenden Dingen zusammengeknüpft ist, die auch Sie für sich werden zusammenknüpfen müssen, wenn Sie weiter leben wollen.

Lassen Sie mich nicht zu lange ganz ohne Nachricht. Was immer Sie mittheilen, wird mir sehr leicht mit wirklicher Theilnahme aufzufassen.

Sehr angenehm war mir von Kessler zu hören, daß Ihnen die Verbindung mit diesem nicht verloren gegangen ist.[33]

Ich habe seit 3 Wochen eine kleine Tochter, die Christiane heißt und sich freut, Ihnen vorgestellt zu werden.[34]

Ihr aufrichtig ergebener Hofmannsthal

[Lüneburger Heide, um den 10. Juni 1902]
15 Juni–10 Juli in Munster Truppenübungsplatz

Lieber Herr von Hoffmannsthal!

Vielen herzlichen Dank für Ihre lieben freundschaftlichen Zeilen, die ich heute, wenn auch nur ganz kurz beantworten möchte.

Wir liegen in einem großen Lager mitten in der Lüneburgerheide und unsere ganze Brigade die Königs-Ulanen Nro 13. Hannover und wir, exercieren jeden Morgen in der glühenden wundervollen Sonne, nachdem wir 8 Tage Marsch hinter uns haben. Sie können sich denken wie Ihre Erinnerungen mich eigentümlich und gerade jetzt verwandt berührten.

[33] Siehe Kesslers Brief an Hofmannsthal vom 3. April 1902: »Walter Heymel war gestern bei mir und wir haben viel von Ihnen und vor Allem vom Kaiser und der Hexe geredet. Es ist merkwürdig, von wie vielen Punkten aus man wie zufällig immer auf Etwas von Ihnen kommt.« (BW Kessler, S. 40)

[34] Christiane war am 14. Mai geboren worden.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heute abend kam der Corpscommandeur und wurde mit Zapfenstreich Feuerwerk etc lärmend und lustig empfangen. Fackeln brannten um die Officiersbaracken.

Wie gerne komme ich einmal nach Rodaun und freue mich Ihre Frau Gemahlin und das Prinzesschen kennen zu lernen zu dem ich den Eltern herzlichst gratuliere. Sie müssen doch eigentlich sehr glücklich sein, so wie man es eben sein kann. Familie, Erfolg, Wissen, Erkenntniß, und vor allem so etwas wie Abgeklärtheit und Ruhe wurde Ihnen eigen. Oder ist das dummes Zeug, was ich da schwatze?!

Stets Ihr ergebener Alfred Heymel.

[Monopol-Hôtel]
[Köln,] 13ter III.[190]3.[35]

Mein lieber Herr Heymel,

in den letzten Monaten, und besonders seit ich jetzt in Deutschland reise, denke ich sehr häufig an Sie. Es that mir sehr leid, Sie in München nicht zu finden. Dann hatte ich neulich ein langes Gespräch über Sie mit Herrn von Poellnitz.[36] Ich interessiere mich wirklich lebhaft für Sie, lieber Herr Heymel. Verzeihen Sie den etwas protegierenden Nebenklang, den dieses Wort hat, dieser liegt natürlich gar nicht in dem, wie

[35] Gedruckter Briefkopf des Hotels.

[36] Hofmannsthal war im März auf einer Vorlesungsreise, die ihn über Breslau, Dresden, Leipzig, Kassel und Düsseldorf nach Köln, Aachen und Bonn führte. Auf dem Rückweg besuchte er vom 15. bis 17. März Bodenhausens in Heidelberg. – Am 5. März war er in Leipzig mit Rudolf von Poellnitz im Hotel Hauffe zusammengetroffen, um vor allem die von Heymel gewünschte Veröffentlichung des »Kleinen Welttheaters« zu besprechen (siehe BW Insel, Sp. 117–119). Am 10. März hatte Poellnitz Heymel unterrichtet: »Herr von Hofmannsthal war inzwischen hier und ich habe nun mit ihm die Herausgabe des ›Welttheaters‹ besprochen. [...] Er hat eine Einbandzeichnung und ein Schwarz-Weiß-Blatt als Vorsatzpapier aus den ›Early works‹ von Beardsley ausgesucht, letzteres unpubliziert. [...] Ich glaube nicht, daß wir Hofmannsthal dazu bringen, das Stück auch für die ›Gedenkblätter‹ zu geben, aber vielleicht hat er irgend etwas anderes, was er geben würde, wenn Sie ihm persönlich schreiben.« – Zum Plan der Reise siehe besonders Hofmannsthals Brief an Bodenhausen vom 1. Februar und Bodenhausens Antwort vom 4. (BW Bodenhausen, S. 24–26). – Nach *München* war Hofmannsthal Anfang Februar zu einem Treffen mit Stefan George gefahren.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ich es meine. Sondern Sie und Ihr Leben interessieren mich, ebenso wie mich Schroeder und sein Leben interessiert, nur wieder in einer ganz anderen Weise. Und es ist diesem Interesse in beiden Fällen etwas von Beunruhigung und von Sorge beigemischt. Vielleicht nur darum, weil ich älter bin als Sie beide. Vielleicht haben sich ältere Freunde auch um mich früher in einer ähnlichen Weise gesorgt. Dergleichen zu schreiben, hat aber keinen Sinn. Ich will Ihnen etwas sagen: ich wünsche sehr lebhaft, daß sie innerhalb dieser nächsten 2 Monate einmal für ein paar Tage zu mir nach Rodaun kommen. Wann, ist mir gleichgiltig. Ich höre, Sie lassen in Meran rennen. Sie können ja vorher zu mir kommen, oder auch nachher. Oder Sie fahren irgend einen beliebigen Tag einmal mit dem Orientexpreß nach Wien oder mit dem Nachtzug. Darin liegt ja nicht die geringste Mühe oder sonst etwas. Ich will aber daß Sie bei mir wohnen. Sie haben ein kleines freundliches sehr einfaches Zimmer. Diener habe ich keinen, wenn sie ohne einen solchen nicht existieren können, so bringen Sie Ihren mit und er kann in dem Gasthaus neben meinem Haus wohnen. Aber noch netter wäre, Sie ließen alles, was Ihr gewöhnliches Leben ausmacht, hinter sich zurück und brächten nur einen Koffer und Herrn Alfred Walter Heymel mit. Ich pflege nicht sehr häufig jemanden zu mir zu bitten und noch seltener in einer solchen Form, ich hoffe also daß sie kommen werden, wenn nicht ein sehr ernster Grund Sie abhält. Ich hoffe daß Sie sich in den paar Tagen nicht langweilen werden und bitte Sie im übrigen, zu denken, daß Sie wenige so aufrichtige Freunde haben wie Ihren freundlichst ergebenen

Hugo Hofmannsthal.

PS. Ich bin in den nächsten vier Tagen bei den Bodenhausens, Heidelberg, Anlagen 24. Vielleicht antworten Sie dorthin!

[München,] 14.3.03.

Mein lieber Herr von Hofmannsthal,

Für Ihren so überaus liebenswürdigen und freundschaftlichen Brief sage ich Ihnen meinen besten Dank; es ist sonderbar, denn gerade in der letzten Zeit habe auch ich viel an Sie gedacht und wurde viel von Ihnen

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gesprochen. Ich las mit der kleinen blassen Frau von Schirach Ihr Welttheater und Kaiser und Hexe und kann ich nur auf das Lebhafteste bedauern, daß Sie zu stolz sind mir das Welttheater für die Gedenkblätter zu geben, die vielleicht hauptsächlich, dieser mir so besonders lieb und vertraut gewordenen Dichtung zu Liebe, geplant wurden.[37] Vielleicht lassen Sie sich doch noch erweichen, und machen mich durch die Erlaubniß des Druckes froh. Ich habe seit langem den ernsthaftesten Wunsch Sie wieder zu sehen und hätte Ihnen viel zu erzählen, denn seit wir uns zu letzt sahen, passierte vieles und wird man älter und kommt sich dadurch näher von Jahr zu Jahr. Nun hören sie, so einfach ist es nicht mit dem Rodaun-Kommen, denn:

am 18. fahre ich nach Meran reite am 22. 24. 25. Rennen muß vielleicht am 28. bestimmt aber am 2. April in Berlin reiten am 13. 19. 20. in Cöln und bin am *21.* April schon wieder in Oldenburg einberufen. Da ich nun versuchen werde zwei Übungen hinter einander zu machen so dauert meine Militärzeit heuer 12 Wochen.

Die einzige Möglichkeit im Frühjahr sich also zu sehen wäre am 26. 27. März. Würde Ihnen das passen. Oder wollen wir nicht versuchen uns vorläufig am 17. oder 27. März in München, wenn Sie durchreisen zu treffen oder kommen Sie nach Meran. Ich verspreche dann heilig im Sommer oder Herbst bestimmt nach Rodaun zu kommen. Sehen möchte ich Sie auf alle Fälle bald.

In alter Ergebenheit und Anhänglichkeit stets

Ihr Alfred Heymel.

Rodaun 24. III. [1903]

Lieber Herr Heymel

Bodenhausen depeschierte mir Ihr Telegramm.[38] Es lag diesem wahrscheinlich der Irrthum zu Grund, daß ich länger in Deutschland bliebe und den 27ten durch München fahren könnte. Dies ist nun nicht

[37] Zu den von Heymel geplanten *Gedenkblättern* siehe BW Insel, Sp. 117f.

[38] Siehe Hofmannsthals Brief an Bodenhausen vom 28. März (BW Bodenhausen, S. 27).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Fall. Und wenn auch: es wäre nicht das gleiche: denn was ich so lebhaft wünsche wäre im Augenblick nicht, Ihr Gast zu sein, sondern das Umgekehrte. Es hat das vielerlei Gründe, in denen viel freundschaftliches Gefühl für Sie steckt. Es muß aber doch auch möglich sein. Es muß sich doch zwischen diese Renntermine einschieben lassen. Ich denke es noch immer und hoffe es sehr.

Ihr aufrichtig ergebener Hofmannsthal

P. S. Ich erwarte mir in den nächsten Tagen 5 Zeilen von Ihnen. Könnten Sie nicht etwas später einrücken?

[München, Ende März 1903]

Lieber Herr von Hofmannsthal!

Wieder in München möchte ich gleich mein größtes Bedauern aussprechen, daß es mir unmöglich wurde, nach Wien zu kommen. Ich habe in Meran durch Überanstrengung mir einen kleinen Schaden in der Leistengegend zugezogen und mußte, da mir daran liegt am 2ten wieder im Sattel zu sein zu meinem Arzte. In Meran hatte ich Glück da ich alle drei Rennen, die ich ritt gewinnen konnte. Ich hoffe sie zürnen mir nicht und behalten mich bis zum Sommer oder Herbst gern.

In alter Zuneigung stets Ihr Alfred Heymel.

Mein lieber und sehr verehrter Herr von Hofmannsthal,

für die liebenswürdige Dedikation Ihrer Electra, deren Erstaufführung ich ja mit Ihnen erleben durfte, und die mir im echtesten Sinne des Wortes zum Erlebniß wurde, danke ich Ihnen herzlichst. Ich finde die Stellungnahme der deutschen Kritik so lächerlich und haarsträubend, die Haltung der Presse so unflätig, daß Sie beinahe stolz darauf sein

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

können, einen so nachhaltigen Eindruck wenigstens gemacht zu haben. Ich sah die Elektra noch zweimal mit gleicher Erschütterung und fand daß die Darstellerin der Hauptrolle immer mehr mit Ihrer Aufgabe verwuchs. Sie ist wirklich eine Künstlerin, will es mir scheinen.[39]

Ich bin für wenige Tage wieder in München und wollte halb und halb übermorgen Sie in Wien aufsuchen nun kommt mir die Première der Stella und Antonie vom kleinen, dicken Bierbaum dazwischen, die am 12. stattfindet und die ich aus Courtoisie nicht versäumen darf, auch interessiert mich die Bühnenwirkung dieser Monströsität und Unmöglichkeit.[40] Am 16ten wiederum muß ich in Bremen sein und wird 1903 nun, weiß der Himmel, nichts aus unseren schönen Wiener Plänen. Anfang 1904 hingegen komme ich bestimmt und freue mich *so* auf vieles Plaudern, Aussprechen und auf ein Umherwandern in Ihrer lieben Kaiserstadt. Hoffentlich geht es Mutter und Baby gut und bitte ich mich beiden unbekannter Weise zu empfehlen.[41]

Ihnen selbst alle Grüße Ihr ergebenster Alfred Heymel

Ich wäre riesig vergnügt über ein paar Zeilen von Ihnen. bis 14. Adr. München

[München,] V. XII. 03

Rodaun den 12 XII 1904

Lieber Herr Heymel

so sehr freundlich von Ihnen, mir dieses schöne kleine leichte freudige Buch zu schicken, so sehr freundlich und wohlthuend, an mich zu

[39] Heymel kam zur Premiere der Tragödie im Kleinen Theater in Berlin am 30. Oktober. Gertrud Eysoldt spielte die Elektra. – Zur Kritik an der Aufführung siehe »Im Geschwätz der elenden Zeitungsschreiber«, hg. von Bernd Sösemann. Berlin 1989, S. 18–26 sowie Hofmannsthals Brief an Moritz Heimann vom 8. November (B II, S. 130 f.) und Eberhard von Bodenhausens Brief an Hofmannsthal vom 12. November (BW Bodenhausen, S. 35 f.).

[40] Bierbaums Schauspiel »Stella und Antonie« wurde in München am 12. Dezember im Prinzregententheater erstmals aufgeführt. Wie nach der Uraufführung im Breslauer Lobetheater (12. September) erfuhr das Stück nach der Münchner Premiere harte Kritik.

[41] Während Hofmannsthal zur Uraufführung der »Elektra« in Berlin war, wurde Franz von Hofmannsthal am 29. Oktober in Wien geboren.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

denken und das schöne Wort »Anhänglichkeit« darauf zu schreiben.[42]

Sie sehen Kessler in ein paar Tagen: er wird, wenn es ihm der Mühe wert ist, Ihnen von ein paar wundervollen Tagen in Wiesbaden erzählen, die wir mit ihm, van de Velde und der Duse zusammen hatten, und er wird Ihnen sagen, wie anhänglich und lebhaft auch ich Ihrer gedenke.[43]

Ich freue mich so sehr, Sie beide einmal bei uns zu sehen, oder Ihr Gast zu sein, oder daß man sich in schönen Ländern, an unerwarteter Stätte begegnet. Ich freue mich so sehr, vieles und Schönes zu schreiben und der Theilnahme freundlicher Menschen immer mehr wert zu werden.

Werden Sie mir die Freude machen, den 21 Jänner in Berlin zu sein?[44] Wie gütig wäre das.

Freundschaftlich Hofmannsthal

P. S. Ihren Vetter lasse ich nicht grüßen, weil ich ihm morgen einen langen Brief zu schreiben hoffe.[45]

Bremen, 3.1.05.

Mein lieber und sehr verehrter Herr von Hoffmannsthal!

Lassen Sie mich Ihnen, und unbekannterweise Ihrer Frau Gemahlin, meinen allerherzlichsten Glückwunsch zum neuen Jahre aussprechen und Ihnen wünschen, daß alles das, was Sie sich vom neuen Jahre erhoffen, oder wenigstens ein großer Teil Ihrer Wünsche, in Erfüllung gehen möge.

[42] Heymels seiner Frau gewidmete »Zwölf Lieder« (Leipzig 1905); in Hofmannsthals Bibliothek nicht mehr vorhanden.

[43] Hofmannsthals waren vom 5. bis 8. Dezember in Wiesbaden. Dort gastierte am 6. und 7. Eleonora Duse als Monna Vanna und als Cameliendame; am 5. war die Einweihung der von Henry van de Velde eingerichteten Wohnung Kurt von Mutzenbechers, des Intendanten des Wiesbadeners Theaters (siehe die Briefe Bodenhausens vom 23. und Hofmannsthals vom 27. November; BW Bodenhausen, S. 55–57). Kessler hält das Zusammensein Anfang Februar 1905 im Tagebuch fest.

[44] Uraufführung des »Geretteten Venedig« in Otto Brahms Lessing-Theater.

[45] Hofmannsthal schrieb am 18. Dezember (siehe B II, S. 189f.).

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Für mich wünsche ich vom neuen Jahre unter vielen größeren und kleineren Wünschen besonders das, daß es mir ein Zusammentreffen mit Ihnen, und einige anregende und vergnügte Stunden schenken möge.

Wir haben fest vor, am 21. Januar nach Berlin zu kommen und habe ich vor 14 Tagen an Brahm geschrieben, doch bekam ich von der Direktion des Theaters eine etwas zweifelhafte Antwort, ob wir noch Plätze bekommen könnten. Jedenfalls bin ich in Berlin, um mit Ihnen und Kessler, dem das Leben mich im letzten Jahre sehr genähert hat, zusammenzutreffen.

Für Ihren letzten liebenswürdigen Brief und Ihr freundliches Telegramm[46] sage ich Ihnen meine besten Dank. Sie haben gar keine Ahnung, welch eine große Rolle Sie durch Ihre wundervolle Kunst in unserer jungen Ehe spielen, wie oft ich Ihre Verse meiner Frau, der sie ganz neu waren, schon auf der Hochzeitsreise, und später in unserem kleinen, jetzt verschneiten Landhäuschen, vorgelesen habe.

Wie freue ich mich darauf, von Ihnen und Ihren neuen Plänen zu hören und Ihnen meine kleineren vorzutragen.

Ein, wenn auch unbedeutender, doch neuer Umstand könnte uns mit einem frischen, dünnen Bändchen verbinden, nämlich der Umstand, daß wir im militärischen Sinne auch mittlerweile Kameraden geworden sind, da ich in meinem Dragoner-Regiment nun Offizier bin.

Ich wäre unbeschreiblich gern ein paar Tage mit Ihnen zusammen, um Ihnen vielerlei zu erzählen, was seit unserem letzten intimeren Zusammensein, das ja manche Jahre zurückliegt, mit mir alles passiert ist, denn ich habe das Gefühl, daß ich Verständnis und Interesse für meine Person bei Ihnen finde, ein Gefühl, das unser gemeinsamer Freund Kessler bestätigte.

Auch Schröder wird wahrscheinlich zur Première des »Geretteten Venedig« nach Berlin kommen, und unsere Gespräche vervollständigen.

Ich werde dieser Tage zum Theaterdirektor von Bremen gehen und ihn zu überreden versuchen, »Das gerettete Venedig« noch in das diesjährige Winterprogramm aufzunehmen, jedenfalls es zum Beginn der nächsten Saison zu bringen. Für den Fall er sich einverstanden erklärt, hoffe ich nur, daß Sie zur Aufführung nach Bremen kommen und bei uns wohnen werden.

[46] Das *Telegramm* ist nicht erhalten.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einer der wenigen Regretts, die ich meinem früheren Leben gegenüber fühle, ist, daß ich es seinerzeit nicht ermöglichen konnte, Ihrer freundlichen Einladung nach Rodaun Folge zu leisten, da mich jetzt eine noch größere Entfernung von Wien trennt und ich wohl nicht in der glücklichen Lage sein werde, in Wien eine Première einer Arbeit von mir, zu erleben.

Mit meinen besten Grüßen, auch von meiner Frau, die sich sehr freut, Sie kennen zu lernen, und mit meinen besten Empfehlungen unbekannterweise an Ihre Frau Gemahlin, bin ich

Ihr aufrichtig ergebener Alfred Heymel

Bitte das Diktat zu entschuldigen, da ich an Schreibkrämpfen leide.

Freundschaftlichst A Heymel

[Bremen,] 19.6.05

Mein lieber Hugo!

Für Deinen lieben freundschaftlichen Brief, sage ich Dir meinen besten Dank. Sieh mal, das mit dem Intendanten ist nicht so einfach.[47]

Vor allem fühle ich mich dem Posten absolut nicht gewachsen, da ich von Geschäften im Allgemeinen und diesem Geschäft im Besonderen so gut wie nichts verstehe.

Ich würde viel lieber das Museum oder das Kupferstichcabinet übernehmen.

Alsdann – Du willst selber nicht Weimar – wie denkst Du Dir Deine Beihülfe, die mir wärest Du am Platze von unschätzbarem Werte sein müßte?

[47] Hofmannsthals Brief ist nicht erhalten. – Im Zusammenhang mit Kesslers Plänen, Weimar zu einem internationalen Kunstzentrum zu machen, wird auch Hofmannsthal überlegt haben, welche Aufgabe Heymel, der selbst wünschte, wenigstens für einige Zeit nach Weimar zu ziehen, dort übernehmen könnte. Der Intendanten-Vorschlag wird sich auf den vor allem von Henry van de Velde und Kessler betriebenen Plan eines eigenen Theaterbaues in Weimar beziehen (siehe Kessler-Katalog, Marbach 1988 S. 172f.). – Als Carl Ru(h)land 1906 die Direktion des Großherzoglichen Museums abgab, überlegte Heymel, ob er sich um diesen Posten bemühen solle (an R. v. Kühlmann, 23. Mai 1906).

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Alsdann – ich habe absolut nicht die Adelung als conditio sine qua non gefordert sondern nur die gesellschaftliche Stellung für meine Frau, die ihr zukommt, Zutritt zu Hof, da ich Bremer bin und uns durch den hanseatischen Gesandten vorstellen lassen kann, brauchen die in Weimar mir nur eine Stellung zu geben und alles könnte in Ordnung sein. Meine Stiftung hat der Großherzog »gnädigst geruht« vor acht Tagen anzunehmen, nun soll mich wundern was daraus kommt.[48]

Ich denke im Herbst mit Gitta einen Monat nach Weimar zu gehen und werde dann das Gelände erkunden.

Wie geht es Deiner reizenden Frau Gemahlin. Ich war so glücklich endlich einmal die Gelegenheit gehabt zu haben, sie näher kennen gelernt zu haben, und sollte denken, daß wenn sie halb so nett über mich denkt, wie ich über sie, wir gute Freunde werden müßten, denn ich finde sie so bewundernswürdig gescheidt, lieb und österreich-wienerisch und eben *ganz Deine Frau*, was alles sagen muß.

Wie geht es übrigens Dir. Wann besucht Ihr uns in Bremen, wir sind wahrscheinlich bis Mitte August hier dann wieder Ende September. Der Sommer ist hier, heiß, trocken; wundervolle farbendunkle Abende folgen grellen, flirrenden Mittagen.

Leb wohl, lieber Freund, ich danke Dir für Dein Interesse und werde eifrigst alles noch einmal hin und her wälzen und hoffe, daß ich dann den richtigen Entschluß fassen werde. Deiner *lieben* Frau und den Kinderchen viele Grüße. Ich freue mich jetzt schon auf eine baldige Antwort von Dir, die ich ersehne.

Alles Gute Dein freundschaftlich zugethaner Alfred Heymel

[48] Im Bemühen um eine Stellung in Weimar hatte Heymel, mit Kessler Initiator der Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe Deutscher Klassiker, den angenommenen Reingewinn von 50 000 Mark aus dieser Ausgabe dem Großherzog zum Ankauf von Gemälden, u.a. Claude Monets »Kathedrale«, für das Museum für Kunst und Kunstgewerbe zur Verfügung gestellt.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[Misurina, Dolomiten,] 28 VIII. 05 im Gebirg

Mein Lieber,

ich denke, je älter man wird, desto ernsthafter wird alles: die Pflichten die man gegen das Leben hat und die tieferen Pflichten gegen sich selbst, gegen die productiven Möglichkeiten die man in sich hat, immer ernsthafter wird auch das Verhältnis von Freund zu Freund, immer ernsthafter und schwerer was man von einander erwartet, verlangt, verlangen muß. Man geht hintereinander einen Weg und weiß wohl, daß jeder Schritt bedeutender, gefährlicher, folgenreicher ist als der frühere – und keiner kann zurück gethan werden.

Die Erinnerung an die letzte Begegnung in Weimar ist mir lieb und bedeutend, wie jede die mich mit Dir verbindet.[49] Aber diese letzte, mehr noch als die früheren, verlangt nach einer abermaligen – es ist wie wenn verschlungene und geheimnisvolle Disharmonien gebieterisch nach einer Auflösung in reinere freiere Klänge verlangen.

Es ist uns nicht gegeben, dergleichen in Briefen abzuthun. So war es mein Wunsch, Dich in Deinem Hause aufzusuchen. Äußere Umstände kamen entgegen, und das ist mir sehr lieb, denn nichts ist mir lieber, als die Angelegenheiten des inner[en] Lebens mit der Ausübung meines Berufes verbinden zu können. Ich lese den 23ten November in Bremen in einem »Künstler-verein« den Leuten einiges von meinen Arbeiten. Tags vorher möchte ich im Saal eines Herrn Leuwer der sich mir durch Nennung Deines Namens empfahl, vor einem kleinen Kreis über ein Thema sprechen, das mich interessiert: nämlich über die Stellung der Dichter unter den Leuten in dieser unserer Zeit.

Ich hoffe es war nicht vorschnell von mir diese engagements für Bremen für diese Zeit anzunehmen.[50] Denn freilich käme für mich die ganze Sache um ihren eigentlichen Sinn, wenn Du verhindert sein

[49] Heymel und Hofmannsthal hatten sich in den letzten Apriltagen anläßlich von Hofmannsthals Vortrag »Shakespeares Könige und große Herren« vor der Shakespeare-Gesellschaft (29. April) in Weimar gesehen.

[50] In der renommierten Buch- und Kunsthandlung von Franz Leuwer hat Hofmannsthal am 22. November nicht gesprochen. Er kam erst (siehe den folgenden Brief) am 23. nach Bremen. Das von ihm angedeutete Vortragsthema weist bereits auf die Rede »Der Dichter und diese Zeit«. In der Literarischen Gesellschaft des Künstlervereins las Hofmannsthal einige seiner Gedichte und Partien aus dem »Kleinen Welttheater«. Wegen »körperlicher Indisposition« mußte er die Lesung abbrechen und – wie die Bremer Nachrichten meldeten – das Dramolett »Der Kaiser und die Hexe« den Zuhörern vorenthalten.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

solltest, um diese Zeit in Bremen zu sein, ich meine die Zeit vom 20ten bis 26ten November. In diesem Fall würde ich – falls nämlich auch Frau Heymel in Bremen ist – meine Frau mitbringen. Bitte beruhige mich durch eine Depesche. An Schroeder schrieb ich das gleiche schon vor Wochen, blieb aber ohne Antwort. Ist er krank? Bitte adressiere Deine Depesche bis zum 2ten September:
Grundlsee Schlömmerhaus
nach dem 2ten:
Lueg per Sanct Gilgen.

Dein Freund Hofmannsthal

Rodaun 13 XI. [1905]

Mein lieber Heymel

darf ich annehmen daß Du Dich noch unserer im August gewechselten Depeschen erinnerst und mir nach wie vor erlaubst, Dich Ende November in Bremen zu besuchen?

Ich komme den 23ten in Bremen an. Den gleichen Abend habe ich eine Vorlesung im Künstlerverein von deren Besuch ich Dich feierlichst dispensiere, in der bestimmten Annahme daß das Local und die Menschen dort nicht übermäßig angenehm sind.

Dann möchte ich drei bis vier Tage bei und mit Dir verbringen, worauf ich mich herzlich freue. Meine Frau kann *leider* nicht mitkommen. Es thut ihr furchtbar leid, aber sie erwartet ein baby und ist zudem dieses Mal gar nicht wohl dabei.[51]

Von Herzen Dein Hofmannsthal.

P. S. Wenn Du mir vorher etwas zu sagen hättest, so trifft mich eine Depesche bis 19ten hier, 20–22ten Berlin Savoy. Ich wäre sogar sehr dankbar wenn Du mir zur Beruhigung sagen würdest, daß ich Dich nicht störe.

[51] Der Sohn Raimund kam am 26. Mai 1906 zur Welt.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[Bremen,] 15.XI.05.

Mein lieber Hugo!

Wie sehr Gitta und ich das Ausbleiben Deiner lieben Frau bedauern kann ich Dir garnicht sagen freuen uns aber sehr Dich endlich einmal hier zu haben. Komme bitte so früh wie möglich und drahte die Ankunftzeit. Bitte vergiß nicht Reitzeug mitzubringen, damit wir auch so recht kameradschaftlich die Gegend kennen lernen können, denn mit neuen Menschen ist sie immer wieder neu. Es ist zu dumm, daß Harry nicht herkommt, das wäre zu nett gewesen. Man kann seiner niemals habhaft werden.

Wo willst Du schlafen unter Guys und seinem zweiten Kaiserreich oder unter Japanischen Holzschnitten des 18ten Jahrhunderts mit Pfirsichblüte und zierlichen Frauen?

Auf den Vortrag freuen wir uns besonders denn gerade eine so heftige, öffentliche Äußerung bietet eine Ergänzung zum freundschaftlichen Gespräche.

Deiner lieben Frau den babys und Dir alles Nette und Anhängliche bald auf Wiedersehen

Dein treuergebener Heymel

Heymel an Harry Graf Kessler

Bremen-Horn 17, 25.XI.05

[...]Du fehlst uns hier ganz unbeschreiblich; Hoffmannsthal ist so länger zu haben unendlich viel netter, lieber, angenehmer als ich mir je habe träumen lassen, ich glaube ihm wahrhaftig näher gekommen zu sein und einen lieben Freund gewonnen zu haben. Du weißt gerade weil Du etwas älter als ich bin vielleicht noch besser, wie uns persönliche nahe, innere Beziehungen mit wohl das Wichtigste im Leben sind und uns tiefer, reicher und mächtiger machen.[...]

Oedipus und Sphinx scheint mir – ich kenne erst ein Stück, wieder einmal herrlich zu sein. Farbig, pompös, reich, tief und was es sonst noch an Größen giebt. Eine wundervolle Gegenüberstellung des Menschen ohne Schicksaal, dem alles zerrinnt, weil er begehrt und des Mannes mit Schicksaal, dem viel gelingt, weil er unbewußt lebt. Creon – Oedipus.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wie wird es mit Weimar werden? Werden sich Hoffnungen erfüllen? Werden wir endlich zusammen kommen?

Ich habe das Gefühl, daß nun alles bei Palézieux und mir liegt, Dir danke ich aus tiefstem Gefühl für alles, was Du für mich gethan hast, nun muß ich wohl selber Sturm laufen und will es, Du willst es andere auch, das müßte doch schon etwas sein.[...][52]

Rohnsen 7.9.07.

Mein lieber Hugo!

Daß Du hier wärst in diesem Augenblick, wünschte ich von Herzen, ich hätte Dir so viel zu sagen, was ich lange auf dem Herzen trage, daß ich Sehnsucht nach Deiner Persönlichkeit, und nach Deinen Gesprächen habe, daß ich das Gefühl – schon lange – habe, daß ich viel zu wenig Gebrauch von dem Glück, Dir freundschaftlich zugethan zu sein, gemacht habe; das Leben warf uns immer viel zu kurz und in schwierigen Momenten zusammen, spart uns so vielleicht die Frucht unserer freundschaftlichen Beziehungen, als Leckerbissen für reiferes Alter. Genug der Andeutungen. Du wirst verstehen, daß ich innerlich Dir mit den Jahren immer näher komme. Nicht zum Wenigsten durch Deine Werke, die mich ständig durchs Leben begleiten. Der weiße Fächer, den ich noch nicht kannte, wurde mir und Gitta zum höchsten Genusse, ich spräche so gerne mit Dir, warum wir ihn so lieben, aber schriftlich weißt Du, kommt so oft etwas Dummes bei mir heraus, es ist als wenn meine plumpe von Krämpfen heimgesuchte Hand mich daran hinderte, logisch Gedanken länger zu entwickeln.

Was treibst Du, was macht Deine liebe Frau, der ich für mich einen Handkuß zu geben bitte, und Deine Kinder, die ich so gerne einmal beinahe ein wenig neidisch, denn ich habe immer noch diesen Lieblingswunsch, selber mich legitim erneut zu sehen, unerfüllt, kennen lernen möchte.

Mir geht es schlecht und recht gut. Ich mache seit 7 Wochen große Cavalleriedivisions Manöver mit, die morgen mit Drei Kaisertagen, wo SM. selber führt ihren Abschluß finden. Nachtritte und Biwacks, die die

[52] Siehe Anm. 47 und 48.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Berge durch Lagerfeuer unbeschreiblich schön machten und bunte Schlachtenbilder, der Lärm der Artillerie und der Maschinengewehre, wie Schützenlinien, ließen, verzeih den Barbarismus, heiße Wünsche nach dem Ernst eines Krieges, als Gegensatz zu diesem Räuber und Soldaten spielen, in unbewachten Momenten entstehen. So schlimm ist es nicht, kämpfen wir alle doch ernst genug auf geistigem Gebiete. Einige Rennen wurden gewonnen, darunter einen Preis unseres Kaisers. Alles Äußerlichkeiten, die aber immer hin durch Situation und Bild bereicherten. Heftig sammle ich, Bilder, van Gogh, Japaner, Marées, Manet. Komm bald und urteile ob wir glücklich wählten.

Mehr und mehr ziehen mich die Netze meines Lebens doch, trotz halbem Widerstreben an Bayerns Strand. Man war dort freundlich und entgegenkommend gegen meine Frau und mich, wie Du wohl hörtest und ein liberales Regiment des zweiten Thronfolgers Rupprecht, das kommen muß, gäbe Arbeit genug für unsereinen.

Mit Borchardt, der sehr klug, trat ich in schriftliche Beziehungen, was ich als Gewinn buche.[53]

Wo ist Harry, was macht er, er antwortet auf nichts, hörst Du etwas.

Bitte schreibe mir wenige Zeilen über Dich und ihn nach Carlsbad. Hotel Hannover, wo ich am 14ten dieses eintreffe, um meine Frau, die dort zur Kur ist abzuholen. Mußt Du eigentlich im Morgen schreiben mit Bierbaum zusammen. Was sagst du eigentlich zu dem Komiker.[54]

[53] Borchardt schrieb erstmals am 13. Juli 1907 und antwortete auf einen verschollenen Brief Heymels vom 11. Juli, mit dem Heymel Unstimmigkeiten zwischen Borchardt und Kippenberg beseitigen helfen wollte, die offenbar mit dem geplanten Druck vom »Buch Joram« entstanden waren. Zudem hatte Heymel angefragt, ob er Borchardts »Villa« als einen seiner Hundertdrucke herausbringen dürfte. Borchardt kündigte in seinem Brief, der selbst schon halb Denkschrift, eine solche mit seinen Vorstellungen zu Programm, Aufbau und Arbeit des Insel-Verlags an.

[54] Hofmannsthal hatte im Februar die Aufgabe übernommen, bei der von Werner Sombart, Richard Strauss, Georg Brandes und Richard Muther eben gegründeten Wochenschrift für deutsche Kultur »Morgen« »einen sehr spärlich zu exhibierenden ›lyrischen Teil‹ zu beaufsichtigen«, wofür er »eine sehr ansehnliche jährliche Pauschalsumme« empfange (an Oscar Bie, 17. Februar; B II, S. 257f.). Hofmannsthals distanziertes Verhältnis zur Zeitschrift und zu der ihm zugedachten Rolle zeigt deutlich sein Brief an Richard Dehmel vom 7. Januar 1908 (HB 21/22, 1979 S. 47f.). – Der *Komiker* Bierbaum, von Richard Voß als der »Judas Ischariot« Heymels bezeichnet, hatte in seinem Schlüsselroman »Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings« (Bd. 1 und 2 1907, Bd. 3 1908) ein böses Konterfei Heymels geliefert. Dehmel nannte ihn eine »unanständige Schauerscharteke« (HB 21/22, 1979 S. 46).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schroeder unser Wunderkind, malt, dichtet, richtet ein, baut, übersetzt, musiciert unentwegt weiter allen zur Freude.

Die Gesellschaft, G. M. B. H. Homer[55] soll im Herbst zusammentreten und Harry hüllt sich in Schreibfaulheit und Schweigen. Nochmals, was ist mit ihm. Was schreibst Du?

Wann und wo sehe ich dich endlich wieder? Was hältst Du von Borchardt?

Was möchtest Du von Dir, falls es sich machen läßt in Bremen aufgeführt wissen? Wann kommst Du nach Bremen?

Ich platze von Fragen wie die homerischen Griechen und modernen Afrikaner. Habe aber nichtsdestotrotz einen Sack voll zu erzählen. Poetisches, Reiterliches, Erfinderisches, malerisches, militärisches, geschäftliches, über Harden, Politisches, landschaftliches, Komisches, trauriges, Entlegenes und was uns (als Kulturkreis) recht nahe liegt.

Bitte laß mich nicht ohne Lebenszeichen, denn ich brenne nach Aussprache. Herzliche Grüße von Haus zu Haus

Dein aufrichtigst zugethaner Alfred Heymel

Geschrieben in einer Cementfabrik, über deren Direktorswohnungsthür steht, wenn Du im Herzen Frieden hast, wird jede Hütte zum Palast, und zu Tisch gebetet wurde. Hinterher gabs Backhähnchen und Apfelstrudel. Oh Bayern, Oh Österreich.
Der Norden ist mamorn und ungemütlich. Die deutschen Cavallerieofficiere sind die einzigen Deutschen, die als *Gesammtheit* Stil haben. Leider wahr!!

[55] Kessler plante einen Druck der »Odyssee« und der »Ilias« in Schröders Übertragung. Von den vorgesehenen vier Bänden erschienen nur die zwei der »Odyssee«, »Des Gesamtwerkes erste [und zweite] Abteilung«, als Druck von Kesslers Cranach-Presse 1910 und 1911 im Insel-Verlag in je 425 Exemplaren. Kessler hatte die Druckleitung, von Aristide Maillol stammten die Holzschnitte und Eric Gill schuf die zum Teil von Maillol ornamentierten Initialen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Alt Aussee Puchen 111 [September 1907]

Mein guter Alfred

Dein Brief war lieb und gut und inhaltsreich wie selten einer. Er traf mich hier in herbstlichen strahlenden Tagen, in einer geselligen Einsamkeit. Denn Gerty und ich wohnen hier mutterseelenallein in einem kleinen Bauernhaus, mit keinem Wesen, auch keinem Dienstboten drin, nur der herbstlichen Sonne und wundervollstem Mondschein. Zuweilen kommt eine Bauernfrau die Hausarbeit machen. Die sehen wir aber nie. Es ist ein wahres Jagdhüttenleben. Um meiner Arbeit willen sind wir hierher gegangen und ohne die Kinder – denn ich bin im heikelsten Theil dieser diesjährigen Arbeit, ein Act steht da, das Theater wartet, die Première ist für den Anfang Jänner angesetzt (Du mußt kommen, wenn je, so wünsche ich dich diesmal herbei! bitte komm!) – aber manchmal versagt die Vision auf eine sonderbare Weise – und bei dieser Arbeit besonders darf nichts forciert sein, keine Zeile, denn es ist alles Leichtigkeit, alles Zartheit – es ist eine Comödie in Prosa, ich freue mich recht und ich hoffe Du wirst Dich freuen.[56]
In Baiern wüßt ich Dich gern. Ist es doch uns so nahe, so verwandt. Wie vieles ließe sich da gemeinsam thuen, die süddeutsche Cultur zusammenknüpfend. Und wenn ich im November nach Bremen könnte?

Dein Hugo

Wäret Ihr da?
Ich geh von hier 4 Tage zur Hirschbrunft nach Ungarn, Briefe Rodaun.

[56] Hofmannsthals Plan, die *Comödie in Prosa* »Silvia im ›Stern‹«, ein »Gewebe aus Schwer und Leicht, aus Tief und Seicht« (an Dora von Bodenhausen, 19. September; BW Bodenhausen, S. 96), Anfang 1908 in Berlin an Max Reinhardts Deutschem Theater bringen zu können, scheiterte. »Schwierigkeiten die sich nicht erklären lassen, – die auf dem Wege der künstlerischen Entwicklung kommen müssen – « (an Georg Freiherrn zu Franckenstein, 3. Dezember; B II, S. 300), ließen Hofmannsthal die Arbeit an seiner ersten Komödie abbrechen.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tutzing 25.9.07.

Mein lieber Hugo!

Soeben geht der Mond rund und blutrot über unserem lieben See auf und ich muß daran denken ob Du wohl gerade mit Deiner Frau in Eurer Jagdhütte, in der Ihr sicher unglaublich still und heimlich lebt, den selben unheimlichen Gesellen seht. Deinen lieben Brief habe ich zur größten Freude vorgestern in München erhalten.

Wie gerne komme ich zur Uraufführung Deiner neuen Comoedie und so will ich hoffen, daß nichts dazwischen kommt, sodaß ich abkommen kann. Ein alter Rittmeister von mir sagte immer vor der Besichtigung oder anderen wichtigen militärischen Ereignissen: Keiner kann so dumm denken, wie's nachher kommt. Im November bin ich in Bremen und hoff und hoffe im Stillen, Du führtest Deine Absicht aus und besuchtest uns, brächtest vielleicht Deine liebe Frau mit, bliebst aber in Ruhe bei uns, ohne Gehetz und Schminken und Staubgeruch der Proben, mit fertiger Arbeit, und ohne Aufregung einer allzunahen Première. Da könnten wir Bilder besehen über altes und neues Schönes sprechen, ein wenig Kindchen und viel spazierenfahren.

Du bemerkst in Deinem letzten Briefe, der Meine sei inhaltsreich gewesen, das kommt daher weil es mein Leben wiedereinmal im unglaublichen Grade ist. D. h. Eigentlich ist es das Leben für jeden in jedem Augenblick nur das Gefühl und die Aufnahmefähigkeit lassen verschiedene Grade entstehen und die eben sind momentan, dem Schicksaal sei dank, auf das heftigste bei mir gesteigert.

Ich möchte alles in mich einsaugen und wieder ausstrahlen und leide nur darunter, daß meine Production, die ja immer flau und mau war, sich absolut nicht zum Mut der Conception durchringen kann.

So entlädt sich die Spannung nie und ich bin froh daß ich brutale Ventile wie Reiten und Hetzen habe.

Künstlerisch plane ich Ausstellungen.

Japaner	November	Frankfurt
	Februar	München
Bonnard	„	„
Lautrec	„	„

Bremen steht im Zeichen des roten Rocks langer Galoppe auf weißgezäumten schweren Irländischen Pferden.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Insel macht mir viele Freude. Geht gut und nach und nach wird sich das verwirklichen lassen, was Du immer plantest, engster Zusammenschluß von Leuten Deines, Schroeders, Borchardts Schlages. Der Hesperus wirds anbahnen.[57]

Wie greulich wächst sich der häßliche Morgen aus, ich schreibe dies nur, weil ich von Blei hörte, Du wärest selbst unzufrieden.

Von Harry war wenigstens ein Telegramm da, daß er lebt und Okt. nach Deutschland kommen will. Was ist mit ihm? Fritsch wurde Hofmarschall in Weimar, wir haben ihm die Castanien aus dem Feuer geholt er ließ es sich kühl und klug gefallen.[58]

Der Inselalmanach wird sehr inhaltsreich *fast* nur Gutes und nur homogenes und das Wenige Andersgeartete nicht compromittierend.

Schreib mir wenn er da ist, wie er Dir gefällt. Wolltest Du nicht einmal gütiger Weise im Tag über die Classikerausgabe schreiben, das wäre mir sehr lieb und käme ihr zu Gute, Termin gleichgültig, nur in einer Tageszeitung müßte diese Würdigung stehen, die Journale haben wenig Wirkung auf das große Publikum.

Der Fall Schroeder ist unverständlich. Elysium? Absatz? 120 Exemplare ridicule. Das Stundenbuch? Rilke? Zwei Auflagen?

[57] Borchardt kam am 3. Januar 1908 für einige Tage zu Heymel nach Bremen. Am Tag zuvor hatte dieser dem Freund Radulph von Stedman geschrieben: »Morgen kommt Rudolph Borchardt auf kurze Zeit zu mir. Ich glaube, daß dieser junge Mensch zu den konzentriertesten Intelligenzen unserer Zeit gehört, kenne ihn aber nur aus dem schriftlichen Verkehr und hoffe nicht persönlich enttäuscht zu werden, wie es leider so oft der Fall ist. Vor allem soll er an einer krankhaften Empfindlichkeit, bis ins Anormale gesteigerten Streitsucht leiden, was aber durch eine außergewöhnliche Ernsthaftigkeit seiner An- und Absichten equilibriert wird.« – Schon damals las Borchardt Verse aus seinem deutschen Dante »Abends in Rhiensberg einmal halb komisch und doch so wirkungsvoll mit Löwengebrüll« vor (Heymel an seine Frau rückerinnernd am 21. Juli). In Bremen wurde der Plan einer Quartalsschrift weiterberaten, die »Hesperus«, »Heimkehr« und schließlich »Das Schiff« heißen sollte. Borchardt und Heymel hatten dafür bereits eine Ankündigung entworfen. Der Plan scheiterte am Einspruch Anton Kippenbergs. Zu diesem Plan und zu der damit verbundenen Rolle Heymels im Insel-Verlag siehe Heymels Brief an Kippenberg vom 13. Januar 1908 (in: Für Rudolf Hirsch. Zum 22. Dezember 1975. Frankfurt 1975, S. 340–345) und Borchardt/Heymel/Schröder, S. 118f.

[58] Hugo Freiherr von Fritsch (1869–1945), als Oberhofmarschall Nachfolger von Aimé von Palézieux-Falconnet, dem scharfen Gegner Kesslers in der Weimarer Kunstpolitik (siehe dazu Kesslers Brief an Hofmannsthal vom 6. Dezember 1905; BW Kessler, S. 111f.). Heymel hatte 1906 gehofft, mit Fritsch einen »Canal« zum Großherzog zu gewinnen (an R. von Kühlmann, 23. Mai).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lasest Du Hans im Glück? Was denkst Du über den Roman. Ich stelle ihn objektiv sehr hoch. Übrigens großer Kritikerfolg. Geschäftlich schlecht. Zwischen den Rassen von Mann bewegte mich innerlich sehr. Ist mir lieber wie die Jagd nach Liebe. Aber alle seine Figuren, die rein phantastisch in der Welt seines Zimmers entstanden zu sein scheinen, leben und werden zu verkörperten Begriffen und Temperamenten, ohne automatenhaft steif und unnatürlich zu sein, sie handeln nach einer unausgesprochenen Consequenz, nach den Befehlen ihres Schöpfers zwar, doch für uns frei und lebendig. So wird man sie nie vergessen können. Das Pathographische ist ganz überwunden wie selten seit Balsac.[59]

Dir und den Deinen alles Liebe von Gitta und mir.

Dein getreuer A Heymel

Bitte Unklarheiten entschuldigen ich schreibe in Eile und mag solche Gesprächsbriefe nicht durchlesen. Darum hinein in den Umschlag in ganzer Unzulänglichkeit.

Bremen-Horn 17. 12. November 1907.

Lieber Freund!

Lange habe ich nichts von Dir gehört und bin recht traurig darüber, denn ich hatte halb und halb gehofft es würde sich endlich mal wieder so eine Art von Briefwechsel zwischen uns beiden heraus stellen. Nun, ich kann mir denken, wie sehr Du mit Deinem neuen Stück beschäftigt bist und für nichts Anderes Zeit hast. Trotzdem hoffe ich halb und halb Dich doch noch bis Weihnachten in Bremen sehen zu können. Zwischen dem

[59] Henrik Pontoppidans (1857–1945) tausendseitiger Roman war, von Mathilde Mann aus dem Dänischen übersetzt, 1906 erstmals im Insel-Verlag erschienen. Im Insel-Almanach auf das Jahr 1907 war er von K. Berg angezeigt worden. – Heinrich Manns Roman »Zwischen den Rassen« war 1907 bei Cassirer herausgekommen. 1904 hatte Hofmannsthal Schnitzler um Manns »Die Göttinnen« und um »Die Jagd nach Liebe« gebeten (BW Schnitzler, S. 202). Am 7. Juni 1906 nannte Hofmannsthal Bodenhausen u.a. »Die Jagd nach Liebe« mit der Randbemerkung »sonderbar genug, zwischen dem Bedeutenden und der Carricatur« als Lektüre (BW Bodenhausen, S. 80).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

14–27 November bin ich allerdings nicht zu Hause, da ich in Frankfurt a/M. eine Japanische Ausstellung arrangieren muß. Dann aber bin ich bis etwa 25. Dezember wieder in meinem Waldhäuschen und dann wisse, daß du jederzeit herzlichst willkommen bist, desgleichen Deine liebe Frau, die ich aufrichtigst zu grüßen bitte. Meine Frau schließt sich mir an und ich bin

Dein freundschaftlichst zugetaner Alfred Heymel

Eine seltsame kleine Dichtung eines ganz jungen Bremers lege ich diesem Briefe bei. Mir scheint das Werkchen so herzlich gut gemeint, daß ich es trotz der nicht gemeisterten Form Dir schicke, da ich glaube, daß Du da, wo Du ein ehrliches Gefühl durchspürst, noch am ehesten einmal ein Auge zudrückst und 3 gerade sein läßt. Diese Dichtung scheint mir im guten Sinne dafür symptomatisch zu sein, wie sehr heute die nachdenkliche Jugend die Lebens-Photographien innerlich überwunden hat.[60]

Schreibe eine Zeile, ob ich recht tat, Dir dies zu schicken und zu sagen, oder ob eine Bremer Verblendung mich durch gefärbte Gläser sehen ließ.

Nochmals herzlichst Dein Heymel

Heymel an Harry Graf Kessler

Bremen-Horn 17. 10. Dezember 1907

[...]Übrigens Du könntest mir einen großen Gefallen tun, indem Du ganz vorsichtig, denn Du weißt ja, wie empfindlich Hugo ist, bei ihm antipptest, ob er innerlich noch sehr ungehalten über meinen etwas heftigen Brief, über seine Mitarbeit am »Morgen« ist. Ich gebe gern zu, daß ich übereilt und nicht in der richtigen Form an ihn schrieb. Übrigens wies er mich in entzückend liebenswürdiger Weise zurecht und

[60] Nicht ermittelt.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

überließ mich dem beschämenden Gefühl ihm unangenehme Stunden bereitet zu haben, was natürlich nicht in meiner Absicht lag, sondern ich schrieb an ihn unter dem Eindruck von mehreren Berliner Aussprüchen, des Inhaltes, daß man einfach nicht begriff, wie ein Mann von der Klasse Hofmannsthals an einem derartigen Blatt mitarbeiten könne. Natürlich konnte er vorher nicht wissen, was für ein Dreck das Unternehmen wurde und schließlich ist es ja auch für ihn ziemlich gleichgültig, da seine Mitarbeit sich ja nur auf das lyrische Gebiet beschränkt und das politische flieht. Jedenfalls bitte ich Dich, ihm zu sagen, daß ich sehr traurig wäre ihn behelligt zu haben und nach Ablauf der mir auferlegten Buße von 6 Wochen Stillschweigen würde ich mich in zartester Weise an ihn wenden, ohne jemals auf das leidige Thema zurückzukommen. Das Einzigste, was schade ist, ist, daß hierdurch ein angekündigter Besuch im November unterblieb.[...]

[Hotel des Indes La Haye,] 16.12.1907[61]

Mein lieber guter Hugo!

Deine freundschaftlichen, erfreulichen und guten Weihnachtszeilen,[62] für die ich Dir von entlastetem Herzen dankbar bin, erreichen mich soeben im Haag, wo ich mit Gitta, die Deine freundlichen Grüße ebenso herzlich erwidert und auf Deine liebe Frau ausdehnt, unser erstes braves kleines Nichtchen morgen taufen will und schon zwei wundervolle Tage verlebt habe.

Meine Verwandten[63] hier wohnen in einem unbeschreiblich reizenden kleinen gemieteten Dixhuitiemepalais, das Dich wie uns begeistern würde, ganz aus der Zeit und dabei individuell modern bewohnt.

[61] Auf Briefbogen des Hotels geschrieben.

[62] Nicht erhalten.

[63] Richard von Kühlmann (1873–1948), Gitta von Heymels ältester Bruder, und dessen Frau Margarete, geborene Freifrau von Stumm-Ramholz (1884–1917). Kühlmann war 1906 Erster Sekretär an der deutschen Gesandtschaft im Haag geworden. 1908 wurde er als Botschaftsrat nach London berufen. Aus der von Kühlmannschen Familie stand er Heymel am nächsten. Die vertrauensvolle, wenn auch nicht spannungsfreie Beziehung belegt der Briefwechsel der beiden Männer.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Holland ist ein Traum, anders wie alles Bekannte, die wundervolle feuchte Meeresluft bringt alle Farben zusammen wie etwa im veränderten Sinne Venedig.

Die Nähe des Meeres, der ebene Reiz des Weidenlands und der Canäle, die sauberen altmodischen Städte, die kunterbunten Schiffe, die überreichen Bildersammlungen alles zusammen gebiert eine Abwechslung der Anregungen, die bei jedem neuen Besuch reizvoller und tiefer wird. Der Tag vergeht mit herumstreifen, Automobilfahren, Tischgesprächen und vor den vielen ungeheueren Bildern, vor dem weinenden Saul Rembrandts der unendlich rührend und gerührt nach dem ersten besten greift um verstohlene Thränen abzutrocknen, nach der roten Portiere vor der der kleine David zum Instrumente singt, vor Rubens Üppigkeit und Hals Menschen und Vermeer van Delfts Arrangements. Wärest Du hier, würde alles noch lebendiger vielleicht.

Ich hoffe so sehr Dich bald wiederzusehen irgendwo. Im Januar in Berlin oder München. Bis dahin sende ich Dir zwei Bilder, die aufgenommen wurden, um Anhaltspunkte für Kardorff zu bieten, der mich im Herbste malte, und mir ein gutes Bild schenkte.[64] Gerade zu einer Zeit mich auch durch sein Dasein aufhellte, als es auch in mir recht trübe aussah, mich läßt das Leben auch nie inruhe, und seine Hunde sind hinter mir her wie hinter einem Wilde, von innen und außen gehetzt und angefallen, flieht man vorwärts und hofft daß der Weg zurück zu einem selbst führen möge. Genug davon. Vieles wäre zu erörtern besonders über die »liebe« Insel die wir zusammen immer schöner bestellen und bebauen wollen. Auch da Ausgestaltungspläne. In München Geburt eines neuen Theaters, einer Zeitung.[65] So mag für

[64] Konrad von Kardorff (1877–1945), Mitglied der Berliner und der Freien Sezession, seit 1901 in Berlin arbeitend, hatte Heymel schon im Mai zu porträtieren begonnen. »Momentan malt mich Herr von Kardorf aus Berlin und ich sende Dir eine Photographie, die allerdings besser ist , wie das Bild wohl werden wird. Der Meister hört übrigens dem Diktieren dieses Briefes zu, sodaß ich Dir nichts mehr über ihn schreiben kann[...] Immerhin wird das Bild 2,20 Meter groß.« (An Radulph von Stedman, 4. Mai 1907) Am 19. August fragte Kardorff bei Heymel an, ob er gegen Ende Oktober könnte »nach Bremen kommen, um Ihr Porträt endlich einmal fertig zu machen«. – Das geschenkte *gute Bild*: eine »Landschaft«, 1909 in der Kunsthalle zu Bremen ausgestellt (siehe: Sabine Helms/Wolfgang Werner, Alfred Walter Heymel, 1878–1914. Geschichte einer Sammlung. Bremen, München 1978).

[65] Das Münchner Künstlertheater, geplant im Zusammenhang mit den Vorbereitungen für die Ausstellung »München 1908« auf dem Gelände des Ausstellungsparks. Das im April 1908 fertiggestellte Künstlertheater (auch Ausstellungstheater genannt) pachtete 1909/10 Max

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mich 1908 mal wieder geteilt werden in Wachen, Schlafen, Freundschaft und Abneigung, Liebe und Haß, Bücher, Pferde, Minen, Theater, Börse, Soldaten, Litteratur, Bilder, Kultur, Philosophie, Hunde, Industrie, Möbel und nur ein Wunsch sei bevorzugt, der, »keinen Freund zu verlieren«. Dir wünsche ich, was Du Dir wünschst und das gleiche unseren beiden lieben Frauen und dasselbe Deinen Kinderchen.

In alter Zuneigung Dein Alfred

Rodaun d 7 I 08

Mein lieber Alfred, vielen Dank zuerst für Deine Bilder (die bald zu erwidern hoffe) und für das schöne, schöne Buch, das ich mitnehme sobald es endlich schneit und ich etwa wieder einen guten Kopf bekomme, und das später dann oft in den Garten mitkommen soll.[66]

Nun zu der Depesche. Was ist da zu machen? Wie viel Freude hätte mir der Antrag gemacht wäre er zurecht gekommen. Noch vor Wochen hätt ich Blei meine (natürlich ganz externe) Mitarbeiterschaft verweigern können. Nun da ich sie zugesagt habe, wäre es eine Perfidie oder besser gesagt es ist einfach ganz unmöglich. Und mit dem »Morgen«? Als ich dort vor 4 Wochen die Entfernung meines Namens vom Umschlag durchsetzte (wo er immer zu Unrecht gestanden hat, denn ich war niemals gewonnen und bezahlt, den Herausgeber zu spielen) da hätte ich eben so gut vermutlich die völlige Lösung meines Contactes durchsetzen können wenn ich irgend hätte ahnen können, daß mir von Seite dieser Inselunternehmung irgend welche, auch materielle Aussicht zugedacht ist.[67]

Reinhardt, der dort vor allem mit seinen Shakespeare-Aufführungen brillierte. – Die *Zeitung* meint den Plan der Insel-Quartalsschrift (siehe Anm. 57).

[66] Heymels »Zeiten. Ein Buch Gedichte«, mit Titel- und Einbandvignette von R. A. Schröder. Leipzig 1907. Der übersandte Band trägt die Widmung »Alfred Heymel s/l Hofmannsthal Weihnachten 1907«.

[67] Die *Depesche* ist nicht erhalten. Es handelte sich darin wohl um Hofmannsthals Beteiligung an der Quartalsschrift. – Hofmannsthal hatte Franz Blei die Mitarbeiterschaft an der Anfang 1908 erstmals erscheinenden Zweimonatsschrift »Hyperion« zugesagt, die dieser mit Carl Sternheim begründet hatte und die zuerst »Das goldene Vlies«, dann »Horen« heißen sollte.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mein lieber Alfred, materielle Sorgen und Schwierigkeiten spielen in meiner Existenz durchaus eine beträchtliche Rolle, doch liegt im Allgemeinen kein Anlaß vor dergleichen Langweiliges zu erwähnen, nicht wahr? Daß ich die Stellung habe, die es mit sich bringt daß mir meine Producte anständig bezahlt werden, ist sehr glücklich, aber ich arbeite, wie die meisten Leute von Qualität in dieser Zeit, nicht all zu viel nur ruckweise und dazwischen liegen ganz unproductive Epochen, die mich doppelt drücken weil sie zugleich materiell ertragslos sind. In diesen Epochen, in denen ich ja über allen Fähigkeiten verfüge, nur eben nicht über die imagitive, wäre es mir natürlich eine wahre Wohlthat, wenn ich durch Tätigkeiten, die meinen Verstand, meine Cultur, meinen Überblick, kurz meine ganze Person mit Ausnahme der Facultät des eigentlichen productiven Schriftstellers, in Anspruch nehmen würden, mein Einkommen zu steigern. Ich stecke brieflich, oft in langen Briefen, die kein geringeres Elaborat sind als ein Feuilleton oder ein amtlicher Bericht, einen Theil dieser überschüssigen Kräfte: Kippenberg wird Dir von solchen Briefen erzählen können, die Direction des Deutschen Theaters könnte es gleichfalls, alles dies macht zusammen eine ganz anständige Summe von Arbeit und Anspannung aus und bleibt durchaus und immer unbezahlt, schon aus dem einfachen Grunde weil es nicht formuliert ist, in keine Schablone paßt und sich also auch die Bezahlung dafür nicht recht formulieren ließe. Diese Erwägungen, die ich vielmehr dem Freund mache als dem Eigenthümer des Inselverlages, ließen mich das Anerbieten des unglücklichen »Morgen« mit Freude annehmen. Hier wurde ich endlich für eine Zwischenarbeit, die nicht meine productiven Kräfte in Anspruch nahm, endlich einmal *bezahlt.* Überleg Dir dies alles, vielleicht kannst Du mir nach der Conferenz am 10. irgend einen Vorschlag machen lassen, der das Freundschaftliche hier irgendwie mit dem Geschäftlichen verbindet. Wir werden ja sehen! Vielleicht kann ich mich auch nach Ablauf einer bestimmten Zeit von dem »Morgen« gänzlich loswinden. Das Ihr und Blei gleichzeitig so ähnliche Zeitschriften gründet ist immerhin nicht gut.[68] Konntet Ihr denn nicht daran denken, die beiden Unternehmungen zu fusionieren

[68] Heymels Haltung ist schillernd. Während er im Brief vom 11. Januar »Das Schiff«, hier stark unter Borchardts Einfluß stehend, als eine Gründung *gegen* Bleis »Literatur-Warenhaus«-Unternehmen hinstellt, hat er Blei bereits großzügig seine Mitwirkung am künstlerischen Teil zugesagt – wie übrigens auch Borchardt schon die seine für den literarischen.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und den Blei, der doch weder untüchtig noch geschmacklos ist, auch wie ich hoffe und denke, kein Herr Bierbaum, in die Redaction herüber nehmen? Müssen sich denn die wenigen künstlerisch orientierten Leute noch gegenseitig die schmale geschäftliche Basis wegstehlen? Wie dem immer sei bin ich Dir mein lieber Alfred aufs Herzlichste verbunden und so weit ich kann jeder Unternehmung der Du angehörst in jedem Sinn zu Diensten.

Herzlich Dein Hofmannsthal.

Bremen-Horn 40. 11. Januar 1908

Lieber Freund!

Alles was Du mir schreibst, habe ich erwartet und ich bedaure nur, daß Du meine Andeutungen in dem seinerzeit von Dir beanstandeten Brief nicht ernster genommen hast, weiß allerdings, daß es meine Schuld ist, daß Du dies nicht tatest, denn ich hätte mich deutlicher erklären müssen.[69] Ich habe eine ungeheure Scheu, Dinge, die noch nicht so reif sind, daß sie von den Bäumen fallen, zu bereden. – Wie auch Dein Verhältnis zum Morgen und zu den prahlerischen Horen sein mag, ist es unmöglich Dich am 15. oder 16. in Leipzig zu teffen? Borchardt wird dort sein und so Gott will, Schröder. Unsere Zeit ist gekommen uns zusammen zu schließen und bewußter denn je vor die Nation zu treten und für sie einzutreten. – Die Tragödie Harden[70] bedeutet den Bankerott einer im ganzen negativen Periode und erscheint es uns nunmehr notwendig mit dem Positiven heraus zu rücken, das wir zu geben haben. Kurz und gut wir müssen bewußter und einheitlicher handeln. Daß Du ebenso oder ähnlich denkst, weiß ich aus mancherlei Andeutungen bei früheren Zusammenkünften, besonders in Weimar.

[69] Siehe Heymels Brief vom 7. September 1907 und den vom 10. Dezember an Kessler. Die schriftliche Beanstandung Hofmannsthals gegenüber Heymel ist nicht erhalten. Vielleicht hat auch Kessler ein solches Monitum weitergegeben, dem Heymel am 17. November geklagt hatte: »Wie kann Hofmannsthal sich mit einer Zeitung, wie es der Morgen ist, verheiraten!«

[70] Die die Öffentlichkeit allgemein erregenden Prozesse Kuno Graf Moltkes gegen Maximilian Harden, der in seiner Wochenschrift »Die Zukunft« den Günstling Kaiser Wilhelms II., den Prinzen Philipp Fürst zu Eulenburg-Hertefeld angegriffen und ihn u.a. indirekt einer homosexuellen Verbindung mit Moltke bezichtigt hatte. Gegen die Desavouierung Hardens hatte sich auch Hofmannsthal am 19. Dezember 1907 im »Morgen« gewandt (GW RA I, S. 641).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was Du über Blei schreibst ist für mich indiskutabel, persönlich habe ich nichts gegen ihn, bin jedoch der Meinung, daß er sich sachlich durch erotische Literatur und vor allem eine Kette von Plagiaten so kompromitiert hat, daß er literarisch nicht ernst zu nehmen ist. – Ich gehe wohl nicht zu weit, wenn ich Dir hier, natürlich mit der Bitte um absolute Diskretion, erkläre, daß das, was wir mit der geplanten Quartalsschrift »Das Schiff« vor haben, sich direkt gegen Blei und seinen Literaturanhängern [!] wenden wird und muß, nicht persönlich, nicht gegen Namen, aber gegen die Tendenzen planloser Literatur-Warenhäuser, wie die Horen wohl wieder mal ein solches auf tun werden.[71]

Also lieber Hugo, wenn Du Dich und uns und unserer Generation, unsere Nation lieb hast, unterzieh Dich dem langweiligen Opfer einer Reise nach Leipzig und wenn dies unmöglich sein sollte, gieb mir nach dem 17. die Chance, Dich in München zu treffen, aber nein, tu dies nicht, sondern komme nach Leipzig;[72] es geht dieses mal, um endlich den dummen Pathos auf zu geben, um die Wurst. Werden wir dieses mal nicht einig, so sind Jahre verloren und vielleicht überhaupt die einzige siegversprechende Artilleriestellung, die unsere Lebensschlacht entscheiden kann, da sie uns die absolute Feuer-Überlegenheit zu garantieren scheint.

Dir, Deiner Frau und Deinen lieben Kindern alles Gute. In der unerschütterlichen Hoffnung Dich in Leipzig vorzufinden

Herzlichst Dein Alfred

[Bruchstück. Januar/Februar 1908 ?]

[...] dieses sonderbare unfaßbare Menschenkind[73] einmal mit seinen ganzen imponierenden Kräften bei etwas sein und bleiben wollte (aber an seinem Willen, an seinem Ethos zweifele ich vorläufig). Da könnte etwas entstehen wovon ich mit Stolz und Freude der eifrigste Mitarbeiter

[71] Siehe Anm. 57 und 67.

[72] Hofmannsthal kam nicht nach Leipzig. Auch ein Treffen in München kam in diesen Wochen nicht zustande.

[73] Rudolf Borchardt.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

würde – ich zöge mich dann allmählich aus dem Morgen heraus, mit der Zeitschrift des Herrn B. habe ich ja außer bloßer externster gelegentlicher Mitarbeiterschaft nichts zu schaffen – mich mit Euch einschiffen – ja – mit wem lieber! – aber ein Schiff bauen, mit so unsicheren Gesellen nein – das fräße mich auf!

Von Herzen Dein Hugo

Alfred Walter Heymel: Tagebuch-Blätter

7.III. 08. 7 Ankunft in Berlin. Basia an Hofmiller geschickt. Cossmann geschrieben. Besorgungen. Paul Cassierer Ausstellung van Gogh. Prachtvolle Stilleben. Unglaublich duftige lose weiße Rosen auf grünem Grunde und Iris die Liebermann kaufen will. Traf Schmitz und Rotermund. Bei Gurlitt mäßige Münchner Künstler. Bei Franciska Bruck 27. Lützowstraße bemerkenswert geschmackvolle Blumenarrangements gesehen und Orchideenkörbchen für die Baronin Stumm und rosa Hyacinthen und Maikätzchen für Frau v. Hofmannsthal, mittag bei Vera Stumm. Nachmittags bei Tschudi in der Nationalgallerie. Differenzen mit dem Kaiser, taktlose Bemerkungen über Delacroix (kein Maler, kein Zeichner) Daumier (Theaterscene das machen Sie einem Kaiser weis, der nichts von Kunst versteht, daß das gut sein soll) Corot (keine Perspektive). Tschudi nimmt ein Jahr Urlaub. Zusammentreffen mit dem zweifelhaften englischen Briefe. Endlich die Marées von Hildebrandt gesehen, Cezannes Segelschiff, Manets Stilleben und vieles andere. Géricaults auffahrende Artillerie auch abgelehnt. Um 7 mit Kessler ins Palasthotel, traf dort Dehmels, Meiergraefes, Raoul Richters, um 8 1/2 Hotel Adlon Hofmannsthals und L. v. Hofmann. Dann alle zur Japanischen Schauspielerin ins Passagetheater »Hanako« süß, animalisch, äffisch, katzenhaft, eitel, graciös (weniger wie Sado Jacco) Schluß in der Bar Nike alle. Photos Maillols neuer Schöpfungen für Harry Kessler. 4 Uhr zu Bett.

8.III. 08. Mit Kessler bei Cassierer. Telegramm an Mutzenbecher wegen Olivenernte von van Gogh. 1 Uhr Adlon mit Harry, Hugo und Frau, hinterher langes Gespräch mit Hugo wegen Südd. Monatshefte,

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

will mitthun. Um 5 im Grunewald bei Perzynski schöne japanische Masken. 7 Uhr bei Kessler, las Hugos Einleitung zur Balsacausgabe der Insel, einfacher als sonst, Verhältnis zu Goethe und Shakespeare festgelegt. Erscheint erst im Tag. 8 Uhr bei Walter Rathenau, Hugo, Frau, Harry, Frau Deutsch, Peter Behrens und Frau. Dummes Gespräch über van Gogh (stickereihaft soll er malen), kluges mit Wolff von dem Berliner Tageblatt, über Zeitungswesen und modernen Nachrichtendienst. Lokalanzeiger 200 000 Tageblatt 140 000 Münchener Neuesten Nachrichten 120 000 Frankfurter 40 000 Abonnenten. (Englands außereuropäische Nöte, Canada, Indien u.s.w.) mit Harry 1/2 12 zu Justi[?]. Politik. Stefan George Erotik – Impotenz. Dann allein [xxxx] Bar. 1 Uhr zu Bett.

9. III.08. Propagandatour bei den Sortimentern. Junker. Asher. Meyer. Südd. Monatshefte gelten für aussichtsreich. Bei Bruno Cassierer. Guys ausgezeichnet. 12 Uhr bei Perzynski im Bristol. Japanische Kultur contra seine Politik. Bei R Wagner meine japanische Ausstellung besprochen. Münsterberg ein Vieh. Briefe an Gitta dann geschrieben. Nagel. Cassierer. Olivenernte. werde wohl kaufen. 8 Uhr mit Hugo und Harry ins Bristol. Gespräch über Thor und Tod in den Kammerspielen. Krach im Künstlerbund. Plan Tschudi als Direktor einer Privatgallerie zu gewinnen. Babismus. Corruption der Journalisten. Kaiser und Hexe. Münchner socialer Snobismus. Graf Berchem von der engl. Gesandtschaft. Heinrich Mann. Aristophanes. Rilke 1 Klasse niedrigstes Niveau. Rathenau Poseur Talmudgeist. Mit Harry Adlon Bar. Spaziergang nach Haus. Buchausstellung für Herbst Paris besprochen. Allein [xxxx] Bar bis 2 Uhr. [...]

10.III.08 8 Uhr früh Leipzig. 11 1/2 auf der Insel. Steigender Umsatz. Capitalserhöhung beschlossen K[ippenberg] 35 000. H[eymel] 35 000. V[oigt] 5 000. Borchardt dessen annus mirabilis immer noch nicht da ist, drahtet in München zu sein. Hofmannsthal Balsac 1500. 500 ad. inf. Kippenbergs Schwager erfand Luftautomobil. Bremen. Mittags bei Frau Kippenberg. Reizendes Gespräch. Borchardt. Luftautomobil. Tschudi, Kaiser. Kessler. Nachm. auf der Redaction. Brief an Rilke. Briefe von Hofmiller über Basia entzückt, Matthes, vor allem von Gitta. Abends im Hauffe.[...]

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

11. III.08. Morgens 8 Uhr München. Rosa [?] Baumwolle soll steigen. Kaufte [...] Mit Haupt-Pappenheim Luftautomobil besprochen. Mit Schroeder Hesperus. 4 1/2 mit Borchardt im Hotel Leinfelder. Annus Mirabilis soll gefunden sein. Bis 7 Aufsichtsratsitzung der vereinigten Werkstätten. Kümmelfusion. In den 4 Jahreszeiten dann Borchardts erschütternd schöne Danteübersetzung gehört mit ihm und Rudolf in der Odeonsbar bis 1 Uhr.

München, den 14. März 1908

Mein guter Hugo!

Heute sollst Du, ehe ich endlich mit Gitta Montag nach dem Süden abreise, wo für die nächste Zeit meine Adresse Mentone, »Hotel Iles Brittanique« sein wird, noch einen recht herzlichen Gruß erhalten. Zugleich auch einen recht aufrichtigen Dank für die schönen und eigentlich durch nichts getrübten Stunden, die Du mir vor wenigen Tagen in Berlin schenktest.[74]

Ich kann Dir gar nicht sagen eine wie große Freude es für mich war, Dich und Deine liebe Frau, die ich immer mehr verehre, einmal wieder zu sehen und mit Euch beiden über so verschiedene Gegenstände, wichtige und unwichtige, dringende und leichte, sprechen und mich unterhalten zu können. Gerade bei dem freundschaftlichen Verhältnisse, wie wir es mit einander haben, ohne daß wir in der Lage sind, uns oft und länger zu sehen, ist es ein so großes Glück, wenn man sich dann einmal wieder hat, zu sehen, daß man noch zu einander steht, wie beim letzten Male, ja vielleicht durch das viele Aneinanderdenken sich noch näher gekommen ist. Wenigstens geht es mir so.

Recht traurig bin ich, daß ich nicht in Berlin sein kann, wenn endlich dort »Der Tor und der Tod« auf einer ernsthaften Bühne gespielt wird. Erfolg brauche ich Dir nicht zu wünschen, da er ein sicherer sein wird.[75]

[74] Zu den Begegnungen Heymels und Hofmannsthals in Berlin siehe auch die Briefe Hofmannsthals an den Vater vom Freitag, dem 6., und Sonntag, dem 15. März (B II, S. 314 und S. 316).

[75] »Der Tor und der Tod« wurde in den Kammerspielen des Deutschen Theaters erstmals am 30. März, mit Musik von Eugen d'Albert für die Geige des Todes, gegeben. Unter der Regie von Max Reinhardt erlebte das Stück neun Aufführungen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Borchardt war hier, behauptet das Manuskript würde in wenigen Tagen in Leipzig eintreffen. Wir erwarten! Er las aus einer Dante-Übersetzung Schröder und mir vor. Sie ist wundervoll, stark, farbig, mittelalterlich, in der Diction so reich, wie ich kaum etwas in deutscher Sprache gehört habe.[76] Man muß diesen merkwürdigen, unheimlichen, unzuverlässigen, grenzenlos begabten Menschen halten bis zum Letzten. Das wird mir immer klarer und zur inneren Pflicht.

Schröder übersetzt fleißig, auch hier am Homer und arbeitet sich immer tiefer ein. Sage dies bitte Harry und auch, daß Rudolf anfangs nächster Woche nach Berlin kommen wird. Wie er sich auf Euch alle freut!

In Leipzig habe ich wieder nur angenehme Eindrücke mitgenommen, da Kippenberg bei aller gesunden Hartköpfigkeit immer besser zu haben wird. Ich sprach mit ihm über Deine herrliche Balsaceinleitung, die jetzt in seinen Händen sein muß. Er ist mit unserem Vorschlag vollständig einverstanden Inkrafttreten des anfänglichen Kontraktes nach Verkauf von jedesmal 1500 Exemplaren.[77]

Das vierte Heft der Süddeutschen Monatshefte ließ ich an Dich senden; schreibe mir in wenigen Zeilen Deinen Eindruck.

Und dann – nicht wahr – ich kann bestimmt auf etwas von Dir bis Juni ungefähr rechnen. Wenn Du früher etwas hast, umso besser. Für das Septemberheft – das Manuskript müßte Anfang Juni in meinen Händen sein –, käme etwas größeres in Frage. Sehr glücklich wäre ich, wenn ich bald ein Stück Prosa über irgend etwas, was Dich interessiert, haben könnte, unter den gleichen Bedingungen, wie Du für »Kunst und Künstler« geschrieben hast. Über den eventuell in Aussicht gestellten Akt eines neuen Stückes müßtest Du mir Deine Bedingungen schreiben.

[76] Borchardt, der nach sechsjährigem Intervall Hofmannsthal am 15. März besuchte, hatte dem Insel-Verlag neben anderem auch einen Roman »Annus mirabilis« (»Dankwart oder das wunderbare Jahr«) versprochen. Siehe dazu die Tagebuchaufzeichnungen Heymels vom 10. und 11. März und Gerhard Schuster, Rudolf Borchardt und der Insel-Verlag. In: Börsenblatt. Frankfurter Ausgabe, Nr. 80, 24.9.1982, Beilage Buchhandelsgeschichte 1982/83, B 97–B 114. – Die Übertragung Dantes in eine dem mittelalterlichen Deutsch angenäherte Sprache hat Borchardt über ein Vierteljahrhundert lang beschäftigt. Die ersten Proben einer Übersetzung der »Vita Nuova« hatte er bereits 1905 an Friedrich Wolters geschickt. Aus dieser 1905/06 vor allem in Arlesheim weitergeführten Übersetzung las Borchardt in München.

[77] Zu Hofmannsthals Einleitung der Balzac-Ausgabe siehe BW Insel, Sp. 302–323, hier – auch wegen der vertraglichen Abmachungen – besonders Sp. 318–320.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jedenfalls waren die guten Leute unserer Redaktion schon sehr glücklich, als ich ihnen mitteilen konnte, daß Du mir prinzipiell etwas zugesagt hättest.[78]

Nun lebe wohl, lieber Freund! Küsse bitte Deiner verehrten Gattin herzlichst die Hand von mir, Gitta und ich grüßen Euch beide auf das freundschaftlichste und bestelle Du an Harry bitte ebenfalls unsere besten Grüße.

In alter Treue und Anhänglichkeit Dein Alfred

P.S. Solltest Du etwas dringendes zu schreiben haben, so erreicht mich ein Expreßbrief, der morgen Sonntag Nachmittag in Berlin zur Bahnpost gegeben wird. Sonst erwarte ich ein Lebenszeichen von Dir in Mentone.

16 III.[1908] [Berlin] Schadowstraße 4

mein lieber Alfred

wie kannst Du Dir das folgende aufklären? Bekannten von mir, ganz harmlosen bücherkaufenden Menschen, sagt ihr Buchhändler, (den Namen sagten sie mir nicht) das folgende: »Gehts denn wirklich dem Hofmannsthal so schlecht, daß er sich jetzt seine Privatbriefe die er an Freunde schreibt, *bezahlen* lassen muß?« – Sie fragen ihn, was das heißen soll? Darauf er: »Das erzählt der A. W. *Heymel* vom Inselverlag *überall herum.*« (wörtlich)

Hast Du meinen ganz vertraulichen Brief damals, nur an Dich gerichtet, *aus Zerstreutheit* irgend einem blödsinnig indiscreten Menschen erzählt??

Oder wie kannst Du dies erklären? Ärgere Dich nur nicht darüber, ich nehme es gar nicht wichtig, aber schreibe mir 2 Worte darüber, bitte.

Herzlich Dein Hugo

[78] Hofmannsthal gab damals lediglich die erste Hälfte vom ersten Akt der Komödie »Cristinas Heimreise« in der »Florindo«-Fassung in die Süddeutschen Monatshefte (6. Jg., 1. Bd., H. 2, Februar 1909, S. 192–223), eben »jenen in Aussicht gestellten Akt eines neuen Stückes«. – In der Illustrierten Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe »Kunst und Künstler« waren im Februar 1908 (Jg. VI, H. 5) der vierte und der fünfte der »Briefe des Zurückgekehrten« unter dem Titel »Das Erlebnis des Sehens« erstmals erschienen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

P.S. Vielen Dank übrigens für die Güte und Freundlichkeit die Honorarsache prompt an Kippenberg zu übermitteln der mir heute darüber sehr nett schrieb.[79]

Umstehend ein paar Menschen für die Süddeutschen. 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 von Mäusedreck und Parfüm, wie sie nicht ekelhafter geträumt werden kann. Wie kann der nette seriöse Mensch auf so etwas hereinfallen, auf solche Ladenschwengellitteratur!).[80] –

Paul Wiegler, ein Süddeutscher, derzeit Feuilletonredacteur des Berliner Tageblatt wird nächstens ein Buch an Dich schicken. Bitte wirf einen Blick hinein. Ein feiner cultivierter Mensch, hat eine Ahnung von Cultur und Culturen, treibt Historie und auch *politischen* Journalismus mit gutem Niveau. Ist in Berlin isoliert. Könnte der Berliner Ambassadeur der südwestdeutschen Tendenzen werden.

Berlin W 30 Freisingergasse 6.[81]

[79] Kippenbergs Brief vom 13. März (BW Insel, Sp. 319–321).

[80] Das Erscheinen des ersten Bandes der »Prosaischen Schriften« hatte Josef Hofmiller zum Anlaß genommen, Hofmannsthals dichterische Entwicklung bis zu »Ödipus und die Sphinx« und zur Rede »Der Dichter und diese Zeit« philologisch kenntnisreich und mit sicherem Gespür für Form zu würdigen (»Hofmannsthal«. In: Süddeutsche Monatshafte V, 1, Januar 1908, S. 12–27 und J. Hofmiller, Zeitgenossen. München 1910, S. 243–276). Hofmiller beschloß seinen Essay mit dem Hinweis auf ein »souveränes Stück kritischer Prosa«, auf Rudolf Borchardts »Rede über Hofmannsthal«, ohne dessen »Wertung in allem und jedem beizupflichten«. – Im folgenden Februar-Heft der Monatshefte stand dann die kritische Besprechung von Schaukals »Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser« (»Von Dandies, Dandytum und Dandyverehrung in der Geschichte und bei Richard Schaukal«).

[81] »Französisches Theater der Vergangenheit. Szenen und Abhandlungen von Scudéry, Scarron, Molière, Lesage, Diderot, Rousseau, Mercier.« Übertragen und eingeleitet von Paul Wiegler. München u. Leipzig 1906. – Der Wiener schreibt versehentlich *Freisingergasse* statt Freisingerstraße.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Regierungsrath Christian Florens Rang (tiefe Culturprobleme) Koblenz, Mainzerstrasse[82]

Der Dichter Hans Carossa, Arzt in Bruck bei München[83]

Der Dichter und Prosaiker Wilhelm Schäfer Chefredacteur der Rheinlande Düsseldorf

Der katholische Schriftsteller Arthur Bonus, Adresse durch Diederichs[84]

Johannes Schlaf Weimar

in letzter Phase merkwürdig durch seine Bücher über Whitman und Novalis.[85]

Bremen-Horn 40. 18. April 1908

Mein lieber Hugo!

Du hast mir noch nicht auf meinen letzten Brief[86] geantwortet, woraus ich schließen mußte, daß Du mit meiner Mentoner Antwort auf Deine Anfrage in der häßlichen Klatsch-Angelegenheit nicht ganz zufrieden seiest und somit die mir höchst peinliche Differenz noch nicht aus der Welt sei. Von Rudi Schröder wurde mir dies bestätigt. Ich habe dann lange darüber nachgedacht, inwiefern ich überhaupt mit der Sache verquickt sein könnte und bei genauester Prüfung meines Gewissens konnte ich mich auf keine indiskrete Äußerung besinnen. Nach häufiger

[82] Mit Florens Christian Rang, dem studierten Juristen und Theologen, Pfarrer und dann in den Staatsdienst Zurückgekehrten, stand Hofmannsthal seit 1905 in brieflicher Verbindung. Siehe den Briefwechsel in: Die Neue Rundschau, 70. Jg. 1959, 3. Heft, S. 402–448 und die Studie von Adalbert Rang über den Vater ebenda, S. 449–462.

[83] Zur Verbindung zwischen Hofmannsthal und Carossa siehe deren Briefwechsel in: Die Neue Rundschau, 71. Jg. 1960, 3. Heft, S. 357–409.

[84] Von Arthur Bonus (1864–1941) waren 1902 »Religion als Schöpfung. Erwägungen über die religiöse Krisis« und 1904 »Vom Kulturwert der deutschen Schule« bei Eugen Diederichs, Jena, erschienen.

[85] Von Johannes Schlaf waren 1906 die psychophysiologische Studie »Novalis und Sophie von Kühn« und »Walt Whitman Homosexueller? Kritische Revision einer Whitman-Abhandlung von Dr. Eduard Bertz« erschienen. Hofmannsthals Beschäftigung mit Schlaf in diesen Jahren belegt auch ein Postscriptum im Brief an Florens Christian Rang vom 8. November 1907: »Ist Ihnen etwa ein sonderbares Buch ›Christus und Sophie‹ [1906] von Johannes Schlaf durch Zufall in die Hände gekommen, das mich doch recht beschäftigt?« (Die Neue Rundschau, 70. Jg. , 1959, 3. Heft, S. 406) Auch dieses Buch las Hofmannsthal im Blick auf Novalis.

[86] Nicht erhalten.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unterredung mit Rudi hat es sich nun heraus gestellt, daß Du in Deinem Brief von einem früheren Brief redest, den empfangen zu haben ich mich überhaupt nicht besinnen kann. Ich habe geglaubt Dein an mich seinerzeit in Sachen des »Morgen« gerichteter Brief sei gemeint, nun höre ich aber, daß Du vorher einmal einen Brief an mich geschrieben haben sollst, der darüber handelte inwiefern sich ein Aequivalent für Deine gütige und erfolgreiche Privatarbeit für die Insel finden ließe. Ich erinnere mich nun absolut nicht eines Briefes dieses Inhalts, kann also auch unmöglich darüber gesprochen haben, vor allem nicht mit Berliner Buchhändlern. Ich habe seinerzeit zu einem Bekannten einmal gesagt, ich bedauerte auf das Lebhafteste, daß das Buch der junge Hofmannsthal, das Kessler in seiner Privatpresse drucken wolle und das Briefe von Dir an Jugendfreunde vor allem enthalten soll, vorläufig nicht erscheinen würde, da Du und Harry davon Abstand genommen hättest.[87] Diese Äußerung kann doch unmöglich so gedeutet und so weiter gegeben worden sein, daß daraus die alberne Affäre entstanden sein kann. Jetzt nachdem ich von Rudi Schröder über den Inhalt Deines oben erwähnten Briefes aufgeklärt worden bin, verstehe ich natürlich viel besser eine Entrüstung Deinerseits über eine eventuelle Indiskretion meinerseits in dieser Angelegenheit. Es wäre mir nun wirklich lieb den Namen des in Frage kommenden Buchhändlers zu erfahren, um der Sache auf den Grund gehen zu können, auch bitte ich Dich von dem Inhalt dieses Briefes Kessler verständigen zu wollen, der gleich Dir volles Recht hat über mich zum mindesten erstaunt zu sein. – Ich habe sofort die Mappe mit Deinen Briefen, die sorgfältig bei mir aufbewahrt liegt, durchgesehen und habe auch dort nichts gefunden, das irgend wie belasten könnte. Ich halte es trotz meiner vielerlei Beschäftigungen in diesem Falle für unmöglich, daß mir mein schlechtes Gedächtnis einen Streich spielen könnte. Dazu kommt, daß ich mit den Berliner Buchhändlern nur eine ganz lose Verbindung habe, die es eigentlich für mich ausschließt mit ihnen über Schriftsteller und Dichter, die dazu noch meine Freunde sind, mich in irgend einem Sinne zu unterhalten, es sei denn, daß ich nachfrüge, wie ihre Werke gehen. Ich habe in diesem Falle

[87] Hofmannsthal hatte 1905 Kessler »Früheste Schriften« für einen Druck in dessen Cranach-Presse zusammengestellt, der dann nicht zustande kam (siehe: Hilde Burger [Hg.], Hugo von Hofmannsthal. Anordnung einer Ausgabe seiner »Frühesten Schriften«. In: Die Neue Rundschau, 73. Jg., 1962, 4. Heft, S. 583–610).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

allerdings so meine eigenen Bedenken und Vermutungen jetzt, möchte aber in diesem Briefe, der mit der Absicht geschrieben ist, meine erste etwas flüchtige Antwort zu rechtfertigen, nicht einem aufdämmernden Verdachte Ausdruck geben für den mir auch jeder Anhaltspunkt fehlt und der eine reine Gefühlssache ist. – Ich weiß wirklich nicht, lieber Hugo, ob ich Dich bitten soll, mir noch einmal in dieser Angelegenheit zu schreiben, tu was Du für richtig hältst, wie ich mich allerdings über eine Antwort freuen würde, kann ich Dir garnicht ausdrücken. – Mir sind solche Zwischenträgereien entsetzlich, ich verstehe aber vollkommen, nachdem ich weiß, um welchen Brief es sich bei Dir handelt, wie ärgerlich und vor den Kopf gestoßen Du gewesen sein mußt, hatte aber bis jetzt keine Ahnung davon, wie unerhört unfreundschaftlich und unfair eine mögliche Indiskretion von mir gewesen sein würde, die sich nicht einmal mit Schwatzhaftigkeit hätte erklären lassen.

Darf ich Dir und Deiner lieben verehrten Frau zum Schluß meiner Frau und meine herzlichsten Osterwünsche aussprechen, die sich auf das ganze Jahr, vor allem auf Deine Produktion im Jahre 1908 erstrecken mögen.

In alter Anhänglichkeit, Freundschaft und Verehrung

stets Dein treu ergebener Heymel

Rodaun Ostermontag [19.4.1908]

mein lieber guter alter Alfred

da liegt ein kleines Buch »Vorspiele« mit einem Abschiedsgruß an Dich vor meiner Abreise nach Griechenland. Ist couvertiert an Frau v. Kühlmann für Dich.[88] Gestern abends sage ich: wenn morgen der erste Briefträger kommt, soll er das mitnehmen – und der erste Briefträger heute bringt Deinen Brief. (Das Buch geht nun doch nach München,

[88] Die im März auf dringende Bitte von Hofmannsthal im Insel-Verlag erschienenen »Vorspiele« (siehe BW Insel, Sp. 307–322) waren zunächst an Heymels Schwiegermutter Anna von Kühlmann nach Tutzing adressiert. – Hofmannsthal reiste am 25. April nach Griechenland. Über diese Unternehmung mit Kessler und Maillol siehe »Unterwegs mit Hofmannsthal« (HB 35/36, 1987, S. 50–104).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wohin Du vermutlich ja bald kommst.) – Die Klatschgeschichte hatte ich nun wirklich glücklich vergessen. Und nun kommt das Sonderbare. In Deinem guten braven Brief der heute vor mir liegt, recapitulierst Du alles und sagst: diesen Brief »früher einmal« worin ich sagte, ich wäre froh wenn sich eine Form finden ließe, eine anständige, um solche briefliche *Gedankenarbeit*, wie *z. B.* gelegentlich in meiner Insel-correspondenz niedergelegt ist, bezahlt zu bekommen, nur wußte ich selbst keine vernünftige Formulierung für solche Bezahlung – diesen Brief von dem Du heute sagst Du hättest ihn nie bekommen – den hast du ganz sicher bekommen denn ich habe ja Deine sehr nette einsichtige liebevolle Antwort darauf hier liegen (Anfang Februar) – also nicht *früher einmal* nicht vor dem kleinen Briefwechsel über meine Mitthätigkeit am »Morgen« (das war im December) sondern viel später haben wir uns darüber ausgesprochen in dem Moment unserer Correspondenz wo Du mich nach Leipzig ludest zur Besprechung über die neue Zeitschrift, eben Anfang Februar, *da* erwähnte ich dies, Du antwortetest mir lieb und freundschaftlich, aber Du reistest damals, Du warst über-occupiert mit Borchardt, Schwierigkeiten mit Kippenberg etc. etc. etc. und so hat Dir Dein Gedächtnis den Streich gespielt, Dir selber den Brief vergessen zu machen, auf den Du eingehend geantwortet hattest und in ähnlicher Weise hast Du wohl irgend einer dritten Person gegenüber etwas ähnliches in unschuldigster Weise erwähnt und auch das ist Deinem Gedächnis entschlüpft – und den Namen des Buchhändlers hab ich übrigens nie erfahren – und jetzt lassen wir die ganze Sache begraben sein, mein lieber alter Freund Alfred, und glaube mir daß sie mir Dein Bild nicht für einen Augenblick getrübt oder verändert hat – ich nahm es immer für ein sonderbares Spiel des Zufalls, der solche Bagatellen halb scherzend, halb prüfend zwischen die Menschen wirft – und wie ich es genommen habe, das mußt Du ja schon aus meinem ersten Brief gespürt haben. –

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 treue Anhänglichkeit, deren Kraft groß ist in dieser mehr trägen als bösen, mehr gleichgiltigen als widerstrebenden Welt. Bewahre mir das: ich glaub es zu fühlen daß in mir ist, was Dich in ungeahnter Weise noch belohnen wird – stärker

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dich berühren, mehr Dir geben, als selbst die frühesten Eindrücke meiner Arbeiten damals Deine so empfängliche Seele berührten. Mit diesem Tun und Wirken in München fühle ich Dich nahe. Ich werde mit Freude und Sorge dem folgen was Du thust, und würde es schwer fühlen, wenn es ohne Consequenz und ohne Erfolg bliebe.

Seit den letzten Monatsheften damals in Berlin sind mir keine zugekommen. Bitte laß sie mir regelmäßig schicken. Ich will immer daran Anteil nehmen.

Deiner Frau alles Herzliche von uns beiden.

Dein alter Hugo.

Bremen Haus Rhiensberg
5 Mai 1908

Mein lieber, alter Hugo!

Dein guter Brief hat mir Steine von der Seele gewälzt und ich komme Dir heute dafür dankbarst die Hand zu drücken. Gerade heute an einem schwülen blütentreibenden Frühlingstage, an dem ich in sovieler Beziehung glücklich bin. Soeben hat mich meine Frau verlassen und ist ins Haus ruhen gegangen, nachdem ich ihr, die ganz von selber Deinen Dingen immer näher kommt und anfängt mehr noch, als erhofft in Deinen Gedichten und Reden zu leben, Dein »Von Königen und großen Herren« vorgelesen habe. Der Tag zwang mich dazu, wie ein Ähnlicher Deinen von Dir postulierten Shakespeareleser zur Lektüre des Sturmes. So ging uns viel Freundliches und Anhängliches durch den Kopf, das sich mit Deiner Person beschäftigte und wir wünschten Dich her und dachten an Dich in Griechenland, wie wohl alles dort Dich neu befruchten mag, all die selbstverständlichen und einfachen Dinge, Geräte und Bauten und Statuen mit ihrer absoluten Schönheit.

Da sitze ich nun bei meiner Wiese mit den Hindernissen. Ein letztes Rennpferd, das gestern gewann wird herumgeführt schreitet lässig und weit aus oder bleibt stehen und nimmt ein Maulvoll frisches Gras. Alles das das Blühen der Bäume, die ersten Blumen, der weite Blick in die Ebene und zur nahen Bahnlinie ist mir heute besonders verwandt und harmonisch aufgelöst durch Dich und alle Deine für alle geschriebenen

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und für mich gesprochenen Worte klingen wieder und machen mich glücklich und hoffnungsvoll nach einem dummen Winter voll Mißerfolg, schlechtem Befinden, Verstocktheit u. a. Neben mir liegt endlich Deine Alkestis, die mich unbeschreiblich rührt und berührt. Mensch sowas läßt Du liegen und entziehst uns, Deinen Freunden und Gläubigen, solche Schönheit. Damit allein wird der Hesperus ein Ereigniß und soll einzig werden.[89]

Die Insel geht erfreulich, besonders sollen die billigen Bücher zu zwei Mark, wie Briefe der Frau Rath Göthe, Göthes Sprüche in Prosa ausgebaut werden und 1908 noch 6–8 davon erscheinen. Die Klassikerausgabe ist noch immer das Schmerzenskind und geht nicht sonderlich.

Schroeder ist beim 10 Gesang Homer, unbeschreiblich fleißig, was Harry freuen wird den ich freundschaftlichst zu grüßen bitte. So nebenbei entstehen herrliche Dinge Elegien an Personen. Allerhand kommt bald von Rudi heraus und alles an Dich.[90] Wenn Du zurück bist. Ach wenn ich Dich doch öfters sehen könnte vielleicht im Sommer, in Bayern oder Niederösterreich. Mein halb verstopftes Dichterbrünnlein tropfte eine Novelle »Spiele« zusammen. Baccarat, Neapel, Monte Carlo, Ausbruch des Vesuvs, Schicksaal einer verbrecherischen Primadonna. Priesterhaß. u. s. w.[91]

Das Schreiben war herrlich, nun wo's da ist, scheint alles so leer so umrisshaft nicht recht körperlich. Vielleicht täusche ich mich und nur Schelm giebt mehr als er hat. Das wäre ja alles gleich und mein Pech, wenn ich mich Dir und den anderen gegenüber nicht so verdammt verpflichtet fühlte wenigstens ein Eckchen in unserer »Atmosphäre« anständig auszufüllen.

[89] Zur frühen Editionsgeschichte der »Alkestis«-Übertragung siehe Horst Weber, Hugo von Hofmannsthal. Bibliographie. Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Berlin, New York 1972, VIII, 8, S. 251. – Hofmannsthal gab die »Freie Übertragung der Alkestis des Euripides« in das von ihm, Schröder und Borchardt herausgegebene Jahrbuch »Hesperus« (Leipzig: Insel-Verlag 1909).

[90] Heymel denkt hier vor allem an Schröders, Hofmannsthal gewidmete Elegie »Der Landbau«, 1909 in den Süddeutschen Monatsheften gedruckt, und an den 1908 von Heymel als Hundertdruck vorgelegten Sonetten-Band »Die Zwillingsbrüder«.

[91] Siehe Anmerkungen 96 und 97; auch Kesslers Tagebucheintrag vom 21. Dezember 1907 (Besuch bei Heymel), in dem er Heymels Erlebnis mit einer verbrecherischen Primadonna während eines Neapel-Aufenthalts 1906 festhält (Bernhard Zeller, Aus unbekannten Tagebüchern Harry Graf Kesslers. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. XXXI, 1987, S. 30).

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schillings (Max) ist hier, königlich und würdig, einfach und eindrucksvoll wie immer. Der sollte zu Deiner Alkestis eine Musik schreiben. Seine Vorspiele zu antiken Tragödien sind prachtvoll und ganz im Stile. Ich werde mit ihm heute Abend nach seinem Dirigieren sprechen.[92]

Laß bald von Dir hören. Verzeih Bleistift und Notizbuchpapier ich wollte nicht ins Haus.

Nun siegle ich den Brief mit dem alten treuen Inselschiff und im Geiste siebenmal mit den Freundschaftssiegeln Glauben, Treue, Anteil, Anhänglichkeit, Dankbarkeit, Verehrung und Kameradschaft

Dein alter Heymel

Bremen-Horn 40. 20. Juni 1908

Mein lieber Hugo!

Nun wirst Du wohl wieder bei Deiner lieben Frau und den Kinderchen in Rodaun sein, so nehme ich wenigstens an und da ich Dich nun wieder mir näher weiß, ist die Sehnsucht doppelt groß nach einer Zusammenkunft, nach Gesprächen. Wie köstlich muß die Beute sein mit der Du aus Griechenland beladen zurückgekommen bist. Einen kleinen Blick konnte ich ja schon in Deine Schätze tun, da ich zufällig auf der Bahn Deinen Namen und die Worte: »Ritt« und »Phokis« auf dem Umschlag des »Morgen« las und ein halbes Stündchen gleichsam mit Dir, Harry und Maioll [!] verbringen konnte.[93]

Meine Sommerpläne sind diese: Bis etwa Mitte Juli bleibe ich in Bremen, dann bringe ich meine Frau in ein Bad, wahrscheinlich nach Nauheim, ich bitte Dich aber nicht darüber zu sprechen, offiziell sind

[92] Max von Schillings (1868–1933), damals Komponist, Dirigent und Lehrer in München, hatte einen symphonischen Prolog zum »König Ödipus« des Sophokles und die Musik zur »Orestie« des Äschylos geschrieben. Zu Stücken Hofmannsthals gibt es keine Kompositionen. Als Generalmusikdirektor der Königlichen Hoftheater in Stuttgart brachte er am 25. Oktober 1912 »Ariadne auf Naxos« zu Uraufführung.

[93] »Ritt durch Phokis / Das Kloster des heiligen Lukas«, der erste Teil der »Augenblicke in Griechenland«, war am 19. Juni 1908 in der Nr. 25 des 2. Jahrgangs des »Morgen« erschienen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wir hier nämlich auf dem Stumm'schen Schloß.[94] Ende Juli, so vom 20. bis 6/8. August bin ich dann als Strohwitwer in Bremen, hole darauf meine Frau ab und fahre auf den Landsitz meiner Schwiegereltern nach Tutzing. Wie herrlich wäre es, wenn wir uns dann vielleicht in München treffen könnten, um die Ausstellung anzusehen und vor allem in das Münchner Ausstellungstheater zu gehen, um uns zusammen ein Urteil über die dort versuchte Bühnenreform zu bilden. Ich höre die verschiedenartigsten Stimmen, doch mehr Lobendes als Tadelndes.[95]

Gestern habe ich Dir eine kleine Prosaarbeit zu übersenden gewagt und bin voller banger Neugierde, was Du zu ihr sagen wirst.[96] Du glaubst nicht, wie sehr ich mich mühe, die Dinge um mich und in der Welt nach einem bestimmten Gesetze zu ordnen, ich möchte beinahe sagen, nach Tönen und Farben, die mir zusammen zu stimmen scheinen, mosaikartig Begebnisse, Erlebnisse, Erfahrungen, Maximen zusammen zu tragen und wenn's dann so fertig da liegt, weiß ich nicht recht, wie ich es nennen soll. Es sind keine Essays, keine Erzählungen, keine Novellen, einfach Prosastücke und die gewöhnlichen Gesetze der Dichtungsarten lassen sich kaum darauf anwenden und doch mag ich mich ihnen nicht fügen, denn alles was ich zu sagen habe ist so durchaus persönlich und erlebt eigentlich wie Briefe oder wie Tagebuchblätter und doch schließlich mit einem Endziel, das ich eigentlich nicht selber definieren kann.

Schreibe mir ein Wort, noch ehe im Herbst ein kleiner Sammelband, der den Titel »Spiegel, Freundschaft, Spiele« führen soll, erscheint, und in dem Dir die Spiegel, die schon im zweiten Jahrgang der Inselzeitschrift standen, gewidmet werden sollen, wenn Dir dies Vorhaben nicht zu unbescheiden erscheint und Du die Erlaubnis dazu erteilst. Dieser Traum wurde von mir dieses Frühjahr sehr erweitert und zugängiger gemacht, die Korrekturbogen werden Dir zu gehen.[97]

[94] Schloß Ramholz bei Vollmerz in Hessen; Wohnsitz der Eltern von Margarete von Kühlmann.

[95] Siehe Anmerkung 65.

[96] Die später im Druck dem Freund Max Graf Bethusy-Huc zugeeignete Studie »Spiele«.

[97] Heymels Studien »Spiegel · Freundschaft · Spiele« brachte der Insel-Verlag im selben Jahr heraus. Die wesentlich kürzere Erstfassung der »Spiegel« stand als Teil »Aus dem Buche Zu Hause« in Nr. 9, Juni 1901, S. 267–275, wie zuvor Heymel schon eine Vorfassung von »Freundschaft« unter dem Titel »Unter Freunden / Aus dem Buche Zu Hause« in Nr. 2, November 1900, S. 192–199 (2. Jg.) der »Insel« veröffentlicht hatte. »Freundschaft« ist dann Schröder gewidmet. Hofmannsthal akzeptierte die ihm zugedachte Dedikation.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Den Winter war ich viel unterwegs, wie Du weißt und hatte Aufregungen und Unternehmungen genug. Nun bin ich wieder in meinem Gartenhaus, das bunter denn je von Blumen umgeben ist; vielleicht zum letzten Male, denn im Herbst brechen wir hier wohl unsere Zelte ab. Ich mache eine Geschäftsreise nach Mexiko, weit ins Innere hinein zu meinen Schwefelminen. Dann gehe ich durch Texas nach Nord-Amerika und hoffe allerhand für die Insel tun zu können. Die macht mir Freude, die Insel, unser aller Sorgen- und schließlich vielleicht doch Lieblingskind. Ich wachse mehr und mehr auch mit dem Geschäftsbetriebe zusammen, nehme mehr teil, schlage vor und beurteile.

Meine Verbindung mit den Süddeutschen Monatsheften sehe ich nach wie vor als ein Glück für mich und uns alle an, schon weil sie mir ein starkes Zusammengehen mit den hervorragendsten, literarischen Kräften unserer Zeit vemittelt.

Mit Wassermann habe ich einige Briefe gewechselt und die seinen über »Caspar Hauser«, der mich unsäglich tief berührte, gingen mir sehr zu Herzen. Ich möchte etwas über dieses Werk schreiben und weiß nur noch nicht, wie ich die Sache anfassen soll; das historische Problem müßte so wenig wie möglich berührt werden, hingegen das menschliche sichtbar und deutlich heraus gearbeitet werden. Das ist nicht leicht, besonders mir nicht, der so schwer formuliert, trotzdem ich glaube das eigentlich Wichtige und Wesentliche nachempfinden zu können.[98]

Auch mit Salten bin ich in Korrespondenz, sicherte dem Insel-Verlag und den Süddeutschen Monatsheften zwei Novellen, die im Laufe dieses Sommers fertig werden und erhielt ein halbes Versprechen von ihm auch etwas kurzes für Schröders »Hesperus« zu bekommen. Salten versprach mir, auf seiner Reise nach Holland, die er bald unternehmen will, über Bremen und ins Haus Rhiensberg für einen Tag zu kommen, das würde mich freuen. Ich liebe seine Prosa und glaube, es wird Dir

[98] Heymel hatte am 18. Mai erstmals an Jakob Wassermann geschrieben, von seiner »heftigen Erschütterung« bei der Lektüre des »Caspar Hauser«, über den er schreiben wolle, berichtet und Wassermann zur Mitarbeit an den »Süddeutschen Monatsheften« eingeladen. Durch Hofmannsthal wisse er schon lange viel von ihm. Am 1. Juni schrieb dann Heymel, der einem seiner Hunde den Namen Caspar Hauser gegeben hatte, die »Ähnlichkeit des Findlings-Schicksals mit den Schicksalen unserer Jugend« habe ihn »mit Hauser immer stärker identifizieren« lassen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ebenso gehen, denn wenn ich mich recht erinnere, so warst Du es doch wohl, der ihn zuerst uns brachte.[99]

Paul Wiegler schickte mir sein französisches Theater, ich bedankte mich gleich lebhaft bei ihm und forderte ihn auf, bei den Süddeutschen Heften mitzutun, erhielt dann aber keine Antwort mehr.

Schröder wohnt mir fünf Minuten weit schräg gegenüber und ich sehe ihn fast täglich frühmorgens. Von halb sieben bis halb acht spielen wir hier in der Nähe auf netten argentinischen Ponys Polo, da reite ich dann auf dem Rückwege bei Rudi vorbei, bind' mein Pferd an einen Baum und quatsche ein wenig während er rasiert wird, oder frühstückt. Er ist unbeschreiblich fleißig; elf Gesänge des Homer sind fertig und einer ist immer schöner wie der andere und die Sprache wird immer deutscher, flüssiger, leichter, humorvoller. Jetzt übersetzt er für Reinhardt wieder eine Komödie von Shakespeare »As you like it«, nebenbei schreibt er Eigenes, vor allem hat er wundervolle Elegien an seinen Geschwister und Freunde angefangen, wovon die, die er Dir widmen will, in ihren Anfängen besonders schön zu werden verspricht. Gedruckt wird dieses Jahr von Schröder folgendes erscheinen: Im Juli-Heft der Süddeutschen Monatshefte, ein höchst wiziger, scharfer, farbiger und verständnisvoller Aufsatz über Kopieen nach pompejanischen Wandgemälden; der Lokkenraub übersetzt und mit einem Nachwort von ihm versehen ist soeben erschienen. In wenigen Tagen kommt ein Spruchbüchlein »Baumblüte auf dem Werder« heraus, das nur in hundert Exemplaren erscheint und den Freunden des Insel-Verlages zum Geschenk gemacht werden wird, in erster Linie natürlich auch Dir. Im Herbst erscheint dann das Buch »Hama«. Lustige und nachdenkliche Erzählungen im Stil seiner Chansons und die chinesische Geschichte aus der Insel, ferner die 24 Sonetten auf die Stunden des Tages, Schröder hat sie ganz umgearbeitet und meisterlich verbessert. Der Insel Almanach wird wieder eine Reihe Sprüche »April« betitelt enthalten. Zwischen all diesen literarischen

[99] Heymel hatte, nachdem er schon 1906 für den Insel-Verlag bei Felix Salten wegen eines Novellen-Bandes angefragt hatte, über Wassermann wieder Verbindung zu Salten aufgenommen. Mit Briefen vom 25. und 29. Mai meldete Salten sein Einverständnis für den Abdruck der zwei Novellen in den »Süddeutschen Monatsheften«, um sie schließlich ebensowenig zu liefern, wie einen Beitrag zum »Hesperus«. Saltens Besuch in Bremen zerschlug sich durch den Tod von Saltens Bruder. – Durch Hofmannsthals Vermittlung hatte »Die Insel« 1901 Saltens Erzählung »Die Gedenktafel der Prinzessin Anna« ins Juli-Heft des 2. Jahrgangs (4. Quartal) aufgenommen.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beschäftigungen richtet er Freund und Feind in Bremen und anderswo ein, entwirft eine prunkvolle Einrichtung für ein Lloydschiff und hofft den Auftrag endgültig in wenigen Tagen zu bekommen. Er ist bei all dieser Arbeit sehr zufrieden, heiter und umgänglich und unser Verhältnis zu einander war nie innerlich so nahe und freundschaftlich wie jetzt, nachdem wir über Eifersucht und Temperamentsverschiedenheiten gänzlich hinweg gekommen sind und das Leben uns äußerlich auseinander, aber innerlich immer zu einander geführt hat.[100]

Doch nun endlich zu Dir! Hast Du eigentlich meinen eingeschriebenen Brief in Rodaun oder nachgesandt erhalten, in dem ich mich für den wundervollen Genuß, den ich durch die Lektüre Deiner Alkestis empfing, bedankte, und Dir meine Pläne, die Schillingsche Musik betreffend, schrieb? Sollte der Brief verloren gegangen sein, so schreibe mir gleich, denn eine Kopie ruht in meinem Archiv und ich möchte, daß Dir das Lebenszeichen von mir nicht verloren ginge.

Mein Schwager mit seiner Frau aus dem Haag war über die Pfingsttage bei uns, da lasen wir alle zusammen Deine Balsac Einleitung und waren gleicherweise entzückt von dem ruhigen klaren Gedankengange und der prachtvollen und doch einfachen Schreibweise.

Das sorgenvolle Thema Borchardt möchte ich nicht schriftlich berühren, denn ich könnte es nur äußerst scharf oder spöttisch behandeln, doch geht die Sache mir sehr nahe und ich hänge bis zum gewissen Grade an dieser wunderlichen, vehementen, unbegreiflichen Erscheinung. Ich gebe das Rennen noch nicht auf, lächle über alles, was passiert und suche ihm Manuskript nach Manuskript zu entlocken. Die Süddeutschen Monatshefte erhalten allerhand von ihm, wie Du gesehen haben wirst, so eine Streitschrift gegen den Simplizissimus. Eine unerhört mächtige Übersetzung eines Pindarschen Gesanges, auch kündigte er einen Dialog an, der bald eintreffen soll und versprach Schröder für den Hesperus einen Gesang Dantes, den er uns in München vorlas und

[100] Alexander Popes »Lockenraub. Ein komisches Heldengedicht« erschien mit Illustrationen von Aubrey Beardsley in 800 Exemplaren; von »Baumblüte in Werder« wurden 200 Exemplare gedruckt. – Für die »George Washington« des Norddeutschen Lloyd, die im November 1908 von Stapel lief, hatte Schröder die Ausstattung des Speisesaals I. Klasse sowie des Frühstückszimmers und Salons der sogenannten Kaisergruppe entworfen (siehe Ursula und Günter Heiderich, 1899–1931 / Rudolf Alexander Schröder und die Wohnkunst. Bremen [1978], S. 18f. und 133–135).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der uns beinahe zu Tränen rührte, er handelt von dem Hungertuch des Uggolino und ist übersetzt! Nun Du wirst ja selber sehen und urteilen.[101]

Die Insel aber erhält nach wie vor unter den groteskesten Ausflüchten kein Manuskript.

Darf ich Dich nun daran erinnern, daß Du uns für den Spätsommer oder Herbst etwas für die Süddeutschen Monatshefte versprachst, alles ist willkommen – Kritisches, Beschreibendes oder Schöpferisches. Schick's an mich und schreibe Deine Bedingungen dazu, damit ich für Dich unterhandeln kann.

Brauch' ich Dir noch zu sagen, daß Haus Rhiensberg Dir und Deiner lieben Frau immer gastlich offen steht und daß wir uns nichts schöneres denken können, als wenn Ihr, ehe diese ganze Idylle hier abgebrochen werden muß, uns noch einmal besuchtet. Das müßte im September, Oktober oder Anfang November sein, denn dann endet für mich diese Episode meines Lebens, die wohl die schönste sein wird, die mir das Schicksal bereitet hat. Doch das soll man nie sagen, denn für rechtschaffene Kerle, wie wir doch sind, hat das Leben immer noch eine Überraschung in Bereitschaft, die alles Vorhergegangene übertrifft.

Rennen reite ich nur sehr wenige, quasi als Erinnerung an die frühere, wilde, nomadenhafte Existenz. Sonst halte ich hier Verbindungen mit mancherlei Weltteilen und ihren Produkten, mit der Industrie und mit neuen Erfindungen, so wird wohl nächstens ein fein erdachtes und erfolgversprechendes Luftschiff auf meinem Grund und Boden gebaut, mit dem wir fliegen möchten.[102]

Bodenhausen war zwei Tage bei mir, war frisch und gekräftigt und daß im nettesten Sinne von Dir die Rede war, kannst Du Dir denken.

Die Insel erhielt von der Goethe Gesellschaft die Herausgabe des Volks-Goethe, sechs Bände für sechs Mark und eine Subvention dazu. Ferner ist Suphan dabei uns vom Großherzog von Weimar die Herausgabe des Goethe-Zelterschen Briefwechsels zu erwirken. Der »Ecce homo« ist bereits angezeigt und wird bald erscheinen. Tausend und eine

[101] Im Heft 6 (Juni 1908) des 5. Jahrgangs der »Süddeutschen Monatshefte« gab Borchardt sein Debut mit dem Pindarischen Siegeslied auf Telesikrates und dem scharfen Angriff »Renegatenstreiche« auf die vom Albert Langen-Verlag veranstaltete Edition française des »Simplizissimus«. – Im »Hesperus« stand nicht der XXXIII. Gesang aus dem Inferno. Dafür gab Borchardt in das nunmehrige Jahrbuch den I. Gesang und aus dem Purgatorium den VI.

[102] Vielleicht das in den Tagebuchaufzeichnungen vom 10. und 11. März erwähnte »Luftautomobil«.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nacht geht seinem letzten Bande entgegen. Am Balsac wird eifrigst weiter gedruckt und außerdem sind etwa 40 neue Bücher in Arbeit. Woran es uns aber immer noch fehlt, sind gut geschriebene Novellen und Erzählungen von Zeitgenossen. Da hat seiner Zeit der unselige und unglückliche Pöllnitz den Anschluß verpaßt und ist nun schwer Versäumtes nachzuholen.[103]

Ein Lieblingsplan von meinem ältesten Schwager und mir ist eine würdige Ausgabe des Stifter'schen »Nachsommer«, eines Buches, das uns mit am vertrautesten von allen Büchern aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist. Rudi soll's mit ungezählten Rosen schmücken und Richard will die Einleitung schreiben, da er hierfür bereits Material seit Jahren beisammen hat. Was hältst Du von dem Plan?[104]

Doch nun Schluß für heute. Der Brief ist beinahe allzulang geworden und der Fragen sind zu viele. Ich hatte aber eine solche Sehnsucht mich Dir endlich einmal wieder gründlichst mitzuteilen, daß es kürzer nicht geschehen konnte.

Ich küsse Deiner Frau die Hand und möchte endlich einmal Deine Kinder sehen und mit Dir sprechen.

In herzlichster Treue und Anhänglichkeit Dein Dir

freundschaftlichst zugetaner Alfred

Rodaun 26 VI [1908]

mein lieber Alfred

Deine beiden lieben schönen großen Briefe haben mir die größte Freude gemacht. Wie könnte es anders sein! Wie gerne wollte ich sie in gleicher Weise erwidern, auch Dir nicht nur die Versicherung herzlichen Gedenkens, immer lebendiger Theilname zurücksenden, sondern von Vielem vielerlei schreiben, von der in diesem Sommerjahr doppelt bezaubernden Lieblichkeit der Junilandschaft die mich umgibt und hinter der sich noch kommende Landschaften, kommende Monate in

[103] Dem Versäumnis abzuhelfen, dienten Heymels Bemühungen um Salten und Wassermann, aber auch die um Robert Walser (siehe dazu BW Insel, Sp. 139).

[104] Hofmannsthal hat anscheinend nicht auf diese Frage reagiert.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Berg- und Sommerbläue aufbauen, von einsamen Spaziergängen, von Arbeit und Büchern die ich lese (Shakespeare und Stifter nehme ich meistens in den Wald mit, oft aber bringe ich sie unaufgeschlagen zurück) von den Kindern die in ihrer dreifach abgestuften Lieblichkeit wirklich etwas Unglaubliches manchmal um sich strahlen – und von was nicht noch: aber die Arbeit spannt mich so an, ich fühle daß ich jetzt auf dem Punkt bin, mehr zu leisten, als vielleicht je zuvor, in einem dramatischen Gebilde nicht nur durch die Erfindung des Vorgangs sondern auch durch die allseitige Rundung jeder Gestalt der menschlichen Natur näher zu kommen als in allen früheren mehr flächenhaften Schöpfungen – muß ich mich da nicht ganz hergeben, alles unterordnen, alles einrichten, daß ich nur Ruhe und Kraft habe, um immer fort zu arbeiten, 60 oder 80 Tage jetzt hintereinander – da könnte viel, erstaunlich viel unter Dach kommen, diese neue Comödie zunächst, dann die im oesterreichischen Dialect, von der $1^1/_2$ Acte schon fertig sind und dann die Umarbeitung der Sobeide in Prosa, ein phantastisches Ding und viel realer zugleich als die frühere, in helldunkel, derb und unheimlich und wirklich und symbolisch.[105]

So wirst Du die Arbeiten, vor allem die Comödie, an der ich jetzt schreibe – als lange Briefe an die Freunde ansehen müssen, worin Bekenntnis und Leben, Mitfreude und Belehrung versteckt und offen da liegt.

Erhalte mir nur, mein lieber Alfred, diese schöne kostbare Theilname an meiner Arbeit, wie Du in so schöner Weise sie mir oft bestätigst, nicht nur immer für das neueste Werk, sondern für ein altes das Du gelegentlich vornimmst, sei es ein Liebling von Dir oder eines, zu dem Du früher kühler gestanden bist, nun aber Dich erwärmst. Dies ist viel, ungeheuer viel, ein größeres Geschenk als Du denkst. So hat es auch Wassermann aufgenommen, wie Du ihm so schön über den Caspar Hauser geschrieben hast. – Für heute muß ich schließen, morgen oder übermorgen schreib ich Dir weiter, wegen Deiner Erzählung, wegen eines mir für die Monatshefte anvertrauten Manuscripts, wegen der Monatshefte selber, denen ich, wenn Du Dich ihnen immer ernster verknüpfst meine ganze

[105] »Cristinas Heimreise«, die *neue Comödie*, und »Silvia im ›Stern‹«, die *im oesterreichischen Dialect*; zur geplanten Prosafassung des Dramatischen Gedichts »Die Hochzeit der Sobeide« siehe SW V Dramen 3, S. 398–408.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Theilname schenken will wie dem Inselverlag, und auch wegen einer möglichen Begegnung in München im Frühherbst.

Leb wohl Dein Hugo

Wir grüßen Gita und Rudi.

P.S. Schicke doch an Harry nach Paris Gd Hôtel das Heft der Monatshefte mit dem Pindar und der Prosa von Borchardt. Man muß jede Theilname an dem Geschaffenen im kleinen und verstreuten Kreis herum wechselseitig wach erhalten.[106]

Rodaun d 7 VII 08

Mein lieber Alfred,

über Deine Prosaarbeit, die mit diesem Briefe retour geht, möchte ich gern ausführlicher sprechen als mein Kopf in diesen Wochen intensivster Arbeit zuläßt. Es steht mit der Sache so: daß mir der Rahmen der Erzählung, nämlich das Leben der zwei Freunde mit ihren Frauen in der Luxusstadt womit sich Elend des eingeborenen Volkes und unheimliche Naturgewalt in so bizarrer Weise mischt, daß mir dies sowohl stofflich als in der Art wie es vorgebracht ist ganz außerordentlich gefallen hat: wogegen mich die eigentliche Novelle, die ohne viel Worte aber mit Merimee'scher Schärfe herauszuarbeiten war (ich meine natürlich die Enthüllung jener beiden finsteren Schicksale die hier durch die zufällige Wiederbegegnung der beiden stattfindet) entäuscht hat. Hier fehlt es an Relief, nirgends sitzen Akzente, ja man ist durch den hinwegwischenden Ton mehrmals verführt über höchst wichtige Stellen hinweg zu gleiten und dann wieder zurückzulesen, wodurch man in den unangenehmen Gemütszustand eines Reiters in maulwurfslöchrigem Terrain gerät. Meinem Gefühl nach ist die Geschichte in diesem Sinn zu überarbeiten, und wenn Du mit einigem Dich-Hingeben einigem Einleben in die finstere Begebenheit es erreichst eine wirkliche Differenz des Akzents und der Bedeutsamkeit durchgehend zwischen dem Rahmen und dem Gerahmten herzustellen, so wird damit viel gewonnen sein, nicht nur für

[106] Siehe Anmerkung 101.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Erzählung selbst, sondern auch für die Entwicklung Deiner Gabe Erlebtes und Beobachtetes zu erzählen, denn jede solche Gabe will gepflegt und gesteigert werden um dann mit ungeahnter wohltätiger Macht auf das gesammte Innere des Ausübenden zurückzuwirken.

So auch präsentiert sich mir in Gedanken Deine Mitthätigkeit an den Monatsheften. An sich ist die Sache weder wichtig noch unwichtig. Jemehr Du aber von Deinen Kräften hineinsteckst, jemehr Widerstände zuerst hervorrufst und dann überwindest, desto wichtiger, ja desto wirklicher wird die Sache zunächst für Dich, dann aber auch für die Welt.

Eben für die Monatshefte möchte ich mit Zustimmung des Verfassers Dir ohne jede Aufdringlichkeit das inliegende zweite Manuscript vorlegen. Es erscheint mir als eine recht merkwürdige Sache, nicht ohne menschlichen Gehalt. Bitte lies es recht aufmerksam durch und entscheide Dich in aller Freiheit. Den Verfasser würde eine Aufnahme in die M. H. sehr erfreuen. Bitte gieb ihm directen Bescheid. Er heißt Rudolf Pannwitz, wohnt in Hoheneiche bei Saalfeld an der Saale.[107]

Nun wegen Begegnung: mein Sommer gehört ganz der Arbeit. Freilich aber möchte ich Dich gerne wieder sprechen. Ende Juli bis 20. August bin ich in Sils Maria Engadin, Hotel Alpenrose. Nachher etwa drei Wochen in Aussee aber unter ganz jagdhüttenmäßigen Wohnbedingungen. Aber das ist nicht weit von Salzburg, vielleicht laßt

[107] Pannwitz, damals kurze Zeit Lehrer an Wynekens und Geheebs Schule in Wickersdorf, hatte, ist die Datumsangabe auf einer stenographischen Kopie richtig, Hofmannsthal am 11. Mai eine »dionysische Tragödie«: »Der Tod des Oidipus« oder »Die Apotheose des Menschen« geschickt. Zwei Tage zuvor hatte er an Ida Becker geschrieben: »Mit Hofmannsthal habe ich einige freundliche Beziehung. Er scheint mir von den ›Zeitgenossen‹, das heißt den Repräsentierenden und Geltenden, der der noch am ersten eine Ahnung vom Oidipus haben könnte. Ich schicke also heut nachmittag ein Exemplar an ihn mit ganz kurzem Brief.« Hofmannsthal dankte am 15. Juni, bezeugte den »sehr starken Eindruck« und fragte an, ob er das Typoskript des Druckes wegen weitergeben solle: »Ich bin mit jemand befreundet, der den Herausgebern der Süddeutschen Monatshefte z.B. nahe steht, einer mir sehr sympathischen Revue [...].« Pannwitz reagierte am 17. Juni positiv. An Ludwig Gurlitt schrieb er dann am 28. Oktober: »Ein Drama, was ich ihm schickte, hat auf Hofmannsthal ganz starken Eindruck gemacht, er hats den Süddeutschen Monatsheften empfohlen, und die habens nur darum nicht genommen, weil sie schon für Dramenabdruck zu viele Versprechungen hatten. Aber Sie haben einen Roman von mir erbeten.«

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich da etwas combinieren so gegen Mitte September. Bitte schreib mir doch bald wieder einen schönen großen Brief.

Herzlich Dein Hofmannsthal

Bremen-Horn 40. 11. Juli 1908.

Mein lieber guter Hugo!

Für zwei liebe freundschaftliche und eingehende Briefe habe ich Dir zu danken und tue dies von ganzem Herzen.

Wie freue ich mich, daß Du ein so arbeitsames und erntereiches Jahr teils hinter, teils noch vor Dir hast. Mit brennender Ungeduld warte ich auf den Moment, wo ich einen Blick in Deine Scheuern tun kann.

An mir soll es nicht fehlen, daß wir uns dieses Jahr, hoffentlich in München, treffen.

Aufrichtig verpflichtet hast Du mich durch die Zusendung des eventuell für die Südd. Monatshefte in Frage kommenden Manuskriptes des Herrn Rud. Pannwitz, das ich heute und die nächsten Tage mit Eifer durchlesen werde, um es dann an die Redaktion in München weiter zu geben.

Morgen reise ich zu meinem Schwager nach dem Haag und bleibe dort bis zum 18. ds. Monats, kehre dann am 19. nach Bremen zurück, wo ich etwa drei Wochen ein Strohwitwer-Dasein führen werde, da meine kleine Frau leider für ihre Gesundheit und ihr leicht erregtes Herz in Süddeutschland, in aller Ruhe und Abgeschiedenheit eine Kur gebrauchen muß. Am 10. August hole ich sie dann ab und wir beide fahren dann zu den Eltern aufs Land an den Starnberger See.

Was Du mir über mein Stück Prosa schreibst hat mich teils gefreut, teils auf das Tiefste beunruhigt und das lebhafteste Bedauern ausgelöst, daß es mir vor der Hand nicht vergönnt ist mit Dir mündlich häufiger und nachdrücklicher über prinzipielle Dinge in der Literatur mich zu besprechen. Ich sehe auch vor der Hand keine Möglichkeit – und dies ist nicht etwa Nachlässigkeit oder Faulheit – irgend etwas Durchgreifendes an den »Spielen« zu tun, denn alles das, was Du tadelst, der gewisse

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mangel an Relief und das Nicht-Hervor-Heben von Akzenten ist von mir durchaus beabsichtigt, denn mich interessiert das, was Du die eigentliche Novelle nennst, an sich nur wenig und nur im Zusammenhang mit der Landschaft und dem oberflächlichen, sportlichen Leben der Freunde. Alles sollte gleichmäßig vor dem Zuhörer oder Leser vorbeifließen und es ihm überlassen bleiben die Tiefe und das Bedeutsame in dem Schicksal der Sängerin und des Doktors durchzufühlen, wie etwa es die beiden, mit Absicht als sehr oberflächlich karakterisierten, Frauen plötzlich zum Schlusse auf der Rückfahrt tun. Wenn das nicht heraus gekommen ist, so ist die Arbeit irgend wo in der Anlage verfehlt, doch kann ich mich nicht überwinden, die Geschichte der Filomela noch einmal, ich möchte sagen als Selbstzweck, zu behandeln. Es muß mir also bei andern und neuen Stoffen das zu Gute kommen, was Du andeutest und vielleicht gelingt es mir später einmal etwas zu schaffen, in dem das mosaikartige Nebeneinanderstellen überwunden oder wenigstens die einzelnen Teile stärker und nachdrücklicher verbunden sind. Aber darüber müßten wir sprechen und müßten die einzelnen Teile des Vorhandenen vornehmen können. Denn mit Recht oder Unrecht fühle ich immer stärker, daß mich das Leben mehr und mehr in eigene Produktion hineindrängt und ich will nur hoffen, daß ich durch eigenen Fleiß und durch Dich und die einigen anderen Freunde, die es mit mir ernst meinen auf das Vortrefflichste beraten die vielen Mängel und Lücken meiner Begabung abstellen und ausfüllen kann.

Hier hatten wir eine anregende und gästereiche Zeit. Wrede's aus München waren u. a. hier und vor allem sie, die Fürstin, eine mit ihren 60 Jahren jugendlich-frische, fröhliche, temperamentvolle, jugendlichfühlende, aufheiternde Persönlichkeit war der Hauptgrund, daß Haus Rhiensberg von Morgens bis Abends von Lachen und Scherzen widerhallte. Sie hat mich dringend gebeten, Dich, falls Du einmal nach München kommst, ja zu ihr zu bringen und ich bin überzeugt, daß Dir diese Bekanntschaft eine fürs Leben dauernd angenehme sein wird.[108]

In Deinem vorletzten Briefe schreibst Du, ich möchte nicht nur Deinen neuesten Werken nachgehen und mich mit ihnen beschäftigen, sondern dann und wann auch einmal ein älteres vornehmen. Lieber

[108] Eugen Fürst von Wrede und Mary Fürstin von Wrede pflegten in der Ludwigstraße eines der gastlichsten Häuser Münchens. Mit deren Sohn Karl verband Heymel eine auf gemeinsamer Reitleidenschaft gegründete enge Freundschaft.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hugo, eine wie große Rolle *alles*, was Du geschrieben hast, in meinem und meiner Frau Leben spielt kann ich Dir garnicht sagen und es vergeht keine Woche, daß wir nicht dies oder jenes hervorholen, lesen und uns darüber besprechen, das gerettete Venedig, oder den Abenteuerer und die Sängerin, die Gedichte, oder alte Prosa Aufsätze. Der Umstand aber gereicht mir dabei zur tiefsten Freude, daß Gitta immer und immer mehr Verhältnis zu Deinen Versen und Sätzen bekommt und ganz von selber, wenn sie allein ist, oder früh zu Bett gehen muß, sich Deine Bücher holen läßt und ich sie dann beim Nachhausekommen über ihnen finde und sie immer neue Schönheiten und Lebensbilder in ihnen entdeckt hat. Dann ist hier in Bremen noch meine beste und älteste Freundin, die Bürgermeisterin Marie Schultz, zu der ich Dich einmal brachte und mit der ich jedesmal – was immer noch viel zu selten ist – lang und eingehend über irgend etwas von Dir spreche.

Darf ich Dich zum Schluß darauf aufmerksam machen, daß wir vom 1. Oktober an hier einen neuen Theaterdirektor, Namens Reusch,[109] der früher in Hannover ein für die Provinz vortreffliches Schauspielhaus leitete, haben. Er ließ mir durch den hiesigen Theaterkritiker sagen, daß er gern mit mir in Verbindung, betreffs neu aufzuführender Stücke treten wolle. Wenn Du also den Wunsch hast, daß ein neues oder ein älteres Theaterstück von Dir hier zur Aufführung gelangen soll, so bitte ich Dich, mir dieses schreiben zu wollen und ich werde dann alles tun, um Deinen Wünschen gerecht zu werden.

Schröder ist mit mir im Haag, wenn Du ihm also etwas zu bestellen hast, so sende dorthin eine Zeile. Er sagte mir, Du habest ihm geschrieben Kessler hätte von mir lange nichts gehört; dabei schrieb ich ihm eingeschrieben nach Weimar und sandte, wie Du rietst, Hefte der Südd. Monatshefte nach Paris ins Grand Hotel. Aus Weimar erhielt ich die Nachricht von seinem Diener, daß er noch dort sei, er müßte also eigentlich alles erhalten haben.

Für heute Schluß, da ich noch mancherlei vor meiner Abreise zu erledigen habe.

[109] Hubert Reusch (gest. 1925), vormaliger Direktor des Deutschen Theaters in Hannover, war, so Heymel, »eine famose Aquisition« für Bremens Stadttheater (an Anna von Kühlmann, 19. September 1908).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grüß' mir besonders Deine verehrte Gattin und laß Dir auf das Freundschaftlichste die Hand drücken von Deinem

treulichst ergebenen Alfred Heymel

Bremen-Horn 40. 20. Oktober 1908.

Mein guter Hugo!

Du wirst, wie ich Dich kenne, diesen Brief mit einer gewissen Bangigkeit öffnen, was er wohl eventuell Unangenehmes oder Undeutliches oder Schiefes enthalten mag. Du selber sagtest mir einmal, daß eigentlich jeder Brief, den du bekämst, Dich enttäusche oder verstimme. Nun möchte ich aber alles andere eher tun, als absichtlich Dein Leben nur eine Minute mit Unerfreulichem komplizieren. Im Gegenteil, wenn ich heute an Dich schreibe, so drängt nur mich der Wunsch, Dir Angenehmes zu sagen, mich mit Dir zu unterhalten und Dir immer und immer wieder zu versichern, wie glücklich ich bin, daß Du existierst, daß Du so schaffst, wie Du es tust und daß ich Dich persönlich kenne und mit Dir befreundet sein darf. Lies dies ohne Sentimentalität, ohne Freundschaftsphrase, ohne alle Romantik. Wahrhaftig, lieber Freund, es giebt nicht viel, das mir im Leben freundlich oder feindlich begegnet, das nicht in irgend eine Beziehung zu Dir, zu Deinen Versen, zu Deinen Prosasätzen, zu unseren Gesprächen von mir gebracht würde.

Da flogen zu einer Zeit, da ich noch inmitten eines Palisadenzauns, dessen Pfähle pedantische Schule, Erziehung von Unverständigen, eigene Dumpfheit, Gefallen am Kramladen eines kleinlichen, stinkigen hölzernen Naturalismuses, Begeisterung für großtuende, leere Epigonenworte hießen, lebte, Deine ersten, wundervoll gefiederten Verse wie Vögel aus glücklicheren Ländern, wie Sendboten der großen Welt, wie ein Versprechen, das in kommenden Jahren eingelöst werden sollte, über meine Zaunheimat. Das war die Zeit, da ich und wenige Freunde uns in der Mathematikstunde Verse von Loris zusteckten und nicht wußten, wer sich hinter diesen Buchstaben verbarg. Wochenlang habe ich dann

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Nummer der Zukunft mit dem kleinen Welttheater[110] bei mir herum getragen und bei einem reichen Bekannten das dazu gehörige Stück aus dem Pan abgeschrieben. Keinen Dichter gab es weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart mit dessen Gestalten man sich so oft und so gut identifizieren konnte, dessen Figuren, das, was man dumpf fühlte, so bestimmt und doch so geheimnisvoll formulierten und alles das, was man hier als etwas zu einem-gehöriges ahnte, wurde dann zuerst in Paris am heftigsten, flüchtiger in Weimar, Berlin, Bremen und schließlich dieses Jahr wieder ganz deutlich und unauslöschliche, lebendige Wirklichkeit in Aussee. Dafür, für alles das unabsichtliche, einfach Existierende nimm meinen Dank, denn es ist beinahe das wichtigere gegenüber dem, was wir uns bewußt sein können.

Jetzt erhalte ich alle die Geschenke, die ich durch Dich empfing, förmlich zum zweiten Male, da ich sie ganz frisch durch das neue Medium meiner Frau betrachten kann, die ein immer tieferes und richtigeres Verhältnis zu Dir bekommt, sei es nun, daß sie Dich liest, wenn ich fort in der Stadt oder verreist bin und mich dann ihre zustimmende Freude wissen läßt, oder ich ihr diese oder jene Stelle, die mir gerade einfällt und die mich irgendwie nachdrücklich berührt, vorlese.

Je näher meine Abreise nach Amerika, die auf den 24. November von Cherbourg festgelegt ist, heran rückt, desto schmerzlicher empfinde ich es, Dich so lange nicht zu sehen und bei den Aufführungen Deiner neuen Sachen nicht dabei sein zu können, denn instinktiv fühle ich, daß dieser Winter Dich auf dem Theaterwege ein gut Stück vorwärts bringen, ja gewissermaßen einen Umschwung und gewaltigen Aufstieg in Deinem Verhältnis zum Publikum bringen wird. Da wäre ich gern dabei, denn wie gesagt, mehr denn je empfinde ich Dich und alles, was Dich angeht, als etwas zu meinem Leben Gehöriges, bin ich doch vielleicht einer Deiner guten Leser, die jeder Dichter nötiger braucht als Verleger und Kritiker.

Was für einen köstlichen Herbst haben wir dieses Jahr doch gehabt! Für mich beginnt er mit dem ersten Tag in Aussee, jetzt bin ich in Bremen in meinem kleinen Hause den letzten Monat. Meine Pfauen-

[110] Der erste Teil vom »Puppenspiel« »Das kleine Welttheater« war im 3. Heft (3. Jg.) des »Pan« am 15. Dezember 1897 erschienen; der Schluß stand am 12. Februar 1898 (22. Bd.) in Maximilian Hardens »Zukunft« (siehe Weber, VIII, 14, S. 262).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

familie trippelt um das Haus und ist ganz zutunlich. Meine Hunde machen jedes Mal, wenn ich nach Hause komme, einen ohrenzerreißenden Freudenlärm. Zweimal in der Woche spiele ich Polo und zweimal reite ich hinter den Hunden Jagd, auch zwei Rennen konnte ich gewinnen, wohl die letzten in Bremen. Wie wird mir dies freie, herrenmäßige unbekümmerte Leben fehlen und wie wird es mich in München drücken nicht mehr äußerlich so absolut zu den ersten Zehn meiner Umgebung zu gehören, aber es wäre feige, wegen dieses, an und für sich allerdings unbezahlbaren Gefühls, der erste in einem Dorf zu sein, größere Aufgaben und Wirkungskreise zu meiden und ich hoffe vor allem durch meinen Umzug nach München viel öfter mit Dir in persönliche Verbindung zu kommen.

Sag mir, lieber Freund, ist es sehr unbescheiden, wenn ich Dich bitte, mir, falls das überhaupt möglich ist, vor meiner Abreise nach Amerika, Deine neuen Sachen in einer Abschrift, falls eine solche existiert, senden zu wollen. Ich wäre überglücklich und würde keinem Menschen ein Blatt davon zeigen.

Wie ist die Sache mit den Süddeutschen Monatsheften ausgelaufen? Bekommen wir ein Stück Deiner neuen Komödie? Übrigens habe ich für das nächste Jahr die redaktionelle Leitung des künstlerischen Teiles des Hyperion übernommen und hoffe mit Hilfe der alten Handzeichnungs-Sammlungen Bremens etwas wirklich Gutes zusammen zu bringen.[111]

Ich muß heute schließen, da ein Herr soeben vorfährt, der alle meine Wagen und Pferde im Ramsch kaufen will. Ich schreibe in den nächsten Tagen mehr.

Deiner Frau und Deinen Kindern alles Liebe von meiner Frau und mir. Ich schüttle Dir kräftigst und freundschaftlichst die Hand und bleibe Dein Dir ganz und gar

zugetaner Alfred Heymel

[111] Heymels redaktionelle Mitarbeit an der Zweimonatsschrift begann mit dem 6. Heft der 1. Folge. Mit der 2., nur noch von Blei herausgegebenen Folge schon endete der »Hyperion« 1910.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Bremen-Horn 40. 12. November 1908.

Mein guter Hugo!

Denke Dir, als ich heute Morgen etwas verspätet aufwachte, kommt ein Paket in meine Hände von einem Berliner Antiquariat an mich gesandt. Ich durchschneide die Bindfäden, entferne die Pappe und vor mir liegt ein charmantes, geschriebenes Exemplar Deines »weißen Fächers«, das mir zum Kauf angeboten wird. Wie ein liebes Abschiedszeichen und gutes Omen kommt es zu mir im Augenblick, da ich Europa für einige Monate verlassen will, wie Du weißt.[112]

Nun sage mir, weißt Du etwas von diesem kleinen Biblot? Es ist auf Pergament in Fraktur und leicht geneigter Cursiv geschrieben. Die scenischen Anmerkungen und die Namen der handelnden Personen sind grün, versehen ist das Gedicht mit sechs illuminierten Miniaturen. Der Titel lautet: Der weiße Fächer. Ein Zwischenspiel von Hugo von Hofmannsthal. Vor dem Prolog auf der anderen Seite ist eine Wiese mit einem weißen, einfachen Kirchhofstor, halb überwachsen, links dahinter Cypressen vor schwarzem Hintergrunde über dem blau umränderte Wolkenballen schweben, die die Initialen M. F. tragen.

Das zweite Bild zeigt das Innere des Kirchhofs. Die beiden Freunde, der Witwer im schwarzen, Livio im violetten Kostüm begrüßen die Großmutter, die ein stark geblümtes, goldgelbes Kleid trägt und hinter der ein Negersklave in weißem Anzug mit roter Weste einhergeht.

Bild 3. Miranda unterhält sich mit schmerzlich nach oben gekehrtem Gesicht mit der Mulattin, die ein biedermeier-grasgrünes Kleid an hat.

Bild 4. Vetter und Cousine, Witwer und Witwe, Geliebter und Geliebte unterhalten sich scheinbar sehr lebhaft vor den Cypressen. Miranda hat sich wie bewegt und ein wenig unsicher abgewendet und hört Fortunio zu, der auf sie einzureden scheint.

Bild 5. Miranda steht zwischen der Mulattin und Catalina, sie hält den Fächer auf dem Rücken und befragt das junge Mädchen nach ihrem Geliebten. Die schwarze Sklavin scheint erstaunt über den plötzlichen Umschwung in der Stimmung ihrer Herrin und hält wie verwundert die linke Hand vor die Brust.

[112] Die im folgenden beschriebene Kalligraphie des »Weißen Fächers« ist verschollen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bild 6. Als Schlußvignette gedacht auf der letzten Seite gegenüber dem Epilog, zeigt die drei Frauen schon durch die Abenddämmerung vor gestirntem Himmel davon gehen. Miranda schreitet stolz und sicher, sehr lebhaft dahin und wird gleich in den Büschen verschwunden sein.

Das Buch ist in Pergament gebunden, der Vorsatz lebhaft hellgelb mit weißen runden Flecken gemischt, in denen hellblaue Punkte sich als Centren finden. Auch dieses ist mit der Hand koloriert und nicht etwa ein fertig gekauftes, gedrucktes Papier. Wer mag es gemacht haben und wie kommt so etwas so schnell in den Handel, jedenfalls hat's meine Gedanken wieder recht in Deine Nähe gerückt und ich empfand ein leichtes Bedauern, daß ich so lange nichts von Dir gehört habe, vor allem mein letzter Brief unbeantwortet blieb. Am 23. geht mein Dampfer. Ich wäre sehr glücklich vorher noch von Dir zu hören, sonst mußt Du mir nach New-York, von wo aus mir alles nachgesandt wird, schreiben. Soll ich in New-York versuchen irgend etwas für Deine Theaterstücke bei den Theatern zu tun? Soll ich Dir irgend etwas mitbringen, was man nur in Amerika haben kann? Soll ich Dir über irgend etwas schreiben, was Du wissen möchtest?

Ich habe unruhige Zeiten hinter mir, Abschiedsfeiern, die nicht ohne innere Bewegung für mich verliefen, Hubertusjagden in Wandsbeck bei den Husaren, bei meinem Regiment in Oldenburg, den Dragonern, bei der alten Bischofsstadt Verden bei der Artillerie und vor allem einen feierlichen Hubertusgalopp in Bremen, zu dem viele Gäste kamen, auch mein ältester Schwager aus dem Haag.

Ich glaube und hoffe, daß der Hesperus etwas sehr gutes, ein durchaus höchstes zeitgenössisches Niveau zeigendes wird. Du hast ihn reichlich bedacht, Schröder das Seine getan und Borchardt eine kritische Arbeit über Stefan George geliefert, die seit Lessing und Schlegel zu den stärksten und instruktivsten kritischen Leistungen der deutschen Literatur gehört.[113]

[113] Über Hofmannsthals Fragment aus »Silvia im ›Stern‹« hatte Heymel am 6. November an Kippenberg geschrieben: »Wie schön ist der Akt aus seinem neuen Stück im Hesperus. Wirklich ein großer Schritt vorwärts, gewissermaßen eine Anknüpfung an Früheres, an das Beste, dessen unaufhörliche Vorwärtsentwicklung nur durch die verunglückte Buhlschaft mit der Antike gefährdet wurde, womit ich nicht sagen will, daß sowohl in der Elektra wie im Oedipus unerhört schöne Details waren.« Neben diesem Fragment hatte Hofmannsthal seine »Freie Übertragung der Alkestis des Euripides« von 1893 in den »Hesperus« eingebracht. – Borchardts nicht nur von Heymel gerühmter »tiefschürfender Aufsatz über Stefan Georges

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Verlag kommt weiter gut vorwärts und macht mir Freude, Dir wieder einmal an dieser Stelle den Dankes Teil, der Dir an diesem Erfolg zukommt.

Für nächstes Jahr habe ich die Leitung des künstlerischen Teiles des Hyperion übernommen und hoffe schöne Dinge zeigen zu können, denn die Bremer Kunsthalle erschloß mir ihr Handzeichnungs-Archiv und Rembrandt, van Goyen, van Dyck, Tintoretto, Rubens, Jordaens, Puvis de Chavannes und andere stehen mir zur Verfügung. Wenn ich nun dazu noch Liebermann, Guys, Lautrec, Mailoll, Rodin und was sich sonst so ergiebt, dazuthue so dürften auch hier die sechs Hefte mit je zwölf Reproduktionen eine gewisse Höhe der Kunst zeigen.

Wie froh bin ich, daß die Südd. Monatshefte nun fest auf einen Beitrag von Dir im Anfang des nächsten Jahres rechnen dürfen.

Ich muß aufhören, denn wenn ich ins Erzählen meiner verschiedenen Unternehmungen komme, das würde endlos werden.

Grüß mir noch einmal Deine liebe Frau herzlichst und küß ihr die kleine Hand von mir, streichle die Kinder und vergiß nicht meiner Frau von mir den schönsten Fortuny Shawl zu senden, den du auftreiben kannst, sie wohnt München, Gabelsbergerstr. 10 b. Die Rechnung bitte ich durch den Insel-Verlag zahlen zu lassen.

Handdruck und Abschiedskuß auf die Backe. Dein Dir sehr, sehr

zugetaner Alfred Heymel

Adresse in New-York: Otto Julius Merkel, 46 Wall Street. Room 30

Siebenten Ring«, so die Anzeige des Insel-Verlags, war zugleich ein Abschied von George. Was Borchardt bei aller Strenge seiner Kritik dennoch als die »dauerhafteste Ehrung«, als einen Abschied in Liebe, nicht in Haß ansah, verstanden George und seine Freunde als ein abschließendes, negatives Urteil.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pathos des Alltäglichen
Briefe Hofmannsthals 1895 bis 1929

Mitgeteilt von Rudolf Hirsch

An Hans Schlesinger

Wien 27 I 95.

lieber Hans

jetzt weiß ich schon sehr lang nichts von dir. Mein Leben ist so gleichmäßig. Den Poldy und Bahr sehe ich sehr oft, wir reden über das Leben, die beiden sind sich schon viel näher gekommen; der Bubi sitzt daneben, schaut Hefte von »the Studio« oder andere Bilderbücher an und hört nett zu. Der »Garten der Erkenntnis« ist fertig und die ganze fieberhafte Größe und ein bissel beängstigende Schönheit, die der Poldy selber hat, liegt darin. Der Bahr hat ihn gleich beim ersten Anhören mit der vita nuova verglichen. Bahr hat nicht vergessen, dir die Empfehlung an Rops zu schicken, sondern der Belgier Kufferath, der sie ihm versprochen hat, läßt trotz 3maligen Mahnens nichts von sich hören. Ich selber kann gar nicht arbeiten, weil ich jeden Tag nur ein paar leere Abendstunden hab, und die zerrinnen mit täglichen kleinen Sachen. Verstimmt aber bin ich gar nicht und genieße einen zufällig aufgeschlagenen Vers, ein Gesicht in der Tramway, eine Landpartie im Schnee in der Abenddämmerung oder merkwürdigen Wind in der Nacht beim Nachhausgehen sehr stark.

Ich möchte, daß du mir recht bald einen Brief schreibst oder hast du den inneren Zusammenhang mit uns verloren? Das wäre sonderbar und ganz hübsch; schließlich fände man sich im Ewigen und Wahren hier doch ohne Zweifel wieder. Grüß dich Gott

Dein Hugo.

Poldy: Leopold von Andrian – *Bubi:* Georg zu Franckenstein

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tlumacz, Pfingstsonntag [1896]

Liebes Fräulein Gerty!

Ich danke Ihnen schön für Ihren lieben langen Brief. Er hat mir eine wirkliche Freude gemacht, denn es sind ja lauter Menschen und Sachen darin vorgekommen, die mich interessieren. Ich war noch in meinem Leben nie so vollkommen allein wie hier. Die Officiere waren wildfremde Menschen, denen Wien selbst nur so wie eine fremde Stadt bekannt ist, die Mannschaft versteht kein Wort deutsch und die Bevölkerung sind wirkliche polnische Juden, deren Reden man auch fast gar nicht versteht. Dazu war im Anfang so ein sonderbares Wetter, es war immer halbdunkel und gar nicht wie im Frühjahr, ich bin herumgegangen wie im Traum und hab mich manchmal darüber verwundert, daß ich »ich« bin. Deswegen war es besonders hübsch, einen solchen Brief zu bekommen, wie den Ihren: je einsamer man ist, desto stärker spürt man die Erinnerung. Eine sehr starke Freude hab ich bei dem Gedanken gehabt, daß der Hans viele Bilder angefangen hat. Ich kann nicht recht sagen, einen wie starken Eindruck mir alles macht, was der Hans macht, oder sogar wenn er über seine Kunst redet. Es kommt mir vor, als ob ich alles völlig verstünde, und doch bin ich von allem überrascht. Das ist bei meiner eigenen Kunst natürlich nicht, deswegen hab ich von der vom Hans eine viel reinere, eine wirkliche Freude.

Leider, leider hab ich hier fast gar nicht Tennies spielen können. Der Platz besteht aus schwarzer Walderde, liegt zwischen hohen Bäumen und war durch den fortwährenden Regen bis zum 20ten ganz unbrauchbar.

Darüber hab ich mich von Tag zu Tag, wenn es in der Früh und abends immer wieder geregnet hat, so geärgert, daß ich oft gar keine Lust gehabt habe zu lesen und zu essen. Auch wenn man meine Reiterei gelobt und mir schwerere Pferde gegeben hat hab ich gar keine Freude gehabt und immer nur an das Tennies gedacht. Ich finde das selbst kindisch, aber es ist einmal so. Jetzt, wo ich ein paarmal gespielt habe, sehe ich leider, daß ich auch nicht sehr schnell lernen werde, weil ich dummer Weise sehr unruhig und aufgeregt spiele. Es wäre mir schreck-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich, wenn ich absolut kein Talent gerade zum Tennies hätte, aber ich hoffe es doch nicht. Denn dann wäre es doch zu unsinnig, daß ich solche Lust dazu habe.

Ich freue mich sehr auf die Brühl. Und ich danke Ihnen noch einmal für Ihren Brief.

Herzlich Ihr Hugo.

Verehrte gnädige Frau!

Es war sehr gütig von Ihnen, mir auch ein paar Zeilen zu schreiben. Ich werde sicher nicht verstimmt oder traurig zurückkommen. Ich war es auch hier nicht. Es ist freilich unbeschreiblich häßlich, die Menschen, die Pferde, die Hunde, sogar die kleinen Kinder, aber doch so fremdartig, daß man es verwundert erträgt. Im Anfang habe ich sehr wenig mit den Officieren geredet, war oft 8 oder 10 Stunden ganz allein und habe Platon und Maupassant gelesen. Dann allmählich hat es mir ein bissel Vergnügen gemacht, wie diese ziemlich einfachen Menschen angefangen haben, mich von selber aufzusuchen und über ihr Leben zu reden. Jetzt bin ich ganz zufrieden mit dem Zufall, der mich hierhergeschoben hat. Ich freue mich herzlich, liebe gnädige Frau, sie in 8 oder 10 Tagen zu sehen.

H.

Tlumacz: in Galizien auf Waffenübung

An Hans Schlesinger

Wien 4ten März. [1897]

mein guter Hans

ich fang auf einem großen Papier zu schreiben an, etwas wichtiges darfst du Dir nicht erwarten, aber vielleicht macht's Dir gerad ein bissel eine Freude, wenn ich Dir eine Menge Wiener Sachen nacheinander

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hinschreib. Die längste Zeit hab ich Dir gar nicht schreiben wollen und Dir nur ein Dutzend Gedichte schicken wollen die in den nächsten Wochen gedruckt werden: über die mußt du mir dann etwas schreiben, außer wenn sie Dir gar nichts sagen. Der Josy ist ganz verschollen: es ist recht in seiner Art, daß man von ihm gar nichts hört, sobald er nicht selber da ist. Das sind die hübschesten Verhältnisse im Leben, die zu solchen unberührbaren Menschen: man steht gegen sie so rein wie gegen Kunstwerke. Der Edgar sieht (für mich) der Röthelzeichnung jetzt furchtbar *oft* ähnlich. Er ist sehr müd und so verworren, daß ich oft im Gespräch dem Weinen nah bin, so unterliegt er dem Leben in allen Dingen, auch den ganz kleinen. Auch der Josy hat mir in der letzten Nacht sehr entmuthigende Sachen über ihn gesagt. Er war ein paar Tage krank: und das Fieber hat er in einer ganz solchen unheimlichen zerstreuten Art hingenommen wie alles andere. Dann ist er auf 8 Tage in die Schweiz gefahren, zu einem Freund: und von allem bringt er nur das Gefühl zurück, sich vergeudet zu haben. Es ist eine so trübe freudlose Verschwendung wie beim Poldy manchmal, die dürre und innere Habgier. Es ist so sonderbar: so giebt man sich an einen Menschen her und an den andern wieder anders her und das hält einen im Gleichgewicht.

Den Bahr seh ich fast gar nicht. Er unterhält sich mit Theaterintriguen, hetzt böhmische Hausbesitzer und jüdische Advocaten durcheinander und setzt durch was er will. Er ist unter uns vielleicht der glücklichst gebildete Mensch. Der Eckstein schnurrt in seiner geheimnisvollen Narrheit weiter. Der Bubi hat sehr viel getanzt und in der Welt einen sehr großen Erfolg gehabt. Ich glaube, man tut ihm ein bissel unrecht, wenn man es seinem Wesen anrechnet, daß der unglaubliche Zauber der ganz frühen Jugend von ihm abfällt. Da gar nichts künstliches an ihm ist, so glaub ich, es wird sich seine ganze Schönheit umbilden und nur der Übergang hat etwas Dürftiges! Es wäre viel schlechter, wenn er sich bemühen würde, das was weggeht, zu halten. Ich seh ihn jetzt manchmal mit solchen die jünger und schwächer sind wie er, mit dem Ferry und einem kleinen Hoyos, und glaube, daß er das Wichtigste hat, nämlich eine Art, das Vielfältige der Welt ohne Eigensinn und ohne Affectation auf sich wirken zu lassen. Dieses Formale nenn ich das Wichtigste, weil ja die Seele nicht verloren gehen kann

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(oder wenigstens nicht bald) und es beinahe leicht ist eine Seele aufzuwecken, gegen das Fürchterliche, sie zu entwirren.

Ich bin noch immer in keiner rechten Stimmung zum Arbeiten. Ganze Wochen lang war es in der Früh so schrecklich finster, wenigstens in der Wohnung, und weder von den Tagen noch von den Nächten hab ich eine Vorstellung der Welt erlangen können. Und ohne die haben bei mir alle Gedanken etwas Gepreßtes, eine Art von Kopfweh und unterdrücktem schlechten Gewissen. Du merkst es auch an meiner Schrift und ich an meinem Gesicht im Spiegel. Der Poldy soll morgen ankommen wegen der Stellung. Wenn nur endlich ein ganz sonniger Tag käme.

Deine Eltern seh ich wirklich eher oft, d. h. sie haben mich in den letzten drei Wochen zu einer Soirée und zu dem Kinderball eingeladen. Die Soirée war sonderbar. Es waren sehr viele häßliche und vorlaute Frauen; die Männer sind viel besser, weil sie vom Leben ermüdet sind und das Reden nicht für die Hauptsache halten. Deine kleine Schwester ist unter all diesen Leuten herumgegangen wie ein Kind in einer Menagerie, was ich ihr aber nicht gesagt habe, weil ich nicht der Eckstein bin. Ich bin bald weggegangen, weil auch keiner von den anderen Buben da war. Auf den Kinderball war ich bis 4 Uhr. Es war sehr hübsch. Es war ganz so, wie ich mirs gedacht habe.

Die Kurz hab ich schon sehr lang nicht gesehen. Ich glaube, ihr Lehrer hat ihr verboten so viel unter Menschen zu gehen. Das ist ja in jedem Sinn ganz recht; denn das Lernen ist auch ein sehr glücklicher Zustand in den man nie mehr zurückfindet, wenn man einmal herausgefallen ist.

Es täte mir recht leid, wenn Dir dieser Brief affectiert vorkäme denn alle diese Dinge interessieren mich wirklich ziemlich genau in der Weise, wie ich sie da geschrieben habe. Ich glaube aber Du kennst mich sehr wenig und thust mir manchmal ein bissel Unrecht. Leb wohl, lieber Hans.

Dein Hugo.

Am meisten Freude hab ich die letzte Zeit über die Landschaften von Puvis de Chavannes gehabt. (in einem Buch) So möchte ich die Welt übersehen. Ich denke Du wirst es auch gern haben.

P. S. Lieber Hans, das Umändern von seinem Namen kommt mir häßlich und ganz gegen die schwere Wahrheit unserer Zeit vor. Aber

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vielleicht werde ich im Sommer anders darüber denken. Es wäre aber wirklich schöner, die Bilder mit einem signum zu bezeichnen und dann so zu heißen: wie der Meister mit der Wage oder der Meister mit dem Schmetterling. Ich denke oft an das: wenn ich ein Symbol finde, das einfach ist und eine große Bedeutung hat, so werde ich es Dir gleich aufschreiben.

Josy: Joseph Graf Schönborn, Musiker – *Edgar:* E. Karg von Bebenburg – *Röthelzeichnung:* von Hans Schlesinger, 1896 – *Eckstein:* Friedrich E., Polyhistor, Freund von Karl Kraus, veröffentlichte am Ende seines Lebens Memoiren unter dem Titel »Alte unnennbare Tage!« Wien, Leipzig, Zürich 1936 – *Ferry:* wahrscheinlich Franz Graf Kinsky – *Hoyos:* wahrscheinlich Alexander Graf H. – *die Kurz:* Selma K., Sängerin, eine der sprechenden Personen in H.s 1896 entstandenem Dialoggedicht »Gesellschaft«, in ihrer Kunst von Mahler geprägt, mit der Familie Schlesinger befreundet.

An Hans Schlesinger

L.G. Freitag früh [1899]

mein lieber Hans

Ich bin Dir unendlich dankbar für Deinen lieben Brief, der mich *vorläufig* aus einer schon sehr anwachsenden Nervosität befreit hat. Über die Sache selbst will ich ja nichts sagen, weil ich das Aussprechen jeder momentan aufquellenden Hoffnung fürchte. Heute, jetzt während ich schreibe, ist vielleicht das Consilium. Hoffentlich schreibst Du mir gleich nachher; bitte thu es, wenn Du es nicht schon gethan hast.

Ich lebe fast den ganzen Tag in geheizten Zimmern. Die Hügellandschaft, die uns an Herbstabenden so sehr erfreut hat, ist von schweren grauen Winterwolken fast immer verhüllt, und nur wenn der kalte Wind nachläßt, spürt man unbeschreiblich zarten Geruch von blühenden Sträuchern.

Meine Hausfrau singt viel und sehr schön, ohne darauf zu achten, ob jemand zuhört oder nicht. Wir machen viel Projecte, nach Siena zu reiten, auf einen Berg zu steigen, ans Meer zu fahren, aber zu dem allen müßte die Sonne kommen. Das Haus liegt nicht weit von der Straße, wo wir einmal von der Certosa nachhause über bello sguardo, gefahren

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sind. Leb wohl. Wenn Du mir bald eine gute Nachricht giebst, hoffe ich dann Deiner Mutter schreiben zu können.

Von Herzen Dein Hugo

L.G.: Briefkopf, d. h. Lili Geyger geb. von Hopfen – *die Sache:* Emil Schlesingers, Vater von Hans, schwere Erkrankung. Er starb im Mai 1899.

An Franziska Schlesinger

Montag 4h [vor dem 9. August 1900]

Liebe gnädige Frau

uns ist beiden sehr kalt, der Fanny und mir, denn es regnet und hagelt und ist finster. Die Fanny friert mich sogar in die Finger, besonders oben, wo sie aus Perlmutter ist. Trotzdem hab ich Sie aber sehr gern, nicht die goldene, sondern eben Sie. Verändert ist freilich etwas zwischen uns, es wäre dumm, das abzuleugnen, aber kann ich Sie deswegen nicht noch lieber haben als früher?

Zuerst hab ich angefangen, auf Sie aufzumerken und Ihnen gern zuzuhören, wie Sie mir vom Weissel erzählt haben, schon vor drei Jahren. Es hat mir so gefallen, dass Sie jemandem der schon lange todt ist, so anhänglich sein können. Seit damals sind Sie mir so jung vorgekommen, wie Sie mir auch jetzt noch immer vorkommen, innerlich nicht um sehr vieles älter als ich selber: diese Empfindung hat auch mein Verhältnis zwischen Ihnen und dem Hans immer bestimmt und vieles andere, worüber dann der Karlweiss so bös ist, und der Cle. Später, in der furchtbar traurigen Zeit voriges Jahr hab ich Sie dann schon sehr gern gehabt, ganz extra und abseits von der andern, die ja auch so ganz anders ist, dass man sehr dumm sein müßte, um die beiden Eindrücke nicht fortwährend getrennt zu empfinden. In dieser traurigen Zeit hab ich manchmal so gespürt, wie Sie wirklich sind, in einer Weise, wie man es in Worten gar nicht ausdrücken kann und auch nicht soll, weil es viel zu gut dafür ist. Sie haben damals manchmal Sachen gesagt, wenn wir allein waren, oder auch vor anderen, die ich im Leben nicht

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vergessen werde und die mir in einer unbegreiflichen Weise das Innere des Daseins aufgeschlossen haben: das tiefe Glück, dessen wir fähig sind, und zugleich jenes Andere, über alle Traurigkeit hinausgehende: nämlich dass alles tiefe Glück nicht in die ganz tiefe Einsamkeit hinabreicht, wo wir vorher und nachher ganz allein unberührbar wohnen. Es wäre merkwürdig, aber es kommt mir ganz möglich, ganz wahrscheinlich vor, dass ich nach einem solchen Gespräch hie und da im unbewußten Tieferen leise angefangen habe, mir die Kleine zu wünschen, nicht mehr obenhin, zur Geliebten, sondern fürs ganze Leben, zur Frau. So wären Sie doppelt schuld daran, einmal, weil Sie ihr das Leben gegeben haben und das zweitemal durch einen völlig unbewußt, völlig absichtslos gegebenen Rath. Glauben Sie mir nicht, liebe gute gnädige Frau, dass ich froh bin, dass gerade Sie und keine andere ihre Mutter sind?

Ich könnte mir die Beziehung zu einer solchen andern gar nicht denken. Freilich kann man sich immer das nicht denken, was nicht ist, und Schicksal ist wohl das: dass jenes andere, was nicht gekommen ist, eben gar nicht hätte kommen können.

Aber Sie müssen nur nicht glauben, dass ich die Kleine für Ihr »Ebenbild« halte. Ich glaube, dass sie nur im Geschmack, in gewissen Instincten eine gewisse Ähnlichkeit mit Ihnen hat und im übrigen in der »Tonart« des Wesens, in der ganzen Denkart und im Gemüth unglaublich verschieden von Ihnen ist.

Aber nicht wahr, Sie werden nicht anders zu mir werden? nie, nicht wahr?

Sie werden mich mit der Zeit vielleicht auch noch besser verstehen: mein Wesen ist so einheitlich wie ein in sich selber zurückgeknüpftes Netz: das liegt an dem merkwürdigen, alles verknüpfenden Beruf. Verstehen Sie das? Wie dieser Beruf nichts unberührt läßt, alles leicht und alles schwer macht? Nicht wahr, Sie verstehen das und haben es hie und da schon verstanden, wenn wir von meinem Leben oder meinen Arbeiten gesprochen haben?

Dass man so etwas geworden ist, ist auch merkwürdig und vielleicht noch merkwürdiger, noch rätselhafter, wenn man kein Genie ist.

Man muß mich kennen und gern haben wollen, um mit mir existieren zu können. Sonst sollte man solchen Menschen aus dem Weg gehen. Das Vereinzelte, das aus einem solchen herauskommt, stößt ab: nur das Ganze kann vielleicht versöhnen und rühren.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es ist so sonderbar, dass wir uns manchmal streiten. Leider bin ich gegen Leute, die mir sehr nahe sind, furchtbar hart und heftig. Sie haben manchmal Schwächen im Denken, oder es kommt mir so vor und in so einem Augenblick hätte ich Lust, Sie zu zerrütten, zu zerschlagen wie ein Uhrwerk, um Sie nachher wieder zusammenzusetzen.

Ich begreife gar nicht, dass in so einem Augenblick alle Neigung und Zärtlichkeit völlig stumm ist, wie ausgelöscht: das Geistige hat über mich eine furchtbare Gewalt.

Dass ich mich auf Salzburg so sehr freue und gerade dort mit Ihnen und ihr zusammensein will, hat im Grund einen kindischen Grund. Nicht nur, weil es so schön ist, von einer Schönheit aus menschlichen und unmenschlichen Theilen, die mir besonders nah geht, für die ich den Schlüssel zu haben fühle; es ist noch etwas anderes: schon ganz früh hab ich es als einen schönen festlichen glücklichen Aufenthalt gefühlt und das, was als das Schönste davon gilt, den Ausflug zum Königssee hab ich mir nie gegönnt, hab ihn immer absichtlich versäumt und mir gedacht, einmal mit einer wirklich und herzlich geliebten Person dieses schöne Wasser und seine schönen Ufer zu sehen, und nicht früher. Auch an Rom hab ich immer so ähnlich gedacht. Und nun hat mich mein Schicksal so zurückhaltend und eigensinnig geführt, dass die Kleine ja wirklich absolut die erste ist. Nie früher war ich versucht, diese leichten und schweren Worte auf irgend ein anderes Wesen freimüthig und ruhig zu beziehen, und so kann ich ja das Kasterl aufsperren, in dem der Königssee drinnen ist. Meine Eltern sind gottlob wohl, sie werden gewiß auf einige Tage vor meiner Einrückung nach Salzburg kommen. Nur möchte ich jetzt nicht mit ihnen darüber sprechen. Ich küsse ihnen die Hände

Ihr Hugo

P. S. Ich schließe einen Brief an Fritz wegen meines Rades ein. Sie werden diesen Brief niemandem zeigen, nicht wahr?

Fanny: goldene Feder, Geschenk von F. Schl. Vgl. »dies Fannerl ist sehr arm«, Gelegenheitsgedicht von H. aus Rom [1902] in SW II Gedichte 2 – *Weissel:* wahrscheinlich Julius W., in dessen Nachlaß sich eine freie Übertragung der Lieder des Anakreon fand. – *Karlweiss:* C. Carlweiss – *Cle:* Clemens zu Franckenstein – *Salzburg:* H. war vom 9. bis 19. August in Salzburg. – *Fritz:* der jüngere Bruder von Gerty

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

An Alfred Walter Heymel

in der Brühl 26ten VI. [1900]

lieber Herr Heymel

mit den Bildern hab ich mich sehr gefreut, besonders das mit dem gesenkten Blick, wo Sie lesen, ist sehr gut und hübsch. Ich werde vom nächsten Jahr an nicht mehr in Wien leben, sondern in einem kleinen Landhaus wo ich oft eingeschneit und sehr einsam sein werde und da wird es mich besonders freuen Bilder von netten Menschen in den Zimmern herumstehn zu haben und keine von solchen, die todt sind, sondern von Lebendigen, die fortwährend noch vieles erleben, deren Gesichter sich verändern und bereichern.

Unlängst war ein schöner Abend hier in der Hügellandschaft. Der Himmel war an den Rändern wie flüssiges Silber und hie und da vereinzelte dunkle Wolken und die Thäler beruhigt und geheimnisvoll. Ich bin einen in die oberen Hügel gehauenen Rundweg gegangen und dabei sind Sie mir lebhaft vor Augen gekommen und auch das »Lebenslied« ist mir, bis auf wenige Zeilen eingefallen und so will ich es Ihnen aufschreiben.

Den Erben laß verschwenden
an Adler Lamm und Pfau
das Salböl aus den Händen
der todten alten Frau!

Die Todten, die entgleiten,
die Wipfel dort in Weiten
ihm sind sie *wie* das Schreiten
der Tänzerinnen wert!

Er geht, wie den kein Walten
vom Rücken her bedroht
ihm ahnet: in den Falten
des Lebens wohnt der Tod,
doch –....
....––
.–???

Der Schwarm von wilden Bienen
beflügelt seinen Schritt,
das Singen von Delphinen
nimmt seine Seele mit:
ihn tragen alle Erden

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit mächtigen Geberden,
der Flüsse Dunkelwerden
begrenzt den Hirtentag!

Laßt immer ihn verschwenden
an Adler Lamm und Pfau
das Salböl aus den Händen
der todten alten Frau:
er lächelt der Gefährten,
die selig unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
des Lebens tragen ihn!

Grüßen Sie doch Herrn Schröder vielmals. Sein Gedicht von den Schwänen hat mich wieder so eigenthümlich ergriffen, in einer bei mir so seltnen schwer definierbaren persönlichen Weise. Es ist auch wieder ein sehr schönes Gedicht.

Nur eines macht mich ängstlich: es thäte mir so leid, den Reiz gewisser Wendungen durch zu häufige Wiederholung abgestumpft zu spüren; ich meine z. B. diese Wendung: »auch hörte ich sonst wohl«.. Der Schluß war mir nicht ganz klar. Sollte nicht vor den 5 letzten Zeilen ein Absatz sein?

Aber ich freue mich wirklich sehr über alles was er schreibt.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

mit dem gesenkten Blick: s. Abb. S. 30 – *den Schwänen:* veröffentlicht in der Zeitschrift »Insel«, 1. Jahrgang, im Mai 1900. – Der Brief ist durch die wenige Monate zuvor erfolgten Begegnungen in Paris geprägt. Heymel schrieb noch 1910 an H.: »Erinnerst du dich der Veilchentafel im Pariser Hotel? Es war mein Aufwachen, es war Paris, das Leben, die Taenzerin [Saharet] und es war vor allem DU, den ich zum ersten Male ganz erkannte (...) du streicheltest meine Haare, troestetest und ermutigtest mich in meinem edlen und doch so fuerchterlichen Kampfe mit Rudolf. Du sagtest du glaubest an mich und alles das hat mich im Leben nie verlassen.« – *nicht ganz klar:* Schröder schrieb an H. am 3.VII.1900: »Leider ist dies Gedicht durch einen ganz falschen Druck sehr entstellt, indem die Absätze nicht richtig sind.«

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

An Grete Wiesenthal

Rodaun Wien

Dies soll keinen Irrthum verursachen: ich bin in Aussee nicht in Rodaun. Es ist der 16te August 1912, 10 h 5 Minuten. Der Himmel ist bewölkt, die Luft sehr kühl. Reinhardt weilt in Jersey, Kahane an der Seite seiner Gattin. Nun zur Sache. Ich wollte heute vormittags nicht arbeiten, sondern mit Ihnen über Ballete reden. Ich sagte mir selbst: (im Wiener Dialect): Na, mit der Gretl reden ist ja ah an Arbeit! und beschloß den Vormittag dieser Arbeit zu widmen. Aber ich muß auch meinen Besuch bei den Zichys absolvieren. (Fremdwort: bedeutet »erledigen, abtun«.)

Und jetzt ist es 10 h 8 Minuten, das warme Wasser steht noch vor der Tür, um eins wird gegessen, um 4 kommt die Ilse, mir dreht sich alles vor den Augen, wie will ich es einteilen. *Vorher* zu den Zichys fahren und um 12 h wieder zurück sein? Vielleicht steht aber das warme Wasser nicht mehr vor der Tür? ?

O Räthsel über Räthsel, Dasein, Traum der Träume!

die Ilse: Gräfin von Seilern geb. Olden. Vgl. Brief H's an Ottonie Degenfeld vom 21. VIII. 1912

An Yella Oppenheimer

Brufani's Grand Hotel

Perugia 13 V [1912]

Liebe Jella

ich bin wirklich sehr traurig, daß Sie von all dem, was wir unaufhörlich genießen, ausgeschlossen sind. Ich hätte an irgend einem Punkt mehr und entscheidender encouragieren sollen, das ist sicher – wenn ich auch nicht recht weiß, an welchem. Jedenfalls habe ich einen Fehler begangen. *So* schön, wie es thatsächlich ist, habe ich mir dieses Reisen aber selbst nicht vorzustellen vermocht. Tage, wie die gestrigen, von Florenz über Arezzo, aus der gartenhaft blühenden toscanischen Land-

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schaft in die weiße, umbrische herüber oder der Ausflug von Florenz nach Lucca über Pistoia und der Rückweg über Pisa, das ist kaum auszuschöpfen an Schönheit und Inhalt.

Dazu freundliche erfreuliche Menschen da und dort, die sich der Wiederbegegnung freuen – und die ganze Zeit über diesem mit Städten und Burgen gekrönte Hügelland die mildesten Sommertage, ohne eine dunkle Wolke seit wir Italien betreten haben.

Wir gehen jetzt nach Rom, nur für 2 Tage, dann über Orvieto nach Siena, überschreiten dann bei Lucca (für mich der lieblichste Winkel des mittleren Italien) den Appenin und sind – übers Ampezzothal – am 25ten in München, am 26ten in Paris.

Ich schreibe, sobald ich weiß, welches Hotel wir dort nehmen.

Ihr Hugo.

erfreuliche Menschen: Rudolf und Marel Borchardt

An Georg Freiherrn zu Franckenstein

Rodaun 9/XI abends [vor 1914]

mein Lieber,

ganz verschieden suchen die Gedanken einen entfernten Freund – manchmal tastend und unsicher, manchmal mit Schärfe und Zuversicht – endlich einmal verdichten sie sich zu einem solchen Brief. So warst Du mir oft schon fern und hast mir oft in einem kurzen herzlichen Weihnachtsbrief das Gefühl Deiner selbst, und dass Du mir unverloren bist, so stark und völlig wiedergegeben – dann kamen Jahre, da warst Du mir nahe und doch vieles um Dich und in Dir mir dunkel und das Dunkel konnte und sollte nicht gelichtet werden, immer aber ist zwischen uns die Wurzel der Freundschaft, Vertrauen, gesund und heil geblieben und wird es hoffentlich, bis der Tod des einen von uns unsere Freundschaft in dieser Welt auflöst.

Nun ist dieser Brief seit 4 Tagen liegen geblieben. Ich habe eine Zeit recht herabgesetzer Kräfte, zuweilen kommt das ja so. Vielleicht ist es der Übergang zum Winter, den der Körper nicht ganz leicht mitmacht.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vielleicht ist es auch die Compensation für lang anhaltende gute Zeiten. Nun stockt halt einmal alles, Einbildungskraft, innere Wärme, Gefühl des Lebens. Ich kann kaum lesen, noch weniger schreiben. So will ich dies fortschicken, dass es Dir mein Denken an Dich hinüberbringt. Und bald schreib ich dir wieder. Leb wohl. Ich will bald versuchen, Deine Schwester zu sehen, von Dir zu hören

Leb wohl, mein lieber Bui

Dein Hugo

Schwester: Poldy von Passavant

An Gerty

Fritz Toepfers Hotel Prinz Friedrich Carl Berlin

Sonntag früh [Februar, 1916]

mein süßes, einziges Kinderl

in deinem Briefel vom Mittwoch, was Freitag abends gekommen ist (grad wars in meinem Hotel, wie ich mit der Ottonie aus dem Macbeth nachhausgekommen bin) steht so rührend das Fragerl, ob mir denn das »Zusammenleben« wieder Freude machen wird. Mein Engerl, das ist doch die Grundlage von meinem ganzen Dasein, die Wurzel von allem was ich sonst tue oder treibe, aber ich versteh dich wie du's meinst, du meinst: das Existenzproblem für die Wintermonate, denn die Frühling, Sommer und Herbst sind ja kein Problem. Du sprichst von »landen« in der Großstadt – aber mein Kinderl, Wien ist ja durchaus keine Großstadt, die andern kommen jetzt nicht infrage und hier »landen« mit Kind und Kegel (»Kritsch« eben telephonisches Gespräch mit Pips Schey absolviert, der heute Poldy Passavant zum Frühstück hat! Ich frühstücke aber gottlob mit Eberhard und Ottonie bei Meyer-Gräfe) – mit Kind und Kegel wirklich *leben* in Berlin möchte ich nicht – da müssen wir halt furchtbar viel »besprechen« und dann wird sich schon finden wie mans macht – denn das halt ich schon für möglich, daß ich, wenn diese finstere Zeit endlich vorüber sein wird, viel, und mit einer

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gewissen Leichtigkeit fürs Theater arbeite, das hat Reinhardt durch seine reizende freundschaftliche Art in mir wieder aufgeweckt und vielleicht sind dadurch diese Dinge in mir reif geworden oder vielleicht waren sie es schon und der Baum mußte nur geschüttelt werden. Jetzt mein Kinderl, wegen des *genauen* Datums vom Nachhauskommen, nicht wahr da wirst du nicht ungeduldig um *Tage* sein, wo du so rührend geduldig warst die lange Zeit. (Weißt du, ich habe nach Papas Tod gleich den Vorsatz gehabt, auf *lange* wegzugehn, konnte aber nicht wissen, ob es gelingt und darum hab ich nichts gesagt!) Nämlich am 10ten kommt diese Sache die »Lästigen« nun nicht zustande, vor allem weil Stern und die Costümwerkstätte nicht fertig wurde, die bis vorige Woche noch keinen Stich dafür genäht haben. Angesetzt ist also »Der eingebildete Kranke« für den 10ten und dann die Lästigen und das Ballet zum eingeb. Kr. dazu, eine Art Nachpremière, für den 14ten (Dienstag). Ich hoffe, und glaube auch, daß es bei diesem Datum bleiben wird! Und nachher müßte ich halt aus verschiedenen Gründen noch ein *paar* Tage bleiben! Wenn ich nur hoffen dürfte, daß die Besserung bei der Kleinen jetzt definitiv ist, das mit den Ohren ist mir ein bisserl schreckhaft. Hat sie denn große Schmerzen gehabt, das arme kleine Afferl? Ich denk an euch u. küß dich

Dein Hugo.

Pips Schey: Philipp Freiherr von Schey-Rothschild – *Stern:* Ernst St., Bühnenbildner der Reinhardt-Theater – *Ballet:* Die Schäferinnen nach Motiven von Rameau

An Käte Riezler-Liebermann

Wiesenstrasse 5 Leipzig
Donnerstag früh [1916]

Liebe gnädige Frau

ich habe kein gutes Gefühl, dass ich Ihnen die kleine Comödie »Cristina« geschickt habe. Es ist so sehr ein Versuch, und kein ganz geglückter. Vieles auch zu breit. Wenn sie Ihnen nun ganz missfällt – wozu habe ich sie Ihnen dann geschickt? (Ich muss aussetzen, Helene Nostitz telephoniert so furchtbar laut. So, jetzt ist sie fertig.) Neulich, als

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sie fortgelaufen waren – so schnell – kamen noch unsagbar schöne und schauerliche Scenen. Die grässliche Hexenscene war fast eine Erlösung zwischen dem viel Grässlicheren, was zwischen Menschen sich zuträgt. Die Ermordung der Lady Macduff und ihrer Kinder – die Scene wo Macduff es erfährt – man war wirklich in einer anderen Welt. Ihre Scene auf die Sie hatten warten wollen (die, wo Lady M. nachtwandelt) kam erst gegen 5 Uhr dran, da hätten Sie fast wieder da sein können. Aber Sie müssen unbedingt Dr. Riezler es sehen machen.

Ihr Hofmannsthal

P. S. Mit mir und Ihrem Vater steht es nun einmal ganz hoffnungslos (für mich). Ich wollte mich durch B. ein bischen bei ihm »lancieren« lassen, und bat B. ihm einmal zu sagen, wie es auch die Wahrheit ist, ich sei schuld, dass er sich malen lasse, ich habe ihm gesagt, wenn man ein bedeutender Zeitgenosse sei und es sonst könne, *müsse* man sich von L. malen lassen. Der Effect dieses message war ein ganz unerwarteter. »der?« sagte Ihr Vater, – »der hat doch nicht das leiseste Verständnis für Bilder«. Darauf wandte B. schüchtern ein: »er hat aber doch offenbar Bilder gern, denn er hat sich eben einen sehr schönen Van Gogh gekauft. Dies machte aber wieder einen sehr schlechten Effect. »Was? hiess es, der hat doch gar kein Geld, hats mir doch selber gesagt.« Also en somme: ein Idiot, der selber eingesteht dass ihm seine Felle wegschwimmen, und dazu ein Hochstapler, der aus Tuerei Bilder kauft, und ein Müssiggänger, der so tut als hätte er in Berlin was zu tun und den ganzen Tag seiner Tochter nachläuft. Es ist irreparabel, bitte versuchen Sie nicht, es zu reparieren (falls Sie diesen Gedanken hätten, ich glaube nicht, dass Sie ihn haben) – es ist ja auch ganz amüsant so wie es ist.

Wenn schon Protection, so hätte ich bei der Tochter etwas Protection sehr nötig, wie gerne käme ich zum Thee Sonnabend – Montag – bis dahin ist so lang – auch morgen Freitag. Wie schön wäre es, einen kleinen Brief mit dem seltsamen H. in Berlin zu finden, wenn man wiederkommt, heute nachts. Aber wer soll mich bei der Tochter so weit protegieren?

K. R. war mit H. in der Generalprobe von »Macbeth«. Über diese schreibt H. an Gerty: »diese Vorstellung hat einen der größten Eindrücke gemacht, die ich je auf dem Theater empfangen habe u. die K. R. die ich mitgenommen hatte,

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

war auch ganz außer sich oder eigentlich betäubt, denn das ist das richtige Wort für diesen fast zu starken Eindruck.« Und an Ernst Stern am 29.II.: »Sie haben nie etwas Schöneres, Stärkeres, Strengeres gemacht und ich meine damit was man französisch ›sobre‹ nennt.« – *B.:* Eberhard von Bodenhausen

An Käte Riezler-Liebermann

Rodaun 6.VI. [1916]

liebe gnädige Frau

Ich dachte und hoffte, ich würde in diesen Tagen in Berlin sein und Sie dort sehen, nun zieht es sich um einen ganzen Monat hinaus – werde ich Sie da noch finden? Nach Ihrem Brief müsste ich es ja fast denken, aber wer weiss? Ich gehe die nächste Woche nach Lublin, dann Warschau, von dort aus würde ich wohl, müsste ich denken, um den 6ten oder 8ten Juli durch Berlin kommen können. Vielleicht sind Sie wirklich noch da oder irgendwo, wo man Sie sehen kann.

Wie eitel ist man doch auf die kleinen Sachen, die man gemacht hat: es hat mich wirklich gefreut, als sie mir schrieben, der Bruder von R. B. habe das kleine Falsificat auf dem Theater gesehen und amüsant gefunden. (Zur Abschwächung könnte ich anführen, dass ich eben so garnichts über die ganze Sache gehört hatte; *Ihren* fâcheux hatte man übrigens, glaube ich, weggelassen; ich hatte das freigestellt, weil es keine sehr gute, d. h. keine lustige Figur geworden war.) Nun werden Sie sagen, wird mir der Bruder von R. B. gleich weniger unsympathisch sein; nein, aber das vielleicht doch nicht, aber es kommt doch garnicht darauf an, dass die Leute, mit denen Sie spazierengehen, *mir*, sondern nur, dass sie Ihnen sympathisch seien.

Ich möchte Ihnen manches erzählen, es wäre mehr schwätzen, aber ich weiss gar nicht, ob sie ein bischen freundlich zuhören, also nur das eine: ich habe alle diese Abende vor dem Schlafengehen ein ganz entzückendes unvergleichlich amüsantes Buch gelesen, jeder Mensch kennt es beim Namen, ich (und wohl die meisten so) habe es seit meinem fünfzehnten Lebensjahr nicht in der Hand gehabt, geglaubt es sei langweilig, dabei ist es gerade das Gegenteil. Nein lesen Sie, lesen Sie

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nur die Capitel de la conversation, du coeur, de la mode, und alle anderen. Ja, welches Buch ist es: die Charaktere von La Bruyère. Ja, das XVIIte Jahrhundert ist noch über dem achtzehnten, noch *höher* in diesen Dingen, vornehmer, grösser. Nein, lesen Sie es nur. Aber vielleicht können Sie es auswendig, dies würde zu so vielen Vorzügen des Geistes und Herzens passen, mit denen Sie verziert sind.

Ihr H. H.

Bruder von R. B.: Ernst Borchardt – *Falsificat:* Die Lästigen, anonym als frei nach dem Molière gespielt

An Gerty

Stockholm Grand Hotel Royal
Samstag 25te [November] 1916

mein gutes Kinderl

hier möcht ich dich sehr gern bei mir haben, in diesem hübschen Hotelzimmerl mit bunten Papageien als Tapete, und in dieser reizenden Stadt mit dem Meer das überall hereinreicht, Dampfer u. Segelschiffe dicht neben der Tramway, ein bisserl Venedig, aber zugleich so ganz modern, ganz Gegenwart, hell u. freundlich u. lebendig u. elegant. Und die vielen schönen Geschäfte, da möchtest du nach »Bluserln« schauen, so wie ich nach Antiquitäten u. Buchhandlungen. Und berühmt wärest du sehr, denn an allen Kiosken pieken die Hauptnachrichten aus den Morgenblättern, und überall Dr von Hofmannsthal ankomning u. was er gesagt hat, u. was er tun wird, u. was er nicht tun wird, u. da würde dann auch stehen, was Frü von Hofmannsthal gesagt hat u.s.f. Die Berühmtheit hat aber auch ihre Kehrseiten, zum Beispiel wenn du in einem überfüllten, überheizten Expresszug fährst, natürlich mit Schnupfen, wie ists anders möglich bei dem beständigen patschwärmen Regenwetter (heut ist es schön u. der Schnupfen schon fast gut) u. eine *entgegengefahrene* Alice Schalek macht dich nach dem Gesicht ausfindig u. interviewt dich im fahrenden Zug oder du kommst an willst lieber Briefeln u. Karten lesen u. es stehen wieder *fünf* Interviewer da, u. du bist natürlich schon stark heiser, – oder der Photograph von der schwedi-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen »Woche« will dich accurat in der Früh beim Aufstehen in deinem Zimmer photographieren, oder: wieso weiß Herr Schmujlow, der doch in München lebt, genau mit welchem Zug ich in Stockholm ankomme. Und wieso steht er auf dem Perron u. umarmt mich so innig, daß alle Studenten weinen müssen, weil sie glauben, es ist mein aus Sibirien entflohener ältester Bruder! – Heute bleib ich ganz incognito, geh mit meinem Adjutanten, der unglaublich nett u. tactvoll ist (ich möcht ihn gleich als Schwiegersohn) incognito in die Oper. Montag ist Elektra für mich (übrigens ist es 4mal die Woche angesetzt) die Elektra spielt die erste schwedische Schauspielerin, Harriet Bosse, eine von Strindbergs vielen Frauen.

Donnerstag ist der Trauergottesdienst. Gleich nach diesem fahre ich nach Upsala (ganz nahe von hier) spreche dort. Samstag 1ten ist mein Vortrag hier. Morgen mehr. Ich küsse dich.

Dein Hugo.

Trauergottesdienst: Kaiser Franz Joseph war am 11.XI. gestorben.

An Benno Geiger

R. 4. VII. 1917

Lieber Dr. Geiger

ich danke Ihnen nun sehr für das Gedicht. Ich war heute in einer guten Minute, für den Eindruck des Außerordentlichen ganz offen. Das Außerordentliche erkenne ich einmal in dem Schwung des Ganzen, der, aus einer Erschütterung stammend, Glauben bringt und Glauben fordert, dann in der nicht kunstvollen sondern spontanen Verbindung des Dreifachen; der eigenen Seelenart, der ewig gleichbleibenden Welt und jenes erhabenen und ewig gegenwärtigen Vorganges in den Steinbildern angeschaut.

Durch diese beiden Gedichtreihen und durch das Gespräch neulich ist etwas hergestellt, das man Kontakt nennen kann, und das vordem nicht bestanden hat – vielleicht durch meine Schuld. Unaufmerksamkeit, Unempfänglichkeit ist ja immer Verschuldung. Aber auch Sie sind,

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

darf ich das sagen, kein leicht und schnell zu dechiffrierender Mensch. Sie geben schnell und viel, vielleicht schneller als der andere nehmen kann; dann aber fallen Sie in sich zurück und rechnen ab und verdüstern sich schnell. (Diese Worte sind sehr unzulänglich und deuten nur vage auf das wirkliche Verhältnis hin). Es muß Ihre Hoffnung sein, dass es allmählich in der Welt zwischen Ihnen und den Ihnen wichtigen Menschen einfacher zugehe: Einfachheit ist entweder eine Gnade oder ein Resultat.

Sie sprechen von Enttäuschung, Verdunkelungen, von »untern Tisch fallen«, »verloren gehen«; aber, indem wir reifen, lernen wir doch über diesen Situationen stehen. Indem man im großen Buch des Lebens lesen lernt, darin man freilich auch in unseren Jahren erst buchstabiert, wird einem klar, dass es kein erreicht-haben gibt, kein gelandet-sein, sondern stets aufs Neue die Prüfung, die Entscheidung, die ewige Aufforderung vom Relativen zum Absoluten überzugehen.

Ich wollte Sie heute abend für eine halbe Stunde herüberbitten, Ihnen ein Stückchen Prosa vorzulesen. Indessen hat sich jemand angesagt, den ich nicht ablehnen kann. Also auf demnächst

Ihr Hofmannsthal

Geiger: Kunsthistoriker, Sammler, Dichter – *Gedicht:* »Via crucis«

An Franz Werfel

Rodaun 12 VI. [1919]

Lieber Werfel

Ihre Vorlesung hat mir eine sehr tiefe Freude gemacht – sowohl die Gedichte selbst als Ihre Art, dies vorzutragen, die einen ganz tiefen Aufschluß über Sie gibt. Ich bin froh dies nicht versäumt zu haben. – Mir ist, als ob wir von sehr entfernten Punkten ausgehend, uns einander sehr genähert hätten. Ich wünsche mir sehr, einmal über diese Dinge mit Ihnen zu sprechen.

Bitte kommen Sie doch einmal für ein paar Stunden hier heraus. Wollen Sie Dienstag nächster Woche? Mittwoch? Welchen Sie wollen. Bitte kommen Sie doch! Es ist ganz einfach. Sie steigen beim Hotel

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sacher in eine 63 oder 58 oder 59, das Weitere sagt dann der Schaffner. In Mauer steigen Sie in eine Dampftramway u. fahren noch ein paar Minuten bis Rodaun. Mein Haus ist dann auf der geraden Straße, das Haus bevor man zum Gasthof Stelzer kommt.

Am besten, Sie steigen dreiviertel 12 beim Hotel Sacher ein, da sind Sie um 1h hier, ich hol Sie an der Dampftramway ab, aber bitte schreiben Sie gleich eine Karte, ob ich sie Dienstag erwarten kann oder welchen anderen Tag.

Herzlich Ihr Hofmannsthal

Oder schicken Sie ein Telegramm: Hofmannsthal Rodaun

Vorlesung: Am 2.VI. schrieb H.: »Ich komme am Mittwoch hinein Sie vorlesen hören, freue mich schon sehr darauf.« Die Aufforderung, ihn zu besuchen, ging von H. aus und »wir reden von anderem als Politik.« Vgl. auch BW Rilke. Am 19.V. schrieb W. an H.: »Heute habe ich wieder einmal mit großem Entzücken den ersten Band Ihrer Prosaischen Schriften gelesen. Für mich ist darin alles so unverblasst und neu als an dem Tag, da ich's zum erstenmal gelesen habe. Der ›Brief‹ insbesondere u. dann die Opfer-Definition im ›Gedichtgespräch‹ sind für mich unverrückbar große Dinge.«

An Dora Michaelis

Rodaun 26. XI.1919

liebe gute Dora

Ihr Brief ist reizend und so ganz Sie, ich danke Ihnen vielmals dafür. Ist es denn das von mir geschickte Exemplar, worin Sie und die Ihren das Märchen gelesen haben – oder ein Anderes? Indessen ist aber doch hoffentlich jedenfalls dieses zu Ihnen gekommen und hat Ihnen gezeigt, dass ich an Sie denke. (Ich adressierte leider H.damm 60)

Im Juli kam Ihre liebe Zeile, dass Sie des Annentages gedächten, wissen Sie wo ich da war? In Ferleiten, ganz allein, mit dem alten Wirt Lucashansl und zwei Mägden, so fest im Regen und Nebel wie nur je – und doch umgab es mich so schön, tat mir so wohl, meine Jugendjahre sahen hinter jedem Baum hervor – ich kam recht elend hin, nach einer

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bösen schleichenden Grippe, und fand mich selber so schön zusammen: ich bin ja noch ganz ich selbst, ganz der Gleiche, den Sie früh gekannt haben – und mehr ich selber als ich je war – stärker und beinahe jünger, ich kann es mit keinem andern Wort sagen.

Damals, in Ferleiten, zwischen dem 15. Juli und dem 9. August schrieb ich endlich die drei letzten Capitel des Märchens. Im Mai 1918, während mein gütigster treuester Freund Eberhard Bodenhausen starb und begraben wurde schrieb ich das vierte Capitel, die Begegnung des Kaisers mit seinen Kindern, ihm zu Ehren, an ihn denkend – den Anfang hatte ich im Herbst 1913 und Frühling 1914 geschrieben – so ist dieses furchtbare Stück Leben, das wir alle hinter uns haben – eingewebt in diesen bunten Teppich.

Dora, wenn Sie sagen, Sie verstünden's nicht, so ist das Ihr eigener zarter scheuer Sinn, sich kleiner zu machen, natürlich verstehen Sie's völlig, gerade Sie, indem Sie's schön finden, bekennen Sie ja, es verstanden zu haben – anders lässt es sich ja nicht verstehen, es erschliesst sich dem träumenden und fühlenden Sinn. – Dass es Ihrem ältesten Sohn gut gefallen hat, freut mich sehr auch Christiane und Raimund haben es gern (Franz äussert sich nicht) – geben Sie es doch ruhig auch den andern Buben zu lesen, solche Leser sind mir die liebsten, aber ich hab auch von Erwachsenen einzelne sehr schöne Briefe bekommen und von einem höchst bedeutenden Menschen einen höchst tief verstehenden und erfassenden Aufsatz den er im »Neuen Mercur« veröffentlichen will.

Denken Sie nicht zu trüb von Wien, diese Dinge sind alle nur die äussere Schale des Lebens und wurden immer durchlebt und getragen. Worauf es ankommt, das liegt ja auf einer ganz anderen Ebene. – Grüssen Sie Ihren Mann und die Buben ich denke bestimmt, dass ich später nach Berlin komme.

Ihr Freund Hugo

Annentag: Namenstag von H.'s Mutter, dessen die Jugendfreundin stets gedachte – *Märchen:* »Die Frau ohne Schatten« – *bedeutenden Menschen:* Rudolf Pannwitz

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

An Gerty

Pisa Samstag den 23ten mittag [1920]

mein liebes gutes Kinderl

jetzt sind es gerade acht Tage daß ich von Haus fort bin, dir kommts vielleicht lang vor, mir – ich weiß nicht ob sehr lang oder sehr kurz.

Von Hans hab ich keine Nachricht hier gefunden, aber da ich ihm zwei Karten geschrieben u. auch an das Hotel Britannia selbst vorsichtshalber telegrafiert habe, so fahre ich heute nachmittags hin und hoffe, ein Zimmer zu finden.

Ich möcht dir so gern irgend etwas von mir erzählen, wenn nur etwas zu erzählen wäre. Weißt du ich tu halt gar nichts, als in diesem Stadterle so herumgehen, und dazwischen im Zimmer sein u. lesen, in Vanity Fair oder in einem Band Goethe (das sind die angenehmen Stunden.) Dabei vergeht der Tag merkwürdig schnell, obwohl er doch 14 oder 15 Stunden hat. Es ist halt immer der »Gewisse«, der den anderen »Gewissen« spazierenführt. Es ist nur ein Glück, daß die beiden *eine* Person sind, sonst würde es zu teuer kommen. – Ganz sonderbar dabei ist auch das. Daß, wenn dann schon in so einem Stadterl ist, was man anschauen könnte, die sogenannten Sehenswürdigkeiten, Kirchen u. so ich die größte Unlust habe, diese anzuschauen, ja ihnen aus dem Weg gehe; viel lieber schau ich so Geschäfterln mit Stiefeln, oder solche wo Küchengeschirr ausgestellt ist, oder Senftiegel in ganzen Reihen oder so. – Meine Natur weiß halt ganz deutlich, daß alles vom Inneren abhängig ist – nichts vom Äußeren von wo nichts kommen kann als Verwirrung und Verstimmung. Aber das ist wieder höchst sonderbar daß das Alleinsein auch nicht die Kraft hat, dieses Innere aufzuschließen, wodurch ja im Augenblick der Tag so reich u. schön wäre. Nein, es ist aber, als ob es mit Gewalt verschraubt wäre. Aber freilich kann sich das ja von einem Tag zum anderen verändern.

Eines hab ich vor: wenn mir Rom auch wenig Freude macht, so fahre ich nach wenigen Tagen wieder zurück nach Bozen und treib mich dort in der Nähe ein bisserl herum und fahre dann bald nachhaus. Leb wohl mein Engerl. Hoffentlich find ich in Rom eine gute Nachricht von Dir

Dein Hugo.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

An Dora Michaelis

Hotel Marienbad, München 10.I.21

liebe Dora,

ich habe bis vorgestern spät abends geglaubt dass eine Berliner Amtsstelle mir würde einen Schlafwagenplatz für Sonntag abend verschaffen können – dann hätte ich noch den ganzen Sonntag für mich gehabt und mich für Mittag oder nachmittag bei Ihnen angesagt. Erst um 3/4 11 abends erfuhr ich, dass es nichts wäre und dass ich am nächsten Morgen reisen müsste – ich konnte Ihnen da in der stillen kleinen Pension nicht mehr telephonieren – es that mir so leid. Es war rührend, dass Sie im Theater waren, für mich hatte der ganze Abend etwas Rührendes. Die ganze Jugend stieg da auf. – 1898 ist es geschrieben!

Am Samstag abends ging ich noch einmal hinein, liess mir einen Stuhl seitlich an die Wand stellen, sass da unter den fremden Menschen im Halbdunkel und sah und hörte die 2 Scenen an. Was sind das für geisterhafte Dinge. – Ich habe eine ganz gute Pension gefunden In den Zelten 20, und werde jetzt wieder öfter nach Berlin kommen, denn ich habe vieles geschrieben, das nach und nach auf die Bühne muss, und vieles mehr drängt nach oben, ich war nie im Leben so productiv und wusste nie so genau was ich will und was ich zu geben habe. In der Ferleiten war ich dieses Jahr nicht wieder, viel viel später erreichte mich Ihr Annentagsbrieferl, Sie Gute. Behalten Sie mich lieb, wie ich Sie

Ihr Hugo

im Theater: in den Kammerspielen des Deutschen Theaters wurde »Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens«, dramatisches Gedicht in zwei Acten, zusammen mit »Florindo« aufgeführt.

An Arthur Kahane

Bad Aussee 14.X.21

Lieber Dr. Kahane

ich danke Ihnen herzlich für jeden Brief. Ihre Freundschaftlichkeit hierin ist mir wohltuend.

Die Besetzung ist mir lieb, Crescenz – Terwin sehr wichtig. Was Sie

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

über den Darsteller des Neuhoff sagen, nehme ich zur Kenntnis. Ueberaus wichtig, glauben Sie mir, ist die Figur des Vincenz. Ich kenne den Namen des Schauspielers nicht, so auch nicht dessen der den Hechingen spielt, von dem für den III. Act so viel abhängt. Es wäre das eine echte Wintersteinrolle, bitte danach zu messen.

Photographie meines versperrten und verräumten Arbeitszimmers kann unmöglich beschaffen, sie wäre auch nicht von grossem Nutzen. Solche Zimmer in Wiener Palais sind sehr geräumig, geräumiger als auf der kleine Bühne möglich und haben schöne Dimensionen, dicke Mauern (was an den Fenstern merklich) einfachste Wände, getüncht, nicht tapeziert. Bitte wenig Möbel hineinzustellen, nur die nötigsten, das Möbelgewirre macht den modernen Charakter, dem diese alten Wiener Wohnungen so fern sind. Also bei Hans Carl nur ein flacher Schreibtisch (ein gewöhnlicher langer Tisch, zum Schreiben gerichtet, mit Acten, Büchern, ein paar Fauteuils, vielleicht noch ein Tisch mit paar Zeitschriften, Cigarettendosen etc. an den Wänden ältere Stiche, circa von 1830–50) in II den kleinen Salon so behandeln als ob es ein Stück aus dem XVIII. wäre, alles echt, jedes Stück, die Wand etwa eine Chinoiserie, das ganze in den Farben hübsch zu den Toiletten der Frauen. – Fürs Theater mehr als für mich noch hängt alles davon ab, dass das Ganze *elegant* wird, sonst ist es »Hamlet ohne Prinzen«.

Herzlich der Ihre Hofmannsthal

Die Agathe natürlich ganz jung!

Kahane: Zu seiner Eigenschaft als Dramaturg der Reinhardtbühnen in Berlin vgl. Brief H's an Kahane vom 11.6.1921, in: SW XII Dramen 10, S. 508.

An Alma Mahler-Werfel

Rodaun 30 Juni [1923?]

Liebe gnädige Frau

wie ich Ende Mai zurückgekommen bin habe ich gedacht Sie wären jetzt auch aus Venedig zurück und ich würde Sie sehen. Das hätte mich recht gefreut. – In diesem Winter waren drei Begegnungen mit Ihnen und Werfel: bei Ihnen, in Rodaun, und im Theater. Alle sind so lebendig in mir und mir recht lieb.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ich rief öfters an, niemand antwortete, nur der sehr böse Hund bellte ins Telefon.

Kommen Sie vielleicht zufällig einmal herein? Da würde ich Sie gerne sehen –. Von Werfel kam mir etwas vor Augen, eine Prosa – die Begegnung mit dem verklärten Mörder – dieses Stück Prosa fand ich fast *völlig* schön, so wie ich dieses eine Gedicht von der Hirschkuh als völlig schön im Gedächtnis trage. – Es kommt in unserer Kunst alles darauf an, dass der Ausdruck das Ding nicht auffrisst, indem er es gebiert. Alles Liebe Ihnen beiden – lassen Sie mich Sie doch wieder einmal sehen!

Ihr Hofmannsthal

P. S. Ich denke immer, dass ich vielleicht wirklich etwas sehr Leichtes machen würde, wozu dann Lehar die Musik macht. Aber wir wollen nicht davon sprechen, sonst wird es nichts.

eine Prosa: gemeint ist die 1915 entstandene, 1923 in der Neuen Rundschau veröffentlichte Erzählung »Cabrinowitch« – *Hirschkuh:* unter dem Titel »Vision einer Hirschkuh« in dem Band »Beschwörungen« – *Lehar:* Anspielung auf ein Scherzgespräch im Zusammenhang mit dem »Rosenkavalier« (vgl. A. M., Mein Leben. Frankfurt a. M. 1970)

An Hans Von der Mühll

Rodaun 7. I. 24

Lieber Herr Von der Mühll

Ihr kleiner Brief gab mir viel Freude. Ein solcher Gruss ist wie ein freundlicher Blick, unschätzbar. Ebenso lieb waren mir ein paar sehr freundliche Zeilen die Ihre Gattin mir im October aus dem Engadin schrieb. Lange trug ich die freundlichen Worte in mir – und fast schien es mir schöner, das sehr Freundliche und Warme, womit ich sie erwiderte, nicht wieder in Worten auszusprechen. Ich denke, es muss irgendwie zu ihr gekommen sein.

Ich sehe Carl weniger oft als Sie vielleicht denken. Aber auch weniger oft als er und ich wünschen. Es ist mein Leben mit dem herinnen und draussen nicht einfach. Immerhin sehen wir uns, und das Gefühl seiner

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nähe ist mir wohltuend. Die Wochen in Aussee waren es für mich noch mehr, und wohl auch für ihn. Es gibt nichts Stilleres als diesen kleinen wunderbar geformten Lebensbereich, wenn die Sommergäste ihn verlassen haben, und man mit den Herbststernen, den vor dem Winter besorgten Waldestieren, den ängstlich um die letzte Blume schwirrenden Wespen und der Axt des Holzfällers allein bleibt – und zu zweien oder dreien allein, die Welt um einen so weit und geisterhaft wird – und man wechselweise einander gewahr wird, ja durch den anderen in eine Welt hineinblickt nicht fremder, nicht geisterhafter als die eigene.

Es war eine glückliche Fügung dass ich in diesen ruhigen Wochen Carl bewegen konnte, die noch frischen Eindrücke der kleinasiatischen Reise aufzuschreiben. Diese Aufzeichnungen sind höchst bedeutend geworden; sie gleichen keiner Art von Reiseschilderung die ich kenne, und in ihrem Vortrag sind sie in einer wunderbaren Weise frei von jeder Prätension und jeder Manier. Sie sind ein merkwürdiges Dokument unserer Zeit und ein ungezwungenes Abbild seiner bedeutenden und menschlichen Persönlichkeit, und sie scheinen beides nicht zu wissen. – Allmählich ist mir Carls Wesen ein unendlich anziehendes Buch geworden – in dem ich ohne Mühe lese und das ich doch nie werde zu Ende gelesen haben – und solche zufällige Aufzeichnungen sind nur wie ein paar herausgerissene Seiten davon – an denen aber viele Menschen sich freuen werden. – Er scheint mir in einer besseren Verfassung als irgendwann in diesen letzten Jahren. Das dunkle Element seines Lebens, das Schicksalhafte, die schwere Gebundenheit an die Stadt, die Ahnen, an die ergreifende Gestalt des Vaters, das alles scheint mir jetzt in eine herrliche Wechselwirkung zu treten mit dem reichen unmittelbar Erlebten, mit der Welt, die von wachen, lebensfrohen Organen an ihn herangebracht ist – aus diesem seltenen Gleichgewicht tritt dann das Eigentliche, Creative seiner Natur hervor, so im liebevollen Erfassen, als im Darstellen – und ich hoffe mir viel von seinen nächsten Jahren – mehr als ich noch im Mai mir zu hoffen gewagt hätte. –

Mögen wir alle freundlich verbunden bleiben u. auch Jan die Freundschaft die er mir so schnell und rührend geschenkt hat, nie bereuen.

Ihr Hofmannsthal.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hans von der Mühll: Schwager Carl J. Burckhardts – *das dunkle Element:* Immer wieder tritt die Sorge um den Freund und seine Gefährdung auf. So schreibt H. am 21.VI.1927 an Gerty: »(...) und der Carl so finster, halb träg halb traurig – mir ist manchmal ganz bang um den merkwürdigen Menschen, wenn er so alles haßt – das Basel, den Beruf als Historiker, das Schreiben an einem Roman, das Armsein – und mit allem hadert – da fühlt man ein Gefährliches in der Vereinigung der beiden Elemente, dieses allzu geistigen fast schon zu *weit* vordringenden Vaters und der dumpf-schweren erdgebundenen, aber niemals glücklichen Mutter und wie nichts einem Menschen helfen kann als das eigene Ich.«

An Gerty

Parkhotel, Lenzerheide 16 VII [1924]

mein gutes Wesen

dein Telegrammerl hab ich gestern beim Abendessen auf meinem Platz gefunden und mich riesig gefreut, daß ihr wohl und vergnügt seid. Wenn es selbst hier oben so riesig heiß ist, wie heute, und im Wald die Bremsen einen stechen, und auch hier in dem kleinen Bergsee die Kinder baden, so freue ich mich für euch – und denke du bist recht viel am Strand und das macht mir Spaß zu denken.

Der gute Burckhardt ist so rührend; genau wie ein Irrenwärter und dazu sehr unterhaltend. – Wir haben genau das einzige Hotel erwischt, wo noch im letzten Augenblick ein paar Zimmerl frei waren; in ganz Graubünden ist jedes Dachzimmer dieser hunderte von Hotels seit Monaten vorausbestellt. Hier möchte man Wirth sein. Diese Saison dauert nur acht Wochen, dann haben sie genug verdient u. reisen nach Paris oder tun skifahren. Die Wirthsleute, auf die wir hier gestoßen sind, sind aber wirklich gute Leute von einer rührenden Aufmerksamkeit. Sie haben mir neben meinem Schlafzimmer noch ein Dachzimmerl, wo sonst ein Bett war, ausgeräumt als Arbeitszimmer, mir einen hübschen Teppich aus ihrer eigenen Wohnung hineingelegt, eine chaiselongue hineingestellt und einen großen Fauteuil und immerfort fragen sie, ob ich noch Wünsche habe, und ob das Essen (das ausgezeichnet ist) mir gut genug ist, kurz solche Wirthsleute gibts bei uns nicht. Auch das

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stubenmädchen ist sehr hübsch und hat so gute Manieren; es muß eine Wirthstochter sein, und das würde dich rühren – im Gang draußen steht bei einem Bügeltisch die »Glätterin« und tut alle Staubflecke aus meinem grauen Anzug mit Liebe herausputzen.

Das Tal ist lang und groß, und entfernt ähnlich wie das Ampezzotal bei Cortina, aber viel nüchterner und ungleich weniger schön, ja, wenn ich viel spazierengehn müßte, täte ich es vielleicht ungern haben; aber vielleicht geht es ohne größere Spaziergänge. Das ist ja ewig mein sonderbares Schicksal; wie schön ist Rodaun und Aussee und Neubeuern und der Schönenberg, an wie vielen lieblichen Orten, an Seen und Flüssen sind wir vorbeigefahren, aber nirgends kann ich im Sommer sein, sondern muß wieder »anderswo« sein wo ich gar nicht gern bin – Für dich wäre eine einzige Attraction hier. Auf der staubigen Straße zwischen der Post und der Confiserie, das »Lingeriegeschäfterl« mit Nachthemderln und Appenzellerstickereien, du tätest da jedesmal stehen bleiben.

Gestern abend ist der Carl hier in meinem Arbeitszimmerl gesessen u. hat seine Pfeife geraucht und so rührend nett und liebevoll von unsern Kindern gesprochen, besonders von der Christianerl; sie hat sicher außer dir und mir keinen besseren Freund. Ich hab ihm gesagt, er soll ihr einmal schreiben. Leb wohl, mein Engerl.

Dein Hugo.

An Yella Oppenheimer

Lenzerheide im Graubünden, Parkhotel.
Den 30ten Juli. [1924]

Liebe gute Yella

betrübend sieht mich aus einer Schweizer Zeitung die Nachricht vom Tode Busonis an, und der Versuch einer fremden, ungeschickten Feder, ihn zu würdigen. Was kann man an einem Künstlerleben würdigen? Wie dunkel ist unser aller Leben, wie dunkel uns selber. Der schmerzvolle Blick, mit dem Sie heute die Erinnerung an das ganze Leben dieses Menschen umfassen, ihn als Knaben vor sich sehen, als Jüngling, als Mann – der würdigt ihn aber er läßt sich in Worte nicht zerlegen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ich habe ihn einmal spielen gehört – mit Ihnen; ihn sonst nicht gekannt, außer durch Sie. So führt mich die Nachricht wieder und nur auf Sie zurück. Möge es Ihnen im Augenblick fast hätte ich gesagt freundlicher gehen als mir. Aber da hätte ich Unrecht. Möge es Ihnen nur eben so freundlich gehen. Denn ich habe – obwohl auch dieser von meinen sonderbaren physischen Abhängigkeiten dicitierte Aufenthalt mir wieder unlieb, ja die Landschaft so unlieb ist, daß ich kaum einen Schritt ins Freie tue, durch Burckhardts Gesellschaft, durch sein freundliches Aushalten bei mir viele gute und gehaltvolle Stunden. Ich lese wieder mit einem lebhaften Anteil, der mir durch viele Monate abhanden gekommen war – und wenngleich ein eigentlich productiver Zustand nicht erreicht ist, so doch vielleicht eine Art von Vorzustand. Vielleicht auch – darauf bringt mich auch Burckhardt – verlange ich zuviel von solchen Aufenthalten, gebe der Acclimatisierung und dem allen zu wenig Zeit; begehre mir zu schnell Aussee zurück wohin zurückzukehren doch Gerty beinahe angstvoll mir abräth.

Es liegt ein so sonderbarer Widersinn darin, daß jede Art von Landschaft, die mich anzieht, meine Einbildungskraft belebt und beglückt, – mir durch die Beschaffenheit der Luft verboten ist; daß jede von denen, wo die Luft mir den freien Gebrauch meines Denkvermögens, ein leichtes Denken und Erinnern gestattet, mich von meinem höheren Leben nicht ganz abtrennt – wie zur Strafe (aber wofür?) mich karg traurig und fremd umgibt – keine karger und fremder als diese hier. Ich habe durch ein Telegramm angefragt, ob vielleicht in der Fusch ein Zimmer frei ist. Geben Sie doch eine kurze Nachricht – an die Ausseer Adresse –

Ihrem Hugo.

Busoni: Am 10.XII.1911 heißt es in einem Entwurf zu »Figuren«: »Der Komponist Busoni. Das Gequälte und das Quälerische im Aug. Die Art wie er Frauen die Hand küßt, hoch oben, oder indem er beide Hände in seine nimmt; auch einem fünfjährigen kleinen Mädchen. Ist vielleicht der größte Clavierspieler dieser Zeit.« – *wie zur Strafe:* ebenfalls aus Lenzerheide an Gerty: »ich habe mit dieser physischen Anlage ein furchtbares Erbteil von meiner Mutter mitbekommen – u. wenn ich nicht durch dich in meiner Ehe so glücklich geworden wäre, so wüßte ich nicht wie ich dieses Maß sich entgegenstellender Schwierigkeiten bei dem ohnedies schon so furchtbar schweren widersinnigen Beruf eines Künstlers auf die Dauer ertragen könnte.«

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

An Gerty

Marrakech 11 III. 1925
Hotel Transatlantique

mein gutes Engerl,

es ist schon ganz herrlich, dieses alte Afrika, und jetzt sind wir mitten drin in ihm. Hier ist man wirklich *in* Afrika, nicht am Rand davon. Das kleine Hotel ist in einem alten arabischen Haus. Mein sehr reinliches Zimmerl führt auf eine ganz steile Treppe, so steil wie eine Leiter, von dort in einen kleinen stillen inneren Hof. Dann wieder durch einen Hof, wieder durch einen, dann ist man auf der Gasse – und sofort mitten drin in 1001 Nacht. Alte Araber auf Eseln u. Pferden, verschleierte Frauen, uralte Bettler, Einäugige, Neger von allen Färbungen – und fast keine Europäer, das ist das schöne. Alles schiebt sich ganz leise durcheinander, leise rührt einen ein Bettler an, halblaut ruft einer »Baluck!« (d. h. gib acht!) und schon ist ein Kamel oder ein Esel, wo oben eine Frau sitzt, die zwei Kinder auf den Rücken gebunden hat, ganz nahe – aber es tritt einen nicht, alles ist leise u. langsam und geschickt. – Das herrlichste ist der große Markt. Das Bilderl gibt eine kleine Idee von einer Ecke davon. Aber das ganze ist riesengroß, sicher 6–8mal so groß wie der Marcus-Platz u. *voller* Menschen. Gegen Abend geht man auf eine Terrasse und schaut auf den Markt hinunter. Das ist ein Gewimmel von vielleicht zehntausend Menschen. Immer ein Kreis von 200–300, die innersten sitzen, die äußeren stehn herum. In der Mitte ein Schlangenbeschwörer oder ein alter Mann, der Geschichten erzählt, oder geschminkte kleine Buben, die ausschauen wie Mädeln, und tanzen oder ein Komiker, oder ein unheimlicher Mensch, der wirre Haare hat und einen Theekessel mit siedendem Wasser austrinkt und dann wieder ausspuckt – und die Leute herum ganz still und von einer ungeheuren Aufmerksamkeit. Man schaut auf das alles herunter – da liegt die ganze sehr große Stadt mit den flachen Dächern und am ganzen südlichen Horizont steigt aus dunkelgrauen, ein bisserl violett werdenden Wolken das Atlasgebirge, eine lange Kette beschneiter Gipfel, alle höher wie der Dachstein – auf einmal sehr plötzlich fällt die Sonne unter den Horizont – ein ungeheuer zartes Violett überzieht die Häuser, den Markt, die Menschen – und dann wird die sonderbare Musik noch stärker und immer mehr Leute

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

strömen hinzu – denn die Stadt ist das *Paris* der Sahara, aus riesigen Entfernungen kommen sie auf Kamelen u. Eseln gezogen, um hier einige Tage oder Wochen zu verbringen.

Man fährt hieher auf einer fast schnurgeraden Straße 240 km. (so weit wie Wien–Wels) auf einem großen 20plätzigen Auto, das sehr schnell fährt. In ganz Oesterreich gibt es nicht eine so gute Straße. Wir bleiben noch 2–3 Tage hier, dann fahren wir wieder zurück nach Casablanca, wo wir den Hauptteil unseres Gepäcks gelassen haben. Dann hat uns der Marschall eingeladen 2 Tage zu ihm nach Rabat zu kommen, wo seine eigentliche Residenz ist. Von dort fahren wir dann nach Fez (die eigentliche Hauptstadt) und dann wieder nach Casablanca, wo wir für den 25ten Schiffsplätze zurück nach Marseille gesichert haben. Der Marschall ist ein sehr großartiger alter Mann von einer unglaublichen französischen Lebendigkeit. Er hat Wien früher gut gekannt u fragt mich nach tausend Leuten. Das Klima ist zu dieser Jahreszeit unendlich angenehm. Die Morgen neblich, u. so wie ein kühler Maimorgen. Dann um Mittag doch so wie im Juli – gegen Abend wieder kühl. Mir tut dieses Klima *sehr* gut.

Leb wohl, mein Engerl!

Dein Hugo.

Marrakech: sollte einen Teil der »Marokkanischen Reise« bilden. Über diese schreibt er an Katharina Kippenberg am 12.XI.1926: »Für die Marokkanische Reise, die ja auch ein »mythe« werden soll, etwas Dichterisches, viel mehr als Historisches, muß ich noch um Geduld bitten.« – *der Marschall:* Lyautey. In der Bibliothek H.'s: H. L., Paroles d'action. Madagascar-sud-Oranais, Oran, Maroc. 1900–1926. Paris 1927; Lettres du Tonkin et de Madagascar. Paris 1921; und ein Widmungsexemplar: La Réunion de la Lorraine à la France »à Monsieur de Hofmannsthal en affectueuse hommage L.« – am 17.III.1925 schickt H. eine Ansichtskarte an Walther Brecht mit den Worten: »Marakesch am Fuß des hohen Atlas. Zauberwelt ohne Gleichen und gerade darum anmutend wie tiefste Heimat.«

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

An Gerty

Marrakesch Donnerstag 12ten III.1925

mein liebes Engerl,

dieses kleine versteckte Hotel mitten in der fremdartigen Stadt ist so gemütlich, immer denke ich, wie es dir gefallen würde u. wie aufmerksam du vor jeder Mahlzeit das menu studieren würdest. Nächstes Jahr mußt du bestimmt mit mir in das Afrika gehen – es ist ein Erdteil, der sehr gut für die Nerven ist. Das Wetter ist schlechter geworden, u. das Barometer fällt noch immer. Gestern hat es sich getrübt u. bei Tage leicht geregnet u. in der Nacht stark. Heute waren große Wolken auf dem riesigen Horizont, aber trotzdem viel Sonne, und gewisse Teile des Himmels zart türkisblau, die Bergketten amethystfarben und der Sonnenuntergang auf dem flachen Dach über dem goßen Platz unbeschreiblich. Gestern bei dem Nebel- und Regenwetter sind wir stundenlang in den engen kleinen Straßen des Bazars herumgegangen – die mit Schilf überdeckt sind – denk dir eine merceria in Venedig, aber zehnmal, zwanzigmal so groß, ganze Gassen voll Silberschmieden, oder voll Teppichhändlern, oder voll Gewürzhändlern. Aber jeder Laden nur so groß wie ein großer offener Kasten, und so voll mit Ware, daß der Händler oben auf seiner Ware, auf den Datteln oder Gemüsen, liegt und von oben mit einem Löffel verkauft – und in diesen winzigen Butiken arbeiten sie auch, weben, oder schneidern, oder machen Silberarbeit – und tausende von Menschen schieben sich in diesen engen Gassen herum, zu Fuß oder auf kleinen Eseln, hie und da ein schöner alter Mann auf einem schwarzen Maulthier mit einem violetten Mantel, u. verschleierte Frauen u. alte Negerinnen u. Blinde u. Einäugige, Bettler, die ganz in Fetzen gekleidet sind u. schöne elegante Araber mit Burnussen aus Musselin. Wir sind in eine Gasse gekommen, da stehen die Käufer an beide Seiten der Gasse gedrückt u. in der Mitte schieben sich hunderte von Verkäufern herum, die alle Babuschen (Pantoffel) aus Leder verkaufen, jeder hat 10–20 Paar auf dem Arm u. bietet sie an, gelbe, weiße, violette, schwere, leichte, gestickte, bemalte, parfümierte – wie man will – daß einem ganz schwindlich wird. Wunderbar ist die Gasse der Färber, wie in meinem Märchen, wenn sie die Strähne von Seide, leuchtend violett oder grasgrün oder wie goldorangen, aus dem Kübel ziehen u. zum Trocknen aufhängen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Morgen wenn es nicht regnet gibt uns der hier kommandierende General ein Auto u. wir fahren ein Stück gegen das Atlasgebirge hin, das ist diese Kette von Schneebergen im Süden, die das Land gegen die Sahara absperrt – über zwanzig Riesengipfel, jeder fast so hoch wie der Montblanc, die man über die Wolken hervorstehen sieht.

Leb wohl mein Engerl, ich hoffe, daß diese Brieferl mit Flugzeug via Frankreich, dich bald erreichen.

Dein Hugo.

An Marie Fürstin von Thurn und Taxis

Rodaun 12ten Juli 1927

Liebe gnädige Fürstin

ich denke so oft und herzlich an Sie – aber schnell verschluckt ein Tag den andern und einmal müssen die Gedanken doch auch aufs Papier, damit ein Gruß aus ihnen wird. Wir waren beide über die Maßen traurig, als im Juni ihre Abreise vor der Tür stand, und wir Sie nicht gesehen hatten – aus einem quiproquo nach dem andern! Denn nach meiner Rückkehr aus Basel war ich durch Lebensumstände und Complicationen aller Art genötigt fast jeden Tag in Wien zu sein, und ahnte nicht daß Sie die Nachmittage auch in der Stadt wären, sondern wenn ich Sie dachte (und das war sehr oft) dachte ich Sie eben *nur* in Baden. Und wie oft und leicht hätte ich sie in Wien besuchen können! – Ich sah dann bei einem Frühstück die Berensons wieder, die gerade auf dem Weg zu Ihnen waren. Fünfzehn Jahre hatte ich sie nicht gesehen! Dabei schien er wenigstens mir gar nicht sehr verändert – so klug, scharfsinnig, auch weit (er übersieht viele Lebensgebiete, aber freilich nur was man mit dem Verstand davon ergreifen kann, nie das Vitale, nie das eigentliche Geheimnis) – und dazu diese penetrante Eitelkeit, an der etwas schlummerloses, fast Mitleid erregendes ist. Jetzt hat diese Eitelkeit eine besondere Form angenommen: von wem immer man spricht – von Lebenden, meine ich, – wir sprachen von Valéry und von Claudel – so klagt er bitter über die Eitelkeit der anderen – er hat eine fast morbide Empfindlichkeit für alle Arten von Eitelkeit, für jede Nuance der Pariser

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eitelkeit, er spürt überall bis zur Qual das was ihn selber erfüllt – so wandelt er in einer Art von Dantescher Hölle. Diese Secretärin, die er mithat – als Kreuzung von einem süditalienischen Philosophen und einer Baltin schon praedestiniert, sehr klug zu sein – ist es anscheinend auch, und hat dazu etwas Lebendiges und auch, wenn ich nicht irre, Güte. Ich wäre begierig, wie sie einem vorkommt, wenn man sie ein paar Tage lang mehr sieht, wozu ja bei dem Besuch in Loucen gewiß Gelegenheit war. – Vor ein paar Tagen war ich mit Gerty auf dem Semmering weil ich die ewig feuchte gewittrige Luft herunten gar nicht mehr aushalten konnte – oben fanden wir Alma Mahler (die Witwe von Gustav Mahler, ich weiß nicht ob Sie sie kennen) und ihren Freund, den Dichter Werfel. Sie bewohnen da oben eine kleine Villa an einem reizenden Punkt, fast dem einzig hübschen der langweiligen Panorama-Landschaft des Semmering. Wir verbrachten zwei Abende mit ihnen und hatten viel Vergnügen daran. Es sind zwei Menschen, die trotz ihres Altersunterschiedes gut zusammen passen. (Sie ist etwa 47, er 36.) Sie sind beide von einer wirklichen Lebhaftigkeit (etwas viel selteneres als man glaubt) haben tausend Interessen gemeinsam, musicieren zusammen (er hat eine hübsche Tenorstimme und adoriert italienische Arien) sitzen bei einem ausgezeichneten Cognac bis 4 Uhr nachts zusammen unter einem blühenden Lindenbaum und streiten über Wagner contra Verdi, oder über das Christentum und die Antike oder über was immer, sind beide faul und doch nicht zu faul, beide rundlich aber doch nicht zu rundlich, genuß-süchtig aber nicht zu sehr, gelegentlich melancholisch aber nicht zu sehr, und gar keine snobs in keiner der vielen Weisen, die üblich sind, sondern natürlich, voller Irrthümer, und allem zugänglich – und dabei au fond ernst, also wirklich angenehme Gesellschaft.

Einen Abend waren wir in Kreuzenstein. Der Diener der uns herumführte war reizend, durch die Liebe für seinen todten Herren und die evocation der Gestalt in tausend kleinen Zügen – aber die ganze Geschichte (ich meine das Schloß und die zehntausend echten Sachen drin u. all dies truqué im Ganzen) ist doch wie ein Alptraum. Ich sah es vor 27 Jahren, noch unfertig, möchte es aber nun nie wieder sehen. Aber Duino, das ja das Gegenteil davon ist, ganz aus der Natur und der Gegebenheit aufgewachsen, das möchte ich brennend gern wieder sehen – und hoffe sicher, im kommenden Jahr.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verzeihen Sie diesen Tratschbrief, liebe gute Fürstin – und nehmen ihn als Ausdruck großer Liebe und Anhänglichkeit.

Ihr Hofmannsthal

Bernhard Berenson: universeller Kunsthistoriker u. Sammler, s. »Treasury«, selected and edited by Hanna Kiel. Preface by Nicky Mariano. New York 1962 – *diese Sekretärin:* Nicky Mariano – *Kreuzenstein:* 1115 zum erstenmal erwähnte Burg nordöstlich von Wien, 1645 zerstört, am Ende des 19. Jahrhunderts von Hans Graf Wilczek historisierend auf den alten Mauern wieder aufgebaut.

An Gerty

München 2 II.1928 7h abends.

mein gutes Wesen, zum Aufregen ist gar nichts hier! Die Sache regt mich so wenig auf, dass ich mich sogar mit Cle ins Parkett setzen werde (das Theater hat keine Logen) – ein Ecksitz ganz beim Ausgang zur Bühne, so dass ich in den Zwischenacten auf die Bühne gehen kann. Costume, Decorationen etc. sehr gut. Die Schauspieler außerordentlich nett u. willig. Die Spielzeit sagt der Inspicient ist von 7h[38] bis 11h[5] – bei der Première, später wird sich eine Viertelstunde einspielen. Kürzer kann man es nicht kriegen – Längen sind nirgends – es geht eben sehr viel vor. – Ein Sauföhn ist jetzt, mit Patschregen – hie und da wieder kälter mit Schneeneigung – aber es tut mir nichts, außer dass ich weniger gut schlafe. – Aber der Schlag soll den Edison treffen, dass er das Telephon erfunden hat: die Anny Schey, und die Frau Gulbransson, u. Castiglioni aus Wien – und Tod u Teufel rufen ohne Pause an! – Gestern nach der Probe mit Cle allein soupiert – sehr gemütlich so zwei alte Freunde. Er hat gesagt: das Fannerl ist eine bewundernswerte großartige Frau – wenn sie das wüsste! – Hat wirklich den Max Friedmann der Schlag getroffen? – Ich hab heute (entschuldige den etwas jähen Übergang) mit der Goedela Keyserling in einem überfüllten lärmenden Local Thee getrunken – das ist eine sehr nette hübsche u. angenehme Person, u. Strohwitwe (er ist in Amerika) – die gewöhn ich mir jetzt an – aber nur für die paar Tage, und sehe sie nicht oft, denn ich hab wenig

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeit, u. sie wohnt eigentlich in Partenkirchen, und kommt nur manchmal herein für Bälle, dann tanzt sie aber die ganze Nacht, weil es nicht dafür steht, schlafen zu gehen. Ich hab ihr gesagt, ich werd sie später an den Raimund abgeben, weil der in der Nacht so wach ist. Dabei hat sie 2 große Buben, wenig Geld u. macht die ganze Correspondenz für ihn in allen Sprachen, sie sagt sie schreibt 200–300 Briefe manchen Monat, u. jetzt muss sie alles aus ihrem eigenen Kopf schreiben. Dass der Alix Hoyos eine solche Nichte hat, ist sonderbar.

Jetzt geh ich noch zu der Brechtschen einen Schinken nachtmahlen u. trink eine Milch dazu.

Leb wohl, mein gutes Engerl. Ich finds hier ganz gemütlich. – Ich glaub das Mittel von Bichler tut mir entschieden gut, ich hab eines für alle Tage, u. eines für schlechtere Tage.

Dein Hugo.

H. war im Zusammenhang mit der Erstaufführung des »Turm« in München – *Goedela:* Frau des Philosophen Hermann Graf Keyserling – *der Brechtschen:* Erika Brecht

---

An Dora Michaelis

Rodaun, 14.VII.29

liebe Dora,

Sie und Karl haben unendlich viel Liebes an unserem armen Franzl getan, so lange er noch unter uns war. Heute ist er nicht mehr unter uns. Er hat gestern nachmittags seinem jungen Leben durch einen Schuss ein jähes Ende bereitet. Die Ursache liegt ganz tief, in den Tiefen wo Charakter und Schicksal entspringen.

Ich danke Euch heute in tiefster Betrübnis

Ihr Hugo

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Renate Böschenstein

Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache

I. Zum Status von Tieren als poetischen Zeichen

Eine Notiz Hofmannsthals aus dem Jahr 1918 lautet:

> Takt – den wunderbarsten Takt hat die Natur in ihrer unaufhörlichen Chiffernsprache, den Tieren. Die wundervolle Uebereinstimmung bei einem Reh zwischen der Intellektualität, der horchenden neugierigen Weise, der bestimmten Geschlechtlichkeit, der Aufmerksamkeit auf alles – der Abstand vom Reh zum hinbrütenden Raubtier – die Singvögel, die unaufhörliche Sprache, dies sich Hergeben in der kleinen Geschäftigkeit, die Unsichtbarkeit des Geschlechtes.[1]

1921 zeichnet er auf:

> Tiere haben mit dem Menschen das Werk gemeinsam, aber die Rede und die Tat, diese beiden Magieen sind dem Menschen vorbehalten.[2]

Diese beiden Bestimmungen, einmal der Eigenart der einzelnen Tier-Chiffern, einmal dem Verhältnis von Mensch und Tier geltend, sollen Orientierungshilfen bieten bei dem Versuch, die Besonderheit der Tierbilder innerhalb von Hofmannsthals poetischer Zeichensprache zu erfassen. Der Versuch ist nicht einfach. Die Schwierigkeit erwächst zunächst aus dem überquellenden Reichtum der Tier-Zeichen in Hofmannsthals Dichtungen, der, soweit mir bekannt, noch nicht zusammenfassend gesichtet worden ist. Auch die übergreifende Studie von Helen Frink, »Animal Symbolism in Hofmannsthal's Works«[3], mußte sich auf die Interpretation einiger Werke beschränken, in denen Tiere eine herausragende Rolle spielen. Eine viel grundsätzlichere Schwierigkeit aber entsteht aus der Frage, welche Perspektiven diesen besonderen Zeichen angemessen sind. Hofmannsthals Faszination durch die Tiere

[1] GW RA III, S. 550f. – Der Gebrauch des Terminus »Takt« in diesem Zusammenhang mag verwundern. Ich vermute, daß Hofmannsthal durch den vermittelnden Begriff »Diskretion« mit seinem Doppelsinn dazu geführt wurde, »Takt« mit »Unterscheidung, Differenzierung« gleichzusetzen. Dafür spricht seine Terminologie in ganz anderem Kontext: über die Inszenierung klassischer Dramen sagt er: »Ein unendlicher Takt ist hier nötig, ein unendliches Unterscheidungsvermögen...« (GW RA II, S. 245).

[2] GW RA III, S. 560.

[3] Frankfurt/Bern/New York 1987.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und seine große Fähigkeit, sie lebensvoll zu evozieren, dürfen nicht dazu verleiten, diese Zeichen lediglich aus seiner eigenen Poetologie und Selbstdeutung zu verstehen. Erkenntnisfördernd scheint mir gerade die Beleuchtung dieser Zeichen von zwei Gesichtspunkten her, die sich aus der gegenwärtigen Reflexion ergeben.

Der erste betrifft den besonderen Status von Tieren als poetischen Zeichen. Sie können, das ist evident, nicht in gleicher Art fungieren wie anorganische Stoffe, wie Geräte oder Pflanzen. Anders als diese haben sie in gewissem Maße teil an der Welt, deren Phänomene sie symbolisieren. Die Tiere teilen mit den Menschen einerseits – in verschiedener Weise – biologische Strukturen; sie teilen mit ihnen andererseits zumindest partiell die Wahrnehmung der Außenwelt, einige von ihnen durchaus in Form eines Bewußtseins, das sich dem der zeichensetzenden Subjekte annähert. Solche Ansätze zur Personalität setzen dem Arbiträren des Zeichengebrauchs seine Grenze. Freilich ist die Einsicht in diese Sachlage noch nicht alt. Erst im Zug der Selbstkonstitution des sich autonom fühlenden Subjekts und der Entwicklung der modernen Zoologie konnten eine gewisse parallele Individualität der Tiere und zugleich ihr fundamentales Anderssein scharf empfunden werden. Illegitim wurde die Unbefangenheit, mit der sich viele Jahrhunderte lang die symbolische Betrachtung der Tiere im Rahmen des theologischen Systems und die gewohnheitsmäßige Projektion menschlicher Eigenschaften in die Tiere vollzogen hatten. Allerdings ging mit dem Abschied von jener mentalen Unterwerfung der Tiere auch eine starke – wenngleich illusorische – Vertrautheit mit ihnen verloren. Kant setzte »Tierheit« mit »Sinnenleben« und »Naturmechanismus« gleich. Zwar erkannte er den Tieren Anteil an der instrumentellen Vernunft zu, beeilte sich aber zu versichern, daß nur die ihnen unzugängliche absolute Vernunft den Menschen zu seiner Würde erhebe.[4] Die fundamentale Veränderung im Verhältnis zu den Tieren, die zugleich Respekt und Trennschärfe bedeutet, macht das Studium der poetischen Tierfiguren während der letzten zweihundert Jahre sehr spannend. Natürlich kann ich diese Entwicklung hier nicht im einzelnen skizzieren. Wichtig ist aber, zu erwägen, daß Hofmannsthal sich in einer Umbruchssituation befand.

[4] Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, 1. Teil, 1. Buch, 2. Hauptstück. Akademie-Ausgabe, S. 107ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Noch stark im Bann der mehr oder minder auf anthropomorphe Projektion gegründeten Bildtraditionen, war er zugleich geprägt von den neuen Versuchen, Tiere aus ihrem eigenen Empfinden und Wahrnehmen heraus zu verstehen.[5] Bedeutsam war für ihn in dieser Hinsicht vor allem Hebbel. Dieser von ihm so sehr verehrte Dichter erklärte das Tier zum »Kaliban der Welt«[6], zeichnete die Verhaltensweisen seines Eichhörnchens auf[7] und brachte sogar das »Traumleben« der Tiere mit dem der Künstler zusammen: das künstlerische Vermögen befand sich für ihn auf der »Mittelstufe zwischen dem Instinkt des Tiers und dem Bewußtsein des Menschen«.[8] Mit der Klage über den Tod des Eichhörnchens lieferte er zugleich eines der großen Dokumente vereinsamter moderner menschlicher Individualität. Gerade diese Tierbezogenheit Hebbels hat Hofmannsthal in einer sehr originellen Skizze hervorgehoben. Auf einer Insel, deren harte Reinheit Hebbels Kunst allegorisch entspricht, stellt ein Diener den Besuchern »Hebbels Thiere« vor und sagt von ihm: »...er hat die Kraft mit dem Blick aus Thier etwas Menschenähnliches zu machen.«[9]

Das Problem der historischen Veränderung in der Möglichkeit des Gebrauchs von Tieren als poetischen Zeichen schreibt sich aber in ein allgemeineres semiotisches Problem ein. Es wäre nicht legitim, ohne weiteres von einer stärkeren Bezogenheit der Tiergestaltungen auf die Realität der betreffenden Tiere zu sprechen. Alle modernen semiotischen Systeme scheinen dahin zu konvergieren, daß sprachliche Zeichen nie auf eine außerhalb der Subjekte gelegene Realität referieren können, sondern nur auf ein durch intersubjektiven Konsens geschaffenes Realitätsbild, ein Ensemble von Vorstellungen, auf das, was Michael Riffaterre mit einem glücklichen Ausdruck »la mythologie du réel« genannt hat.[10] Was daraus für den Dichter folgt, zeigt sich in Jorge Luis Borges'

[5] Zu nennen ist hier vor allem Maeterlinck mit seinem Versuch, bei der Darstellung der Bienen wissenschaftliche Exaktheit mit Einfühlung und suggestiver Evokation zu verbinden (La vie des Abeilles, 1901).

[6] Auf das Tier. In: Friedrich Hebbel, Werke, hg. von Gerhard Fricke u. a., Bd. 3. München 1965, S. 132.

[7] Tagebuch-Eintragungen vom 15.10.1859 sowie vom 6.11. und 11.11.1861. In: Friedrich Hebbel, Werke (Anm.6). Bd. 5, S. 256–258 und S. 304–310. Vgl. auch den Brief an Adolph Strodtmann (Datierung fraglich), Bd. 5, S. 825f.

[8] An Siegmund Engländer, 1.5.1863, ebd. S. 377.

[9] Hebbels Eiland. SW XXIX Erzählungen 2, S. 153–156.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

berühmtem Gedicht: »Der andere Tiger«.[11] Der Dichter erkennt, daß der Tiger in seinem Vers ein »Tiger aus Symbolen und Schatten« ist, nicht der »wahre«, der sich an einem für ihn selbst namenlosen Fluß bewegt. Borges verfällt nicht der Illusion, den »anderen« Tiger verbal einfangen zu können. Was er dennoch zu erschaffen sucht, ist ein »dritter Tiger«, der zwar wie der erste der Entstellung durch die Menschensprache nicht entgehen kann, aber durch die Andeutung des Horizonts seiner Fremdheit doch einen anderen Status erhält. Was Borges hier beschreibt, führt aber einen Schritt über die Fixierung der Zeichen auf das Realitätsbild hinaus: es zeigt eine Differenzierung dieses Realitätsbildes durch Bewußtseinserweiterung. Daß eine – wie immer gebrochene – Realitätserfahrung des Subjekts in gewissem Maße möglich ist, müssen wir trotz der grundsätzlichen Ungelöstheit des erkenntnistheoretischen Problems annehmen, eben um die Veränderung von Realitätsbildern – auch in der Zeit – erklären zu können. Daß diese Veränderung eine wichtige Aufgabe der poetischen Arbeit ist, sei zusätzlich angenommen. Dieser Ansatz schließt das Verständnis der poetischen Zeichen als primär selbstreflexiver aus; das ändert aber nichts an der Legitimität des Verfahrens, die Zeichen eines Textes von Zeichen früherer oder überhaupt anderer Texte her zu verstehen. Das von den poetischen Zeichen Gemeinte verbleibt stets in einer unsicheren Zone zwischen Subjektivem, Intersubjektivem und Objektivem. Dieser Unsicherheit entspricht die Hofmannsthal lebenslang beunruhigende Suche nach dem Entwurf einer *Wirklichkeit*, die mehr wäre als »fable convenue« und doch nicht private Imagination.[12]

[10] Um den Text nicht durch zuviel Anmerkungen zu belasten, sei für die semiotische Perspektive verwiesen auf die mit einer Bibliographie versehene zusammenfassende Darstellung von Kaja Silverman, The Subject of Semiotics. New York/Oxford 1983. – Michael Riffaterre, L'illusion référentielle. In: Roland Barthes u.a. (Hg.), Littérature et réalité. Paris 1982, S. 91–118, hier S. 93. – Die grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit von Realitätserfahrung durch das Subjekt wird mit der Frage nach der Realitätserfahrung der Tiere verbunden in dem fesselnden Aufsatz von Thomas Nagel, What Is It like to Be a Bat? In: The Philosophical Review, October 1974. Deutsch in: Douglas R. Hofstaedter und Daniel C. Dennett (Hg.), Einsicht ins Ich. Stuttgart 1981, S. 375–388.

[11] El otro tigre. Zweisprachig in: Jorge Luis Borges, Gesammelte Werke. Bd. 6. München 1982, S. 72–75.

[12] Vgl. dazu den Aufsatz von Martin Stern, Hofmannsthals Wirklichkeit. In: Karl Pestalozzi und Martin Stern, Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg 1991, S. 13–24.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sehr wichtig für die Erscheinungsform der Tier-Zeichen in Hofmannsthals poetischer Sprache ist deren Schwanken zwischen einer Symbolik im goethezeitlichen Sinne, welche auf der Identität von Zeichen und Bezeichnetem insistiert, und jener Hinwendung zur Allegorie, die im Kontext der zeitgenössischen Poetik, welche diese Ausdrucksform noch verteufelte, als kühner Schritt gewürdigt werden muß. Die Grenzen jenes goethisierenden Versuchs macht das »Gespräch über Gedichte« deutlich.[13] Die poetischen Schwäne, die »nichts als sich selber« bedeuten sollen, lassen in den Umschreibungen dieses Selbst nur formelhaft gewordene alte Projektionen erkennen wie die »Majestät der königlichen Flüge«, das »trauervolle«, »verachtungsvolle« Kreisen auf dem Wasser. Die sich hier anschließende Aussage, Tiere seien »lebendige, geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben« habe, gleicht auf den ersten Blick der eingangs zitierten Notiz von 1918. Unterschieden sind die beiden Äußerungen jedoch durch die konkreten, distinkten Hinweise auf die Eigenart der einzelnen Tiere in der Notiz. Das Moment der Distinktion aber bestimmt die Struktur des allegorischen Sprechens. Es scheint zunächst paradox, wenn gerade die Allegorie dem Gebrauch der Tier-Zeichen adäquater sein soll: ihr ist ja der Verzicht auf einen wesenhaften Bezug zwischen Zeichen und Bezeichnetem inhärent, wie die Kenntnis ihrer Tradition lehrt und wie es Benjamins Reflexionen nachdrücklich hervorgehoben haben. Aber speziell bei Hofmannsthal erwächst die Gefahr diffuser Gleichsetzung von allem mit allem, in welcher auch das Andere des Tieres untergeht, aus der Neigung zur Identifikation von Sein und Bedeuten, während die Allegorie mit ihren distinkten Zeichenrelationen zur Anerkennung der Notwendigkeit von Trennung zwingt. »Jede Trennung ist schon Allegorie. Auch das Gegeneinanderstellen von Ödipus und Kreon ist Allegorie. Der Tod ist mitten im Leben.«[14] Dasjenige Moment, das neben dem Zwang zur Unterscheidung die Allegorie zu einer modernen Ausdrucksform prädestiniert (welche sich von der traditionellen Allegorie abhebt durch den Verzicht auf vorgegebene Festlegung des Bezeichneten), ist die offene Arbeit des Bewußtseins an der Herstellung der Beziehungen. Im Schwanengedicht

[13] GW E, S. 495–509.
[14] GW RA III, S. 487.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Baudelaires, jenes Autors, der durch sein Beispiel Hofmannsthal zum Gebrauch der mißliebigen Form ermutigte, ist es das wiederholte »Je pense«, das die kühne Identifikation des in die Pariser Straßen verirrten Schwans mit so heterogenen Gestalten wie der aus Troja vertriebenen Andromache und der heimwehkranken Afrikanerin, ja schließlich mit allen Exilierten rechtfertigt.[15] In diesem Gedicht hat Baudelaire die »mythologie du réel« um ein neues Element erweitert. Meine These ist nun, daß auch Hofmannsthal durch seinen Gebrauch der Tier-Zeichen solche Erweiterung des Realitätsbildes leistet, und zwar einerseits im Hinblick auf das Eigensein der Tiere, andererseits durch sein Bemühen um Klärung der Relation zwischen Mensch und Tier. Wie sehr ihn das letztere Thema beschäftigte, zeigt seine Faszination durch den 1896 erschienenen Roman »The Island of Dr. Moreau« von Herbert George Wells.[16] Dies Buch ist eine beißende allegorische Satire einerseits auf die sadistische Technizität moderner Naturwissenschaft, andererseits auf die alte Vorstellung vom Schöpfergott. Dr. Moreau verwandelt auf einer einsamen Insel durch schmerzhafte chirurgische Eingriffe die verschiedensten Tiere in Halbmenschen, die sprechen können und einigen ihnen durch Hypnose eingeprägten Gesetzen blind gehorchen. Eingeklemmt zwischen ihre nicht auszumerzenden Triebe und die bedrohlichen Gesetze demonstrieren sie das *Unbehagen in der Kultur*. Nichts könnte Hofmannsthal ferner sein als das erbarmungslose Welt- und Menschenbild dieser Satire – und doch erwähnt er sie nicht nur, sondern wollte sie zwei Dichtungen integrieren, und zwar in die Hebbel-Novelle geradezu konstitutiv.[17]

Heuristisch lassen sich seine Tier-Zeichen in drei Gruppen einteilen:

[15] Charles Baudelaire, Le Cygne. Les Fleurs du mal LXXXIX. In: Ch. B., Oeuvres complètes (Pléiade) Bd. 1. Paris 1975, S. 85–87. – Die Ablösung der »klassisch-idealistischen Symbolik« durch eine moderne »allegorisch-symbolistische« Darstellungsform bei Hofmannsthal und Andrian hat bereits Hans-Jürgen Schings erhellend herausgearbeitet (Allegorie des Lebens. Zum Formproblem von Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«. In: ZfdPh 86, 1967, S. 533–561). Besonders interessant ist es, daß gerade das Denkbild »Leben«, sonst bei Hofmannsthal »ein eminent symbolischer Gegenstand«, dem Prozeß der Allegorisierung unterworfen werden kann. Bedeutsam für das Thema ist ferner die frühe Verständigung zwischen Thomas Mann und Hofmannsthal über den Wert der allegorischen Form (vgl. Thomas Manns Brief vom 26.7.1909. In: Th.M., Briefe 1889–1936. Frankfurt a.M. 1961, S. 76).

[16] New York/Scarborough 1968.

[17] SW XXIX Erzählungen 2, S. 350.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1) Eine Gruppe von Tiermotiven stützt sich deutlich auf konkrete Erfahrung. Hofmannsthal verachtet solche Erfahrung keineswegs: Er forderte, ein Dichter müsse zu seiner Ausbildung ein halbes Jahr in einem Tiergarten verbringen, und suchte sich aus Fachbüchern zu unterrichten.[18] Bekanntlich fand er den engsten Kontakt zu Tieren in seiner Militärzeit. Sicher nicht zu Unrecht hat man die Dominanz des Motivs *Pferd* in seiner poetischen Sprache mit diesen Erfahrungen zusammengesehen, welche auch das Erlebnis der faktischen Unverfügbarkeit von Tieren einschlossen: Helene von Nostitz hat seinen Bericht über den Ritt auf dem durchgegangenen Pferd überliefert, welcher der Entstehung des Gedichts »Ein Traum von grosser Magie« voraufging.[19] Zu beachten ist, daß zu dieser Gruppe in gewissem Maße realitätsmimetischer Tiere von Anfang an die vom Menschen als *häßlich* und *niedrig* empfundenen Tiere gehören: Kröten, Asseln, Würmer.

2) Ihnen steht gegenüber die Gruppe der Tiere, welche durch die Art der poetischen Darstellung oder durch die Gattungszugehörigkeit – zu Märchen oder Oper – explizit als zeichenhafte charakterisiert sind, wie Falke oder Delphin. In sie ist natürlich die Fülle überlieferter Bedeutungen am stärksten eingegangen.

3) Es gibt aber noch eine dritte, weniger ins Auge fallende, doch quantitativ sehr starke Gruppe, die ich die *Tiere der communis opinio* nennen möchte. Oft finden sich, zumal in Vergleichen, landläufige Bedeutungsattributionen, insbesondere in pejorativem Sinn, wie in *Vieh, Affe, hündisch.* Natürlich sind sie oft Bestandteil der Figurenrede und der Situation angepaßt, aber auch den Erzählern sind sie nicht fremd. Ja, der ganz junge Dichter hat dieser Ebene seiner Tierbilder einen Grund gelegt in der Gnome: »Der erste Dichter war der, welcher seine Geliebte Blume und seinen Feind Tier nannte.«[20]

Es läge nun nahe, dieser Einteilung folgend einen systematischen Überblick über die verschiedenen Tier-Zeichen zu geben oder die Gestaltung einzelner dominanter Tiere zu verfolgen. Wenn ich nicht diesen Weg einschlage, so nicht nur wegen der Unmöglichkeit, der Fülle

[18] Vgl. GW RA III, S. 398 und S. 484. Nach einer von Helen Frink (Anm. 3), S. 16, wiedergegebenen Mitteilung Rudolf Hirschs besaß Hofmannsthal die 2. Auflage von Brehms »Tierleben« (Leipzig 1876–1879) sowie Karl Groos, »Die Spiele der Thiere« (Jena 1896).

[19] Vgl. BW Nostitz, S. 162.

[20] GW RA III, S. 322.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Beispiele gerecht zu werden, sondern vor allem, weil sprachliche Zeichen sich nur in einem bestimmten Textzusammenhang und in spezifischer Formulierung entfalten können. Ich möchte also einige Schlüsseltexte auf die Erscheinungsweise der Tier-Zeichen hin untersuchen – Texte aus verschiedenen Gattungen und Produktionsstufen –, doch so, daß die innere Struktur der Zeichen wichtiger ist als ihre Funktion im Gesamtzusammenhang des Textes. Münden sollen diese Analysen dann in eine Untersuchung des Elements *Tier* in einem von Hofmannsthals Kernkomplexen, dem Akt des Tötens und Opferns.

II. Schönheit, Häßlichkeit, Gewalt und Geist

Dieser Komplex zeichnet sich schon ab in der frühen »Soldatengeschichte«, die sich kontrapunktisch zu der vom Kaufmannssohn verhält.[21]. Der Protagonist, der Dragoner Schwendar, ein Bruder Woyzecks, ist in eine Depression versunken, aus der ihn ein von ihm als gottgesandt empfundenes Zeichen erlöst, eine Lichtvision. Dieser seelische Prozeß ist umdrängt von Tierbildern. In Schwendars »magerem langem Gesicht« mit den großen Ohren deutet sich die Physiognomie eines Esels an. Tierhaft ist Schwendar auch in seiner Stummheit, die ihn isoliert. Keineswegs läßt nun der Dichter den Einsamen Trost und Brüderlichkeit bei den Tieren finden. Schwendar geht zwar in den »Marodenstall«, aber die Begegnung beschränkt sich auf die Beobachtung: es gibt kein Streicheln oder Füttern. Der Bezug besteht nur auf der Ebene der Analogie. Die kranken Tiere werden genau beschrieben: ein alter, blinder Schimmel, der sich rastlos-mechanisch bewegt, ein asthmatisches Pferd und ein regloses, in einen Dämmerzustand versunkenes Tier. Mit Schwendar sind sie verbunden durch Gefangenschaft und qualvolle Mühe, ihre Existenz durchzustehen. Zeichen und Bezeichnetes verknüpft also ein gemeinsames Faktisches. Diesen Pferden fehlt ganz die reaktive Aggressivität, an welcher der Kaufmannssohn zugrunde geht. Dieses Element wird aber in der »Soldatengeschichte« nicht ausgespart. Schwendar wird davon in dem Moment erfaßt, in dem ihm ein alter Traum bewußt wird: Er hat das Sterben seiner Mutter als böswilliges Verlassen erlebt. Im Wald, wo sich ihm der Glanz roter Blüten und der

[21] SW XXIX Erzählungen 2, S. 50–62.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

untergehenden Sonne zu einer Blutvision verdichtet, zerhaut er Büsche und Bäume. Aber er wendet seine Aggression nur gegen Pflanzen und bleibt so gerade noch auf der Schwelle des unheimlichen Prozesses, der den Menschen seine Aggression gegen verwandtes schuldloses Fühlend-Lebendiges weitergeben läßt. Eine Korrespondenz macht das ganz deutlich: Schwendar, der vor einem ihn verfolgenden Offizier flieht »wie ein gehetzter Hase«, hat zuvor nur einen *toten* Hasen gegen einen Baum geschleudert.[22] Daß also Schwendar nicht zum Mörder wird, erleichtert die doppelte Identifikation, die der Erzähler auf dem Höhepunkt der Verzweiflung mit ihm vornimmt: mit einem Tier und mit Christus. Bei der Betrachtung der schlafenden, ihm ganz fremden Kameraden erfährt Schwendar sein Gethsemane. Bezeichnenderweise kann er in diesem Moment zum erstenmal Worte artikulieren: »Mein Gott mein Gott mein Gott ...«, während er die Augen verdreht »wie ein leidendes Tier«. Diese Sprachfähigkeit erhält er von seiner Erinnerung: »... laß du diesen Kelch an mir vorübergehn!« Ein Zitat rettet ihn also, die ihm einst eingeprägte Sprache anderer Menschen – die Szene wirkt wie ein vorweggenommenes Argument gegen die lacanistische Vorstellung, das wahre Subjekt befinde sich im vorsprachlichen Zustand, wie ihn die Tiere nicht nur zu symbolisieren, sondern auch zu demonstrieren scheinen. Der »Magie«, d.h. der psychischen Wirksamkeit dieser Sprache verdankt Schwendar sein Überleben, denn auf die Klage folgt das erlösende Zeichen. Dessen Echtheit erweist sich am Ende der Geschichte daran, daß er weiterhin artikuliert spricht und die aggressive Unruhe des militärischen Lebens nun mit Heiterkeit ertragen kann. Festzuhalten ist, daß schon diese frühe Geschichte (1895/96) den leidenden Tiermenschen mit Christus identifiziert. Wichtig sind aber auch einige Formulierungen. Der Verzweifelte verhält sich »*wie* ein leidendes Tier«. An anderer Stelle nimmt der Dichter seine ihm kurz zuvor im Vers geglückte Formulierung der Inkohärenz des Ich auf: »Mir *wie* ein Hund unheimlich stumm und fremd.«[23] Aus Schwendars Erinnerungen kommt ihm ein zweites Ich entgegen, »fremd ... *wie* ein fremdes Kind, ja

[22] Ich verstehe die betreffenden Sätze (S. 56) so, daß der Hase bereits vor Schwendars Säbelhieb tot ist; allerdings ist der Wortlaut nicht ganz eindeutig. Jedenfalls ist hier die Schwellensituation bezeichnet, wo die Aggression sich auch gegen fühlende Wesen zu richten droht.

[23] Über Vergänglichkeit. SW I Gedichte 1, S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unverständlich *wie* ein Hund«. (Hervorh. R.B.) Die distanzierende Vergleichspartikel ändert durchaus nichts an der Kraft der Identifikation oder Evokation. Daß Hofmannsthal auf die eindringliche syntaktische Betonung, etwa durch das Prädikativum, oft verzichtet, gehört zu seinem Prinzip des »Takts«. Weiterhin weist der Text aber auch die schon erwähnten Klischees auf. Der Erzähler läßt einen Schwachsinnigen dem Rittmeister »in hündischer Art anhänglich« sein. Dies sei zunächst als Frage festgehalten.

Der Hund, in dieser Geschichte so verschieden perspektiviert als Teil des Ich und als Klischee pervertierter Treue, ist sicher das häufigste Element in Hofmannsthals Tier-Alphabet. Dabei scheinen die mythisch-traditionellen Bedeutungen des Hundes, wie seine Funktion als Wächter des Totenreichs, nur selten ins Spiel zu kommen. An einem frühen Gedicht, das den Hund thematisiert, lassen sich zwei fundamentale Tendenzen von Hofmannsthals Tier-Metaphorik ablesen. Am 22.9.1894 sandte er Beer-Hofmann ein Gedicht, das den Tod eines Hundes imaginiert:

Als unser Hund im Comersee ertrank
Und wir zusahen und nicht helfen konnten
Da sahst Du lange nach auf der besonnten
Und dunklen Fluth der kleinen weissen Leiche
Die, treibend, ganz zergieng in goldner Bleiche,
Dann sagtest Du: »Es war am Ende gut
Dass er jetzt fort ist und für uns der gleiche
In der Erinn'rung dieser Tage ruht:
Denn kläglich hässlich ist ein altes Thier
Und grauenvoll in mancher Abendstunde
Dann später uns, den jungen, Dir und mir:
Denn er wär alt und wir noch jung gewesen
Und wie aus eines offnen Grabes Munde
So hätte Gott geschrien aus diesem Wesen« ....
Mir aber kam ganz anders in den Sinn
Dieselbe Sache, dass der Hund ertrank:
Ich sah die sonnenschöne Uferbank
Wohin ihn spült das gleitende Gerinn,
Und in den Zweigen süssen zarten Wind
Und dort zwei Menschen wie wir beide sind:
Und ihre Schönheit drang in mich hinein
Und dann: die Einigkeit von alledem im Sein.[24]

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beide Stimmen bekennen sich zum Primat der Schönheit. Die zweite verkündet den Glauben an jene von novalesischen Korrespondenzen erfüllte Welt, die auch den Tod zu integrieren vermag. Die andere äußert zwar Furcht vor der Häßlichkeit des gealterten Tiers, formuliert aber bedeutsam, daß auch aus einem entstellten Wesen *Gott schreie.* Es wird aus Text und Briefkommentar nicht völlig deutlich, ob diese Stimme Beer-Hofmann gehört, aber sie entspricht ganz seinem Geist und ist insofern prophetisch, als viele Jahrzehnte später dieser Dichter, selbst gealtert, ein Meisterstück einfühlender Tierdarstellung geben wird, gerade auch mit Einschluß des Alterns und Sterbens: die Erzählung »Alcidor«.[25] Doch ist diese mahnende Stimme auch die Hofmannsthals selbst. Aus der als göttlich imaginierten Welt können die abstoßenden Tiere offenbar nicht verdrängt werden. Das Problem situiert sich auf zwei Ebenen: bedrängender noch als die physische Häßlichkeit mancher Tiere ist die im Tierreich herrschende *Gewalt.* Diesen Riß, der durch eine ekstatisch erfahrene Welt geht, hat der junge Dichter bekanntlich am deutlichsten im Gedicht »Der Jüngling und die Spinne« gestaltet, und zwar so, daß der Riß auch durch die Struktur des Gedichts geht.[26] Der erschreckende Anblick der Spinne, die ein kleines Tier einfängt, wird nicht etwa vom Jüngling geschildert, sondern unterbricht als szenische Anweisung dessen Verse. Der Jüngling überwindet seinen Schock durch den Rekurs auf jene gefährliche ganzheitliche, die Gewalt legitimierende Vorstellung vom *Leben* (bei Hofmannsthal oft auch »Sein« genannt), die hier nicht historisch zurückverfolgt werden kann, aber schon in ihren Herderschen Anfängen einen latenten Immoralismus erkennen läßt. Aber hierbei blieb Hofmannsthal nicht stehen. Ein Jahr später (1898) nimmt er die Beschreibung der Spinne, die ein Tierchen verschlingt, in der Erzählung »Die Verwandten« fast wörtlich wieder auf, ohne das Problem zu entschärfen.[27] Unter dem Titel »Der Jüngling und die Spinne« (1900) sollte sich aber in einer Erzählung auch eine ganz andere Thematik entfalten.[28] Die Spinne ist nun das weise Tier, das den Jüngling über das Unterscheidungskriterium zwischen wahrer und

[24] BW Beer-Hofmann, S. 38f., zit. nach SW II Gedichte 2, S. 107.
[25] In: Richard Beer-Hofmann, Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. 1963, S. 821–852.
[26] SW I Gedichte 1, S. 70f.
[27] SW XXIX Erzählungen 2, S. 114f.
[28] Ebd. S. 151f.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

falscher Braut belehrt. Hier wird ein epochentypisches literarisches Faktum deutlich, das nicht nur für Hofmannsthal gilt: die Notwendigkeit, mythische und märchenhafte Aussageform zu erneuern. Sie erlauben es, nicht nur die alte illusionäre Vertrautheit mit den anthropomorph erfahrenen Tieren legitim weiterzuführen, sondern auch gerade das neue Bewußtsein gemeinsamer Strukturen von Mensch und Tier und das, was Hofmannsthal die »Intellektualität« des Tiers nennt, freier herauszuarbeiten. Bei der Spinne zeigt sich insofern eine Vermittlung zwischen dem gewalttätigen und dem weisen, kreativen Tier, als das poetische Ich sich mit beiden identifizieren kann:

> Gedicht. In der Nacht der von Leichtigkeit und Funkeln
> umflossenen Geliebten gedenken, wie die Spinne aus dem
> Dunkel heraus auf Beute wartet.[29]
> Fürchterlich ist diese Kunst! Ich spinn' aus dem Leib mir den Faden,
> Und dieser Faden zugleich ist auch mein Weg durch die Luft.[30]

Dadurch wird aber das Problem der Gewalt noch fühlbarer. Der Dichter nimmt es immer wieder auf, gerade in der Gestaltung der Tierbilder.

Nun möchte ich nicht den Eindruck erwecken, daß in Hofmannsthals Frühwerk häßliche und niedrige Tiere dominieren. Wir kennen die Bilder schöner, kluger, sanfter, kraftvoller Tiere in den Gedichten und lyrischen Dramen, vom singenden Delphin bis zum stampfenden Stier. Ihr poetischer Status umfaßt einen ganzen Fächer von mythischer Symbolik bis zu vertrauter Alltagspräsenz.[31] Stellvertretend soll hier ein besonders eindringliches Bild in Erinnerung gerufen werden. Die Verse zum Gedächtnis von Josef Kainz[32] zeigen deutlich, daß es für die lebendige Kraft der Tierbilder wenig ausmacht, ob sie als Vergleich oder als autonomes Bild erscheinen. Der Vogel wird behutsam eingeführt: erinnert wird des Schauspielers »kleines Haupt«, zu dem das »vogelhafte Auge« paßt, das sich schließlich zum »Aug des Sperbers« individuali-

[29] GW RA III, S. 399.

[30] Dichtkunst. SW I Gedichte 1, S. 86. Zum Spinnenmotiv vgl. Werner Vordtriede, Hofmannsthal, Gottfried Keller und die Weisheit der Spinne. In: Texte und Kontexte. Festschrift für Norbert Fürst, hg. v. Manfred Durzak u.a. Bern/München 1973, S. 295–308.

[31] Ich übergehe die Diskussion über Hofmannsthals »Lebenslied«, da sie als bekannt vorausgesetzt werden kann.

[32] SW I Gedichte 1, S. 108–110.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

siert. Daß dieses Auge in die Sonne zu blicken vermag, erweist seine mythische Abkunft vom Vogel des Horus. Als Auge des Schauspielers war das Sperberauge ein Bote des Geistes.

... und wo mein Auge dich
Nicht sieht, dort kreisest du, dem Sperber gleich,
Dem Unzerstörbaren, und hältst in Fängen
Den Spiegel, der ein weißes Licht herabwirft ...

Wenn das Vogelauge hier ganz ins Imaginäre der metaphorischen Funktion übergeht, so bedeutet das nicht die Ablösung vom »wirklichen« Sperber, d. h. vom »dritten« Sperber im Sinne von Borges. Wieder muß man sich an die ungewöhnliche Formulierung von der »Intellektualität« des Rehs erinnern. Die Konzentration, deren ein Raubvogel fähig ist und die sich in seinem Blick bezeugt, erkennt Hofmannsthal im Gegensatz zu Kant als eine Form von Geist an.

III. Sprachklischee und Triebwelt

Mit dem »Sperberauge« hat der Dichter eine der Umgangssprache geläufige Metapher intensiviert und individualisiert. Sie leitet hinüber zu den Tierklischees der communis opinio. »Elektra« setzt ein mit einer Orgie von pejorativen Tiernamen. Ist für die Sklavinnen die Erniedrigte eine »wilde Katze«, so wehrt diese sie als »Schmeißfliegen« ab, als »Hündinnen«.[33] Solche Tier-Zeichen, Metaphern oder Evokationen, Personenrede oder Bühnenanweisung, durchziehen leitmotivisch das Drama. Elektra, die schon beim ersten Auftreten »wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel« zurücktreten muß, lebt und winselt mit den Hunden. Aber auch Chrysothemis heult »wie ein verwundetes Tier«.[34] Den negativen Zeichen stehen nur wenige positive gegenüber, die um Orest versammelt sind. Er, den die Hunde wiedererkennen, hatte sich seine Schwester als stille Grabhüterin vorgestellt, an die sich Tiere schmiegten. Die Tierbilder gipfeln in den beiden vorausweisenden Beschwörungen von Opferritualen. Elektra verheißt dem Vater in ihrer großen Blutvision – welche die Schwendars wieder aufnimmt –, daß ihm am Rachetag alle Rosse und Hunde des Hauses geschlachtet werden sollen.

[33] GW D II, S. 187ff.
[34] Ebd. S. 211.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klytämnestra, die sich als »faules Aas« fühlt, will ihre Albträume durch Tieropfer vertreiben:

> Und müßt ich jedes Tier, das kriecht und fliegt,
> zur Ader lassen und im Dampf des Bluts
> aufstehn und schlafen gehen...[35]

Aber wie ein Hund will Elektra die Mutter, das wahre Opfertier, in den Tod treiben. Das Exzessive dieser Tierbilder wird besonders deutlich auf der Folie der sophokleischen »Elektra«. Dieses antike Drama kennt nur sehr wenige Tiere. Die wichtigsten davon sind die beiden Vögel, die gleich Elektra ständig klagen: die Schwalbe und die Nachtigall, die den von ihnen selbst getöteten Itys, den Sohn der Schwalbe, betrauern.[36] Die Verwandtenmord-Ätiologie bringt ihren Schmerz zu dem Elektras in ein zugleich analoges und kontrastives Verhältnis, das vom Zuschauer oder Leser nur reflexiv erfaßt werden kann. Zum andern ziehen die Erinnyen als Hunde in den Palast ein. Beide Tierbilder fügen sich dem Prinzip objektiver Sühnung des Unrechts, dem die sophokleische Elektra untersteht. Was hat den Neugestalter des Dramas zu seinem Schwelgen im Animalischen bewogen? Auf das Bild der hundegestaltigen Rachegöttinnen glaubte er wahrscheinlich verzichten zu müssen, weil für ihn mythische Figuration und diskursive Psychologie, wie seine »Elektra« sie aufweist, einander ausschlossen. Sollten die pejorativen Metaphern die mythischen Tierbilder ersetzen? Eine weitere Erklärungsmöglichkeit ist der Wunsch, ein nicht-klassizistisches Werk zu schreiben. Doch ist die Metaphorik der communis opinio auch einer *wilden* Antike ziemlich fern. Zwar waren pejorative Tiernamen in der antiken Welt nicht unbekannt – schon der homerische Achilleus beschimpft den Heerführer Agamemnon als »Hundsgesicht«[37] –, aber ihr Gebrauch war allem Anschein nach viel beschränkter, jedenfalls in der Tragödie. Gewiß muß die euripideische Medea von Jason hören, sie sei nicht eine Frau, sondern eine Löwin[38], aber das ist *ein* starkes isoliertes Bild. Am weitesten reicht, glaube ich, die Erklärung, daß das Überwuchern der Tierbilder gerade in diesem Drama zusammenhängt mit seinem Kern, Elektras

[35] GW D II, S. 204.
[36] Vers 106ff.
[37] Ilias Vers 225.
[38] Vers 1407.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

postumem Liebesverhältnis mit ihrem Vater. Agamemnon ist nicht wie eine Person gestorben, sondern wie ein Tier:

> ... und dann schlug sie
> auf das, was vor ihr stand, auf das, was hilflos,
> was ohne Augen war ...[39]

Tiergestalt hat auch der Haß auf die Mörder. Ihn hat der tote Vater der Elektra gesandt, so daß er ihn metonymisch als Liebhaber ersetzt:

> Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet
> wie eine Viper, über mich in mein
> schlafloses Bette lassen ...[40]

Die Fusion der Tochter mit dem toten Vater artikuliert sich sprachlich im Doppelsinn des Adverbs, wenn Elektra erklärt: »... ich bin das hündisch / vergossene Blut des Königs Agamemnon.«[41] Da er wie ein Hund getötet wurde, muß sie jetzt wie ein Hund leben: es fällt auf, daß sie von sich selbst als »Hund«, nicht als »Hündin« spricht. Die überdeutliche Gestaltung des Elektra-Mythos als Inzestproblem hängt bekanntlich damit zusammen, daß seit dem Erscheinen der »Traumdeutung« Hofmannsthals psychologische Explorationen – trotz beiderseitiger Reserven – sich im Kontakt mit denen Freuds vollzogen. Diese neue Forschungsrichtung brachte aber auch eine Aktualisierung der alten Frage nach der Abgrenzung von Mensch und Tier mit sich. Das Bewußtsein, das seiner Grenzen inne wird, findet für die jenseits seiner liegende Entität, an der die neue Konzeption gerade die Triebhaftigkeit hervorhebt, im Sprachgebrauch die Bezeichnung *Tier* angeboten, die seit der Antike in Anspruch genommen wird, um zu benennen, was nach Abzug der Vernunft vom Menschen bleibt. Gewiß ist objektiv die Struktur eines solchen *animal* keineswegs deckungsgleich mit der eines wirklichen Tieres, ebensowenig wie die Struktur des Unbewußten. Zoologen belehren uns, daß gerade jene Momente, auf welche die Bezeichnung *Tier* am stärksten zielt, der Sexual- und der Aggressionstrieb, bei den Tieren infolge ihres regelhafteren Funktionierens weit weniger betont sind, als es dieser Sprachgebrauch suggeriert; dazu bewirken die geringere Ausbildung der Instinkte und die Folgen des

[39] GW D II, S. 227.
[40] Ebd. S. 225.
[41] Ebd. S. 222.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

extrauterinen Frühjahrs gravierende Unterschiede.[42] Dennoch wird das allgemeine Klischee, das das Tier dem Triebwesen gleichsetzt, in der psychoanalytischen Perspektive sinnvoll. Denn diese Metaphern sind es ja, die im Unbewußten wirken. Die Träume setzen in lebendige Bilder um, was jeder mit seiner Alltagssprache ererbt hat: ein anthropomorphes Bestiarium. In dieser Sicht ist »hündisch« in jenem psychischen Innenraum, den das Elektra-Drama darstellt, nicht mehr abgegriffene Wendung, sondern Zeichen für ein lebendiges psychisches Phänomen. Insofern spricht Elektra, wenn sie sich zum Hund macht, mehr von ihrer Wahrheit aus, als wenn sie erklärt, sie könne nicht vergessen, weil sie kein Tier sei.[43] Ihr Gedenken ist ja gerade zwanghafte Hörigkeit, aus jenem Teil ihrer Individualität stammend, den Sprachgebrauch und Unbewußtes als *tierhaft* ansehen. In diesem Bann kann Elektra zwar das »Werk« des Trauerns vollbringen, aber nicht die nur dem Menschen mögliche magische »Tat«. Auch sie ist ein Opfertier.

Kritische Infragestellung der von der communis opinio gehegten Vorstellungen vom *Tierhaften* findet sich in den Komödien, und zwar auf der Ebene der Personengestaltung. Im Baron Ochs von Lerchenau wird jenes Klischee vorgeführt, das die unersättliche und wahllose sexuelle Begierde *animalisch* nennt. Dazu dient nicht nur der Name: der Schürzenjäger illustriert sein Verhalten durch Tiermetaphern.

> ...wie ein Luchs hinterm Rücken heran
> und den Melkstuhl gepackt,
> daß sie taumelt und hinschlägt![44]

Der Bräutigamsstand macht ihn zu einem Hund, der auf guter Fährte »doppelt scharf« auf jedes zur Seite auftauchende Wild paßt.[45] Aber unwissentlich muß er selbst diese billige Identifikation mit dem Tier ad absurdum führen, indem er zwischen dem Geregelten der tierischen und dem Chaotischen der menschlichen Sexualität unterscheidet:

> Dafür ist man kein Auerhahn und kein Hirsch,
> sondern ist man der Herr der Schöpfung,
> daß man nicht nach dem Kalender forciert ist...[46]

[42] Vgl. zu diesem Problemkomplex: Joachim Illies, Anthropologie des Tieres. München 1973.

[43] Vgl. GW D II, S. 195.

[44] GW D V, S. 28.

[45] Ebd. S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Macht also Ochs von Lerchenau gegen seinen Willen einsichtig, daß das Übermaß der Begierde nicht ein Maximum natürlicher Kraft, sondern eine Abweichung von der Natur darstellt, so gibt es eine andere Figur, die wie eine dialektische Umkehrung des communis-opinio-Klischees ins Positive wirkt. Ich meine den Pedro aus »Cristinas Heimreise«. Wenngleich äußerlich vollkommen Mensch, ist er doch eine jener *Mischfiguren* aus Mensch und Tier, in denen der Mythos und das Unbewußte von jeher die Nähe von Mensch und Tier zu demonstrieren und zu problematisieren lieben. Der gelbhäutige Mischling ist für den Hausknecht im Wirtshaus eine »als Mensch verkleidete Bestie«[47], für die Witwe Pasca »ein Tier!«[48], und selbst für seinen Herrn und Freund, dem er das Leben gerettet hat, ein »Vieh« oder »Affe«, der gelegentlich mit Fußtritten traktiert wird. Gerade Pedro aber bringt die Einigung zwischen Cristina und dem Kapitän zustande: durch seine Einfühlung in den verzweifelnden Liebhaber und durch seine spontane Aggression gegen die seelisch paralysierte Geliebte. Dabei ist wichtig, daß Pedro eine eigene Sprache entwickelt hat, eine Montage aus übernommenen Wendungen: »Er ist gekommen, Nummer eins leise, leise, brüllend froh, daß ihn niemand sieht.«[49] Wieder zeigt sich, daß Sprache nur von anderen Menschen erworben werden kann, aber durchaus eine frische Kraft erhält, wenn sie durch die Impulse des *Tierhaften* belebt wird. Anstatt für das Naturkind irgendein urtümliches Idiom zu erfinden, hat Hofmannsthal Pedro eine Sprache von sekundärer Naivität gegeben, in welcher das *tierhafte* Element gerade hilft, die Sachlage treffend zu formulieren: so, wenn Pedro als Ursache von Cristinas seelischer Hemmung das Gespenst eines toten Mannes bezeichnet, das von ihr Besitz ergriffen habe.[50]

Eine solche Versöhnung des Tierhaften und des Menschlichen ist aber nur in einer komischen Randfigur möglich. »Irre ich«, schrieb am 11.6.1925 Walter Benjamin an Hofmannsthal über dessen Sigismund,

[46] GW D V, S. 26.
[47] GW D IV, S. 188.
[48] Ebd. S. 159.
[49] Ebd. S. 123.
[50] Ebd. S. 212ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wenn ich in ihm in die nüchterne Mitte des Trauerspiels gerückt sehe, was bei Shakespeare als Caliban, Ariel, Tiermensch und Elementargeist aller Art den farbigen Rand des Komischen ausmachte?[51]

In Sigismund wird die Relation als heftige Spannung gestaltet. Benjamin schließt an seinen Hinweis auf Shakespeare eine psychoanalytische Reflexion an, in welcher er Sigismunds Schicksal daraus ableitet, daß ihn das »rettende Maß« der Elterninstanz fehlte, welche die »junge Menschenkreatur« im Gegensatz zum Tier benötigt. Die Problematik von Sigismunds Doppelnatur ist in »Das Leben ein Traum«, einer Dichtung, die aus denselben Jahren stammt wie »Elektra«, expliziter formuliert als in den späteren Turmdichtungen. Daher möchte ich von der Trochäen-Fassung ausgehen und später im Kontext der Tieropfer-Thematik an den Turmdichtungen nur die wichtigen Veränderungen hervorheben. Die Grenzen eines Aufsatzes würde es sprengen, Sigismunds Tiernatur noch in den Zusammenhang der um Basilius, Olivier und die Zigeunerin entfalteten Tiermetaphorik zu stellen. In bezug auf die *Tierheit* des gefallenen Prinzen steht Calderóns Stück dem modernen erstaunlich nahe und zeigt doch zugleich als Folie die mentalitätsgeschichtliche Veränderung im Verhältnis Mensch-Tier an. Schon Calderóns Sigismund erschreckt die zu seinem Turm Verirrten durch seine Fellkleidung; schon er beneidet die Tiere um ihre Freiheit. Vor allem reflektiert er bereits auf seine Doppelnatur:

Muß ich gleich mit wahrem Grunde ...
Unter Menschen mich als Wild,
Unterm Wild als Mensch erkennen ...[52]

Die Tierseite stellt sich dar als hemmungslose Aggressivität und hemmungsloses sexuelles Begehren. Als der gereifte Sigismund noch einmal auf seinen Zustand als »Tier von Menschenansehn«[53] zurückblickt, macht er sehr klar, daß diese »Wildheit« nur aus dem Aufwachsen in der Wildnis entstand. Bei Calderón bleibt also das kategorial Andere der Menschennatur gewahrt, obgleich seine Begründung im göttlichen

[51] Walter Benjamin, Briefe. Hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1966, S. 386f.

[52] Das Leben ein Traum. In: Calderons ausgewählte Werke. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel und J.D. Gries. Bd. 2, Stuttgart / Berlin o. J., S. 99. Hofmannsthal benutzte vermutlich die Gries'sche Übersetzung in der 3. Ausgabe, Berlin 1862 (vgl. SW XV Dramen 13, S. 263).

[53] Das Leben ein Traum (Anm. 52), S. 188.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ursprung der Seele nie ausdrücklich thematisiert wird. Hofmannsthal hat in seiner Bearbeitung alle diese Stellen (mit Ausnahme der letzten, vor der sein Fragment abbricht) aufgegriffen. Seine Veränderungen zielen auf stärkere Betonung der Tierseite. So wird gleich am Anfang Sigismunds Tiercharakter viel detaillierter ausgemalt. Wenn ihn der Sexualinstinkt in der verkleideten Rosaura sogleich die Frau erkennen und begehren läßt, wird dies als »Wittern« formuliert.[54] Stark fällt wieder die Dominanz der *niedrigen, häßlichen* Tiere auf, der Mäuse, Würmer, Spinnen, Schlangen. In den Vorwürfen gegen seinen Vater und Clotald präzisiert Sigismund seinen Zustand als den von Wurm, Kröte, Hund. Ganz neu hinzugefügt hat aber Hofmannsthal seine ambivalente Beziehung zu diesen Geschöpfen. Sein Sigismund tötet gewohnheitsmäßig Kröten. Das interpretiert er selbst als Weitergabe der Aggression, die er von seinen Wärtern erfährt:

Wie ertrüg ich, die mich peinigen,
Ihre Mienen, ah! ihr Lachen,
Hätt ich abends nicht die meinigen
Mir zum Opfer sie zu machen![55]

Noch eine weitere Motivation wird erkennbar:

Ihr seid lauter Sigismunde,
Ihr elenden, blinden Kröten,
Ich bin Sigismunds Geschick ...

Das ist Identifikation mit dem Aggressor und dem Opfer zugleich. Die Entwürfe geben dem Gefangenen aber auch ein Lieblingstier, einen Wurm, der zu ihm »unbenannt« redet.[56] Das kann nur heißen, daß die konventionelle Perspektive, welche dieses Tier als *niedrig* einstuft, ansatzweise aufgehoben wird. So ist dieser Wurm denn auch ein »schöner Mensch«.

Wir rühren hier an den zentralen Komplex des *Tieropfers*. Bevor ich darauf eingehe, möchte ich noch mit Nachdruck darauf hinweisen, daß die geläufige Identifikation der Tiernatur des Menschen mit seiner Sexualität, wie sie Calderón und sein Bearbeiter nicht nur in der Figurenrede, sondern auch im Verhalten des Protagonisten evozieren,

[54] SW XV Dramen 13, S. 233.
[55] Ebd. S. 14.
[56] Ebd. S. 233.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

keineswegs allgemein für Hofmannsthals Dichtung gilt. Das zeigte ja schon die Ironisierung des Ochs von Lerchenau. Wieder erweist sich hier das Befreiende der mythischen Darstellungsform. Im Märchen von der »Frau ohne Schatten« erlaubt es die freigegebene Allegorik, einzelne Züge der Tiere isolierend zu verallgemeinern, und das heißt in diesem Fall: ihre Geistseite herauszustellen. Wie der metaphorische Sperber im Kainz-Gedicht ist der scharfäugige Falke der Geisterbote, der den Talisman bringt. Das Geistwesen, die Kaiserin, kann Tiergestalt annehmen. Aus dem Blick der Gazelle erkannte der Kaiser ihre Beseeltheit. Tiere und Geister rücken hier eng zusammen gegenüber einer anderen Kategorie von Zeichen, den Dämonen. Die nicht personengebundene schweifende Sexualität, welche die Färberin verlockt, verkörpert sich nicht etwa in einem Tier oder Tiermenschen, sondern im Efrit, der Allegorie der Gier. Zwar hat der Efrit ein Auge »von besonderer tierhafter Heftigkeit«[57], und in ihm ist »etwas vom Panther und etwas von der Schlange«, aber eben nur »etwas«.[58] Die Unterscheidung wird in einer Variante noch deutlicher. Die Kaiserin sagt: »Ich ahne dass bei ihnen die Vermischungen sind wie nicht bei den Thieren. Die Tiere sind unschuldig u. treu.«[59] »Bei ihnen« meint: bei den Menschen. Auch hier wird das Klischee der communis opinio korrigiert: die Kaiserin nimmt die Bezeichnung »Hündin« für die Färberin zurück, weil diese »keinen Tiernamen verdient«. So ist auch die Tierhaftigkeit Baraks, die sich – wie bei Schwendar – auch in seinem Äußeren andeutet, als das Gegenteil zügelloser Triebgebundenheit zu verstehen. Von ihm sagt die Kaiserin in der gleichen Variante: »Er ist wie Tiere sind, so sorglich.« In einer anderen Notiz sagt sie: »Mir ist wohl in seiner Nähe wie mir war als ich unter Wasser schwamm mit Flossen...«[60] Das ist das »sich Hergeben«, das die Aufzeichnung von 1918 an den Vögeln rühmt. Vielleicht gehört es mit zu dem »Takt«, den diese der Natur bei der Gestaltung der Tiere zuspricht: daß sie unaufdringlich Verhaltensweisen vorführen, in denen sie positive menschliche Verhaltensweisen antipizieren.

[57] SW XXVIII Erzählungen 1, S. 133.
[58] Ebd. S. 134.
[59] Ebd. S. 358.
[60] Ebd. S. 364.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unvergessen ist der Stachel des Vorwurfs, den Adorno gegen Hofmannsthals Herleitung des poetischen Symbols aus dem Tieropfer erhob: es sei eine »blutrünstige Theorie«, welche »die finsteren politischen Möglichkeiten der Neuromantik« einbegreife.[61] Adorno interpretiert die Analogie zwischen dem augenblickslangen Tod des Opfernden im Tier und der momentanen Auflösung des Dichters oder des dichterisch Empfindenden im Symbol, die Hofmannsthal behauptet, als Ausdruck der Angst. Der moderne Dichter wolle sich vor den Lebensmächten retten, indem er »sich wegwirft und zum Mund der Dinge macht«. Das bedeutet für Adorno schuldhafte Abdankung der Subjektivität. Besteht dieser Vorwurf zu Recht? Ich denke, daß der Kritiker hier in der Tat den Finger auf eine schwache Stelle der Argumentation gelegt hat, aber ohne daß so weitreichende Konsequenzen gezogen werden müssen. Die Analogie ist keineswegs überzeugend, denn das vom Dichter erschaute Symbol stirbt ja nicht anstelle des Subjekts wie das Opfertier anstelle des Opfernden, sondern gewährt gerade den in der Natur wahrgenommenen Symbolen das Weiterleben im Text. Die Charakterisierung der Theorie aber als »blutrünstige« Abdankung des Subjekts scheint mir nicht treffend. Sie wird zunächst dadurch relativiert, daß im »Gespräch« selbst der »schwülen Bezauberung« so entstandener Poesie die Klarheit einer anderen entgegengesetzt wird, die ihren Ursprung in der erlösenden Erscheinung des Gedankens in der dumpfen Frühwelt hat. Die Verwirrung in diesem Text resultiert daraus, daß sich zwei ganz verschiedene Diskurse überlagern. Der eine ist der schon erwähnte Rest der goethisch-ontologischen Symbolauffassung, die angesichts der Unauflöslichkeit des Symbols als Methode des Zugangs für Dichter und Rezipienten nur die unio mystica erlaubt. Um diese zu beschreiben, hat sich das Bild des Tieropfers eingedrängt, weil es *als solches* Hofmannsthal seit langem beunruhigt. Nicht geeignet, die Symbolik im Sinne des Zusammenfalls von Bild und Sinn zu begründen – denn im Akt des Opfers steht ja gerade ein Wesen für das andere ein –, ist es selbst ein Zeichen für eine bestimmte Relation von Tier und Mensch.

[61] Theodor W. Adorno, George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891–1906. In: Th. W. A., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München 1963, S. 190–231, hier S. 227.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Fixierung auf diese Relation schon in der Kindheit weist Hofmannsthal selbst in einem Abschnitt aus »Der Dichter und diese Zeit« auf. Er beschreibt die Faszination seiner kindlichen Phantasie durch mißhandelte und gefangene Tiere. Gleichsam selbstverständlich gehen die Bilder solcher Tiere über in eine Geschichte vom Töten. »Und ich sann etwas aus ... von einem Tierbändiger, der seine Löwen tötet, ihnen vergiftetes Fleisch hinwirft.«[62] Dieses Ineinander von Töten und Leiden, die Identifikation zugleich mit dem Opfer und dem Mörder, diese Verschmelzung, die Schlüsselszenen von Hofmannsthals Dichtungen umkreisen: das ist ein Grundmuster, durch das er dem Realitätsbild seiner Zeit etwas Neues zubringt. Was das gleichzeitig entstehende Konzept der Konversion von Sadismus in Masochismus und umgekehrt nur abstrakt als Mechanismus begreifbar macht, wird in seiner Dichtung einfühlbar. Hofmannsthal nennt das Leiden der Kinder an der Qual der Tiere ein typisches Phänomen seiner Epoche. Das Eigentümliche ist aber dessen Verknüpfung mit dem Akt des Tötens. Diesen Zusammenhang hat Hofmannsthal in der unvollendeten »Knabengeschichte« darzustellen versucht. Der historische Stellenwert des Versuchs wird deutlicher durch den Vergleich mit einigen dem Dichter bekannten, nicht lange zurückliegenden Schilderungen kindlicher Grausamkeit gegenüber Tieren. Keller beschreibt in seinem autobiographischen Roman Heinrichs Schmetterlingsjagd und die Tötung der dahinsiechenden Tiere seiner selbstangelegten Menagerie. Er läßt Heinrich versichern, sein Widerwille gegen das Aufspießen der Schmetterlinge sei »keine unkindliche Empfindsamkeit« gewesen, denn grundsätzlich habe er Tiere so gut mißhandeln können »wie alle Kinder«.[63] So bezeugt er noch die jahrhundertelange selbstverständliche Mißachtung der Tiere, durch welche die neue Sensibilität fast zu einem pudendum wird. Durch ihre Widersprüche fesselt eine Schilderung von Victor Hugo, dessen starke Beziehung zu Tieren Hofmannsthal in seiner Studie über ihn sehr betont. In der »Légende des Siècles«, die in die Beschwörung der Geschichte in der Tat das ganze Tierreich vom Löwen bis zum Regenwurm einschließt, hat Hugo ein ganzes Kapitel einer Kröte gewidmet, die wegen ihrer Häßlichkeit gemartert wird: von einem Priester, von

[62] GW RA I, S. 70f.

[63] Gottfried Keller, Der grüne Heinrich. 1. Bd. Erste Fassung. Hg. v. Thomas Böning und Gerhard Kaiser. Frankfurt a.M. 1985, S. 136-139.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer schönen Dame, schließlich von Schulknaben, deren Quälereien detailliert beschrieben werden. Hugo motiviert das Handeln dieser Knaben so, daß der Sadismus geradezu aus dem Kinderglück entspringt:

- J'étais enfant, j'étais petit, j'étais cruel; -
Tout homme sur la terre, où l'âme erre asservie,
Peut commencer ainsi le récit de sa vie.
On a le jeu, l'ivresse et l'aube dans les yeux,
On a sa mère, on est des écoliers joyeux,
De petits hommes gais, respirant l'atmosphère
A pleins poumons, aimés, libres, contents; que faire,
Sinon de torturer quelque être malheureux?[64]

Die kleinen Menschen werden beschämt durch einen Esel, der, selbst vom Treiber gequält, doch einen Umweg macht, um die Kröte nicht zu zertreten. Das Verhalten des Esels ist nicht etwa allegorisch gemeint, sondern wird einem Instinkt der Güte zugeschrieben, der den unwissenden Esel mit Gott verbindet. Das idealisierte Tier und die Voraussetzung gleichsam natürlicher Grausamkeit beim Menschen stehen hier unverbunden nebeneinander. Hofmannsthal zeigt demgegenüber den modern-verstehenden Blick, wie er ihn nicht nur in der zeitgenössischen psychiatrischen Literatur, sondern auch in dem während der Arbeit an der »Knabengeschichte« gelesenen »Ulenspiegel«-Roman von Charles de Coster finden konnte. Darin verbrennt der einsame, kränkliche Infant Don Philipp ein Äffchen und tötet, während er onaniert, Hunderte von Fliegen.[65]

»Furchtbar krümmte sich der Sperber, den die Buben an das Scheunenthor genagelt hatten, der hereinbrechenden Nacht entgegen.«[66] So schonungslos-konkret setzt eine ausgeführte Partie der »Knabengeschichte« ein, welche die tief unsichere Welt des Anführers dieser Buben entfaltet, der den ambivalenten Namen Euseb trägt. Sie enthält die zentralen Motive des Opferkomplexes: das geschlachtete Kalb, die

[64] Victor Hugo, La Légende des Siècles. Bd. II. Paris 1967, S. 309–314.

[65] Charles de Coster, Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak. 1867 (Dt. 1912). Vgl. Kap. XXII und XXV.

[66] SW XXIX Erzählungen 2, S. 174. Vgl. dazu Victor Hugos Gedicht »La Chouette« (Contemplations XIII), das vom Motiv eines über einer Tür angenagelten Vogels aus das Problem der häßlichen Tiere, der menschlichen Grausamkeit und der Beziehung zwischen den gequälten Tieren und Christus aufwirft.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

häßlichen kleinen Tiere – und das Vaterproblem. Sowohl der ausgeführte Teil wie die Notizen zeigen, daß Eusebs Handlung mehrfach determiniert ist. Die sexuelle Unruhe der Pubertät bildet wie bei de Coster den diffusen Nährboden der Impulse, die Euseb den Vogel kreuzigen heißen. Im Traum erblickt er die erschreckende Gleichheit der häßlichen Tiere mit den Menschen. Der Vaterlose identifiziert sich mit einem unehelichen Kind, das in der gleichen Nacht geboren wird. Den Sperber kreuzigend, sucht er den Vater zu behaften, der ihn selbst gekreuzigt hat, indem er ihn verließ; insofern ist er auch selbst das getötete Tier. Dessen Tötung ersetzt den Selbstmord, der ihn lockt. Schließlich ist der Vogelmord noch eine verzweifelte Suche nach Kommunikation mit einem Wesen außerhalb seiner selbst. Wie in der »Soldatengeschichte« wird eine Hinwendung zu Christus angedeutet. Der seelische Prozeß in der Geschichte von Euseb geht aber über den Schwendars hinaus, da dieser nichts Fühlendes tötet. In der »Knabengeschichte« erst taucht der Gedanke auf, daß gerade die Schuld die Rettung bedingt:

> Man entfernt sich von Gott (scheinbar auf immer,
> wie durch den Mord an dem Sperber) und kehrt gerade
> auf diesem Weg zu ihm zurück.[67]

In mehrfacher Weise wird hier das Tier zum symbolischen Opfer: seine Tötung ersetzt den Selbstmord, die Rache am schuldigen Vater, den Mord an einem beliebigen Menschen, an den die Aggression weitergegeben würde. Die Zeichenfunktion der Tierfigur in diesem Text ist also die Demonstration der faktischen Funktion des Tiers als rettendes Zeichen im Verkehr der Menschen untereinander und mit sich selbst. Von hier aus läßt sich die im »Gespräch über Gedichte« beschriebene Opferszene weit besser verstehen als direkt poetologisch. Wichtig ist ferner, daß die hier geschilderte Realität eine psychische ist, in welcher in der Tat eine coincidentia oppositorum eintreten kann. So zweifelhaft die generelle Annahme ist, die im »Gespräch« die unio mystica mit den symbolhaften Dingen begründen soll: »... daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind.«[68], so überzeugend wird in diesem Text der einzige Fall geschildert, in dem das tertium comparationis über die Imagination

[67] SW XXIX Erzählungen 2, S. 183.
[68] GW E, S. 503.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Subjekts hinausgeht: die kreatürliche Gemeinsamkeit von Mensch und Tier. Beide sind von der gleichen unverstandenen Welt bedrängt:

> Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel
> atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut –
> auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle …[69]

Die Gewalt dieser Vorstellung für Hofmannsthal erkennen wir aus ihrer fast zwanghaften Wiederholung in verschiedenen Werken:

> Auf dem Leib
> des Opfertieres lag ich, zuckend mit
> dem zuckenden.[70]

Unter diesem Zwang hat Hofmannsthal im »Turm« gegenüber »Das Leben ein Traum« einen neuen Terminus und ein neues Zeichen in den Text eingeführt. Der neue Terminus, den Benjamin in seinem Brief aufgreift, ist *Kreatur*. So wird Sigismund häufig bezeichnet, und zwar mit verschiedener Akzentuierung: mitleidig von Anton, reserviert von Julian, verächtlich von Olivier und ehrfürchtig, im Sinne eines auserlesenen Gottesgeschöpfs, vom Arzt. Mit diesem Terminus ist für jene Strukturen des Menschen, die ihm mit den Tieren gemeinsam oder den ihren verwandt sind, eine treffendere Bezeichnung gefunden als mit dem Klischeewort vom triebhaft vorgestellten Tier. Mag auch die im Terminus *Kreatur* implizierte Schöpferinstanz jenseits der Personenrede des Arztes sehr unsicher geworden sein, so behält er doch immer etwas von der Würde des sinnvoll geschaffenen lebendigen Gebildes.

Daneben bleibt im »Turm« das Motiv der *Tierheit* Sigismunds erhalten; es wird aber vertieft und sublimiert. Der Ausbruch der Aggressivität am Hof ist jetzt ganz durch die Enttäuschung über den Vater motiviert; die sexuellen Eruptionen entfallen. Stark herausgearbeitet wird dagegen die Besonderheit von Sigismunds Spracherwerb. Von den Determinanten, die in »Das Leben ein Traum« und in der »Knabengeschichte« das Handeln der Protagonisten lenken, bleibt das Weitergeben der Aggression in der Tötung der Tiere. Es wird jetzt aber gemildert dadurch, daß Sigismund sich der Tiere einerseits erwehren muß und sie andererseits durch den Tod erlösen will. Auch für ihn ist das Töten eine andere Form des Selbstmords, wie es auch die Entwürfe zu »Das Leben ein Traum«

[69] GW E, S. 502.
[70] Oedipus und die Sphinx. SW VIII Dramen 6, S. 46.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vorsahen: nur im Töten kann sich die in Sigismund gestaute Spannung entladen. Als ein neues Zeichen wird im »Turm« das geschlachtete Schwein evoziert. Dabei ist es nicht gleichgültig, daß es sich nicht, wie in anderen Texten, um ein Kalb oder Lamm handelt. Sigismund erinnert sich im Gespräch mit der Pflegemutter an das einst vom Pflegevater geschlachtete, am Kreuzholz aufgehängte Schwein, dessen Todesschrei er mitschrie und von dem er sein Ich nicht abtrennen kann.[71] In der letzten Fassung wird dieses Schwein von Sigismund wenige Augenblicke vor seinem Tod als »freudiges Zeichen« berufen, im religiösen Sinn: sein dunkles blutiges Inneres sieht er jetzt erleuchtet von der Morgensonne. Dieses Tier ist aber nicht bloßes Opfer. Als Sigismund erfährt, daß seine Eltern ihn verstoßen haben, sagt er:

> Grausig ist das Tier. Es frißt die eigenen
> Jungen, noch feucht aus dem Mutterleib. Meine
> Augen habens gesehen. Und doch ist es unschuldig.[72]

Das Fressen der Neugeborenen ist bekanntlich gerade den Schweinen eigentümlich. Sigismund rührt hier an einen Punkt, wo Mensch und Tier sich analog verhalten können, wobei dem Tier mit seinem eingeschränkten Bewußtsein indes keine Verantwortung zukommt, dem Menschen aber wohl. Oder kann es seine Schuld mildern, daß auch er vom Zwang des Selbsterhaltungstriebs gepeitscht wird? Nicht nur Sigismunds Eltern sind schuldig. Sigismund selbst, auch wenn er sich in der letzten Fassung nicht in den Krieg verstrickt, ist ein Tiermörder und hat um ein Haar seinen Vater getötet. Wenn das verklärte Tier als Zeichen darauf deutet, daß er in eine Christusgestalt transformiert wird, so ist ein Schuldig-Unschuldiger zu Christus geworden: schuldig, insofern er Mensch, unschuldig, insofern er Tier ist. Das ist außerordentlich. »Das ist unser Herr Christus«, sagte Trakl zitternd, als er auf einem Kirchweihfest einen als Preis aufgestellten Kalbskopf erblickte.[73] In seiner allegorischen Erzählung »Die Portugiesin« hat Musil anrührend geschildert, wie eine Katze das Leiden eines Kranken auf sich nimmt und dadurch sein Leben und seine Ehe rettet. »Wenn Gott Mensch werden

[71] SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 59–61.

[72] Ebd. S. 64.

[73] Erwin Mahrholdt, Der Mensch und Dichter Georg Trakl. In: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. 2.Aufl. Salzburg 1959, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

konnte, kann er auch Katze werden ...«.[74] Das sind bewegende Variationen der Tradition, die Christus dem Lamm gleichsetzt, aber sie bleiben Analoga des unschuldigen Leidens. Hofmannsthal hingegen zeigt die Möglichkeit eines halbschuldigen Christus, der die in Mensch und Tier wütende Gewalt nicht nur erleiden, sondern zumindest ansatzweise auch ausüben und dadurch noch tiefer leiden muß. Den ganzen Komplex der Relation Mensch – Tier, Tötung – Christusanalogie hat Hofmannsthal in einem großangelegten Prosatext gestalten wollen: als einen nächtlichen Monolog Rembrandts, der im Traum zum Tier geworden ist: »Ich bin ein Thier. Meine haarigen Rippen zittern ...«[75] Der Monolog steht im Zusammenhang mit der Arbeit am Bild des geschlachteten Ochsen. Gerade das materielle Element *Fleisch*, das den Ochsen mit dem Körper Hendrikjes und auch mit des Malers »Fleisch und Blut«, seinem verstorbenen Sohn Titus, verbindet, wird zum Sprungbrett der Identifikationen. Erwogen wurde ein »Schlussgleichnis: zwischen ihm selbst, dem Gekreuzigten und dem ausgeschlachteten Ochsen.«[76] Die Transposition ins Feld der Malerei erlaubt, was dem Dichter sonst sein Takt verbot: auch das poetische Ich in Analogie zu Christus zu sehen.

Mit einem Tier sprechen zu können, bezeichnete Claude Lévi-Strauss als einen ungestillten Wunsch seines Lebens.[77] Auch die intensivste Einfühlung eines Dichters kann dem Menschen eine solche Möglichkeit nicht verschaffen. Doch hat Hofmannsthal durch seine poetische Zeichensprache die intersubjektive Zeichensprache und damit die *mythologie du réel* seiner und somit auch unserer Zeit in bezug auf die Tiere entscheidend erweitert, und zwar in mehreren Hinsichten. Der erste

[74] Robert Musil, Gesammelte Werke. Hg. von Adolf Frisé. Bd. 6. Reinbek 1978, S. 270.

[75] SW XXIX Erzählungen 2, S. 162.

[76] Ebd. S. 164.

[77] Gespräch mit Fritz Raddatz. In: Die Zeit vom 2.9.1983. Zitiert bei: Peter Hamm (Hg.), Welches Tier gehört zu dir? München/Wien 1984, S. 507. – Von diesem Bewußtsein unaufhebbarer Fremdheit aus erproben einige späte Gedichte Celans ein neues Verfahren, Tiere zu poetischen Zeichen zu machen. Im Gedicht MÖWENKÜKEN, silbern (Gesammelte Werke. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1983, S. 185) werden zunächst Ergebnisse der Verhaltensforschung referiert, die das Brutpflegeverhältnis als mechanisches entmythisieren. Der so vollzogene Abschied von den Konzepten des *Organischen* oder *Kreatürlichen* im Sinne lebendiger Beziehungen scheint dann die Legitimation für eine illusionslose schein-anthropomorphe Allegorik zu bieten: »Die Panzerlurche / nehmen die blauen Gebetmäntel um.« (Bd. 2, S. 140).

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Punkt ist das Ernstnehmen der Geistigkeit einer Reihe von Tieren, wie sie sich vor allem in deren Blick äußert und dem menschlichen Blick zu erkennen gibt. Nicht von ungefähr sollte Hebbel in der geplanten Erzählung »mit dem Blick aus Thier etwas Menschenähnliches« machen, offenbar als Kontrafaktur zu Dr. Moreaus chirurgischen Manipulationen. *Machen* bedeutet hier wohl soviel wie *freisetzen, was den Tieren an Empfindungs-, Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögen mit den Menschen gemeinsam ist.* Ein anderer Punkt ist die gegenüber den versucherischen Konzepten harmonisierender Weltdeutung festgehaltene Verstörung durch die der Natur eingeschriebene *Gewalt.* Gerade im Hinblick auf dieses Phänomen wird weiterhin die Relation zwischen Mensch und Tier suggestiv gestaltet: einerseits tritt der von beiden gemeinsam erlittene Zwang hervor, Gewalt ausüben zu müssen, andererseits die Opferfunktion des Tiers, um die Tötung von Menschen zu verhüten – nicht mehr gegenüber den Göttern, sondern im Umgang der Menschen miteinander. Alle diese Momente können sich sowohl in der Evokation konkret beobachteter als auch in der religiös und künstlerisch schon vorgedeuteter Tierfiguren verwirklichen: am eindringlichsten sprechen sie, wenn beides zusammenkommt, wie beim Sperber. Doch bietet, wie sich zeigte, Hofmannsthals Dichtung noch eine andere Möglichkeit: sie eröffnet den in der Alltagssprache aufbewahrten anthropomorphen Tier-Klischees ein legitimes poetisches Leben, indem diese nicht nur, wie üblich, in der Personenrede charakterisierende Funktionen übernehmen, sondern da, wo die Dichtung psychische Wirklichkeit gestaltet, ihre Bedeutung für das Unbewußte entfalten können. An anderen Stellen wiederum wird die *mythologie du réel* durch die Dekonstruktion der Klischees auf bessere Realitätserkenntnis hin verändert. Als leitendes Prinzip dieser Zeichensprache erweist sich – bemerkenswert bei einem Dichter, dessen Weltverhältnis so sehr von der Auflösung aller Grenzen bedroht ist – die Achtung vor der Individualität der einzelnen Zeichen und damit der einzelnen Wesen:

> Ein menschliches Gesicht, das ist eine Hieroglyphe,
> ein heiliges, bestimmtes Zeichen. Darin steht eine
> Gegenwart der Seele, und so auch beim Tier …[78]

[78] GW E, S. 553.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Juliane Vogel

Schattenland des ungelebten Lebens
Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal

Im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals folgen die dramatischen Revenants einander dicht auf dem Fuße. Totentänze, Moralitäten, Lehrgedichte, platonische Dialoge – Formen vorbürgerlicher Theaterkunst, mit dem Odium des Undramatischen sämtlich behaftet, wagen sich nach langem Schweigen wieder auf die Bühne. Wiederbelebt gehen sie aus dem dramatischen Laboratorium eines frühreifen Alchimisten hervor und fordern flüchtige Aufmerksamkeit dort, wo der feste hölzerne Halt des großen Dramas zu schwanken begann. In der Reihe der poetischen Wiedergänger ist dem »Prolog«, oder, in unscharfer Trennung von diesem, dem »Vorspiel« ein nicht geringer Platz angewiesen. Eigenen und fremden Stücken setzt Hofmannsthal einleitende, einstimmende Verse voran, Prologe und Vorspiele erweisen sich als irreduzible Bestandteile seiner Dramatik. So ist das Fragment »Der Tod des Tizian«, so sind »Der Tor und der Tod«, »Die Frau am Fenster« mit einem poetischen Vorspann ausgestattet, so wird Schnitzlers »Anatol« eine sanfte Ouverture vorangestellt, so werden Pagen, Studenten und Dramaturgen mit einer Rede an das Publikum beauftragt und die Aufführungen griechischer Tragiker und Komödiendichter mit einem prologischen Kommentar versehen. Die verschiedensten Kunstgriffe dramatischer Einstimmung und Vorbereitung sind aufgeboten, um den Zuschauer an die »Antigone«, die »Alkestis« und die »Lysistrate« heranzuführen, und noch das dreiaktige Drama »Ödipus und die Sphinx« erweist sich bei genauerer Prüfung als Vorspiel des Sophokleischen »Ödipus Rex«[1]. Nicht zufällig zudem, daß Hofmannsthal 1908 einen Band gesammelter Vorspiele im Insel-Verlag zur Publikation

[1] Explizit spricht Hofmannsthal in einem Brief an Richard Beer-Hofmann (21.9.1904) den prologischen Status von »Ödipus und die Sphinx« an: »Es wird ein sehr kurzes Stück in drei Aufzügen, ein hymnenartiges lyrisches Drama... ein Vorspiel zum Oidipus rex des Sophokles« (BW Beer-Hofmann, S. 124). In der chronologischen Aufrollung der Vorgeschichte steht sie dem von Hofmannsthal 1905 ins Deutsche übertragenen »König Ödipus« von Sophokles voran.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bringt und auch von dieser Seite her die von ihm sichtlich bevorzugte Gattung über das bloß Gelegentliche hinausführt.[2]

Die Fülle der Beispiele mag indessen darüber hinwegtäuschen, daß sich Hofmannsthal um die Wiederbelebung einer Form bemühte, deren Dispositionen dem sogenannten »modernen Dichter« des neunzehnten Jahrhunderts in keiner Weise mehr einleuchten konnten. In jeder seiner Spielarten unterläuft der Prolog die zeitgenössischen Anforderungen an die ideale dramatische Form. Dabei ist es besonders die Euripideische Variante, die harter Kritik verfällt. Noch in Nietzsches »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« kann das sie kennzeichnende Verfahren: das Unding der Vorwegnahme, mit keiner Verteidigung rechnen:

> Daß eine einzelne auftretende Person am Eingange des Stückes erzählt, wer sie sei, was der Handlung vorangehe, was bis jetzt geschehen, ja was im Laufe des Stückes geschehen werde, das würde ein moderner Theaterdichter als ein mutwilliges und nicht zu verzeihendes Verzichtleisten auf den Effekt der Spannung bezeichnen.[3]

Aber auch jene Prologe, die dem Publikum nichts verraten, die nur die spielerische Vorhut dramatischer Ereignisse darstellen und in Shakespearescher Manier den Genius loci beschwören, können auf Würdigung nicht mehr rechnen. Zum »Festgruß« herabgekommen, gehören sie zum zeremoniösen Bestand großbürgerlicher Festveranstaltungen und bringen in prologischer Rede den Ehrengästen, den Mäzenen und den Damen gereimte Huldigungen dar. Als rhetorische Zweckform verrufen, allenfalls als »dichterische Laune« verziehen, ist der Prolog aus dem Weihekreis hoher dramatischer Kunst verwiesen.[4] Die Stärke des deutschen Theaters wird vielmehr daran gemessen, daß sie auf prologische Hilfsmittel verzichten dürfe und ihre Stücke bei sicherer Beherrschung des expositorischen Handwerks mit dem ersten Akt beginnen lasse. »Die deutsche Bühne hat, seit es ihr nicht mehr nötig ist, Ruhe und

[2] Vgl. Hugo v. Hofmannsthal, Vorspiele. Leipzig 1908. In diesem Band sind das »Vorspiel zur Antigone des Sophokles« (1900), das »Vorspiel für ein Puppentheater« (1906) und der »Prolog zur Lysistrata des Aristophanes« (1908) zusammengefaßt.

[3] Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus. In: Ders., Werke I. Hg. von Karl Schlechta. 6. Aufl. Frankfurt a. M. 1980, S. 7–135, S. 73.

[4] Vgl. Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. Hg. von Klaus Jeziorkowski. Stuttgart 1983, S. 106 ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufmerksamkeit zu erbitten, diesen Prolog zweckmäßig aufgegeben«[5], heißt es in Gustav Freytags »Die Technik des Dramas«. So verleugnet das Publikum die preußische Schule auch im Theater nicht. Es zeigt sich einer straff und dynamisch organisierten Exposition disziplinär gewachsen. Ruhe und Ordnung können einkehren, ohne daß sie durch prologische Koketterie erpreßt und erschmeichelt würden. Die von dramatischer Bewegung erfüllte Einleitung sei, so Freytag, wieder an die rechte Stelle getreten. Sie bewährt sich nicht nur als verläßliche Ordnungsmacht, sie fügt sich darüber hinaus organisch in den Bau des Ganzen. Gegen den Prolog wendet sich damit jenes artistische Kriterium, das der nachgoetheschen Ästhetik des 19. Jahrhunderts als conditio sine qua non jeglichen Kunstcharakters gilt: die Forderung nach organischer, harmonischer Fügung, nach den mählichen Übergängen des Wachsens, nach in sich geschlossenen Gebilden und fugenloser Entwicklung, die allein die Simulation natürlicher Morphogenese als Prinzipium künstlerischen Gestaltens anerkennt. Daß aber ein Teil vom Ganzen gesondert sei – »durch starken Einschnitt« abgegrenzt, wie es bei Freytag heißt – wird durch keine verfügbare Gattungsnorm entschuldigt. Prologe gelten nurmehr als dramatische Notlösung und sind allemal der Bequemlichkeit bzw. der Unfähigkeit eines Autors zuzuschreiben, der das, was ihm in die Exposition einzuarbeiten nicht gelinge, in prologischer Zusammendrängung voranstellen müsse.[6]

Daß sich andererseits Hofmannsthal einige Jahrzehnte später besonders jenen »Zuständen« *vor* dem Eintritt der »bewegenden Kraft« widmete[7], läßt sich nun mit Freytagscher Zünftigkeit weder erklären noch verwerfen. Die »bewegende und steigernde Kraft«, das Drängen und Treiben, das die Garantiemacht dramatischen Geschehens in Freytags Handbuch darstellt, ist sichtlich ermattet, die eskalierenden Erregungskurven der Fünfaktigkeit jenen nervösen Erregungen gewichen, die in einem viel diffuseren, pointillistischen Diagramm zu veranschaulichen wären. Inzwischen haben andere Formen dramatischer Verknüpfung platzgegriffen. Wie sich bereits an Hofmannsthals Erstling »Gestern« von 1891 zeigt, entwickeln sich die Kohäsionskräfte der einzelnen Teile nicht mehr in gesteigertem enggeführten Spiel und

[5] Gustav Freytag, Die Technik des Dramas (Anm. 4), S. 106.
[6] Ebd. S. 107.
[7] Ebd. S. 107.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gegenspiel. Keines seiner Dramen, weder die kleinen dramatischen Formen des Frühwerks, noch die großen der Tragödie und des Lustspiels, werden von den sogenannten »bewegenden Kräften« einer Handlung zusammengehalten. Das Moment illusionistischer Spannung und Zuspitzung, dem die Autoren des bürgerlichen Theaters verpflichtet sind, sieht sich in Zweifel gezogen. In dem Maße, in dem das obligate Bild der auf- und niedersteigenden Erregungskurve des Akt-Theaters verblaßt, rückt auch der Prolog, der Widerpart dramatischer Spannung, wieder ins Formgedächtnis der Autoren. Das Bei- oder Vorgeordnete, das Propädeutische und Propyläische, trägt auf nicht unerhebliche Weise zu jener Neubestimmung bei, die die ästhetische Moderne auch vom Drama verlangt. Daß Hofmannsthals prologische Anstrengungen nicht Zitate aus dem historistischen Fundus sind, daß er vielmehr die traditionellen Paradigmen des Prologs entscheidend für eben jene Revision dramatischer Qualitäten einsetzte, möge im Folgenden deutlich werden.[8] – Aus den zahlreichen Beispielen scheinen besonders der Vorspann des »Tod des Tizian« und das »Vorspiel zur Antigone« von 1900 geeignet, sowohl die Entwicklung des Genres bei Hofmannsthal zu erhellen als auch jene perspektivische Umwertung nachzuweisen, die das prologische Medium am dramatischen Geschehen und seinem Status vornimmt.

*

Der Prolog, der dem »Tod des Tizian« von 1892 voransteht, spricht in personifizierter Form zum Publikum. »Prolog« bezeichnet hier nicht nur die einleitende Rede, sondern auch den Pagen, dem sie in den Mund gelegt ist. Dieser indessen bleibt seinem alten Namen vieles schuldig. Als allegorischer Abgesandter einer verjährten Form versieht er sein Amt mit allenfalls moderater Sorgfalt. Zwar erweist er sich mit seinen rosa Seidenstrümpfen und mattgelben Schuhen der prologischen Höflichkeit als durchaus kundig. Zwar spielt er, wie es sich ziemt, den Mittler zwischen dem Dichter und dem Publikum. Doch vernachlässigt er die

[8] Die theoretische Grundlage dieser Studie bildet Peter Szondis »Theorie des modernen Dramas«, dessen Kategorien auch für eine so marginale Form wie den Prolog fruchtbar zu machen sind. Szondis Thesen über die Zerstörung der aristotelischen Paradigmata im Zuge der literarischen Moderne sind in der Folge gegenwärtig zu halten. Vgl. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt 1963.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihm von altersher zugewiesenen Pflichten der Vorankündigung, der Vorausdeutung und Informationsvermittlung, die dem Zuschauer den Einstieg ins Geschehen erleichtern sollen. Inhaltliche Hinweise erwartet man von ihm vergebens. Was immer der Page zu sagen weiß, dient der raffinierten Entrückung dessen, was doch durch den Prolog in greifbare und verständliche Nähe zu bringen wäre: des angesagten Stückes. Weit davon entfernt, den Tambour zu mimen, verweist er das angesagte Drama weg von der Bühne zurück auf das Papier. »Das Stück hab ich gelesen« – sagt er eingangs, als *Leser* tritt er vor die Rampe. Musset zitierend[9], spricht er vom intimen Theater der Lektüre, vom Papiertheater, das den Zuschauer zwar mit uneingeschränkter Vorstellungsmacht ausstattet, das jedoch außerhalb der öffentlichen theatralischen Institutionen, in den Lehnstühlen und an den Schreibtischen, d.h. in privatem Rahmen genossen wird. Zudem ist es eine *beiläufige* Lektüre, die den Pagen in Kenntnis des »Tod des Tizian« setzt. Wie nebenher berichtet er vom gelesenen Stück. Seine tändelnden Verse wissen nichts von intensiven Leseerlebnissen, den Inhalt des Gelesenen berühren sie mit keinem Wort. Mit dem angesagten Stück befassen sie sich nur insofern, als es die größte Lust des Pagen befriedigt: die an seinen Spiegelbildern. Statt ins Stück hinüberzuleiten, seinem Anfang vorauszueilen, seine Voraussetzungen zu klären, versinkt der späte Gattungssprecher in der Betrachtung der eigenen Gestalt. Das kleine Amt der Überleitung vernachlässigend, gibt er sich einem kontemplativen Narzißmus, einer zeremoniösen Selbstversunkenheit hin. Verdoppelung und Spiegelung sind das Strukturgesetz seiner Rede. Schon nach wenigen Versen zeichnet sich ab, daß ihn allein der Stern der Ähnlichkeit leitet. Ob er das Haus durchquert, ein Kunstwerk betrachtet, eine Freundschaft pflegt oder eine Lektüre – alles (und damit auch das folgende Stück) soll ihm sein eigenes Bild entgegenhalten.

Das erste narzißtische Ritardando erfährt der prologische Gang im Porträt jenes frühverstorbenen Infanten, der den Pagen aus Gründen der Ähnlichkeit zum trägen Gestus der Imitation verführt. »(Ich) bleib dort immer stehn / Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an / Und lächle trüb: denn so ist er gemalt: / Traurig und lächelnd und mit einem

[9] Vgl. die Eingangsverse des Prologs in Alfred de Mussets »Les marrons du feu«, wo es heißt: »La pièce, à parler franc, est digne de Molière; / Qui le pourrait nier? Mon groom et ma portière, / Qui l'ont lue en entier, en ont été contents.« (Vgl. SW III Dramen 1, S. 389).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dolch...«[10] – Hiermit eröffnet sich die für den zögernden Fortgang des Prologs charakteristische Reihe gespiegelter Spiegelbilder, jenes vielfache Vexierspiel von Bild und Abbild, das einzig der imaginären Selbstbeziehung des Pagen gewidmet ist und den Beginn des eigentlichen Stückes bis ins Unendliche aufschiebt. Ein selbstverliebter Prolog ist eine dramaturgische Katastrophe.

Denn nach dem Infanten erweist sich auch der Dichter des tizianischen Einakters als ein Ähnlicher des Pagen[11]: »o mein Zwillingsbruder«, sagt der Poet zum Pagen, dessen Züge ihm den eigenen verwandt scheinen. Sein Stück, den »Tod des Tizian«, überreicht er ihm um dieser Ähnlichkeit willen. Wie einen Spiegel hält er es dem Knaben entgegen, dem es dann auch gefällt, »weils ähnlich ist wie er«. So ist die Brücke zwischen Prolog und Stück aus einer Kette von oszillierenden Ähnlichkeiten gefertigt. Sie allein erweist sich als eine tragfähige Syntax der dramatischen Elemente. Allein im Zeichen der Ähnlichkeit kann sich der Prolog dem »Tod des Tizian« zuwenden, ohne seinen narzißtischen Blick aufs Spiel zu setzen. Indem er über das Stück spricht, spricht er über sich selbst.

Dem Spiegelmotiv gesellt sich jedoch ein weiteres, verschwistertes hinzu. Es ist die dem trägen Narziß vertraute Klage über das ungelebte, das bloß antizipierte Leben. Allein im Element des Ähnlichen zuhause, sieht der Page das Fremde, das nicht er selbst ist, in die Farben der Versäumnis, »der großen fragenden Sehnsucht« gekleidet und seiner Reichweite ferngelegen. Obstinat durchsetzt die Beschwörung des Ungelebten seine Rede an das Publikum, und wiederum ist es kein Zufall,

[10] SW III Dramen 1, S. 39.

[11] Die Zwillingsbruderschaft zwischen Prolog und Dichter verweist zudem auf eine andere Ähnlichkeit, die, im Biographischen verankert, hier nicht berücksichtigt werden kann. Wie die Entstehungsgeschichte (vgl. SW Dramen 1, S. 332 ff.) zeigt, bezieht sich Hofmannsthal hier auf seine Bekanntschaft mit Stefan George, der Hofmannsthal in einem Brief ebenfalls mit »o mein Zwillingsbruder« anredete. Georges Einfluß ist es wohl auch zu verdanken, daß das ursprüngliche Sujet des »Tod des Tizian«: ein Gastmahl der todgeweihten französischen Girondisten, einem anderen Szenario platzmachen mußte: Nach dem Vorbild des George-Kreises versammelt Hofmannsthal einen Kreis von Jüngern um einen Meister. Vgl. dazu auch Bernhard Böschenstein, Hofmannsthal und der europäische Symbolismus. In: HF II, 1974, S. 76 ff. Wie sehr der Prolog, wie überhaupt die frühen Dramen, vom Prinzip der Spiegelung beherrscht sind, hat. u.a. Günther Erken gezeigt. Er weist nach, daß es in seinem Zeichen zu einer poetischen »Emanation gleicher Wesen« kommt (Vgl. Günther Erken, Hofmannsthals dramatischer Stil. Tübingen 1964, S. 74-76).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

daß gerade der Prolog – vor den Toren des Stückes – die melancholischen Wonnen der Antizipation kostet und dessen gedenkt, was sich in uneinholbarer Ferne als das »wirkliche Leben« abzeichnet. Konkrete Vorausdeutung und Spannungserzeugung, bis dato zum Amt des prologischen Animateurs gehörig, weicht der unbestimmten Erwartung diffuser Dinge. Auch von dieser Seite her ist die Überleitung zum Stück erschwert und hinausgezögert. Denn wie der in der labyrinthischen Galerie der Spiegelbilder verirrte, mit vagen Ahnungen beschäftigte Prolog einen Anfang finden könnte, ist mehr als zweifelhaft.

Nicht von ungefähr wird Hofmannsthal in seinen Aufzeichnungen einen anderen Prolog programmatisch als ein »Schattenland des ungelebten Lebens« entwerfen, als den farblosen Vorhof des dramatischen Lebens, als ein poetisches Areal, dessen blasse Bewohner sich am Blut des Orpheus lebendig trinken, bevor sie als dramatis personae die Bühne besteigen.[12] Die mythologische Poetik Hofmannsthalscher Vorspiele, die in diesem Entwurf enthalten ist, gilt denn auch für den »Tod des Tizian«. Auch der Einakter geht aus einem von flüchtigen Schemen bewohnten, prologischen Hades hervor. Doch wird hier das stärkende Blut des Orpheus nicht kredenzt. Obwohl im letzten Vers des Pagen von »stillem, träumerischen Durst« die Rede ist, werden weder die Schatten der Vorrede noch die des Stückes getränkt. So geht denn das Schattenland des Pagen in das Schattenland des »Tod des Tizian« über. Fast unmerklich verlagert sich die Szene, der prologische Hades weitet sich zum tizianischen Garten, keine scharfen Schnitte trennen die beiden dramatischen Sphären, und auf dem verwandelten Proszenium beraten sich nun die Ähnlichen des Pagen, die Schüler des Tizian, die ein ebenso prologisches Verhältnis zum Leben haben wie ihr Vorredner. Unauffällig dem literarischen Muster ihrer Unterhaltung folgend, Platons Symposion[13], entfalten sie die Dimension der Similarität bis hin ans Ende des Bruchstücks, abwartend, erwartend, und es wird nicht verwundern, daß Hofmannsthal auch dem »Tod des Tizian« ausdrücklich vorspielartige Qualitäten attestierte:

> Es lief auf eine Art Todesorgie hinaus: das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel – alle diese jungen Menschen stiegen dann, den Meister zurücklas-

[12] GW RA III, S. 385.
[13] Vgl. SW III Dramen 1, S. 334.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

send, in die Stadt hinab und erlebten das Leben in der höchsten Zusammendrängung –[14]

Demnach folgt dem Prolog des Pagen nichts als ein weiterer Prolog. Jene imaginäre Kulmination, die im ursprünglichen Plan des Stückes vorgesehen war: die große Todesorgie, in der der »Schmelz des ungelebten Lebens« zerfließen würde, rückt hinter den Horizont des Fragments. Die Chiffren unauflöslicher Selbstbezogenheit, die Momente intransitivischer Versunkenheit, die mangelnde Bereitschaft, den Vorhang vor solchen Szenen zu öffnen, die anders wären als er selbst, werden vom Prolog an das Stück weitergegeben.

Wenn also Ähnlichkeit als der einzige Verknüpfungsmodus zwischen ihm und dem Stück genannt wird, so hat das weitreichende Konsequenzen für dieses selber. Ein Stück nämlich, das dem Vorspiel ähnelt, ist notwendig selber eins und wird aus dem Schatten des Prologs nicht heraustreten. Als imaginäres, schattenhaftes Geschehen hebt es an und verlängert nur die unbestimmte Erwartung, die zuvor der Page formulierte. Das Ungelebte, Sehnsüchtige und Unerfahrene als Medium antizipierender Einstimmung greift auf den »Tod des Tizian« über. Die versammelten Jünglinge sprechen die Verse desjenigen weiter, der aus dem prologischen Element und seiner verführerischen Indezision schwerlich entrinnen wird können.

Daß sich das Stück unter seinem Einfluß in ein Vorspiel verwandelt, markiert den Abstand, den die dramatische Dichtung der Jahrhundertwende zum dynamischen Schema der Exposition gewonnen hat. Die dramatische Progression ist nicht mehr über ein markantes, akutes Ereignis bestimmt. Die peripatetische Kategorie des Geschehnisses hat ausgedient, wenn sich auch das Stück im diffusen Raum ungelebten Lebens oder unwiderruflicher, durch kein Handeln mehr abwendbarer Zukunft bewegt. Die charakteristische Struktur der Erwartung, die so viele Dramen des Fin de siècle, Hofmannsthals, Maeterlincks bis hin zu Marie Pappenheim[15] bestimmt, impliziert Prologisches, Vorspielartiges per se.

[14] SW III Dramen 1, S. 335. In der Dokumentation der Entstehungsgeschichte wird hier Hofmannsthals diesbezüglicher Brief an W. Brecht (20.1.1929) zitiert.

[15] Marie Pappenheim verfaßte das Libretto des von Arnold Schönberg komponierten Monodramas »Erwartung« (1909).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dabei ist es vornehmlich die Erwartung des Todes und die des Sexus, die sich durch die neue dramatische Lage begünstigt sehen. Beide bestimmen auch Hofmannsthals Einakter. Warten die Schüler des Tizian auf den Tod ihres Meisters, so entwickelt der Page ein diffuses sexuelles Begehren. Von hier aus mag deutlich werden, daß Hofmannsthal den allegorischen »Prolog« mit noch weiteren »prologischen« Eigenschaften ausstattet. Bezeichnenderweise überträgt er das Amt der Vorankündigung einem ewig Heranwachsenden. Das poetische Plädoyer für den Prolog bedient sich der Motive gärender Sexualität, ohne ihnen Erfüllung zu gewähren. In wenigen Versen durchläuft der Page den Circulus einer unabschließbaren Pubertät, aus der er als geschlechtsreifes Wesen kaum hervorgehen wird. Er erweist sich als heraldische Verkörperung jener Adoleszenzkrise, die die Kultur des Wiener Fin de siècle bekanntlich bestimmt und die den Eintritt der begnadeten Jünglinge ins verantwortliche Leben hinauszögert.[16] Hofmannsthal gestaltet ihn nach den Vorgaben von Kierkegaards »Entweder–Oder«, in dem das Urbild der Pagen der Jahrhundertwende, Mozarts/Da Pontes Cherubin aus der »Hochzeit des Figaro«, als ein Wesen beschrieben ist, das das Publikum durch die Ungeschiedenheit seines Begehrens bezaubert. In »illusorischen Bewegungen« verfangen, begehrend, was er besitzt, »hingesunken in stiller präsentischer Sehnsucht«, kennt Cherubin die Gegenstände seiner Begierden noch nicht. Auch zwischen weiblichen und männlichen Neigungen hat er sich noch nicht entschieden. Sein Sexus ist in prologischer Schwebe und bereitet auch dadurch die androgynen Neigungen des Hofmannsthalschen Pagen vor.[17] Begehrt dieser einerseits sich selbst und seine männlichen Spiegelbilder, träumt er andererseits dem rosaroten Schatten eines Mädchens nach. Am Ende seines Auftritts heftet sich seine flüchtige Sehnsucht an das ebenso flüchtige Bild eines blonden Dämchens, das »kokett verborgen in der Sänfte« lehnt.

Das Begehren des Ähnlichen aber, das allein vom Prolog ins Stück überleiten kann, ist stärker als die Sehnsucht nach dem »anderen« Geschlecht. Sie bindet den Pagen noch in besonderer Weise an die

[16] Vgl. Wolfram Mauser, Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosoziologische Interpretation. München 1977.

[17] Vgl. Sören Kierkegaard, Entweder–Oder. Übers. von Christoph Schrempf. Hg.von F. Droop. Mit einer Einführung von Max Bense. Leipzig 1939, S. 71 ff.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jünger des Tizian und damit an die männliche Gestalt. Vor allem sind es die Reize *geschlechtlicher* Ähnlichkeit, die ihn leiten. Daß er Gefallen am Stück des Dichters, dem »Tod des Tizian« findet, begründet sich auch aus jenem Text, den Hofmannsthal als Vorbild seines Einakters nannte: Platons Symposion, dessen Direktiven nicht nur für die platonische Gesprächsführung versammelter Jünglinge gelten, sondern auch für ihren gleichgeschlechtlichen Eros. In der Symposions-Rede des Aristophanes wird just *Ähnlichkeit* als Stimulus der Knabenliebe genannt. Von mannhaften Knaben und Jünglingen heißt es: »das ihnen Ähnliche haben sie gern«.[18] Auf diese Weise sehen sich Prolog und Stück auch in erotischer Hinsicht miteinander verklammert.

So überträgt sich die transzendente, unabschließbare Pubertät der prologischen Form auf die des Pagen. Im Schattenland des unerfüllten Sexus, des ungelebten Lebens, des nie vollendeten Stücks spricht er statt von den Wirklichkeiten des Geschlechtlichen und des Dramatischen von seinen Möglichkeiten. »Im dämmernden Universum seines Begehrens« (Kierkegaard) verschaffen sich nur die platonischen Gespräche der Ähnlichen Gehör, als könnte das wirkliche Stück niemals beginnen.

Aus alledem mag man schließen, daß die vertrauten Themen des Hofmannsthalschen Frühwerks, die sich auf engstem Raum im Prolog des »Tod des Tizian« zusammenfinden, zum wesentlich paradoxen Effekt des modernen Prologs beitragen: der Sistierung von Präsenz, der Inszenierung von Abwesenheit und unendlichem Aufschub.

*

Das »Vorspiel zur Antigone des Sophokles«, sieben Jahre später geschrieben, scheint nun von den narzißtischen, prologischen Gespinsten des Frühwerks merklich abgesetzt. Nicht mehr geben hier, wie es in einer zeittypischen Wendung heißen könnte, »schlenkernde Pagenbeine«[19] den Rhythmus an. Der Page ist inzwischen Student geworden, und wenn er sich als solcher nur in den Vorhallen bürgerlicher Identität

[18] Platon, Das Gastmahl. Übers. u. eingeleitet von Kurt Hildebrandt. Stuttgart 1979, S. 59.

[19] Brief Gustav Richters an Leopold von Andrian (10.12.1894): »Man fühlt ordentlich, wie die schlenkernden Pagenbeine den Rhythmus der Gedanken geben.« In: Correspondenzen. Briefe an Leopold v. Andrian 1894–1950. Hg. von Ferruccio Delle Cave. Marbach a. N. 1989, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aufhält, so ist er sich zumindest über seine geschlechtlichen Vorlieben im klaren. Auch führt er nicht mehr kokette »Reden an das Publikum« im Munde. Nicht als »Prolog«, sondern als Vertreter der Zuschauer tritt er auf die Bühne. Nicht er adressiert das Publikum, er selbst soll die Gewalt der Ouverture an sich erfahren. Zwar kennt auch er wie sein Vorgänger das Stück zunächst aus Lektüre und Studium – er ist Mitglied einer studentischen Theatergruppe, die ein »griechisch Trauerspiel«[20], vermutlich die »Antigone«, einstudiert. Doch setzt sich dieses Vorspiel zur Aufgabe, die blassen Pennälergriechen zu vertreiben und dem profanen Studenten die Wirklichkeit der tragischen Bühne und ihrer Mythen zu vermitteln. Folgendes Szenario führt seinen Sinneswandel herbei: Der Student bleibt nach einer Probe im Theater zurück, da er im Dunkel der Bühne eine schattenhafte Bewegung wahrzunehmen meint, und richtig schreitet dem Alleingebliebenen ein Genius entgegen. In göttlichem Auftrag soll dieser dem Unwissenden die Augen für die wahre Antike eröffnen, für eine mythische Wirklichkeit, die die vorgebliche Wirklichkeit der Gegenwart Lügen straft. Schritt für Schritt erobert der Genius, die traditionelle Mittlerfigur der antiken Welt[21], ihr Terrain, unerbittlich verweigert er dem Studenten die Konversation, die dieser für angebracht hält. Stattdessen suggeriert er ihm die zwingenden Bilder des griechischen Mythos und zwingt ihn zur Kapitulation vor der archai-

[20] Daß es sich im »Vorspiel zur Antigone« um einen »faustisierenden« Prolog handelt, läßt sich vor allem aus den wörtlichen Reminiszenzen des »Faust« ableiten, die Hofmannsthal in seinen Text einarbeitet: Nicht nur ist von einem »griechisch Trauerspiel« die Rede (der Student erscheint somit als direkter Nachfahre des Famulus Wagner), es werden auch folgende Verse gesprochen: »Heinrich, es tritt hervor!/ Heinrich, es schaut auf mich!« Die Anlehnung der »Antigone« an Goethes »Faust« mag auf die von Hofmannsthal geschätzten »Shakespeare-Studien« von Otto Ludwig zurückgehen. Dort nämlich stellt Ludwig fest, daß die durch die Sophokleische »Antigone« erregte »Empfindung des Schönen« einzig und allein der durch Goethes »Faust« hervorgerufenen Stimmung verglichen werden könne. Er konstatiert die wirkungsästhetische Konvergenz der beiden Werke. Die »Shakespeare-Studien« mögen aber auch auf den Schluß des »Vorspiels« mit folgender Warnung eingewirkt haben: »... daß man nicht zu vorübergehender Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von außen her eine Rettung kommen.« Demgemäß wird auch die verzweifelte Frage, mit der sich der Student bei Hofmannsthal an den Genius wendet: »Du! Kannst du denn nichts helfen? nichts abwenden?« (SW III Dramen 1, S. 218), abschlägig beschieden. Die tragischen Bilder nehmen ihren zwingenden Gang. (Vgl. Otto Ludwig, Shakespearestudien. Nachlaßschriften. Hg. von Moritz Heydrich. Bd.II. Leipzig 1874, S. 17.)

[21] Vgl. dazu Wendelin Schmidt-Dengler, Dichtung und Philologie. Zu Hugo v. Hofmannsthals »Alkestis«. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Hg. von Hermann Kunisch. N.F. 15, 1974, S. 157–177, S. 160–163.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Macht der Tragödie. Sein Glaubensbekenntnis darbringend, gibt sich der Student bei anschwellender Musik den Geschehnissen preis:

> Dies strahlende Geschöpf ist keines Tages!
> Sie hat einmal gesiegt und sieget fort.
> Da ich sie sehe, kräuselt sich mein Fleisch
> wie Zunder unter einem Feuerwind:
> mein Unvergängliches rührt sich in mir:
> aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen
> heraus und kreiset funkelnd um mich her:
> ich bin der schwesterlichen Seele nah,
> ganz nah, die Zeit versank, von den Abgründen
> des Lebens sind die Schleier weggezogen:
> einwühlen muß ich mich in meinen Mantel,
> eh mich die übermäßigen Gesichte
> erdrücken! Denn dem Hauch des Göttlichen
> hält unser Leib nicht stand, und unser Denken
> schmilzt hin und wird Musik.
>
> *Er sinkt, das Gesicht in seinem Mantel verborgen, auf die Stufen des Palastes. Der Vorhang fällt und bleibt unten, bis die Ouvertüre zu Ende gespielt ist.*[22]

Auch der Student ist nun trunken von den »fremden Dingen«, doch zeigen sie nicht mehr die Farben des ungelebten Lebens, die die »ähnlichen« Bilder aus dem »Tod des Tizian« trugen. Das narzißtische Szenario scheint zugunsten des ebenso überwältigenden wie auflösenden Erlebnis des Fremden, des Wirklichen beseitigt. Jene dramatische Zäsur zwischen Vorspiel und Stück, die der Page zuvor verschleierte und aufschob, verschafft sich nun ihr dramatisches Recht. Innerhalb einer kurzen Szene wird der Prozeß einer gewaltigen Veränderung, einer pathetischen Umstimmung vollzogen. Dem Studenten, dem, wie er sagt, »die Griechen doch recht fern sind«, eröffnet sich unter den hypnotischen Beschwörungen des Genius die tragische Vision der Antigone: »und ich seh die Jungfrau / Antigone, das funkelnde Gefäß / des Schicksals, sehe ihre schlanken Schultern..«. Was er dem »Hauch des Göttlichen« entgegensetzen wollte: Ratio und Menschenverstand, überantwortet sich jenem Element, das sich dem Denken romantisch entgegenstellt: der Musik, die auch in Nietzsches »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« den Grund der tragischen Erscheinungen bildet.

[22] SW III Dramen 1, S. 209- 221.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die unbedingte Hingabe des Studenten an die mythische Fremde setzt sich an die Stelle der narzißtischen Kontemplation des Pagen.

Bezeichnenderweise ist das Drama, über dem sich nun der Vorhang öffnet, nicht Hofmannsthals eigenes, sondern ein fremdes. Das Vorspiel rollt nur den roten Teppich auf, der an die Schwelle eines der monumentalsten dramatischen Zeugnisse des Abendlandes führt. Wo aber der Prolog die große griechische Tragödie und nicht ein Drama Hofmannsthals vorbereitet, steht er in ganz neuen dramaturgischen Bezügen. Die Rezeption der »Antigone« muß durch andere Einstimmungsstrategien gesteuert werden als im »Tod des Tizian«. An den Zuschauer wie auch an die Bühne werden neue Ansprüche gestellt. Nachdem sich Hofmannsthal von der lyrischen Verskunst der frühen Einakter gelöst hat, wendet er sich einem Theater zu, das nicht mehr ein elitäres, gebildetes und privates Lesepublikum ansprechen soll, sondern ein homogenes, von der Macht des Mythos ergriffenes Kollektiv. Abstand nehmend von der spielerischen Prologik, von den Künsten des ungelebten Lebens, begibt er sich auf die Suche nach der großen, religiösen Festgemeinde und widmet sich der sentimentalischen Rekonstruktion des Publikums der attischen Tragödie. Dieses gilt es wieder herzustellen und jene Entfremdungsprozesse aufzuhalten, die das Publikum der dramatischen Moderne für jenes rauschhafte Gemeinschaftserlebnis untauglich machen, das sich in Athen unter der Schirmherrschaft des Gottes Dionysos ereignet haben sollte. Das Grundbuch dieser ersehnten Dionysien ist einmal mehr Nietzsches Schrift »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«, in der die moderne bürgerliche Kunstpraxis mit ihrer Dichotomie von Schauspieler und Publikum am Maßstab einer imaginären Antike gemessen und zugunsten eines ekstatischen Gemeinschaftserlebnisses verworfen wurde.[23] Dieser Suche nach dem chimärischen Kollektiv des antiken Theaters dient auch das »Vorspiel zur Antigone«. Mit kühner psychagogischer Geste stellt es den profanen Zuschauer auf die Bühne. Anfangs umgibt ihn die »schlummerlose

[23] Vgl. dazu Franz Norbert Mennemeier, Literatur der Jahrhundertwende II. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870–1910. Bern 1988, S. 21: »Die wahre Tragödie dagegen entrückt den Zuschauer der empirischen Realität, sie erzeugt eine höhere Gemeinschaft, einen Schauspieler und Zuschauer übergreifenden «Chor», wobei aus nur mehr passiv Beobachtenden und Genießenden schöpferisch Verzauberte, geistig Mithandelnde werden.« Vgl. auch Hans-Jürgen Meyer-Wendt, Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. Heidelberg 1973.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wirklichkeit« der Gegenwart, deren laute Fülle, wie es heißt, für die »ungeheueren Geschicke« der Tragödie keinen Raum hat. Exemplarisch wird an dem Studenten der theatralische Übergangsritus vollzogen. Stellvertretend für ein weltliches Publikum bricht er mit dem Alltag. Unter der Führung des Genius unterzieht er sich einer Initiation. Zweifellos nämlich handelt es sich hier um eine Einweihung in die mythische Wirklichkeit der Bühne. Aus dem Zuschauer wird der Novize, der durch einen Priester in Trance versetzt, die Szenen einer archetypischen Urvergangenheit, des unvergänglich Menschlichen, erschaut. Im Vorspiel empfängt er die Weihen einer der Moderne entschwundenen Überlieferung. Der Bruch zwischen einstimmender Szene und erstem Akt stellt sich diesmal als die irreversible Passage dar, die den Novizen zum mythischen Wissen führt und ihn all das vergessen läßt, was sein Leben bis dahin prägte.

Auch diese Dichtung Hofmannsthals liegt fernab des Euripideischen Modells. Weder wird der Zuschauer über das informiert, was den antigonischen Ereignissen vorausliegt, noch über das, was das Ende der Tragödie bringen wird. Stattdessen verdichten sich im Vorspiel die konfliktträchtigen Elemente der Sophokleischen Antigone zu mythischen Bildern, mythischen »Abbreviaturen«, die über alle Handlung und ihre Friktionen hinausweisen. An ihre Stelle tritt, wie so oft bei Hofmannsthal, die kultische Gebärde, die Teil eines wiederkehrenden Rituals, nicht einer finalisierten dramatischen Ereignisfolge ist: »Sie (Antigone – Anm. d. Verf.) geht durch eine Ebbe. Links und rechts / tritt in durchsichtigen erstarrten Wogen / das Leben ehrfürchtig zurück!« Schon im Vorspiel wird der Akzent von der dramatischen actio auf den cultus verschoben. Die mythologischen Akzidenzien verblassen gegenüber dem festlichen Gestus, des zeitlos visionären Bildes.

*

Wo aber dieses Vorspiel einzuordnen ist, läßt sich nun nicht allein an der Entwicklung des Hofmannsthalschen Werkes ablesen, sondern auch am Stand jener Diskussion, die sich zuvor und an prominenter Stelle über die problematische Form des Prologs in seiner Euripideischen Spielart verständigt hatte. Zunächst nämlich hatte Nietzsche in seiner »Geburt der Tragödie« den Prolog als eines der rationalistischen literari-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Mittel verworfen, mithilfe derer Euripides das »ursprüngliche und allmächtige dionysische Element aus der Tragödie auszuscheiden strebte«, um sie – so Nietzsche – »rein und neu auf undionysischer Kunst, Sitte und Weltanschauung aufzubauen.«[24] Der Euripideische Prolog entlaste den Zuschauern von den »Rechenexempeln der Vorgeschichte«[25], er komme einer Dienstleistung gleich und rede jenen Bedürfnissen bürgerlicher Mittelmäßigkeit das Wort, die mit der wahren Tragödie unvereinbar seien. Auch am zweckmäßigen Prolog erweise sich, daß Euripides einem postmythischen Pragmatismus gehuldigt habe.

Von zwei Seiten wird nun aber versucht, die von Nietzsche verrufene Form vom Odium bürgerlichen Zweckdenkens zu reinigen und ihr jene halluzinatorischen Wirkungen zurückzuerstatten, die den Theaterbesuch wieder zum kollektiven Ereignis werden lassen. In seinen »Marginalien zu Nietzsche« von 1900 gibt denn Rainer Maria Rilke den Prolog an das dionysische Theater zurück. Indem er dessen rationalistische Momente – die der Information – mit den dionysischen verbindet, reiht er ihn aufs neue in die Formen eines utopischen Festtheaters ein. Zwar gewährt er, daß das Publikum im voraus mit der Fabel des Dramas bekanntzumachen sei, so daß im Folgenden die teilnehmenden Regungen die der Neugier ersetzen könnten. Doch spricht er den inhaltlichen und bloß informatorischen Interessen jeden Anspruch ab. Vornehmlich gehe es darum, im Prolog das in die Individuen zerfallene, atomisierte Publikum des späten 19. Jahrhunderts zu verschmelzen und zu vereinen, jenes träumende Kollektiv zu erzeugen, das mit dem neuzeitlichen Sieg der Rationalität endgültig auseinandergebrochen war. Im Hintergrund einer arbiträren dramatischen Fabel soll sich eine zweite, tiefere Gemeinsamkeit bilden, die innige der Kultgemeinde, die »alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte vergißt« und, die alltägliche Wirklichkeit zurücklassend, in die dionysische Wirklichkeit übertritt.[26]

Aber auch Hofmannsthal trägt seinen Teil zur dionysischen Umwertung des Prologs bei. Das Prinzip der Information gegenüber dem der Initiation zurückdrängend, bereitet er den von Nietzsche denunzierten, bürgerlichen Zuschauer auf das große, tragische Theater vor, auf den

[24] Nietzsche, Geburt (Anm.3), S. 70.

[25] Ebd. S. 73.

[26] Vgl. Rainer Maria Rilke, Marginalien zu Friedrich Nietzsche. In: Ders., Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv. Besorgt von Ernst Zinn. 6. Bd. Frankfurt 1966, S. 1163–1178.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dionysos, unter dessen Zeichen es zu stellen ist. Wenn Nietzsche gegen Euripides einwandte, daß dieser, der Mörder der Tragödie, die großen Züge der Aischyleischen und Sophokleischen Helden verkleinerte, d.h. den Menschen des alltäglichen Lebens auf die Bühne brachte, bemüht sich Hofmannsthal um eine pädagogische Revision dieses Rationalisierungsprozesses. Statt den Prolog als Einfallstor des bürgerlichen Lebens zu verwerfen, nutzt er ihn als Initiationsphase des Zuschauers. Diesen stellt er auf die Bühne, um seine Kapitulation vor den dionysischen Gewalten vorzuführen: »Mein Denken schmilzt hin und wird Musik«. Im selben Moment soll auch Euripides vor Nietzsche kapitulieren und auch Nietzsche vor Hofmannsthal.

Doch darf man abschließend Zweifel anmelden an den Chancen des Hofmannsthalschen Versuchs, den euripideischen Prolog im Sinne Nietzsches umzuschreiben. Denn das große Kollektiv, das sich Rilke in seinen »Marginalien« erträumte und dem auch Hofmannsthals Student stellvertretungsweise zugehört, läßt sich auch durch gezielte prologische Maßnahmen nicht mehr herstellen, aus den Abonnenten keine Kultgemeinde formen. Auch Hofmannsthal vermag nur ein Vorspiel zu schreiben. Er übergibt die Staffel an Sophokles und liefert nur das Szenario der Einstimmung, nicht aber das Stück selbst, das solche Hingabe erst rechtfertigt. Als Produzent moderner Dichtung bleibt er nach wie vor dem prologischen Element verhaftet. Aber auch sein Protagonist, der Student, findet nicht ins berauschte Kollektiv zurück. Er bleibt ein Ausgewählter. Mit höherer Wahrnehmungsfähigkeit versehen als seine Kollegen, hat er keinen Anteil an der höheren sozialen Gemeinsamkeit, die Hofmannsthal mit den Mitteln des Dramas zu erzeugen suchte. Zum anderen aber ist auch der Student, der sich den großen, fremden Bildern der Tragödie hinzugeben scheint, von ebenjenem Narzißmus bedroht, der den tizianischen Pagen im Prologischen gefangen hält. Die Bühnenanweisung nämlich zeigt zuletzt den auf seinen Mantel gesunkenen Studenten. Der Mantel jedoch ist ein verräterisches Requisit, denn er weist auch den eingeweihten Novizen den Rückweg aus der tragischen Fremde zum eigenen Spiegelbild. So zumindest legt es eine für das Problem des Narzißmus aufschlußreiche Briefstelle nahe, die sich in der Korrespondenz Hofmannsthals mit Edgar Karg von Bebenburg befindet. Dort heißt es:

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Wenn man sich in sich selbst verliebt und über dem Anstarren des Spiegelbildes ins Wasser fällt und ertrinkt, wie es vom Narziß heißt, so ist man glaub ich den besten Weg gefallen, wie kleine Kinder, die träumen sie fallen durch den Paletot ihres Vaters in das Märchenland hinein, zwischen dem gläsernen Berg und dem Froschkönig seinen Brunnen.[27]

Wo aber der Student hingefallen ist, ob »through the looking glass« oder ins »Wonderland«, ob in die Fremde oder auf den Spiegel, steht dahin.

[27] Brief vom 18.6.1895 in: BW Karg-Bebenburg, S. 83.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gerhard Neumann

Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick

I

Den Erben lass verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der todten alten Frau!

Hofmannsthals vielleicht dunkelste Verse[1], in ihrem Wortlaut auf vielerlei Weise verstanden und mißverstanden, enthalten doch eines, das nicht widerleglich ist: die Gebärde des Spätgeborenen, der nimmt und vergeudet, in dessen Händen das Überlieferte flüssig wird und sich in neuer Fülle verströmt. Dies gilt für Themen und Motive des kulturellen Erbes, dies gilt vielleicht noch mehr für die Traditionen der Gattungen, die in Hofmannsthals Werk noch einmal aufleben.

Der Einakter als literarische Form ist kein nationales, er ist ein europäisches Phänomen. Vielleicht gibt es keinen Autor der Jahrhundertwende, dem diese Tradition verfügbarer wäre als gerade Hugo von Hofmannsthal: die spanische Welt des Theaters und seiner Entreméses aus dem Goldenen Zeitalter, die französische Überlieferung von Rousseau über Musset und Carmontelle bis zu Mallarmé und zu dem Flamen Maeterlinck, die englischen wie die italienischen Quellen – sie flossen für den jungen Österreicher gleichermaßen, wie ihm gleichermaßen auch die Zeugen der großen musikdramatischen Überlieferung gegenwärtig waren. Alle diese Elemente sind es, die, aus fremden Händen in seine übergehend, sich an die neue Form verschwenden, mit der er auf die Wahrnehmungskrise der Jahrhundertwende schreibend und verwandelnd reagiert: an den Einakter in seiner wiedererstandenen Gestalt als ›lyrisches Drama‹.

Die erste These, die ich meinen Überlegungen voranstellen möchte, lautet denn auch, daß Hofmannsthals Einakter gleichsam als semiotische Experimente lesbar sind, die auf die weitreichende Zeichenkrise

[1] »Lebenslied«, SW I Gedichte 1, S. 63.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

antworten, die das endende 19. Jahrhundert in vielen Wahrnehmungsbereichen prägt, seien es die Redeordnungen der Psychologie oder der Ökonomie, der Naturwissenschaften oder der Philosophie.

Daraus ergibt sich ein Zweites: Die Einakter, die auf der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert stehen, und insbesondere diejenigen Hofmannsthals, sind nicht als Verlegenheitslösungen zu begreifen, die eine Hilflosigkeit gegenüber dem bisher gültigen literarischen Weltentwurf des drei- oder fünfaktigen Dramas bilden, das die Bühne bislang beherrschte.[2] Sie sind aber ebensowenig bloß theatertechnische Lösungen des seit je bestehenden Problems der Pausenfüllung, der Tradition des Entremés in all seinen Spielarten[3], das zwischen Akten großer Dramen in die Pausen eingeschoben wird. Sie sind vielmehr Ausdruck eines bestimmten Habitus der Beobachtung, den der schreibende Autor zur Realität einnimmt, sie drücken eine bestimmte Zeiterfahrung aus, die einem neuen Wahrnehmungsmodell korrespondiert: den Versuch nämlich, das Momentane in seiner zuletzt nicht auflösbaren Spannung auf das Ganze hin als Moment der Krise auszudrücken. In der Form des Einakters prägt sich ein Strukturmodell aus, das auf bestimmte sozial-, kultur- und mentalitätsgeschichtliche Verhältnisse reagiert; geboren aus dem erzwungenen Augenblick eines schöpferischen Anfangs, der das Ich als ein ›unrettbares‹ – wie Ernst Mach und Hermann Bahr es genannt haben – an die Erfahrung der Zeit zu binden sucht.

Hieraus erwächst ein Drittes: Die Doppelerfahrung und Wechselbezüglichkeit von Zeit und Ich, die in dieser Form momentaner Wahrnehmung ihre Gestalt findet, offenbart sich in verschiedenen Strukturele-

[2] Dies ist die These Peter Szondis in seinem Buch »Das lyrische Drama« von 1975 (entstanden 1965/66), die bis heute nicht überholte Darstellung dieses Zusammenhangs; einschlägig ist auch Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main 1966, namentlich S. 20ff. und S. 60ff. Als wichtigster neuerer Beitrag zur Problematik des Einakters als Gattung sind die Aufsätze anzusehen, die Hans Peter Bayerdörfer vorgelegt hat; u.a.: Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern. Jb. der dt. Schillerges. 16, 1972, S. 516–575; ders., Die Einakter – Gehversuche auf schwankendem Boden. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 245–265; ders., Die neue Formel. Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters. In: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters. Hg. von Sieghart Döhring und Winfried Kirsch. Laaber 1991, S. 31–46.

[3] Diese Stücke tragen die verschiedensten Namen: z.B. curtain raiser, lever de rideau, komedii dlja s"ezda – Zwischenspiele, um Umbauten auf der Bühne zu ermöglichen, Nachspiele, als komischer Ausklang einer Tragödie.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

menten des Einakters. Da ist zunächst der ›Augen-Blick‹ selbst in seinen wechselnden Akzentuierungen, der als Spielraum zwischen Zeitpunkt und Lebensganzem, als Augenspiel zwischen Mann und Frau (wie es im Sündenfall im Zusammentreten von Selbstbewußtsein, Sexualität und Zeichenstiftung mythisch gestaltet ist)[4] und als Schöpfungsaugenblick in Erscheinung tritt, der Werk und Autor umschließt. Da ist sodann das Sprachspiel als literarisches Organon inszenierter Wirklichkeit, das sich im Ineinanderwirken von Rede, Gegenrede und dialogischem Ganzen äußert. Da ist des weiteren das Experiment mit verschiedenen Zeichenordnungen, durch die Augen-Blick und Sprach-Spiel in Beziehung zueinandertreten. Und da sind schließlich die Ritualisierungen dieses Zusammentretens und Zusammenwirkens verschiedener Strukturelemente, wie sie in sozialen Formationen der Pathetisierung verschiedenster Art ihren Ausdruck finden: als Fest, in dem der Augenblick vielleicht am emphatischsten zur Erscheinung kommt; als Feier des Geburtstags, in dem das Subjekt sich seiner selbst – in Rollenkrise und Rollenaffirmation – vergewissert; als Bacchanal, in dem Auflösung und Wiedergewinnung des Selbst suggestiv zum Ausdruck kommen; als ›große Szene‹, in der die Theatralisierungen des Augenblicks zutage treten; als Gastmahl, in dem die Sinnlichkeit des Momentanen zu symbolischer Dichte gerinnt; als Moment des Todes zuletzt, in dem Einzelnes und Ganzes in kritischer Zuspitzung noch einmal hervortreten.

Eine vierte These läßt sich aus dem Vorangegangenen ableiten: In Hofmannsthals Werk werden zwei in ihrem Wesen grundverschiedene Aspekte der Gattung, wie sie in langer europäischer Tradition sich ausgeprägt haben, aufgegriffen und anverwandelt. Da ist auf der einen Seite das Sprach-Spiel als Grundform des Einakters, das als Spannungsverhältnis eines Satzes, der artikuliert wird, zur verrinnenden Zeit sich gestaltet und damit einen Sprachraum des Geschehens öffnet, welcher der Rede der Figuren als inszenatorischem Medium sich anvertraut, wie es in dem »Proverb in Versen mit einer Moral«, Hofmannsthals Erstling »Gestern«, zur Erscheinung kommt. Da ist auf der anderen Seite der Augen-Blick als zweite Gestaltungsmöglichkeit des einaktigen Dramas,

[4] Vgl. hierzu meinen Aufsatz: Wissen und Liebe. Der auratische Augenblick im Werk Goethes. In: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Hg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer. Darmstadt 1984, S. 282–305.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als der Moment erotischer Wahrnehmung, die zwischen Mann und Frau spielt, als Blick aber auch des Autors auf sein Werk, der etwa im Schöpfungsmysterium der »Ariadne« sich auf vollkommene Weise ausprägt, erotische und ästhetische Dimension in einem gesteigerten, auratischen Moment aufeinander beziehend. Zwischen beiden Elementen des Sprach-Spiels und des Augen-Blicks vermittelnd könnte ein Drittes gedacht werden, das im Zeichen des »Welttheaters« und seiner langen argumentativen Tradition steht: des Lebensspiels, das als Inszenierung durch ein »höheres Leitende«, wie Goethe gelegentlich sagt, bestimmt ist. Auf der einen Seite könnte man an Hofmannsthals Fragment mit dem Titel »Der Tod des Tizian« denken, in dem Augenblick und Lebensganzes im Unheimlichen der momenthaften Wahrnehmung des Lebensendes in einer Art ›großer Szene‹, einem mikrokosmischen Welttheater, suggestiv verknüpft werden. Man könnte auf der anderen Seite sich des »Kleine Welttheater« erinnern, in dem Augenblick und Lebensganzes im Angesicht des Lebensstromes, über den sich eine Brücke wölbt, in einen Sprachkreis wechselnder, die Brücke überquerender Figurinen hineingezogen werden.

Zuletzt aber möchte ich die These aufstellen, daß Hofmannsthal mit diesem gattungsbezogenen und literargeschichtlichen Ansatz noch einen zeichenkritischen und zeichentheoretischen verknüpft: In seinem Einakterschaffen artikuliert sich die für das Drama der Jahrhundertwende folgenreiche Frage nach der experimentellen Auflösung, Erweiterung, und Ersetzung der Sprachzeichen durch die konkurrierenden semiotischen Systeme von Bild und Musik. Herausragende Beispiele solcher ›semiotischen‹ Experimentanordnungen sind die Versuche Hofmannsthals etwa in dem Einakter »Gestern«, die dialogischen Strukturen durch den Bezug zu anderen Künsten – zur Architektur, der Malerei und der Schauspielkunst – zu relativieren; sein Bemühen, im »Tod des Tizian« das Sprachspiel auf der Vorderbühne mit dem Bildspiel der Gemälde Tizians im Hintergrund zu konfrontieren; schließlich seine gestalterische Absicht in der »Ariadne«, das dramatische Ensemble von Wort und Dialog mit der suggestiven Sprachlosigkeit der Musik zu verbinden. Diese zugleich kühne und dezente experimentelle Komponente in Hofmannsthals Werk deutet auf das Neue und die moderne Entwicklung des Einakters Vorwegnehmende dieses so souverän aus der Tradition schöpfenden Autors.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

II

Hugo von Hofmannsthals Ort in der Geschichte des Einakters – als eines Erben dieser Tradition im ausgezeichneten Sinne des Wortes – ist nur dann genauer bestimmbar, wenn die historischen wie die strukturellen Elemente dieser Überlieferung in den Blick gerückt werden.

Es sind zwei differente Gestaltungskonzepte, die die Gattungstradition des Einakters prägen und vielleicht sogar begründen. Sie verdichten sich in Miguel de Cervantes kleinem Stück »El retablo de las maravillas« von 1615, einem jener Entremeses, wie sie im spanischen Theater weitläufige Bedeutung gewonnen haben[5], und in Rousseaus Monodrama mit dem Titel »Pygmalion. Scène lyrique« von 1762.[6]

In Cervantes' Einakter findet sich die Strukturformel des »Theaters im Theater« auf exemplarische Weise ausgeprägt. Irgendwo auf dem Lande tritt eine Schauspieltruppe auf. Es gelingt ihr, die standesbewußte Dorfgesellschaft, die gerade die Verlobung der Tochter des Bürgermeisters feiert, glauben zu machen, daß das Theaterstück, das auf der eben errichteten Bühne aufgeführt wird, nur durch einen reinblütigen Spanier wahrgenommen werden kann. Diese das spezifische Identitätsmodell des spanischen Goldenen Zeitalters geschickt ausnutzende Trugbehauptung findet Glauben. Die Bühne bleibt leer, aber die Zuschauer spielen das unsichtbare Theater mit – als ein ihre Identität beglaubigendes imaginäres Szenario.

Wie in einem Bilderbogen rollt eine ganze Szenenfolge dieses imaginären Theaters ab. Biblische Szenen wechseln mit Alltagssituationen, ihre ›Realpräsenz‹ beruht auf der Voraussetzung des Einverständnisses aller, die unter einem Mentalitätsdruck besonderer Art, der ›sozialen Kontrolle‹ im Zeichen des Reinblütigkeitswahns, stehen. Die Sequenz der imaginären Inszenierungen gipfelt in einem Tanz der Herodias (Salome), durch den diese, nach dem bibilischen Text, den Kopf des Täufers erringt: eine erotische Konstellation, die das Mysterium der Begegnung von Mann und Frau dramatisch rekapituliert. Auf dem Höhepunkt dieser Bildsequenz bricht das Realitätsprinzip in das solcher-

[5] Miguel de Cervantes Saavedra, Obras Completas. Hg. Angel Valbuena Prat. Madrid 1967, El retablo de las maravillas, S. 580–585.

[6] Jean-Jacques Rousseau, Œuvres complètes. Tome II. Hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Paris 1964, S. 1224–1231.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

maßen sich beglaubigende »Theater im Theater« ein: ein Trupp Soldaten, der Quartier macht und die Illusion der ›Zuschauer‹, die die Bühne bevölkert, zerstört. Der offene Schluß bleibt in großartiger Weise ambivalent. Während die Frau des Theaterdirektors, Chirinos, in die Klage ausbricht, der Betrug der Komödianten sei aufgedeckt, bekräftigt der Theaterdirektor Chamfalla, daß ausgerechnet jetzt sich die Kraft des Wundertheaters unwiderleglich erwiesen habe.[7] So endet das Stück »auf des Messers Schneide«: als ein ›Theater im Theater‹ zwischen Beglaubigung und Desillusion. Das Entremés des Cervantes zeigt, wie aus dem Sprachspiel der Schauspielertruppe durch strategische Ausnutzung eines mentalen »contract social« für einen Augenblick eine imaginäre Welt entsteht, in der der Einzelne seine Identität autosuggestiv beglaubigt findet. Cervantes' geniale Konstruktion besteht in der gleichzeitigen Subvertierung dieses Beglaubigungsmodells, in der das ganze Stück durchwaltenden Infragestellung eben jener Legitimationsinstanz, die zuletzt über Schein oder Sein entscheidet.

Das Gegenmodell dieses ersten, eine lange Tradition bildenden Einaktertypus wird durch Rousseaus »Pygmalion. Scène lyrique« gebildet. Es handelt sich um ein kurzes Theaterstück, das Text, Musik und Pantomime miteinander verbindet, geschrieben und komponiert von Rousseau selbst. Im Gegensatz zum Zwischenspiel des Cervantes geht es hier nicht um ein Welttheater en miniature, sondern um eine Szenerie des engsten Raums, der für einen Augenblick zum Universum einer Schöpfungsphantasie expandiert: Es ist die Werkstatt des Künstlers als Ort menschlicher Produktivität – im Zeichen eben jenes génie-Begriffs entworfen, der die künftigen Jahrzehnte prägen wird. Die Konstellation von Künstler und Werk, der Blickwechsel zwischen Pygmalion und der von ihm geschaffenen Statue, die durch ein Wunder der Berührung zum Leben erweckt wird, bilden das Zentrum des Geschehens. Diese Identität beglaubigende Konfiguration von Künstler und Werk ist im übrigen eine Urszene Rousseaus, die auch der Beginn seiner Konfessionen inszeniert: den Autor zeigend, der – in einer Art Grandiositätsphantasie

[7] »CHIRINOS. – El diablo ha sido la trompetta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.
»CHANFALLA. – El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo, y nosotros mismos podemos cantar el triunfo de esta batalla diciendo: '¡Viva Chirinos y Chanfalla!'« , Cervantes (Anm.5), S. 585.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– mit seinem autobiographischen Werk unter dem Arm vor die höchste Instanz des Jüngsten Gerichts tritt, um durch das vollbrachte Schrift-Werk seine Identität zu beglaubigen und sein Überleben als unverwechselbares Subjekt zu inszenieren. Auch Pygmalion befindet sich in dieser Lage, er lüftet den Schleier, der die Statue bedeckt; diese beginnt sich zu regen, es ist der Augenblick der Geburt des Personalpronomens aus der Körpererfahrung. In eben dem Moment, da Galatée sich berührt, äußert sie auch das erste Wort: »Moi«. Pygmalion, sie entzückt wahrnehmend, anwortet mit dem gleichen Wort: »Moi«. Im Kuß, der den Künstler mit seinem Werk verbindet, erfolgt die Selbstaffizierung der Statue gerade in der Wahrnehmung des Anderen, die sie definitiv zum Leben erweckt: »Encore moi«.[8] Was sich hier im Spiel von Augenblick und Wortwechsel entfaltet, ist ein Akt sublimer Identitätsstiftung aus dem Gegenüber, der sich auf zwei Ebenen vollzieht: in der Kunst, die das Erkennen des Werks aus dem Schöpfungsakt, in der Erotik, die das Erkennen des Du durch Liebe in Szene setzt.

Diese beiden – gleichsam als Urszenen aufzufassenden – Grundformeln in der Tradition des Einakters, Sprach-Spiel und Augen-Blick, machen deutlich, daß es das doppelte Moment von Weltwahrnehmung und Selbstwahrnehmung ist, das im Zentrum dieser dramatischen Form steht. Bei Cervantes ist es die Krise in der Welt des Barock, die aus der Infragestellung des Weltordnungsmodells göttlicher Legitimität erwächst und die immer wieder aufbrechende Differenz zwischen Schein und Sein – das ›spanische Problem‹ schlechthin – sichtbar macht. Cervantes zeigt in seinem Stück die Sprache als Organ der Weltbildung, ein ebenso dubioses wie grandioses Argument[9]: Sie ist es, die die Rolle

[8] »GALATHEE *se touche et dit*: Moi.
PYGMALION, *transporté*: Moi!
GALATHEE *se touchant encore*: C'est moi.
PYGMALION. Ravissante illusion qui passes jusqu'à mes oreilles, ah! n'abandonne jamais mes sens.
GALATHEE *fait quelques pas et touche un marbre*. Ce n'est plus moi.« Rousseau (Anm.6), S. 1230.

[9] In großartiger Virtuosität wird dieses Argument in der letzten der »Exemplarischen Novellen« des Cervantes entfaltet, dem »Coloquio de los perros«, wo zwei Hunde, vielleicht nur für eine Nacht mit der Fähigkeit der Sprache begabt, beginnen, aus diesem Sprachvermögen die Ursprungs- wie die Beziehungsmythen der menschlichen Sozietät zu rekonstruiren, als ein Beglaubigungsspiel, das zwischen den Möglichkeiten des Hundes, der im Traum zum Menschen wird, und des Menschen, der aus dem Alptraum des Hundseins erwacht, in atemberaubender Weise oszilliert. Was sich hier als novellistischer Erzählakt ereignet, wird im

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Subjekts in der Gesellschaft – zwischen engaño und desengaño, zwischen Trug und göttlicher Wahrheit – im wörtlichen Sinne »einräumt«. Rousseau auf der anderen Seite, demgegenüber: Die Krise, die sein Einakter in den Blick rückt, ist die aus der Aufklärung erwachsene Infragestellung des Weltordnungmodells und der Legitimierung des Ich aus der Formel »Ich denke, also bin ich«. Ihr wird der aus dem génie-Konzept geborene Gedanke vom schöpferischen Wesenskern des Menschen entgegengestellt, der – als suggestive Körpererfahrung – zugleich der Kern seines Selbstgefühls ist. Rousseau entwickelt seine »scène lyrique« aus einer Erfahrung der Authentizität, die sich primär nicht im Sprechakt, sondern im Wunder der Körperberührung einstellt, sich in der Wechselerkennung von Mann und Frau, von Blick und Gegenblick bewahrheitet.

Was in den beiden Texten des Cervantes wie Rousseaus als problematischer Augenblick von Welt- und Selbstwahrnehmung im Einakter zum Thema wird, bestimmt die Geschichte der Gattung seit dem 17. und 18. Jahrhundert und wird um die Wende zum 20. Jahrhundert noch einmal in veränderter Form zum Ausdruck einer Legitimations- und Wahrnehmungskrise. Wesentliche Aspekte des Einakters, die im Fin de Siècle eine Rolle spielen, finden sich zweihundert Jahre zuvor in ihren Umrissen und Strukturen bereits ausgebildet. Bei Cervantes ist es der inszenierte Augenblick der auf Messers Schneide balancierenden Weltstabilität, die Idee vom Welttheater, von der Spielstruktur menschlicher Begegnung, von Maske und Marionette, die das Erleben der Realität bestimmt und an die die Einsicht gekoppelt ist, daß es nicht das Ich ist, das über die Qualität von Sein oder Schein entscheidet, sondern jene andere göttliche Instanz, die sich mit den Vorstellungen von Theatralität, von Sprachbühne, von Traum und Wachen verbindet, und durch die Idee der für den Menschen in der Welt nie definitiv zu setzenden Schwelle zwischen Trug und Wahrheit geprägt ist. Es ist die Welt als Sprache, die hier zum Thema wird; und es ist das Modell eines fingierten, strategisch inszenierten Wirklichkeitsraumes, der sich »symbolisch«, d.h. in sprachlichen Zeichen, so oder so organisiert.

»Retablo« als Sprach-Spiel in Szene gesetzt. »Coloqio que paso entre ›Cipión‹ y ›Berganza‹, perros del hospital de la resurrección«, Cervantes (Anm.5), S. 997–1026.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bei Rousseau dagegen präsentiert sich der inszenierte Augenblick der Ichstabilität als ein Moment, in dem zwischen Künstler und Werk, zwischen Mann und Frau die Idee vom Schöpfungsaugenblick selbst erwacht, und zwar im Anblick der Statue, des lebenden Bildes, des menschlichen Körpers, die unter diesem Blick, und gleichsam aus ihm geboren, zu einem dynamischen Identitätszeichen werden. Hier ist es nicht die Welt als Sprache, sondern das Bild des Körpers, das zur suggestiven Einheit des Selbst und seiner Erfahrungen führt und aus dem Augen-Blick auf das Du – als fingiertes wie als reales – erwächst, zugleich über die Qualität von Schein und Sein, von Fiktion und Realität entscheidend. Es ist das Modell des aus der schöpferischen Energie fingierten Ich, das sich als ein imaginäres und bildhaftes in der Momentaneität des Bühnenaugenblicks präsentiert.

Dabei ist es gewiß kein Zufall, daß sich zwischen Cervantes und Rousseau sozialgeschichtlich gesehen ein Paradigmawechsel ereignet. Es ist – in der Terminologie Michel Foucaults[10] – der Wechsel vom Prinzip der Allianz zum Prinzip der Sexualität. Bei Cervantes die Idee der Allianz, die Identität aus der Genealogie der sozialen Konstellation und aus dem Blut der Geschlechterkette erwachsen läßt; bei Rousseau das Modell der Sexualität, in dem Identität aus der Beziehung zum Du und der Passion, die sich auf dieses richtet, hervortritt. Auf der einen Seite also das Sprachspiel einer sich in diesem beglaubigenden Sozietät, auf der anderen der Bewahrheitungsraum einer Selbstwahrnehmung durch Liebe im Augenblick des Erkennens: das Modell des ›Spiels im Spiel‹ der Sprache auf der einen, das Modell der Ich-haltigen Situation des Imaginären auf der anderen Seite.

Dabei bleibt von wesentlicher Bedeutung, daß diese beiden Modelle nicht isoliert und in struktureller Reinheit sich ausprägen, sondern einander mit wechselnden Akzentuierungen überlagern. Sie gehorchen dem Prinzip der Komplementarität, nicht dem der Differenz. So erscheint im Sprachspiel des Wundertheaters bei Cervantes unvermittelt die Inszenierung der Salome-Geschichte als eines Mythos der Geschlechterdifferenz, des Blickwechsels zwischen Mann und Frau; so erscheint aber umgekehrt im Augen-Blick des »Pygmalion« Rousseaus

[10] Foucault entwickelt diese Begrifflichkeit in seinem großen Werk über die Geschichte der Sexualität: Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir. Paris 1976.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die dialogische Struktur, das Sprachspiel, die Geburt des Pronomens und seiner den Sprechakt allererst inszenierenden und beglaubigenden Kraft mitten im Augenspiel zwischen Künstler und von ihm erschaffener Statue.

Beide Formeln des kurzen Dramas sind bis zur Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts virulent geblieben, wo der Einakter von seinen Anfängen im Naturalismus über die Fortschreibungen im Impressionismus bis hin zu den waghalsigen Experimenten des Expressionismus eine neue Blüte zeitigt. Es ist einerseits die Frage nach dem Weltordnungsmodell der ›Einräumung‹ durch Sprache, eines Theatermodells, in dem Rollenspiel und Sprachspiel einen zentralen Stellenwert gewinnen. Es ist andererseits die Frage nach der Formel der Autonomie des Ich, der Selbstbeglaubigung durch das Schöpferische und seiner Einbettung in die erotische Konstellation.

Das Entscheidende in dieser historischen Situation um 1900 ist dann freilich, daß beide Grundsituationen – die des Augen-Blicks wie die andere des Sprach-Spiels als Momente der Ich-Konstitution – sich in ihr Gegenteil zu wenden beginnen, daß sie das Zerfallen der Weltordnung thematisieren und das Verlöschen des Selbst, seine Lähmung und Handlungsunfähigkeit in Szene setzen. Dabei sind es wiederum zwei Autoren, die verschiedene Wendungen des Problems in ihren Texten zum Thema machen. Auf der einen Seite ist Mallarmé zu nennen, bei dem sich das Sprachspiel zwischen den handelnden Figuren ins Monologische, der Beziehung stiftende Augen-Blick in die narzißtische Selbstbetrachtung wendet; auf der anderen Seite ist es Maeterlinck, bei dem sich das dialogische Konzept in die stumme Gebärde verschraubt, der selbstinszenierende Blick auf das Gegenüber in einen Blick nach innen umschlägt: eine Wendung ins Mystische, in welcher der ursprüngliche Wortsinn von ›myein‹ – das Augenschließen – szenische Realität erlangt. Maeterlincks Blindenfiguren sind Symptome dieses weitreichenden Zusammenhangs.

So zeigt sich, daß die Wirkung beider genannten Strukturformeln in der Geschichte des Einakters in historisch gewandelten Situationen zwar neu akzentuiert, aber im wesentlichen doch ungebrochen fortbesteht. Es ist die Einräumungsformel des Theaters, die aus der Sprachinszenierung erwächst und zum Spiel im Spiel führt einerseits, es ist die mythische Konfiguration eines Wahrnehmungsmodells andererseits, das aus der

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Formel von Pygmalion und seinem Geschöpf erwächst. Gerade diese Szene des Pygmalion im Anblick der von ihm geschaffenen Statue repräsentiert ja ihrerseits wiederum einen doppelten Zusammenhang. Sie erscheint auf der einen Seite als Schöpfungsmodell, in dem Autor und Werk konfiguriert sind, auf der anderen Seite aber als erotisches Modell, in dem sich Mann und Frau im Zeichen konfligierender Geschlechterrollen gegenüberstehen. Diese Grundformel ist übrigens schon zwanzig Jahre vor Rousseau in Anschlag gebracht worden. Zu erinnern wäre etwa an ein Ballett Rameaus von 1748, dessen Text, von Ballot de Sovot nach Houdard de la Motte, eine symptomatische Konstellation bietet.[11] Hier ist es die Statue, die erwacht und mit ihren Fragen einen Weg in die Sprachwelt der Menschen sucht: »Que vois-je?«, »O suis-je?«, »Et qu'est-ce que je pense?« – und schließlich, in einer dies alles zusammenfassenden Formulierung: »D'où me viennent ces mouvements?«[12] Es ist das Bewußtsein vom Geheimnis der Bewegungen des menschlichen Körpers, in dem die Augenblicks-Konstellationen des Balletts schließlich kulminieren, und das mit der Einübung in die Sozialstrukturen der höfischen Welt parallel geht. Denn Rameaus Szene gipfelt schließlich in einer Unterrichtung der Statue im Tanz, die durch die Grazien erfolgt: Sie erlernt Gavotte, Menuett, Chaconne und Loure, zuletzt Rigaudon, Sarabande und Tambourin.[13] Mit dem Eintritt in die Bewegungsfiguren menschlicher Kommunikation[14] vollendet sich die Sozialisation des zum Leben erweckten Selbst der Statue. Rousseau hat dieses Muster, das Rameaus ›acte de ballet‹ bereits entwickelt, entschieden universalisiert. Die auf ihn folgenden Gestaltungen des Pygmalion-Motivs beeinflussen dann auf vielfache Weise die Geschichte des Einakters.[15] Namentlich ist es Goethe, der seine Beeindruckung

[11] Eine Einspielung bietet Emi Records Ltd. Hayes Middlesex England, Nr 8565, Freiburg 1987, mit dreisprachigem Text: Jean-Philippe Rameau (1683–1764), Pygmalion (1748). Acte de Ballet. Leitung: Gustav Leonhardt.

[12] Rameau (Anm. 11), S. 14.

[13] Ebd. S. 21.

[14] Vgl. hierzu den Aufsatz von Gabriele Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindung«. Jean-Georges Noverres »Lettres sur la Danse« und Friedrich Schillers Abhandlung »Über Anmut und Würde«. In: Friedrich Schiller und die höfische Welt. Festschrift für Peter Michelsen zum 65. Geburtstag. Hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen 1990, S. 77–93.

[15] Die Literatur über das Pygmalion-Thema ist umfangreich; für die ältere Forschung ist noch immer gültig: Annegret Dinter, Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch Rousseau schon 1773 artikuliert, und zwar in einem sehr zustimmenden Brief an Sophie von La Roche vom 19. Januar.[16] Spätere Reaktionen Goethes, wie sie sich etwa im elften Buch des dritten Teils von »Dichtung und Wahrheit« finden, erweisen sich, aufgrund der veränderten historischen Situation, bereits als zwiespältig[17], in einem Brief an Zelter schließlich vom 3. Dezember 1812 ist Goethes erneute Reaktion eindeutig in Ablehnung gewendet[18]. Die Begründung für diese Ablehnung liegt in der gefestigten Auffassung der klassischen Doktrin, mit der Goethe sich energisch gegen die unzulässige Vermischung von Kunst und Leben verwahrt, die der Pygmalion-Mythos in der Version Rousseaus und seines Konzeps vom schöpferischen Körper in so suggestiver Weise postuliert.

Im 19. Jahrhundert kommt erneut Bewegung in die alte Strukturformel. Der Mythos von Pygmalion, der Galatée zum Leben der Erotik wie der Kunst erweckt und die Vereinigung von Mann und Frau mit der Schaffung des Kunstwerks in Beziehung bringt, wird mannigfachen Metamorphosen unterworfen. Die tradierte Formel wird durch andere Mythen und anders gelagerte mythische Konfigurationen suppliert, sie wird gleichsam überschrieben und relativiert, wobei wechselnde Akzentuierungen des erotischen wie des ästhetischen Arguments eintreten. Eine erste Umkehrung ergibt sich durch die Wendung der Pygmalion-Konstellation in die mythische Formel von Salome und Johannes dem Täufer, der Frau, die Gewalt über den Mann gewinnt und ihn im Blickwechsel – der als Kampf der Geschlechter gedacht wird – zerstört. Schon Cervantes hatte dieses Muster in sein Einaktermodell integriert, Mallarmés »Hérodiade« gibt seine gültigste Formel[19] und noch Strind-

Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel. Heidelberg 1979. Seit dem »Pygmalion«-Kapitel in Paul de Mans »Allegories of Reading« von 1979 ist das Interesse an diesem Motiv weiter gewachsen. Vgl. namentlich das wichtige Buch von Hillis J. Miller, Versions of Pygmalion. Massachusetts/London 1990.

[16] »Pygmalion ist eine treffliche Arbeit; soviel Wahrheit und Güte des Gefühls, soviel Treuherzigkeit im Ausdruck.« Goethe, WA IV,32,S.337f.

[17] »Viel könnte man darüber sagen: denn diese wunderliche Production schwankt gleichfalls zwischen Natur und Kunst, mit dem falschen Bestreben, diese in jene aufzulösen.« Goethe, WA I,28,S.67.

[18] »Diese Production gehört allerdings zu den monstrosen und ist höchst merkwürdig als Symptom der Hauptkrankheit jener Zeit, wo Staat und Sitte, Kunst und Talent mit einem namenlosen Wesen, das man aber Natur nannte, in einen Brey gerührt werden sollte, ja gerührt und gequirlt ward.« Goethe, WA IV,23,S.190.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

berg wird in »Fräulein Julie« darauf zurückkommen, dem Modell des Geschlechterkampfes eine sozialdarwinistische, der naturalistischen Bewegung zugeordnete Wendung abgewinnend.

Eine zweite Fassung und Umwendung des Mythos von der Begegnung zwischen Mann und Frau als schöpferischer Konstellation im Augen-Blick bietet deren Verkürzung ins Monologische, wie sie sich in dem Gegenüber nicht mehr von Mann und Frau, sondern von Selbst und Selbstbild in Spiegel-Begegnungen thematisiert, bald geschlechterdifferent, bald geschlechterindifferent geprägt. Hier ist an narzißhafte Konfigurationen zu erinnern, wie sie, ebenfalls in Mallarmés »Hérodiade«, Gestalt gewinnen und als eine Verwandlung des erotischen Blickwechsels in einen schöpfungsästhetisch indizierten Augenblick szenische Verdichtung finden: so etwa in Rilkes lange Zeit von der Forschung nicht beachteter »Weißer Fürstin«[20]: einem Einakter, dessen Bedeutung für die Neubildung der Gattung um die Jahrhundertwende kaum abzuschätzen ist.

Eine dritte Konstellation schließlich steht im Zeichen der Psychologisierung des Augenblicks zwischen Mann und Frau, wie sie sich namentlich im – seit der Romantik, seit Mesmer und Hoffmann immer wieder berufenen – Grundmodell der Hypnose und der Traumbefragung ausprägt. Hier ist Schnitzlers Einakterschaffen von entscheidender Bedeutung. Exemplarisch realisiert sich diese besondere Variante des Blick-Wechsels zwischen den Geschlechtern wohl in der Szene »Die Frage an das Schicksal« aus dem (für die Augenblicks-Thematik ohnehin zentralen) »Anatol«-Zyklus.[21] Zuvor hatte übrigens schon Strindberg in »Fräulein Julie« das Modell der hypnotischen Machtkonstellation zwischen Mann und Frau in Anspruch genommen, Beer-Hofmanns »Pierrot Hypnotiseur« ist hier freilich ebenso einschlägig wie Hofmannsthals

[19] Vgl. hierzu Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1975, S. 31–138.; ferner den Beitrag von Anthony Stephens im vorliegenden Band S. 263–286. Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes. Hg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry. Paris 1945, »Hérodiade« S. 41–49.

[20] Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1955, »Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer«, Bd. I, S. 201–231; dass. Fassung von 1898, Bd. III, S. 265–287. Zum Verständnis des Textes vgl. die Studie von Anthony Stephens im vorliegenden Band, S. 263–286.

[21] Arthur Schnitzler, Die dramatischen Werke. Erster und Zweiter Band. Frankfurt a. M. 1962. Bd. 1, S. 30–41.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pantomimenentwurf »Der Schüler«, der seinerseits mit Beer-Hofmanns Text in Korrelation steht.[22]

III

Ein Blick auf die verschiedenen Entwicklungen des Einakters in der Geschichte der Gattung verdeutlicht, daß Cervantes und Rousseau mit ihren beiden modellhaften Texten zwei Stränge innerhalb der Gattungsgeschichte des Einakters repräsentieren und in gewissen Grenzen vielleicht sogar initiieren. Zwei Traditionen, in denen sich die Akzente auf charakteristische Weise verschieden verteilen: als Überlieferung der Strukturformel des Sprach-Spiels einerseits, als die ihr entgegengesetzte und zugeordnete Tradition der Strukturformel des Augen-Blicks andererseits; zwei Konstellationen, die bald dissoziierend, bald konvergierend, bald auch sich überlagernd die Formen- und Themengeschichte der Gattung wesentlich prägen. Entscheidend ist wohl zuletzt doch, daß es Akzentverlagerungen sind, durch die die verschiedenen Entwicklungen bald vorwiegend sprachorientiert, bald überwiegend blickorientiert sich artikulieren. In die erste Tradition, die durch die Sprachformel bestimmt ist, gehören schon im 18. Jahrhundert die »Proverbes« des Carmontelle. Hier lassen sich Goethes Einakter »Die Laune des Verliebten« und »Die Mitschuldigen« einreihen, aber auch das eine Sonderstellung einnehmende Monodram »Proserpina«. Ferner sind in diesen Zusammenhang Mussets »Comédies et Proverbes«, soweit sie Einakter sind, einzubeziehen, wie z.B. das Stück »Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermé« von 1845. Hofmannsthal ist es, der diese Tradition beerbt, sei es mit seinem als Gespräch-Stück konzipierten Erstling »Gestern«, sei es mit dem aus dem Dialog entwickelten »Tod des Tizian«.

In die zweite Tradition, die durch die Blickformel geprägt ist, aus der die Einakterkonstellation erwächst, gehören Mallarmé mit seiner »Hérodiade«, Rilke mit seiner »Weißen Fürstin« und schließlich Hofmannsthal mit dem von Strauss komponierten Einakter »Ariadne auf Naxos«.

[22] Zu Beer-Hofmann vgl. Rainer Hank, Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerks Richard Beer-Hofmanns. Mit einem Anhang: Erstveröffentlichung von Richard Beer-Hofmann, »Pierrot Hypnotiseur« (1892). Frankfurt a. M./Bern/New York 1984; und zu Hofmannsthal: GW D IV, »Der Schüler (1901)«, S. 53–66.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Symptomatische Verflechtungen beider Modelle, dem des Sprach-Spiels wie dem des Blickwechsels, zeichnen sich in Strindbergs »Fräulein Julie« ab. Analog hierzu ist die Rezeption beider Formeln im Werk Maeterlincks zu sehen: und zwar in der für seine Texte so überaus charakteristischen Form der Umwendung. So kehrt sich ihm das Sprach-Spiel in die stumme Gebärde in den Einaktern »L'Intruse« und »L'Intérieur«, der Augen-Blick aber in mystische Innenschau und Blindheit in den »Sieben Prinzessinnen« und in den »Blinden«.

Das grobe Raster einer in sich differenten und doch zusammengehörigen Entwicklung, das sich auf einen solchen ersten Blick ergibt, läßt sich nun noch ein wenig verfeinern und in seinen Nuancierungen genauer skizzieren.

Für die Geschichte des Sprachspiels als Grundmuster des Einakters sind namentlich die beiden von Goethe verfaßten Texte »Die Laune des Verliebten« und »Die Mitschuldigen« von entscheidender Bedeutung. Beide entwickeln sich aus Diskursformationen, die die Zeit des Rokoko und der Empfindsamkeit bestimmen. In der »Laune des Verliebten« ist es der Konflikt von moralischem und frivolem Diskurs, aus dem die dramatische Konstellation erwächst, in den »Mitschuldigen« ist es die Differenz zwischen erotischer und ökonomischer Redeordnung, aus der der Konflikt sich entwickelt. Beide Handlungskonstellationen beruhen letzlich auf dem sozialen Gesetz des Tausches und seiner allgegenwärtigen Funktion im ›contrat social‹. Das dramatische Inventar beider Stücke macht das unübersehbar deutlich.[23] Da sind in der »Laune des Verliebten« die Liebesgaben, die als Beziehungszeichen zwischen den Figuren getauscht werden, und die, in wechselnden Konstellationen, das Sprach- und Affektgeschehen in Gang halten: Bänder, Blumen und Lieder. Das sind, auf der anderen Seite, in den »Mitschuldigen« die pekuniären Konstellationen, die ein Spiel universellen Tausches zwischen Erotik und Ökonomie in Szene setzen und, in zahllosen Metamorphosen, vom Motiv des Geldes regiert werden. Die beiden Einakter reagieren dabei mit ihrem Sprachspiel auf zwei verschiedene soziale Formationen: die feudale Schäferwelt im Doppellicht von adliger Libertinage und bürgerlicher Moralität einerseits, die bürgerliche Kauf-

[23] Zur Analyse beider Stücke vgl. Wolfgang Preisendanz, Das Schäferspiel »Die Laune des Verliebten« und das Lustspiel »Die Mitschuldigen«. In: Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1980, S. 11–22.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mannswelt im Doppellicht von Sexualität und Ökonomie, im Inbegriff der Zahlungsmoral, andererseits. Den Rahmen dieser Sprachspiele bilden – und dies ist für die Einakterkonstruktion in gattungsgeschichtlicher Hinsicht symptomatisch – ritualisierte soziale Situationen, wie sie sich namentlich in Festen und institutionalisierten Geschehensknoten ergeben. In der »Laune des Verliebten« sind es die Tanz- und Schäferfeste, in den »Mitschuldigen« der Maskenball und das Glücksspiel Pharao, an dem die Protagonisten partizipieren, und an dem sich ihre Identifikationstriebe abarbeiten. Das Moment solcher ritualisierten Konstellationen reicht – aufs Ganze der Gattung gesehen – vom Dorffest und der Verlobung in Cervantes' »Wundertheater« bis hin zum Geburtstagsfest der Gräfin im von Richard Strauss und Clemens Krauss gemeinsam verfaßten »Capriccio« einerseits und dem als Schicksalsaugenblick inszenierten Todestag der Geliebten andererseits, wie er etwa in Schnitzlers »Lebendigen Stunden« die Folie für das Einaktergeschehen bildet.

Ein weiteres Beispiel für den Einaktertypus des Sprachspiels liefern Mussets »Comédies et Proverbes«. Besonders ausgeprägt zeigen sich diese Züge etwa in dem Proverb »Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermé«[24]. Dieser Einakter entfaltet sein Sprachspiel, das sich im erotischen Spannungsfeld zwischen Mann und Frau entspinnt, auf dem Hintergrund der Bewahrheitung einer Maxime, die zugleich auch den Titel des Stückes bildet. Es ist eine Maxime, die sich – in Rede und Gegenrede – als erotischer Augenblick konkretisiert: als die Situation nämlich, in der der Comte um die Marquise wirbt. Diese, von seiner Huldigung durchaus affiziert, weigert sich, im üblichen Sinne seine Geliebte zu werden – der Titel, der auf eine solche Existenz »Zwischen Tür und Angel« hinweist, macht dies deutlich – und richtet ihre ganze Koketterie strategisch auf jenen Augenblick aus, wo der Comte seinen Wunsch erklären wird, sie zu seiner Frau zu machen. Diese Klärung der Sachlage erscheint so im Stück gleichsam aus dem Sprichwort »Man muß sich entscheiden« – eine Tür muß offen oder geschlossen sein – herausgereizt. Dieses Sprachspiel seinerseits wiederum wird in einem rituellen, sozial konventionalisierten Rahmen angesiedelt, dem »jour fixe« der Marquise, der gleichzeitig den Zeitraum des Handlungsspiels

[24] Œuvres complètes de Alfred de Musset. Comédies et proverbes 1836–1849. Paris 1933, S. 191–231.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Einakters bildet. Das Verhalten des Comte ist ein Spiel mit dem Verfehlen und Erfüllen des Rituals, in Gang gebracht durch das Schwankens seiner Rolle zwischen konventionellem Besucher und passioniertem Liebhaber, zwischen Verführer und Heiratskandidat – aber auch zwischen Lizenz und Tabu: zwischen ›Tür und Angel‹, wie das Proverb des Titels sagt. In diesem Spiel – als dem komplizierten Prozeß einer Verhaltens- und Rollenfindung im erotischen Feld – ist das parasitäre Geräusch der Klingel, die immer wieder (scheinbar) andere Besucher ankündigt, von entscheidender Bedeutung. Das Klingeln wird als Störgeräusch und Auslöser zugleich der immer wieder ins Stocken geratenden Kommunikation (und der Entscheidungsfreudigkeit des Comte) begriffen. Es bedeutet ein wesentliches Element in der dialogischen Konstellation des Einakters. Es ist zugleich ein Motiv, das die ganze künftige Geschichte des Einakters bestimmt: die Thematisierung des Mediums selbst im Stück und das Spiel mit seiner doppelt verstandenen parasitären Funktion[25]. Man denke – bei Strindberg – an das Sprechrohr des unsichtbaren Vaters, das in die Szene des Geschlechterkampfs in »Fräulein Julie« hineinreicht; man denke an Cocteaus »La voix humaine«, wo eine Frau am Telefon den kritischen Augenblick einer erotischen Beziehung erlebt; man denke schließlich an Becketts Einakter »Krapp's last tape«, wo ein gealterter Mann in immer erneuten Ansätzen von Erinnerung sich mit verschiedenen Stadien seiner Selbsterfahrung nur noch über ein Tonband – seine konservierte Stimme – auseinandersetzt.

In Mussets »Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée« läßt sich das Wesen des Sprachspiels zwischen beiden Protagonisten zugleich als ein ›Sprechen über das Sprechen‹ des erotischen Begehrens bestimmen, als eine Thematisierung der Grundformel für die Formen der Annäherung des Mannes an die Frau – hier konkretisiert in der Frage, was es eigentlich heiße, »einer Frau den Hof zu machen«: »Dites-moi un peu... qu'est-ce que signifie cette chose-là: faire la cour à une femme?« (202) Diese Schlüsselfrage steckt das Feld zwischen Verführung und Heirat, zwischen Sexualität und Geld ab und führt schließlich zu Krise und Entscheidung des erotischen Augenblicks, der das Thema des Mussetschen Einakters ist. Das Reden über das Reden verwandelt sich am

[25] Michel Serres, Der Parasit. Frankfurt 1981.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schluß in ein Beziehungsmuster, das zu einer Liebes- und Heiratserklärung sich verdichtet: ein Spiel, das, anders akzentuiert, später auch in Schnitzlers Szene »Weihnachtseinkäufe« aus dem »Anatol«-Zyklus in virtuoser Weise thematisiert wird.[26]

In Mussets Stück erscheint denn auch das Sprachspiel zuletzt – gattungsmorphologisch konsequent – durch das eingespielte Pygamlion-Thema gewissermaßen emblematisch legitimiert. Eine Nachbildung der Venus von Milo steht auf dem Kaminsims. Aus dem Blick auf die Statue – hier nur noch ein industriell reproduziertes Klischee, ein Versatzstück – wird eine letzte Wendung des Gesprächs herausgereizt, die Vorwand und Bewahrheitung zugleich ist, ein geistreiches Spiel des Aussprechens und Verschweigens. Die Figur ist Stein und Leben, tote Formel und pulsierendes Leben in einem, ein topisches Argument und eine Affektformel zugleich:

> Cette Vénus qui est là sur votre pendule, c'est aussi toujours la même chose; en est-elle moins belle, s'il vous plaît? Si vous ressemblez à votre grand'mère, est-ce que vous en êtes moins jolie? (222)

Und als der Comte hinzufügt:

> Si le beau corps trouvé à Milo a jamais eu un modèle vivant, assurément cette grande gaillarde a eu plus d'amoureux qu'il ne lui en fallait, et elle s'est laissé aimer comme une autre, comme sa cousine Astarté, comme Aspasie et Manon Lescaut,

antwortet die Marquise kühl und lakonisch: »Monsieur, voilà de la mythologie«! Sie spricht damit aus, was sich hier ereignet hat: die Einschmelzung der mythischen Schöpfungsformel des Pygmalion zu einer galanten Floskel im Geplänkel einer Causerie: ein »Proverb in Versen mit einer Moral«, um mit Hofmannsthal zu sprechen. Hier wird der junge österreichische Autor mit seinem Sprachspiel des »Gestern«-Einakters anknüpfen.

Der zweite Strang der Einaktertradition, der durch die Formel des Augen-Blicks beherrscht wird, realisiert sich in Mallarmés doppelter Überschreibung des Pygmalion-Mythos durch die Salome-Mythe und die Narziß-Formel. Mallarmés Version des Einakterthemas, scheinbar so versteckt in seiner hermetischen »Hérodiade«, wird die ganze künftige Entwicklung bis ins 20. Jahrhundert hinein bestimmen: und zwar als

[26] Schnitzler, Die dramatischen Werke (Anm.21), Bd. 1, S. 41–50.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Transformation, eine Rückverwandlung des erotischen Augenblicks, wie ihn das frivole Proverb des 18. und noch des 19. Jahrhunderts paraktiziert, in ein Modell schöpferischer Autonomie und Selbstgenügsamkeit, in einen schöpfungsästhetischen Narzißmus, der in den Motiven der Selbstspiegelung und der selbstbezogenen Auratisierung des produktiven Aktes als Paradigma der ›poesie pure‹ gelten kann. Die bedeutsamste Fortsetzung dieser Konstellation konkretisiert sich dann in Rilkes »Weißer Fürstin«, deren erste Fassung zwischen 1898 und 1900, deren zweite aber 1904 entsteht und 1909 publiziert wird. Rilke zeigt in seinem Einakter eine Hochzeits- und Verschmelzungsphantasie eines weiblichen Ich mit einem imaginären Du, in dem nicht der Gatte, sondern der seit Jahren abwesende Geliebte sich vergegenwärtigt, eine bemerkenswerte Überkreuzung von Frivolität und Mystik, wie sie Schnitzler, in anderer Akzentuierung, in seiner »Traumnovelle« zum Thema macht. Rilkes Inszenierung eines erotischen Augenblick zwischen Vision und Traum nimmt zuletzt die Form einer zwischen Tod und Schöpfertum Gestalt gewinnenden Selbstspiegelung an. Wesentlich für diese ins Innere der Seele sich wendende Inszenierung sind die beiden Schlußtableaus der »Weißen Fürstin«, die, einander kontrastierend, die Selbsterfüllung im Traum und die das Selbst auslöschende Begegnung mit dem Tod phantasieren. Diese Konstellation ist es, die dann in anderen Akzentuierungen von Hofmannsthal im Libretto seiner »Ariadne« aufgegriffen und weiter verwandelt wird.

IV

Beide Überlieferungsstränge des Einakters als Gattung, der des Sprach-Spiels und der des Augen-Blicks (als Mysterienspiel), überlagern sich im Werk desjenigen Autors, der wohl das bedeutendste Einakterkonzept des beginnenden 20. Jahrhunderts entwickelt hat: August Strindberg. Er knüpft an die Identitätsformel des Sprachspiels an und verkoppelt sie mit der ihr korrelierten des Augen-Blicks, und zwar in der – nunmehr materialistisch gewendeten – Vorstellung von der sozialen Rolle des Subjekts zwischen Diskurskonstellation und Triebkonfiguration, zwischen Sprache und Körper. Musterhaft vergegenwärtigt sich dieses Doppelmodell wohl in dem 1889 entstandenen Einakter »Fröken Julie«. Dieser erweist sich auf der einen Seite als ein Experiment mit

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jenen Sprach- und Redeordnungen, die das Ende des 19. Jahrhunderts beherrschen und im Zeichen des Determinismus und des sozial gewendeten Darwinismus stehen, in welche die Rede von Herr und Knecht, von Mensch und Tier auf intrikate Weise eingebettet erscheinen. Strindberg korreliert diese im Dienst einer im Positivismus neu formierten Auklärung stehenden Vorstellungsordnungen mit den stummen Diskursen der Pantomime und des Balletts.[27] Auf der anderen Seite aber bietet Strindbergs »Fräulein Julie« eine Folge von Experimenten mit jenen Blickkonstellationen zwischen Mann und Frau, welche die Tradition des Einakters, als eine solche des Blick-Spiels, von Anbeginn bestimmt haben: als Gegenüberstellung von Verführer und Verführter, wie sie im Don Juan-Stoff sich niederschlägt; von Verführerin und Verführtem, wie sie in der Begegnung von Potiphar und Joseph sichtbar wird; als Blickwechsel zwischen Diana und Aktäon, der zu einer mörderischen Situation der Zerfleischung gerät; und schließlich als biblische Version des Geschlechterkampfes, wie sie im Blick-Tausch zwischen Salome und Johannes dem Täufer bezeugt ist. Diese Blickkonstellationen werden von Strindberg in die für das Genre des Einakters typischen, ritualisierten Fest-Situationen eingebettet: die Feier der Mittsommertag-Wende einerseits, das Ritual der Hochzeitsnacht andererseits. Hinzu tritt das für die Tradition des Einakters und seine Fortführung im 20. Jahrhundert so zentrale Moment der Thematisierung des Mediums und des Zeichentausches auf der Bühne selbst, ein Reflektieren über Möglichkeiten der Kommunikation: des Mediums der Worte und des stummen Mediums der Blicke und Gebärden, die einander in ›komplementärer Dissoziation‹ zugeordnet sind. Es ist das anonyme und allpräsente Medium der herrschende Rede, das hier im Sprachrohr des Vaters gegenwärtig ist: aus der Welt des oberen Stockwerks, in der der Vater unsichtbar regiert, in die untere Welt des Geschlechterkampfes zwischen Jean und Fräulein Julie hineinreichend.[28]

[27] August Strindberg, Elf Einakter. Verdeutscht von Emil Schering. München 1920, darin »Fräulein Julie. Ein naturalistisches Trauerspiel«, S. 3–50; S. 9 »Pantomime«, S. 22 »Tanz«.

[28] Zu Strindberg vgl. die vorzüglichen Studien von Manfred Karnick, ›Fräulein Julie‹ als Motivpartitur. Zur musikalischen Komposition in Strindbergs naturalistischem Trauerspiel. In: Poetica 10, 1978, H. 4, S. 469–484. Ferner ders., Rollenspiel und Welttheater. Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts. München 1980, S. 110–127.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In den von Strindberg für seine Dramen entwickelten Szenarien verliert das Sprachspiel seine schöpferische, die Begegnung der Figuren naturwahr modellierende Kraft und nimmt mehr und mehr die Gestalt einer Allegorie des Determinismus, einer anonymen Sprechmaschine an. Parallel dazu verliert aber auch der Augenblick – als Blick-Wechsel – seine schöpferische Qualität und gewinnt den Charakter einer hypnotischen Konstellation. In ihr, als einer Form der Selbstentmächtigung, suggeriert Jean Fräulein Julie den Selbstmord, dem sie am Schluß »entschlossen« entgegengeht. Strindbergs Einakter widerruft das für die Einakter-Überlieferung so lange gültige Sprachspiel als Inszenierung einer neuen Welt; und er revoziert zugleich das ihm korrelierte Spiel der Blicke zwischen Mann und Frau als Möglichkeit einer schöpferischen Stiftung von Identität. Seine Einakter zeigen vielmehr die infektuösen Überlagerungen der traditionellen Identifikationsmodelle von Sprachspiel und Augenblick durch Sprechmaschine und Hypnose: »Der Pierrot des 19. Jahrhunderts – aber mit Charcot«, sagt Strindberg einmal.

Als zweiter wesentlicher Umschlagspunkt in der Geschichte des Einakters vom 19. zum 20. Jahrhunderts sind die Dramentexte Maurice Maeterlincks anzusehen. Auch er hat beide Grundstrukturen, die des Sprachspiels und die des Augenblicks, aufgegriffen und charakteristisch umgewandelt. Er ist neben Strindberg der zweite große Vermittler in der Linie der Tradition, die von den frühen Stücken des Cervantes und Rousseaus zu den späten Figurationen des einaktigen Dramas im 20. Jahrhunderts führt. Seine Stücke sind es, die zum Strukturwandel im Konzept des Einakters wesentlich beitragen.

Auch Maeterlinck bezieht sich in seiner gestalterischen Auffassung mit Nachdruck auf die beiden überlieferten Möglichkeiten von Sprach-Spiel und Augen-Blick als nebeneinander wirksamen Wahrnehmungs- und Darstellungsmodellen des einaktigen Dramas. Aber vielleicht hat kein anderer Autor des endenden 19. Jahrhunderts deren Sektion, deren experimentelle Prüfung als konkurrierende semiotische Organe weiter getrieben und radikaler in Szene gesetzt als er.

Im Grunde sind es drei Verfahren, deren sich Maeterlinck bedient, um das überlieferte Muster des Einakters auf die veränderte Wahrnehmungssituation der Jahrhundertwende hin zu orientieren: Umwendung, Dissoziation und Separation.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unmittelbar in die Augen springend ist zunächst der Umstand, daß der flämische Autor das Sprach-Spiel als Dialog, wie es den französischen Einakter seit Carmontelle, Leclercq und Musset bestimmt, an entscheidenden Stellen seiner Stücke ins Verstummen und in die Pantomime wendet. »L'Intérieur« ist hierfür vielleicht das einleuchtendste Beispiel, wo der Fremde und der Alte aus dem Garten das stumme gestische ›Theater‹ der Familie im Inneren des erleuchteten Zimmers verfolgen und kommentieren.[29] Parallel zu dieser Wendung des Dialogs ins Pantomimische erfolgt aber in Maeterlincks Stücken auch eine Umwendung des Augen-Blicks in sein Gegenteil, das (mystische) Augenschließen und die Blendung: Der blinde Großvater in »L'Intruse« verkörpert dieses Moment der kritischen ›Wende‹ gewissermaßen als Figur, als »blinder Fleck« im Wahrnehmungssystem der Familie, »Les aveugles« generalisieren dieses Modell zu zwölffacher Blicklosigkeit in einem undurchdringlich gewordenen Wahrnehmungsraum.[30]

Aber auch das zweite Element in Maeterlincks Dramaturgie des Einakters ist evident: die strikte Lösung des Zusammenhangs zwischen den beiden konkurrierenden Formen der Weltwahrnehmung: Wort und Blick. Einzelne Figuren wie ganze Theaterstücke sind diesem dissoziierenden Prinzip unterworfen, der zuletzt unüberbrückbaren Auseinanderlegung der semiotischen Felder, in denen Lauscher ohne Blickwahrnehmung, wie es die »Blinden« sind, und Voyeure ohne Hörkontakt sich aufhalten und zu agieren versuchen, wie beispielsweise das greise Königspaar in den »Sieben Prinzessinnen« und die beiden Familienbeobachter in dem Stück »L'Intérieur«.

Schließlich aber das Dritte: die Trennung und schneidende Distanzierung zwischen Wahrnehmungsträger und Wahrgenommenem, zwischen lauschender oder beobachtender Figur und ihrer Umwelt in Maeterlincks Dramen. Es ist die definitive Unvermittelbarkeit von ›Außen‹ und ›Innen‹, von Bühnenraum und Seelenraum, von Welt und

[29] Maurice Maeterlinck, Die frühen Stücke. 2 Bde. Übers. und hg. von Stefan Gross. München 1983, hier Bd. 2, S. 37ff.

[30] Eine Kunstgeschichte des zentralen Zusammenhangs von Verblendung, Blindheit und Sehendwerden (in der Tradition von Paulus und Augustinus bis ins 20. Jahrhundert) und deren Bezug auf die wechselnden Wahrnehmungsparadigmen steht noch aus. Maeterlinck gehört in diese Geschichte. Wichtige Anregungen für das Thema gibt der Katalog einer von Derrida veranstalteten Ausstellung im Centre Pompidou in Paris. Jacques Derrida, Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines. Paris 1990.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ich. Weder durch den Blick noch durch das Wort gelingt es den Figuren Maeterlincks, diese Schwelle, die wie eine beschlagene Scheibe[31] die verschiedenen Räume trennt, zu überschreiten. »In eine Seele«, sagt der Alte in dem Stück »L'Intérieur«, »kann man nicht wie in dieses Zimmer sehen.« (2,40)

Auslöser für diese Erfahrung der Separation, Symptome für diese Unvermittelbarkeit der Bereiche menschlicher Wahrnehmung und der damit verknüpften Unvermittelbarkeit der semiotischen Felder, die die Wahrnehmung organisieren, sind in Maeterlincks Dramen die Artikulationen des Unsichtbaren, dessen Anzeichen drohend in den Hörraum eindringen, wie die sich nähernden Schritte in den »Blinden« oder im »Eindringling«, aber auch des Sichtbaren, dessen Akustik den Beobachtenden verschlossen bleibt, wie die Gestik der Figuren in den verriegelten Räumen in »L'Intérieur« oder in den »Sieben Prinzessinnen«. Das Unartikulierte und Numinose, das unsichtbar oder unhörbar den Wahrnehmungsraum der Figuren Maeterlincks betritt, wird gleichsam zum Katalysator der Wahrnehmungskrise, die ja das zentrale Thema seiner Einakter ist. Verstärkt wird diese Struktur aber noch durch jene Wahrnehmungsträger, die, wie ›blinde Motive‹, das Geschehen begleiten, ohne ihm menschlichen Sinn, Verständnis in Hörbarkeit oder Sichtbarkeit, verleihen zu können: ›infans‹ und ›animal‹ in der Menschenwelt, das Sprachlose und das durch die Triebe allein Geleitete. Da sind die Kinder, die weder der Sprache noch des Blickes mächtig sind, aber schlafend oder wimmernd – »das Kind ist nicht wach geworden« (L'Intérieur) (1,49); »ein angsterfülltes Wimmern, das sich bis zum Ende des Stücks in stetig zunehmendem Entsetzen fortsetzt« (L'Intruse) (1,105) – die Ratlosigkeit der Erwachsenen begleiten, das Kind, das in den »Blinden« gar als Führer den Desorientierten vorangetragen wird: »Sie hebt das Kind über die Köpfe der anderen...Das Weinen des Kindes wird verzweifelter.« (1,132) Da ist aber auch der Hund, der in den toten Wahrnehmungsraum der Blinden eindringt und reglos bei

[31] Diese Vorstellung ist konstitutiv für die dramatische Welt Maeterlincks: »Lichtverhältnisse, Entfernung und ein leichter Beschlag auf den Scheiben lassen alle Bewegungen – ob jemand aufsteht, herumgeht oder auch nur eine Geste macht – langsam, gemessen, ungewöhnlich und wie vergeistigt erscheinen.« Maeterlinck, Die frühen Stücke (Anm.29), Bd. 2, S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem gestorbenen Priester verharrt, statt die Blinden zum Schloß zurückzuführen. (1,126)

Maeterlincks Wende in der Tradition, wodurch Sprach-Spiel und Augen-Blick durch Abblendung in einen Hörraum verwandelt werden, hat weitreichende Folgen: Sie bezeichnet – im Rahmen eines Paradigmawechsels der Wahrnehmungsformen – eine neue Möglichkeit der Öffnung des Einakters auf die Oper und ihren Charakter eines »Hörspiels« – so hatte Nietzsche die Erkenntnisform der Musik in Bezug auf Wagner bestimmt[32] –, aber auch auf das im 20. Jahrhundert mit dem Rundfunk entstehende Hörspiel im eigentlichen Sinne, das wesentliche Züge des Einakters trägt.

Sprach-Spiel und Augen-Blick sind aber auch die Muster, die ganzen Theaterstücken Maeterlincks zugrundeliegen, und deren er sich, sie zugleich subvertierend, für die ›neue Formel‹ seiner Einakter bedient. So wird das Stück »Die Blinden«, als eine Art von dramatischem Proverb, aus dem ›Sprach-Spiel‹ eines Sprichworts – »Ich habe Angst, wenn ich nicht spreche« (1,111) – herausgereizt, widerruft aber ineins damit die inszenierende Kraft solchen Redens: als eine Allegorie der Sprache, die blicklos bleibt, ein köperloses Symposion oder Abendmahl, bei dem »Dreizehn bei Tisch« sind (»L'Intérieur«) (2,40), aber das eucharistische Wunder der Sinnstiftung am Ende ausbleibt. Wenn der Augen-Blick, den Christus mit den Jüngern beim Abendmahl tauscht, und gleichzeitig die Sprach-Formel »Dies ist mein Fleisch, dies ist mein Blut...« die Sinnstiftung der abendländischen Kultur schlechthin bedeuten, so widerruft Maeterlinck deren Struktur. Statt des Brot brechenden und die Verwandlungsformel sprechenden Christus kauert der tote Priester zwischen zwölf Blinden. Der diffuse Hörraum, der sie umgibt, setzt die Weltformel der Eucharistie außer Kraft.

Vergleichbares geschieht auch in den »Sieben Prinzessinnen«: Sie bieten eine subvertierende Gestaltung jenes ›Augen-Blicks‹, wie ihn Rousseaus »Pygmalion« festhält und für die Gattung des Einakters

[32] Der von ihm beobachteten Sprachkrise – »überall ist hier die *Sprache* erkrankt« (387) – setzt er die Möglichkeit einer Erkenntnis durch Musik entgegen: »Das Verhältnis zwischen Musik und Leben ist nicht nur das einer Art Sprache zu einer andern Art Sprache, es ist auch das Verhältnis der vollkommenen Hörwelt zu der gesamten Schauwelt.« (388f.) Und er spricht zuletzt von der »Welt als Hörspiel« (397), wie sie in Wagners Musik entsteht. Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Bd. 1. München 1956.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vorgegeben hat: als Blicktausch zwischen Mann und Frau, der bei Maeterlinck nicht mehr zur Erweckung der Statue durch die Schöpfungskraft des Liebenden und Künstlers führt, sondern nur noch als Berührung der Frau durch den Mann erscheint, eine Berührung, die zuletzt deren Tod herbeiführt. Ursula, die »Mittlere« der sieben schlafenden Prinzessinnen, lebt seit langer Zeit in Erwartung dessen, der kommen soll, um sie zu »erwecken«. Als dieser, der »Prinz«, mit einem Kriegsschiff über das Meer endlich anlangt, befindet sie sich mit ihren sechs Schwestern schlafend in einem verschlossenen Raum, aus dem kein Geräusch vernehmbar ist, in den, durch »beschlagene Scheiben«, kaum der Blick der Außenstehenden dringt. Der Prinz gelangt zuletzt durch einen geheimen Gang doch ins Innere des Saales und begegnet der ›Frau‹ – aber als einer Vielheit, einer ›seriellen Formation‹, nicht mehr als einem Individuum (ein Grundelement der Maeterlinckschen Dramaturgie) – in einem einzigen stummen Augen-Blick der Wahrnehmung:

> Der Prinz läßt die Grabplatte los, die er soeben angehoben hatte, und geht mit der Lampe in der Hand zur Marmortreppe, an deren Fuß er stehenbleibt. Sechs Prinzessinnen öffnen beim letzten Quietschen die Augen; bewegen sich einen Moment zwischen Wachen und Schlafen; richten sich dann bei seinem Näherkommen alle zugleich auf und strecken dabei langsam die Arme nach oben. Langgestreckt auf dem Rücken, bleibt allein Ursula inmitten ihrer Schwestern, die mit dem Prinzen einen langen Blick voller Erstaunen, Überraschung und Schweigen austauschen, regungslos auf den Marmorstufen liegen. (1,153f.)

Der Blick auf die Eine erblindet und wendet sich ins Serielle, die Erwartung der Erweckung erfüllt sich nicht, die Berührung führt nicht ins Leben, sondern zum Tod, der Wechselblick zwischen Mann und Frau springt nicht in Sprache um, nicht das Ich kommt zu Wort, sondern das ›gereihte‹ Anonyme artikuliert sich in stummer Gebärde.

Jenes Andere aber, dessen eisiger Atem die ›Wende‹ von Sprach-Spiel und Augen-Blick in Verstummen und Blindheit in Maeterlincks Dramen bewirkt, ist der Tod. In allen vier frühen Einaktern ist er jenes Stumme und Unsichtbare, aus dessen Annäherung Umwendung, Dissoziation und Separation erwachsen. Dieses Moment ist es, das aus »Les sept princesses« – bis in die Kehrformen und Motivkonstellationen von Erwartung und Erweckung, von herannahendem Schiff und offenem

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Meer, von Schloß und Ufer, von leerem Blick und Verdopplung, von Tod und Sprachlosigkeit – auf Rilkes Einakter »Die weiße Fürstin« von 1898 eingewirkt hat, und dessen Spuren sich bis zu Hofmannsthals »Tor und Tod« wie zu seinem »Tod des Tizian« verfolgen lassen – aber schließlich auch zu der »lyrisch dialogisierten Kleinigkeit mit sieben oder acht Figuren in der Art eines Puppentheaters«, wie Hofmannsthal seinem Vater gegenüber das »Kleinen Welttheater« einmal bezeichnet.[33]

Denn Maeterlincks subvertierender Umgang mit den Schlüsselstrukturen von Augen-Blick und Sprach-Spiel bezieht noch ein drittes Moment ein, das für den Einakter der Jahrhundertwende von entscheidender Bedeutung ist: die Frage nach der Legitimation des Wahrnehmungsexperiments, das die Krise des Einakters, als eine Bild- und Sprachkrise, in ihrem eigentlichen Wesen ausmacht. Es ist gleichsam der ›dritte Blick‹, um den es hier geht: der Blick desjenigen – sei er nun der Autor des Stücks oder der Gott der Welt –, der für die Wahrheit des Dargestellten zeugt, für dessen Qualität als ›Wundertheater‹ des Betrugs oder als ›Welttheater‹ der kosmischen Ordnung, die in der Hand Gottes ruht, gleichsam die Garantie übernimmt. Es ist die Frage, die schon Cervantes' »Retablo de las maravillas« in die Geschichte des Einakters eingebracht hatte. Ein Augenblick in dem Stück »L'Intérieur« hebt dieses Dreifache des ›Blickes‹ – der unbefangen Handelnden, der diese beobachtenden Voyeure, und der beide in den Blick nehmenden bewahrheitenden Instanz – ins Bewußtsein. Der Alte und der Fremde stehen im Garten und beobachten durch das Fenster die ahnungslose Familie, der der Alte die Botschaft vom Tod der Tochter überbringen will:

DER FREMDE: Sie lächelt, ohne sich zu bewegen... jetzt legt der Vater plötzlich den Finger an die Lippen...
DER ALTE: Er zeigt auf das Kind; es ist auf dem Schoß der Mutter eingeschlafen...
DER FREMDE: Sie wagt nicht hochzuschauen, aus Angst, seinen Schlaf zu stören...
DER ALTE: Sie sticken nicht mehr... Es herrscht tiefes Schweigen...
DER FREMDE: Sie haben das Knäuel weißer Seide beiseite gelegt...
DER ALTE: Alle schauen auf das Kind...
DER FREMDE: Sie wissen nicht, daß auch sie angesehen werden...

[33] B I, S. 215.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

DER ALTE: Auch wir werden angesehen...
DER FREMDE: Sie schauen auf...
DER ALTE: Und doch können sie nichts sehen... (2,41)

»Auch wir werden angesehen...«, sagt der Alte im Stück: So ist es zuletzt das Spiel im Spiel und seine mögliche oder unmögliche Beglaubigung, die hier zur Diskussion stehen – ein Spiel, das die Autoren der Jahrhundertwende – sei es Rilke (in seinem Aufsatz über die Pritzel-Puppen[34]), sei es Schnitzler (in seinen drei »Puppen«-Einaktern, die in dem Zyklus »Marionetten« zusammengefaßt sind[35], und in dem thematisch wie zeitlich unmittelbar daran anschließenden Drama »Zwischenspiel«[36]), seien es Beer-Hofmann oder Hofmannsthal – im Namen der Marionette in Szene setzen. »Wie unbewegliche Puppen sehen sie aus«, sagt der Alte aus »Intérieur« über die beobachtete Familie, »und so viele Ereignisse finden in ihren Seelen statt... Sie wissen selbst nicht, was sie sind...« (2,40) Und der Sammelband von Dramen Maeterlincks, in dem »L'Intérieur« 1894 zum ersten Mal erscheint, trägt den Untertitel »Trois petits drames pour marionettes«.

IV

Die bedeutendste Rolle bei der Vermittlung des Einakters an die Wiener Moderne, in der dann Hofmannsthals Texte anzusiedeln sind, spielt wohl der Arzt und Autor Arthur Schnitzler, und zwar im Dialog mit dem jüngeren Hofmannsthal: beide einander in Spiel und Gegenspiel poetisch kommentierend, haben sie in Einakter und Vorspiel immer wieder Bezug aufeinander genommen. Ein Zeugnis dieser Bezugsstiftung ist der Prolog zum »Anatol«, den Hofmannsthal 1889/90 verfaßt hat, und sein Einakter »Gestern«, der – ohne Zweifel im Blick auf Schnitzlers »Anatol«-Szenen – 1891 entsteht. Was Hofmannsthal mit Schnitzler verbindet und was für Schnitzler von Anfang an in neuer Beleuchtung und suggestiver Verschärfung (gerade auch aus der Erfahrung der Begegnung mit Hofmannsthal) zum Thema der Einakter wird, ist die Frage nach der Wahrheit als sozialem wie als poetischem Thema;

[34] »Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel.« In: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke (Anm.20). Bd. VI, S. 1063–1074.

[35] Schnitzler, Die dramatischen Werke (Anm.21). Bd. 1, S. 838–894: »Der Puppenspieler«, »Der tapfere Cassian«, »Zum großen Wurstel«.

[36] Ebd. S. 895–961.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Frage, die auf dem Umweg über Nietzsche die Situation der Jahrhundertwende in Wien in besonderer Weise bestimmt. Sprach-Spiel und Augen-Blick des Einakters waren zwar von Anfang an auf das Wahrheitsproblem – die Legitimation der Wahrheit des Selbst im Dialog zwischen den Menschen und im Blick auf die Welt – bezogen. Man denke an Cervantes, wo die schillernde irdische Welt zwischen Schein und Sein als eine Welt solchen Wahrheitsspiels erscheint und zuletzt nur von der höchsten Instanz des göttlichen Heilsplans her ihre Legitimation erfährt. Anders gewendet zeigt sich das Problem der Wahrheit bei Rousseau, wo es im Zeichen der Authentizität des beseelten Körpers und seiner Legitimation durch das ›génie‹, die Möglichkeiten menschlichen Schöpfertums erscheint. Wieder anders beleuchtet Goethe die Wahrheit im Spiel konkurrierender Diskurse, die bei ihm freilich noch immer vom Substrat einer Natur getragen sind, die die Zeichen der Gesellschaft zu beglaubigen vermag. Mallarmé schließlich ersetzt die Frage nach der Wahrheit durch eine Form leerer Transzendenz, eines Sprachspiels und eines Spiegelzusammenhangs, der sich von der Welt der objektiven Realität löst und in die Autonomie einer bildlich wie sprachlich inszenierten Poesie pure hinüberwechselt. Rilke wird die Doppelheit von Spiegelspiel und Todeserfahrung in das Feld der Wahrheit im Einakter hinüberführen, indem er dessen Ambiguität in den Mittelpunkt rückt, als doppelte Verräumlichung gewissermaßen, die in der Konfrontation zweier Tableaus in Szene gesetzt ist, in denen Selbstgenügen und Todesrealität auf paradoxe Weise zusammengezwungen erscheinen: als eine Poetik des doppelten Vorwands.[37] Strindberg stellt die Frage der Wahrheit an die Materie, an das deterministische Weltkonzept und seine sozialdarwinistische Variante. Bei Schnitzler nimmt dieses Wahrheitsspiel dann seine letzte Wendung, und zwar als Einbettung der trügerischen Elemente der Selbstwahrnehmung in das doppelte Moment von Augenblick und Sprachspiel, das durch fiktionale und strategische Momente zugleich geprägt erscheint. Es ist die Selbsttäuschung als Form der Selbstbehauptung, wie sie Nietzsche in einem Schlüsselsatz seiner Abhandlung »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«, die 1896 erschien, formuliert hat:

[37] Zu Rilkes Poetik des Vorwands vgl. Anthony R. Stephens, Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins. Bern und Frankfurt a. M. 1974, S. 133–161.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was weiß der Mensch eigentlich von sich selbst! Ja, vermöchte er auch nur sich einmal vollständig, hingelegt wie in einem erleuchteten Glaskasten, zu perzipieren? Verschweigt die Natur ihm nicht das allermeiste, selbst über seinen Körper, um ihn, abseits von den Windungen der Gedärme, dem raschen Fluß der Blutströme, den verwickelten Fasererzitterungen, in ein stolzes gauklerisches Bewußtsein zu bannen und einzuschließen! Sie warf den Schlüssel weg: und wehe der verhängnisvollen Neubegier, die durch eine Spalte einmal aus dem Bewußtseinszimmer heraus und hinab zu sehen vermöchte und die jetzt ahnte, daß auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend. Woher, in aller Welt, bei dieser Konstellation der Trieb zur Wahrheit![38]

Sprach-Spiel und Augen-Blick in den Texten Arthur Schnitzlers stehen nicht mehr im Dienste der Wahrheit, sondern entwickeln Hilfskonstruktionen und Deckphantasien, die den männlichen Blick auf die Frau leiten, die aber auch ins Sprachspiel sich mischen, das den Einen mit dem Anderen, den Mann mit der Frau verbindet. Es sind Konstruktionen zur Bewahrung einer strategischen Identität, die im Zeichen eines doppelten Imaginären steht: des bürgerlichen Phantasmas von der Unschuld der Frau, die im Spiegelbezug die Ganzheit des Mannes garantiert, wie es etwa in »Episode« (aus dem »Anatol«-Zyklus) zum Thema wird; des anderen, nicht weniger bürgerlichen Phantasmas von einer großen Leidenschaft, in welcher der Mann seine Identität bildet, wie es die komplementäre »Anatol«-Episode »Denksteine« zum Gegenstand macht. An die Stelle des Sprach-Spiels tritt schließlich bei Schnitzler das Verhör, an die Stelle des Augen-Blicks die Suggestion der Hypnose. Der Titel des Einakterzyklus »Komödie der Worte« und der Titel des in diesen eingebundenen Einakters »Stunde des Erkennens« drücken das eine wie das andere in ironischer Konstellation aus.[39]

So spielen beide Momente, das Sprachspiel wie der Augenblick, als Grundformeln der situativen Konstruktion des Einakters bei Schnitzler eine entscheidende Rolle. Der Typus des Sprachspiels realisiert sich auf exemplarische Weise etwa im Einakter »Große Szene«. Hier ist es ein Schauspieler, der durch seine Rede – in Ohrenzeugenschaft seiner Frau

[38] Nietzsche (Anm.32). Bd.3, S. 310f. Vgl. hierzu auch Hartmut Scheible, Im Bewußtseinszimmer. Arthur Schnitzlers Einakter. In: Text & Kontext 10, 1982, S. 220–288.

[39] Schnitzler. Die dramatischen Werke (Anm.21), S. 465–491.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– eine große Leidenschaft für eine Frau inszeniert, mit der er nichts weiter als eine flüchtige Affäre hatte. Diese Inszenierung steht im Dienst der Täuschung des Verlobten dieser Frau und soll diesen von der Wahrheit – einer bloß flüchtigen und belanglosen Liaison seiner Verlobten, die seine Ehre zerstört hätte – ablenken. Diese große Szene gelingt, und der Schauspieler begibt sich auf die Bühne, um den Hamlet zu spielen. Die Einsicht Schnitzlers, die sich aus diesem Konzept der »Großen Szene« ableiten läßt, besteht darin, daß es nicht Wahrheit oder Lüge ist, in deren Zeichen menschliche Kommunikation sich ereignet, sondern nur die einem bürgerlichen Phantasma folgende sprachliche Inszenierung, die aufflackert und verlischt, das Entfalten eines Wortfächers, hinter dem sich zwar scheinbar das ›wahre Gesicht‹ verbirgt, hinter dem aber – und dies ist die Botschaft des Einakters »Die letzten Masken«[40] – zuletzt weder Moral noch Charakter zu finden sind. Noch verschärft wird dieses Problem des Sprachspiels in einem anderen Einakter Schnitzlers, dem »Bacchusfest«. Die Frau eines Dichters beginnt – in dessen Abwesenheit – eine Affäre mit einem jungen Mann. Der Dichter schreibt gerade an einem Stück, das den Mythos des »Bacchusfestes« – die Idee einer einmaligen, folgenlosen, anonymen Orgie, aus der ein Weg in die Zweierbeziehung zurückführen könnte – gestaltet. Der dritte Akt dieses Stücks freilich ist noch nicht geschrieben. Bei seiner Rückkehr inszeniert der Dichter, der die Untreue seiner Frau gewahrt, diesen dritten Akt als Gespräch zwischen ihm selbst, seiner Frau und ihrem Liebhaber und drängt durch dieses strategisch-dialogische Konzept den Liebhaber aus dem so inszenierten Sprachspiel heraus. Zu einer wahren Versöhnung der Eheleute führt dieses Ende freilich nicht. Es ist ein Schluß, der durch das Mittel des verspäteten Augenblicks – der Dichter kommt (strategisch richtig) zum falschen Zeitpunkt – und das Mittel des inszenierten Augenblicks – das bürgerliche Phantasma des Bacchusfestes – ein Sprachspiel in Gang bringt, in dessen Verlauf der Dichter seine Macht zurückgewinnt: die Macht des Autors, der sich in der Welt des Ästhetischen behauptet und dem es gelingt, sein Werk zu vollenden; die Macht des Liebenden, der im Feld des Erotischen den Sieg davonträgt und dem es schließlich gelingt, seine Frau – seinen Besitz – zurückzugewinnen. Das Fatale dieser Konstella-

[40] Ebd. S. 719–735.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tion besteht freilich darin, daß beide Machtstrategien, ununterscheidbar und unvergleichbar zugleich, nicht die Wahrheit zutage bringen, sondern ein kunstvoll inszeniertes, halb ästhetisch und halb erotisch eingefärbtes Sprachspiel – als Sprachmaske – in Geltung setzen.

Neben das Sprach-Spiel tritt aber im Einakterschaffen Schnitzlers gleichberechtigt die Thematik des Augen-Blicks. Ein Musterbeispiel für diese Grundkonstellation ist der Einakter »Die Frau mit dem Dolche«. Ein Mann und eine Frau begegnen einander vor einem Bild im Museum. Das Bild zeigt eine Frau mit einem Dolch, die offenbar im dargestellten Augenblick eine auf dem Gemälde nicht mehr sichtbare Person getötet hat. In einem Spiel im Spiel beginnt sich die betrachtende Frau aus dem Museum in die Schöpfungssituation des Bildes hineinzuträumen. In diesem Augenblick verwandelt sich die Szene. Sie zeigt die Situation eines Dreicksverhältnisses: einen großen Renaissancemaler, dessen Frau sich auf eine Affäre mit seinem Schüler einläßt. Wie die Frau des Dichters im »Bacchusfest« bewegt auch die Frau des Malers sich in den Machtbereich ihres Mannes zurück und erdolcht – um ihre Tat zu sühnen – den Schüler. Dieses Tun, ein Phantasma renaissancehafter Ruchlosigkeit, inspiriert den Maler zur Vollendung seines Bildes von der »Frau mit dem Dolche«. Hier endet der Traum, als ein Spiel im Spiel. Die Frau, die das Bild betrachtet hatte, erwacht und findet in die Gegenwart des Museums zurück. Sie hat ihren Entschluß gefaßt und verspricht, die Geliebte des jungen Mannes zu werden.

Diese Szene bietet eine Variation des Pygmalion-Modells: Die Bannung des Lebens ins Kunstwerk und die Erweckung des Kunstwerk zum Leben werden in ein strategisches Spiel verwickelt, das zwischen Kunst und Leben, zwischen Wahrheit und Lüge sich entspinnt – unentscheidbar und fern aller moralischen Bewahrheitung. Wesentliche Strukturelemente des für den Einakter symptomatischen Augenblickskonzepts treten hier zusammen: der Blickwechsel zwischen erotischem und ästhetischem Objekt, der Gegenwart und Erinnerung zu vermitteln scheint, so als sei es die doppelte Evokation des Ineinander von Lebensganzem und Momentaneität; der Augenblick, der als Vermittler von Bewußtsein und Traum gedacht wird; der Augenblick, der im erotischen Paroxismus, in Leidenschaft und Bluttat kulminiert; und schließlich der Augenblick, der zur Inszenierung schöpferischer Inspiration führt.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Bezüglichkeit der Situation auf das Zeichensystem nicht der Sprache, sondern der bildenden Kunst ist hier besonders signifikant: als der Blick auf das Bild des Körpers nämlich, aus dem das dramatische Spiel erwächst. Schnitzlers wesentliche Leistungen in der Geschichte des Einakter bestehen wohl in diesen verschiedenen Umformulierungen des dramatische Augen-Blicks zwischen Mann und Frau – als eines Blicks des Mannes auf den Köper der Frau – und seiner szenischen Funktionalität: als Hypnose in der »Frage ans Schicksal«; als mythische Projektion im »Bacchusfest«; als Trauminszenierung schließlich in der »Frau mit dem Dolche«.

Aber Schnitzler hat die beiden prototypischen Konstellationen des Einakters nicht nur aufgegriffen und variiert; er hat das Problem des Einakters auch ›poetologisch‹ inszeniert, als Drama um einen Komponisten, der, aus der Augenblickserfahrung in seinem Lebenskonzept, einen Opern-Einakter komponiert. Ich meine Schnitzlers Komödie »Zwischenspiel« von 1904. Diese Komödie ist als Dreiakter konzipiert, in dem es um die Komposition eines (einaktigen) »Zwischenspiels« geht. Schnitzler zitiert mit seinem Titel jenes alte und noch im 19. Jahrhundert florierende Genre, das in den spanischen Entremeses eine Hochblüte hatte und als »entr'acte« des 18. und 19. Jahrhunderts weiter sein Leben fristete. Dieses Zwischenspiel, das der Held des Stückes, Amadeus, ein Komponist, schreibt, wird ein ›Capriccio‹ sein – man könnte fast sagen, eben jenes »Capriccio«, das Richard Strauss und Clemens Krauss beinahe vierzig Jahre später im Geiste Hofmannsthals und in nachträglicher spielerischer Ausformung seiner (im Briefwechsel mit Strauss ja erhaltenen) Ideen komponieren werden.

Amadeus, der Komponist in Schnitzlers »Zwischenspiel«, lebt in der Trennung von seiner Frau Cäcilie, mit der er, in den Augen der Welt, ein ideales Paar gebildet hatte: Künstler und Muse, Wunderkind (»Amadeus«) und Objekt des Begehrens, Schöpfertum und weibliches Patronat (»Cäcilie«) – es sind zwei sprechende Namen. Mit Albertus Rhon, einem Dichter, schreibt Amadeus an einer Oper, deren Stoff parallel zu seinem Leben entsteht. Eine unvorhergesehene Liebesbegegnung des Paares Amadeus und Cäcilie, ein Rückfall gewissermaßen, der – als ›entr'acte‹ beinahe im Sinne des »Reigen« – zwischen den Akten vonstatten geht, wird zu eben jenem (erotischen oder ästhetischen) Zwischenspiel, von dem der Titel des Stückes spricht. Erotische Begegnung und schöpferi-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scher Akt: dies sind die spiegelbildlich zugeordneten Momente, aus deren Verbindung jenes Capriccio entstehen soll, das Amadeus für Cäcilie, die Sängerin, schreibt. Das für die Geschichte des Einakters so eminent Bedeutsame dieser Komödie ist die Tatsache, daß dieses Stück – im Kontext eines musikalischen Diskurses – die Pygmalion-Situation Rousseaus erneut aufgreift. Es ist der Autor, der aus der Beziehung zu einer Frau (die er – künstlerisch wie erotisch – ›erweckt‹ hat) sein Lebenskonzept der Liebe wie sein Schöpfungskonzept der Kunst zu entwickeln sucht: als Autor, der für sie schreibt, und als Korrepetitor, der ihre Gesangsnummern mit ihr einstudiert.

Diese Situation also dient der Komposition eines »Zwischenspiels«, eines ›Entremés‹ oder ›entr'acte‹, dessen musikalischer Charakter als ›Capriccio‹ bestimmt wird und das von der Liebe und von der Kunst – als Augen-Blicken im erotischen wie im schöpferischen Sinne – handeln soll. In dieser Schöpfungssituation wirken verschiedene Künste zusammen: die Literatur und die Musik. Die schöpferische Kraft ihrer Zeichen wird in einem Experiment auf die Wahrheit des Augenblicks auf die Probe gestellt: als eines erotischen und zugleich schöpferischen Moments, in dem die Frage nach der Wahrheit der ehelichen Beziehung und die andere Frage nach der Wahrheit des künstlerischen Werks auf dem Spiel stehen. Diese Augenblicksstruktur selbst wiederum wird zusätzlich eingebettet in die Thematik des Spiels im Spiel und des Theaters im Theater. Peterl, der Sohn von Amadeus und Cäcilie, hat ein Puppentheater geschenkt bekommen – wie der kleine Wilhelm Meister von seiner Mutter; und er spielt darauf das Beziehungsspiel seiner Eltern nach, das auf die Alternative von Hochzeit oder Scheidung – als Kasperletheater – hinausläuft. Das Zwischenspiel Schnitzlers ist in ausgezeichnetem Sinne ein Stück über die Poetologie des Einakters: Sprachspiel und Augenblicksspiel zugleich.

VI

Hugo von Hofmannsthal ist der schöpferische Vollender dieser Tradition; er ist aber auch ihr Erneuerer. Erbschaft und Innovation halten sich in seinen Texten auf anmutige Weise die Waage. So greift er das Sprach-Spiel-Modell des »Proverbs in Versen mit einer Moral«[41] auf und

[41] An Marie Herzfeld schreibt Hofmannsthal am 5. August 1892: »Meine Lieblingsform von Zeit zu Zeit zwischen größeren Arbeiten, wäre eigentlich das Proverb in Versen mit einer

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

führt es in »Gestern« auf neue und unvorhersehbare Weise weiter; so sucht er eine Vermittlung zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick, zwischen Dialog und Bildwahrnehmung in dem Fragment gebliebenen »Tod des Tizian«; und so gelingt ihm eine Vollendung und Steigerung der Augen-Blick-Formel zur Idee des Schöpfungsmysterium in seiner mit Richard Strauss zusammen verfaßten »Ariadne«-Oper.

Der frühe Einakter »Gestern« setzt die Bewahrheitung eines Lebensausgenblicks in Szene. Das kleine Stück situiert diesen Augenblick zwischen Erotik und Ästhetik, zwischen Momentaneität und Lebensganzem. Dabei kann man beobachten, daß die Konzeption des Ganzen – wie immer wieder in der Geschichte des Einakters – auf einer Pygmalion-Situation aufruht, der Erweckung Arlettes zum Leben dieses Augenblicks, wie es die erste Szene zeigt. Ein Liebhaber verläßt, vom zurückkehrenden Andrea gerade noch unbemerkt, die Wohnung. Arlette stellt sich schlafend, Andrea weckt sie mit den Worten: »Es ist ja fast schon licht«[42]. Damit knüpft Hofmannsthal, freilich in trügerischer Verschiebung, an jene Erweckungssituation des »Es werde Licht« an, die schon Rousseau in seinem »Pygmalion«, die Goethe in der Anfangsszene der »Mitschuldigen«, die Schnitzler in der »Frau mit dem Dolche« und in der »Frage an das Schicksal« beruft. Das Liebesgespräch, das sich, im Anschluß an diese Erweckung, in Hofmannsthals »Gestern« entspinnt, führt bei Andrea zu Zweifeln an der Treue Arlettes. Und so inszeniert er wiederum, gleichsam in Anknüpfung an Schnitzlers 1889 entstandene Hypnotisierungs-Szene aus dem »Anatol«-Zyklus, seinerseits eine »Frage an das Schicksal«, die ihre Antwort – wie in der Szene zwischen Max und Cora in Schnitzlers Stück[43] – schließlich aus dem Trancezustand der Traumerzählung Arlettes erfährt. Es ist ein Sprachspiel, das hier entfaltet wird und zu einer ›Augenöffnung‹ führt.

Dieser Sprachspielcharakter, der Hofmannsthals »Gestern« prägt, ist schon aus dem Schaffensprozeß des Autors, aus der Entstehungsituation des kleinen Werkes ableitbar. Man könnte von einer Geburt des Stücks aus der Lektüre sprechen, aus dem Exzerpt, das ins Konzipieren und

Moral...«, B I, S. 62. Die legendär gewordene Äußerung enthält auch Anspielungen auf die Schlüsselthemen der tänzerischen Struktur, das Sprachspiel von These und Widerlegung, und das Puppenmotiv: »poupées de Saxe«.

[42] SW III Dramen 1, S. 8.

[43] Schnitzler, Die dramatischen Werke (Anm.21). Bd. 1, S. 30–41.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gestalten übergeht. Die Situation des Stücks und die daraus entbundene Handlung sind eigentlich nur die Ent-Wicklung eines Sprachspiels, das aus einem zitierten Satz herausspringt. Zitate sind die Keime, aus denen das Geschehen erwächst. Dies beginnt mit den Namen: schon sie sind, wie der Handlungskern, aus den »Comédies et Proverbes« des Musset entnommen.[44] »Ich habe gar keine Empfindungen, citiere fortwährend in Gedanken mich selbst oder andere«, schreibt Hofmannsthal am 13. 7. 1891 an Arthur Schnitzler. Das Stück ist wie das allmähliche Aufschlagen eines Sprach-Fächers. Es zeigt, gleichsam Wort um Wort, die szenische Realisierung eines initial gesetzten Sprichworts: »Das Gestern geht mich nichts an«.

Die Selbstinfektion Andreas bei der Entdeckung der Wahrheit, seine Suche nach der Bewahrheitungs- und Beglaubigungskraft der Zeichen sind dabei ein und dasselbe. Beides kommt in Gang, als er mit Benutzern anderer Zeichenordnungen und deren Wahrheitsspielen in Berührung kommt, mit dem Maler, mit dem Schauspieler, dem Architekten und jener einzigen Figur, die die Gegenwelt des Fremden, als des aus der Welt des schönen Scheins ausgeschlossenen Anderen, repräsentiert: Marsilio. Es ist ein Anderes, das sich letztlich als die nicht ästhetisch manipulierbare Macht des Todes erweist. Diese Todeserfahrung freilich wird alsbald durch einen Schauspieler, der die beobachteten Szenen des Flagellantenzuges ›nachspielt‹, aus dem bedrohlichen Feld der Realität in die ästhetisierte Welt Andreas zurückgeholt. Dieser subtile Akt der Übersetzung ist es, der den Helden fasziniert. Bis zum Schluß bleibt denn auch die zwillingshafte Bezogenheit Andreas auf den Schöpfer solcher mimetischen Phantasmen, das sprechende Ich des Dichters Fantasio – seinerseits ein ›sprechender Name‹[45] – bezogen. Diese Zwillingsexistenz bezeugt, unwiderrufen bis zum Ende, sein Verbleiben in der Sprachwelt und ihrem ästhetischen Schein. Der Schluß des Stücks, der, von der Programmatik des ›Proverbs‹ der Tradition geleitet, so etwas wie eine Bekehrung des Helden zur objektiven Realität sein könnte, bietet zwar dessen Zögern und Straucheln, angezeigt durch den Wechsel des Versmaßes, der das »Aus-dem-Schritt-Kommen« seiner Seele bezeichnet; der Epilog des Stückes zeigt auch – gegenüber der

[44] SW III Dramen 1, S.327.

[45] Mehrere Namen in »Gestern« sind aus Musset bezogen; SW III Dramen 1, S. 327.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

thesenhaften Entschiedenheit des Anfang – gemischte Gefühle in der Seele des Helden, den Anflug eines Verständnisses für den Anderen, verschränkt mit einem misogynen Gestus und einer Spur Selbstmitleid; aber schließlich gipfelt das Ganze dann doch in einer neuen Spiegelinszenierung der Selbstreflexion des Helden und zeigt damit sein Verbleiben im Raum des Sprachspiels an. Erst der »Ariadne«-Oper Hofmannsthals und Strauss' wird es gelingen, den Augen-Blick als Verschmelzung von Ich und Du zu zeigen: und zwar virtuos herauswachsend aus dem Sprachspiel einer Komödie, wie sie das Vorspiel zeigt. Der diesem folgende ›Einakter‹ »Ariadne« transponiert dieses Sprachspiel in grandioser Verwandlung in jenen Blick-Wechsel, der schließlich in der mystischen Verschmelzung Ariadnes mit dem Gott kulminiert.

Ein Blick auf das Fragment »Der Tod des Tizian« zeigt, daß sich die Frage des Verhältnisses von Sprachspiel und Augenblick hier bereits anders akzentuiert als in »Gestern«. Das Thema des kleinen Stücks ist ja jener Schöpfungsaugenblick, der nicht mehr an den Blick-Wechsel erotischer Wahrnehmung, sondern den ihm entgegengesetzten mit dem Tod gebunden ist. Auf unvergleichliche Weise erscheinen hier die beiden Strukturformeln von Sprachspiel und Augenblick miteinander verschmolzen. Dies geschieht, in behutsamer Andeutung, schon in der ›Leseanweisung‹ des Fragments, dem Prolog, der dem eigentlichen Dramentext vorangestellt wird. Hier zeigt sich, wie das Geschehen des Stücks – in einer wahrnehmenden Figur, dem zur Person gewordenen ›Prolog‹ gespiegelt – im Grunde aus zwei Elementen hervortritt: aus der Lektüre des Textes einerseits, aus der Spiegelung in einem Bild andererseits. »Das Stück, ihr klugen Herrn und hübschen Damen, Das sie heut abend vor euch spielen wollen, Hab ich gelesen«, sagt der Prolog[46]; und er fügt alsbald hinzu: »Da blieb ich stehn bei des Infanten Bild -... Ich seh ihm ähnlich – sagen sie...« – freilich muß man wissen, daß zuletzt auch dieses »Bild« skriptural fingiert und nach einem Prae-Text modelliert ist: Stefan Georges Gedicht »Der Infant« aus den »Hymnen«, das Hofmannsthal zu dieser Zeit zugänglich wurde.[47]

Auch die Gesamtanlage des Stücks, seine Handlungsexposition zeigt – schon in der Phase der Entstehung – deutlich die Verdoppelung von

[46] SW III Dramen 1, S. 39.
[47] Ebd. S. 390.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sprachspiel und Augenblick und deren wechselseitige Verschränkung. Ursprünglich hatte Hofmannsthal an ein »Gastmahl der verurteilten Girondisten« gedacht[48], in dem er sein Thema zu entwickeln hoffte: als ein Sprachspiel, das sich ihm im dialogischen Feld eines Symposions zu entfalten schien. Erst in der zweiten Fassung tritt an die Stelle dieses Sprachspiels der Akt der Verbildlichung und der Bildlektüre, jenes Gemälde des greisen Tizian, ein Balzacsches »chef-d'œuvre inconnu«, das (auf der Bühne unsichtbar) hinter dem Bühnengeschehen seiner Vollendung entgegengeht – von dem greisen Tizian gemalt, dessen vorübergetragene Gemälde[49] von seiner Präsenz zeugen. Ein Schöpfertum, dessen Suggestionskraft auch in den Frauen Gegenwart gewinnt, die dem Sterbenden Modell stehen; und das sich, in wiederholter Spiegelung, noch einmal vergegenwärtigt, als bekannt wird, daß Tizian sein im Angesicht des Todes entstehendes Bild mit jenen früher gemalten zu vergleichen sucht, die er sich eben bringen läßt: dem »Bacchanal« und der »Venus mit den Blumen«. Es ist gleichsam die Lebens-Sequenz seiner Schöpfungsaugenblicke, die in der Abfolge von über die Bühne passierenden Kunstwerken noch einmal ins Bewußtsein tritt, das Rausch-Ritual des Bacchanals und der Blick auf den Körper der Frau: auch »Der Tod des Tizian« zuletzt eine Re-écriture des Pygmalion, jenes Motivs, das seit Rousseaus lyrischem Drama wie kein anderes die Erweckung des Lebens zur Kunst und die Verwandlung der Kunst in Leben evoziert. Diesem verborgenen und doch offenbaren Geschehen eines Schöpfungsmysteriums, das an den auf der Bühne unsichtbaren und doch ständig auf ihr präsenten Augen-Blick Tizians gekoppelt ist, wird das Gespräch der Jünglinge als Sprach-Spiel auf der Vorderbühne konfrontiert: Man könnte fast sagen, daß eines das andere »überschreibt«.

In dieses Sprachspiel der Jünglinge seinerseits wiederum wird die Gegenformel eingebettet: der Augen-Blick als imaginäre, visionäre Inszenierung. Ich meine die Traumerzählung Gianinos, die als geheime Lebensoffenbarung des Begehrens der jungen, zu sich selbst erwachenden Männer zutage tritt:

[48] Ebd. S. 331; so in einem Brief Hofmannsthals an Walther Brecht vom 20. 1. 1929.

[49] »Pagen tragen zwei Bilder über die Bühne (die Venus mit den Blumen und das große Bacchanal); die Schüler erheben sich und stehen, solange die Bilder vorübergetragen werden, mit gesenktem Kopf, das Barett in der Hand.« SW III Dramen 1, S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mir war, als ginge durch die blaue Nacht,
Die atmende, ein rätselhaftes Rufen.
Und nirgends war ein Schlaf in der Natur.
Mit Atemholen tief und feuchten Lippen,
So lag sie horchend in das große Dunkel,
Und lauschte auf geheimer Dinge Spur.
Und sickernd, rieselnd kam das Sterngefunkel
Hernieder auf die weiche wache Flur.
Und alle Früchte, schweren Blutes, schwollen
Im gelben Mond und seinem Glanz, dem vollen,
Und alle Brunnen glänzten seinem Ziehn.
Und es erwachten schwere Harmonien.
Und wo die Wolkenschatten hastig glitten,
War wie ein Laut von weichen nackten Tritten ...
Leis stand ich auf – ich war an dich geschmiegt -
Er steht erzählend auf, zu Tizianello geneigt
Da schwebte durch die Nacht ein süßes Tönen,
Als hörte man die Flöte leise stöhnen,
Die in der Hand aus Marmor sinnend wiegt
Der Faun, der da im schwarzen Lorbeer steht
Gleich nebenan, beim Nachtviolenbeet.
Ich sah ihn stehen still und marmorn leuchten;
Und um ihn her im silbrig blauen Feuchten,
Wo sich die offenen Granaten wiegen,
Da sah ich deutlich viele Bienen fliegen,
Und viele saugen, auf das Rot gesunken,
Von nächt'gem Duft und reifem Safte trunken.
Und wie des Dunkels leiser Atemzug
Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,
Da schien es mir wie das Vorüberschweifen
Von einem weichen, wogenden Gewand
Und die Berührung einer warmen Hand.
In weißen, seidig weißen Mondesstreifen
War liebestoller Mücken dichter Tanz,
Und auf dem Teiche lag ein weicher Glanz
Und plätscherte und blinkte auf und nieder.
Ich weiß es heut nicht, ob's die Schwäne waren,
Ob badender Najaden weiße Glieder,
Und wie ein süßer Duft von Frauenhaaren
Vermischte sich dem Duft der Aloe ...
Und was da war, ist in mir in eins verflossen:
In *eine* überstarke, schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht.[50]

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieser Augen-Blick einer fast namenlosen Selbsterfahrung, als Sprach-Spiel dargeboten, insistiert doch auf der Sprachlosigkeit der Erfahrung, ihrer ganz aus dem Bildlichen kommenden Suggestion: ein Reden, das »die Sinne stumm und Worte sinnlos macht«. Das Erwachen der sinnlichen Erfahrung der Welt gestaltet sich zu einem Augenblick, der aus Klängen entbunden wird, in dem der Schritt des Unsichtbaren hörbar und die Musik des Fauns wie ein Atem gegenwärtig ist – auch dies ein Zitat aus Mallarmés »Après-midi d'un Faune«, jener wortmagischen Phantasie, die den tierhaften und den weiblichen Körper als suggestive Arabeske ineinanderbildet.[51] Aus diesem Augenblick bildhafter Offenbarung erst erwächst dem Jüngling ein Dialog mit dem unsichtbaren Tizian, der im Zeichen des rauschhaften Festes als einer Schöpfungsvision steht: »Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal...«. Noch einmal erklingt hier also die alte Erweckungsformel, die sich von Rousseaus »Pygmalion« herschreibt, und die Jünglinge mit einem Male als zum Leben gebrachte Geschöpfe des sterbenden Künstlergenius Tizian erscheinen läßt. Das Faszinierende dieses Momentes, in dem Dialogisches und Visionäres ineinanderschmelzen, ist der Entwurf einer sichtbar-unsichtbaren Tiefendimension: Denn der Augen-Blick der im Hintergrund sich abspielenden Bildschöpfung wird ja überlagert vom Sprach-Spiel der Jünglinge im Vordergrund, wobei beide Ebenen im Zeichen des Blick-Wechsels verknüpft werden, der Vorstellung des erotisch wie ästhetisch gedachten Bacchanals, das im filigran gewebten Sprachspiel aufscheint: ein Dialog, der Züge des Traumes und der Trance annimmt.

Aber ein Weiteres tritt hinzu, das der ästhetischen Erfahrung eine dunkle Wende gibt. Man könnte es die doppelte Modellierung des Todesaugenblicks nennen, dessen Präsenz das Gespräch der Jünglinge überschattet und steigert zugleich: in der Daseinsform der müden Generation des Fin de Siècle abgebildet, die in den schwermutsvollen Knaben repräsentiert ist; in der kraftvollen Schöpferfigur des in der Verborgenheit des rückwärtigen Gemachs sterbenden Tizian, der Vorwegnahme und Transzendierung des Todes zugleich ist, Erwartung und

[50] SW III Dramen 1, S. 50.
[51] Ebd. S. 391.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erfüllung, in kunstvoller Verspiegelung des Abwesenden und des Anwesenden vergegenwärtigt.

Ein letzter Blick auf die Reihe der von Hofmannsthals geschriebenen Einakter soll der »Ariadne auf Naxos« gelten. Diese Reihe führt, so könnte man sagen, vom Sprachspiel des Erstlings »Gestern« über die künstliche Verschränkung von Sprach-Spiel und Augen-Blick im »Tod des Tizian« zur großartigen Epiphanie des Augen-Blicks, wie sie sich schließlich in der »Ariadne«-Oper ereignet. Dasjenige, was der Einakter »Der Tod des Tizian« durch ein kunstvolles Spiel von anwesender Sprache und abwesendem Bild in Szene setzt, wird in der »Ariadne« durch zwei andere Gestaltungsverfahren bewirkt: durch die ›Ausstellung‹ des Einakters auf dem Sockel des Vorspiels einerseits, durch Verknüpfung und ironischen Dialog zweier verschiedener semantischer Systeme, der Musik und des sprachlichen Textes, andererseits. Diese Verknüpfung, als eine Überlagerung different strukturierter Augenblikke, erfolgt auf der komödiantischen Ebene durch die vom Mäzen in der Oper geforderte Gleichzeitigkeit von improvisierter Opera Buffa und komponierter Opera Seria. Es ist die gleichsam universelle Verdoppelung des Schöpfungsaugenblicks unter den – in den letzten zweihundert Jahren auskristallisierten – gegensätzlichen Leitideen des durch Aufzeichnung verewigten Werks und der im Augenblick sich verschwendenden Improvisation. Diese Motivkonstellation, die zugleich eine ästhetische Problemkonfiguration ist, gelingt dem Autor durch die Zusammenführung des erotischen Augenblicks der Verwandlung, wie er sich in der Begegnung von Bacchus und Ariadne ereignet, und des schöpferischen Augenblicks der Inspiration, wie er in dem Zusammentreffen des Komponisten mit Zerbinetta im Vorspiel zur Erscheinung kommt: »Gibst du Vergessenheit So zwischen Blick und Blick?«[52] – dies ist das eine; und: »Ein Augenblick ist wenig – ein Blick ist viel« – dies ist das andere.[53]

Zu dieser Kontamination von erotischem und schöpferischem Augenblick tritt in der »Ariadne« aber noch ein weiteres hinzu: die Einbettung des Sprach-Spiels wie des Augenblick-Themas in die poetologische Diskussion des Vorspiels, die zwischen allen Beteiligten geführt wird:

[52] SW XXIV Operndichtungen 2, S. 45.
[53] Ebd. S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Musiklehrer und dem Komponisten, dem Tanzmeister und dem Komponisten, dem Komponisten und Zerbinetta, Zerbinetta und der Primadonna. Diese Diskussion bietet die Begründung einer Poetologie des Operneinakters aus der Doppelung beider traditioneller Grundformen des einaktigen Dramas, wie sie durch die Formeln von Sprachspiel und Augenblick, von Dialog und Körperbild, von Proverb und Schöpfungsmysterium bezeichnet werden; eine Thematik, die sich noch einmal in der Diskussion spiegelt, die sich um die Prävalenz von Wort oder Musik, von Improvisation oder Komposition, von ironischem Kommentar oder Verschmelzungsphantasie entspinnt. Dieses Ineinander von Pathos und Distanz wird erneut zum Prinzip der Darstellung, als am Schluß der Oper im Augenblick einer grandiosen Vereinigungsphantasie zwischen Ariadne und Bacchus das (von Hofmannsthal gegenüber Strauss unbedingt eingeforderte) nochmalige Auftreten Zerbinettas erfolgt.[54]

Der vielleicht wichtigste Aspekt, unter dem die Augenblickserfahrung des Operneinakters »Ariadne« mit einem der lyrischen Dramen, etwa Hofmannsthals »Gestern«, zusammentrifft, ist wohl die Tatsache, daß die Oper wie der Sprecheinakter auf dem Erweckungsmodell des Pygmalion aufruhen. Ariadne ist die ins Psychologische gewendete Galatée. An die Stelle der Kunst ist hier die Liebe gesetzt, an die Stelle des Künstlers der Gott des Rausches, den Ariadne als den willkommenen Tod begrüßt – der sich aber zuletzt als Gott des Eros erweist. An die Stelle des Schöpfungsmysteriums und des vom Mann vertretenen génie-Prinzips, wie es Rousseaus Pygmalion feiert und wie es im Komponisten des Vorspiels noch präsent ist, tritt hier das in der Frau vergegenwärtigte Lebensmysterium, in dem Schöpfung und Verwandlung auratisch verschmelzen. Ästhetischer und erotischer Augenblick erscheinen nicht als einander ausschließend, sondern als zwei Beleuchtungen ein und desselben. Es ist gleichsam der Sockel des poetologischen Vorspiels, der den Liebeskörper Ariadnes trägt: als die belebte Statue, die der Künstler-

[54] »ZERBINETTA tritt aus der Kulisse, weist mit dem Fächer über die Schulter auf Bacchus und Ariadne zurück und wiederholt mit spöttischem Triumph ihr Rondo«; SW XXIV Operndichtungen 2, S. 47. Hofmannsthal schreibt an Strauss: »...eine völlige Gewissenlosigkeit von mir gegen das Werk und dessen Zukunft wäre es, wollte ich – *bequemlichkeits*halber – konzedieren, daß die irdische Gegenstimme (Zerbinetta) *gar nicht mehr zum Worte kommt.*« Worauf Strauss antwortet: »Ihr Wunsch ist mir Befehl.« SW XXIV Operndichtungen 2, S. 85.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gott dem Tod entreißt. Hofmannsthal selbst hat sich dieser Strukturformel von Sockel und Statue bedient, um das Verhältnis von Kunst und Leben in seinem Ariadne-Konzept zu verdeutlichen. Er will den Kunstkörper des Operneinakters nicht auf dem fremden Postament des Molière-Textes aufruhen lassen, sondern auf der von ihm selbst konzipierten Vorspieldichtung, Gestaltung und Reflexion in spannungsvollem Miteinander zeigend; diesen Vorgang aber gleichzeitig vergessen machend, indem dem Vorspiel kein Nachspiel mehr folgt, der poetologische Disput sich ganz unmerklich in das Schöpfungs- als Lebensmysterium verwandelt. In einem Brief vom 3. 6. 1913 schreibt denn auch Hofmannsthal aus dem Bewußtsein dieser gewandelten Situation und der notwendigen Ersetzung des Molière durch einen eigenen Text an Richard Strauss:

> ...mir wälzen Sie einen Stein vom Herzen, und glauben Sie mir, sich auch, wenn erst die widernatürliche Verkuppelung des Toten mit dem Lebendigen gelöst ist (ich glaubte das Tote durch die Bühne zu galvanisieren, aber das Instrument versagte!) Bitte, glauben Sie mir! Wie rein und ganz, wie harmonisch wird die schöne »Ariadne« erst auf diesem Postament dastehen![55]

Daß Hofmannsthal mit diesem Konzept eines im Doppelblick von Ästhetik und Erotik stehenden Schöpfungsmysteriums, wie es die »Ariadne«-Oper darstellt, an seine dramatischen Anfänge, wie »Gestern« oder »Der Tod des Tizian«, anknüpft, damit aber eine überaus konsequente Entwicklung erkennen läßt, hat schon Rudolf Borchardt gesehen: Das Werk, welches »mit dem ganzen Zauber der übermütigen Skizze vom Abgeschmackten ins Mysterium fortwandelt«, habe er mit größtem Glück genossen. Es schließe, so fügt er hinzu, »durch ein Undefinierbares – das ich aber doch zu definieren versuchen will – sich so nahe an Ihre glücklichsten Jugendarbeiten an«[56]. Dies bedeutet aber, daß in der »Ariadne« noch einmal jene zwei verschieden akzentuierten Struktur- und Gestaltungsformeln aufgegriffen werden, die im frühen Einakter »Gestern« und im Fragment gebliebenen »Tod des Tizian« schon einmal konzipiert und gestaltet worden waren: das Sprach-Spiel in »Gestern«, das sich mit der Frage nach dem erotischen Augenblick

[55] BW Strauss (1978), S. 234. Kurz zuvor hatte Hofmannsthal von dem »Piedestal für ›Ariadne‹« gesprochen, ebd. S. 210.

[56] BW Borchardt, S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zwischen Treue, Erinnern und Vergessen und seiner Weiterführung im Geheimnis von Identität und Verwandlung auseinandersetzt, einerseits; das ästhetische Schöpfungsmysterium im »Tod des Tizian« andererseits, in dem der produktive Augenblick, im Spannungsfeld zwischen dekadentem Ästhetizismus und renaissancehafter Schöpfungsfülle, aus der Grenzerfahrung des Todes visionär sich entbindet. In der »Ariadne« treten beide Momente, der Todes- wie der Liebesaugenblick, in einem mystischen Jetzt zusammen, und zwar, nachdem das burleske Sprach-Spiel des Vorspiels das Feld ihres Ereignisses gleichsam poetologisch bereitet hatte.

In Hofmannsthals Einakterschaffen, den Sprecheinaktern wie den Operneinaktern, vollendet sich die Geschichte der Gattung; aber sie tritt gleichzeitig über sich hinaus, ist Ende und Anfang zugleich. Die Linien führen weiter zu einer spielerisch noch einmal sich versammelnden Blüte, dem »Capriccio«, das Richard Strauss und Clemens Krauss 1941 – zwölf Jahre nach Hofmannsthals Tod – zusammen verfaßten. Der Komponist hat dieses Werk selbst als einen Endpunkt begriffen; freilich auch als eine Form der Vollkommenheit, in der alles, was in der langen Geschichte gemeinsamen Schaffens zwischen ihm und Hofmannsthal sich ereignet hatte, noch einmal in spielerischer Differenzierung und mit vollkommener Leichtigkeit zusammengeführt wurde, ein Ausklang, in dem das Gedächtnis Hofmannsthals lebt. Andere Wege haben sich daneben und im folgenden für die Geschichte des Einakters geöffnet, die zunehmend im Zeichen der Negativierung des Tradierten stehen. Herausragende Beispiele sind die Einakter Samuel Becketts, in denen eine andere Form der Auseinandersetzung der Sprache mit bildlichen und klanglichen Medien geführt wird: mit der Gegenform des Sprachlichen, mit dem Bewegungs- und Körpercode, dem Stummen und Gestischen einer sinnentleerten Welt. »Krapp's Last Tape« zeigt alle Merkmale dieser Wende, die dem alten Struktur-Repertoire des Einakters neue Funktionen abgewinnt oder gar abpreßt: statt des Augen-Blicks Blindheit, elektronisches Medium, Bildschirm und leere Wiederholung, statt des Sprach-Spiels Monolog und Sprechmaschine, statt der Musik Sprechrohr, Telefon und Tonband, statt des Festes schließlich das ritualisierte Modell eines »Endspiels«.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Epilog

Hofmannsthals Einakter sind diffizile Realisierungen einer Form, die jahrhundertelang die Geschichte des Theaters begleitet hatte, die aber zugleich als Gegengeschichte zu dessen Großformen gelesen werden kann: als produktive Auseinandersetzung mit den sich wandelnden Wahrnehmungsmustern der europäischen Kultur. Eine solche Geschichte hat auch ihre Nachspiele. Eines davon ist »Capriccio«. Es ist jenes Stück, das seine Verfasser als »Schwanengesang« auf sein Genre, als Epilog auf die Oper – als Einakter – verstanden haben. Es trägt den Untertitel »Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug« und dokumentiert damit die doppelte Überlieferung, in der es seinen Platz sucht: ein Einakter, der die Operntradition und die ihr parallel laufende der Konversationskomödie aufnimmt und in lächelnder Vollkommenheit repräsentiert, transzendiert und gleichzeitig doch parodierend unterläuft.

Die Handlung des Stücks spielt um 1775 in der Nähe von Paris. Ort der Handlung ist ein Schloßtheater. Dieses ›Theater im Theater‹ wird nicht zufällig zum Schauplatz des Geschehens. Es bezeichnet einen kulturhistorisch bedeutsamen Augenblick in der Geschichte der Oper. Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts stellt jenen historischen Moment dar, wo der Einakter florierte; es ist – musikgeschichtlich gesehen – der Augenblick, wo Gluck an seiner Opernreform arbeitet. Glucks Reformoper wendet sich ja gegen die italienische Oper der Bravourarien und Rezitative und setzt gegen deren Nummernoper die Idee eines – dem Wagnerschen im Prinzip gar nicht so fernen – Gesamtkunstwerks, in dem Handlung, psychische Bewegung und Musik einander zugeordnet erscheinen, wobei schon dem Moment der Eröffnung zentrale Bedeutung zukommt: Die Ouvertüre hat nicht beliebiges Potpourri zu sein, sondern differenzierte, Raum und Seele gleichsam exponierende Einführung in die Handlung und in das psychische Klima des auf sie folgenden Geschehens. Die immer wieder in der Operngeschichte zum Gegenstand gemachte Frage nach dem Vorrang von Sprache oder Musik wird von Gluck in den Anspruch von deren Gleichrangigkeit gewendet, Sprache nicht mehr als bloßer Vorwand abgewertet, sondern als Äquivalent der Musik korreliert. Diese Idee des Musikdramas, in dem Sprache und Musik ein Spannungsfeld errichten, in dessen Raum

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Bühnengeschehen Gestalt gewinnt, ist von Richard Wagner später aufgegriffen und in anderer Weise akzentuiert worden. Aber schon vor ihm hat E.T.A. Hoffmann diese Frage zu einem der theoretisch wie gestalterisch zentralen Themen der Romantik gemacht. Sein einzigartiger »Ritter Gluck«, ein kaum auszuschöpfender Text zwischen musiktheoretischem Essay, Künstleranekdote, psychopathologischer Fallanalyse und romantischer Novelle, ist vielleicht das bedeutendste Zeugnis dieser Auseinandersetzung um die in jeder neuen kulturhistorischen Situation neu sich stellenden Grundfrage nach dem Spannungsfeld, das sich zwischen den konkurrierenden semantischen Formationen von Wort oder Musik, Drama und Oper auftut. Und um eben diese Frage – die auf gravierende Weise und von Anfang an auch in die Geschichte des Einakters eingreift – geht es auch in »Capriccio«.

Es ist kein Zweifel, daß hinter dieser Konzeption, die aus der Zusammenarbeit eines Komponisten und eines Dirigenten erwachsen ist, auch der musikgeschichtliche Horizont sich öffnet. Es ist das Wissen um die für die Geschichte des Mediums so wichtigen Einakter der Gluckschen Ära, das hier eine nicht zu vernachlässigende Bedeutung gewinnt. Eines der für diesen Zusammenhang aufschlußreichsten Stücke ist wohl die Kurzoper »Le Cinesi« von 1754, die Gluck nach einem Text von Metastasio komponierte.[57] Schon dieser Einakter ist ein poetologisches Stück, in dem es um die Frage literarischer wie musikalischer Gattungen und ihrer Stillagen geht, charakteristisch verfremdet durch das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts favorisierte exotische Milieu, die Chinoiserie. Das Stück zeigt drei Chinesinnen, in deren »Boudoir« verbotenerweise ein Mann eindringt – der ein Europäer ist. Die Situation des für die Geschichte der Gattung des Einakters so bedeutsamen ›erotischen‹ Augen-Blicks ist damit gegeben. Die drei Frauen beschließen, den so verbotenen wie erwünschten Mann, den ›Fremden‹ schlechthin, zu verstecken und sich die Zeit bis zu seiner im Schutz der Dunkelheit wieder möglichen Flucht durch ein Spiel zu vertreiben. Das Spiel, das gemeinsam ersonnen wird, hat poetologische Qualität. In drei verschiedenen Durchgängen soll dreimal die Begegnung zwischen Mann und Frau in Szene gesetzt werden: Gefühlslage

[57] Vgl. hierzu den Artikel von Gabriele Brandstetter in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 2, München 1987, S. 423–425.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Blick-Wechsel in ›hohem‹, ›mittlerem‹ und ›niedrigem‹ Stil. So spielt jede der drei Frauen mit dem einen Mann – dies macht die Pikanterie der Situation aus – einen poetisch anders gelagerten Augen-Blick durch, der zugleich ein different organisiertes Sprach-Spiel darstellt: im Modus der Tragödie die eine, im Modus der Pastorale die andere, im Modus der Komödie schließlich die dritte. Es ist ein erotisches wie poetologisches Experiment, das hier zum Thema des Einakters wird; eine Inszenierung des Momentanen, in der Sprachspiel und Schauspiel, Redewechsel und Blickwechsel in der Situation eines ›Theaters im Theater‹ aufeinander zugespitzt werden, wobei die allmählich aufkommende Eifersucht zwischen den Frauen zu einer Krise zu führen droht, bis sich die Spannung in einem gemeinsam aufgeführten Ballett löst – eine Konzeption der Schürzung und Auflösung des Knotens, die die Situation des Einakters prägt, und deren sich schon Rameaus »Pygmalion« mit Erfolg bedient hatte: das Bewegungsspiel des Tanzes, das den rebellischen Schöpfungsmoment in Sozialisation, Natur in Kultur, den Augen-Blick in ein Sprach-Spiel verwandelt.

Es ist eben diese Konfrontation von Sprache und Musik, von Erotik und Poesie, von Sprach-Spiel und Augen-Blick, von erotischer und poetologischer Argumentation, von Einzeldiskurs und Gesamtkunstwerk, die, Mitte des 20. Jahrhunderts, noch einmal, ironisch gebrochen, Struktur und thematische Konstellation eines Operneinakters bildet: des Strauss-Krauss'schen »Capriccios«. Ohne Zweifel sind diese Konstellationen in »Capriccio« aus einem sehr genauen Bewußtsein der geschichtlichen Überlieferung entwickelt; Konstellationen, die zitierend und parodierend, in einer Art heiterem ›Endspiel‹, zu Vollendung und spielerischer Auflösung geführt werden.

»Capriccio« beginnt mit der aus der Tradition des Einakters wohlbekannten Situation eines ›Spiels im Spiel‹. Die Handlung findet im Saal eines Schlosses statt, hinter dem sich – den Bühnenraum verdoppelnd – das Schloßtheater befindet. Das Schloß gehört einer Gräfin, die sich als Mäzenatin der Musik versteht; ihr zugeordnet ist ihr Bruder, der Graf, der – um einer Schauspielerin willen – eher das Theater favorisiert.

Der Vorhang hebt sich in einem bedeutungsvollen Augenblick, der den Ausgangspunkt des Geschehens bildet. Es ist das Fest ihres Geburtstags, das die Gräfin aufwendig zu begehen wünscht. Zu diesem Geburtstag suchen der Dichter Olivier und der Musiker Flamand etwas beizu-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

steuern. Beide sind in die Gräfin verliebt, beide sind darauf aus, ihr an diesem Fest zu huldigen und, indem sie die Kunst des Konkurrenten übertreffen, der Gräfin Gunst zu gewinnen. Gleich in der ersten Szene wird die Strukturformel ausgesprochen, unter deren Gesetz das künftige Geschehen zu stehen hat. Es ist die Konfrontation der These des Dichters »prima le parole – dopo la musica!« mit der Gegenthese des Musikers »prima la musica – dopo le parole!«[58]: es ist ein problematisches Thema, das – wie man weiß, und wie vor allem Komponist und Librettist wissen – seit Glucks Reformoper nicht mehr verstummt ist. Der bestechende Einfall des Librettisten des Einakters besteht nun darin, die thematische zugleich in eine personale Konfiguration zu verwandeln: gleichsam das Lévi-Strauss'sche Prinzip der ›structures élémentaires de la parenté‹ zu ästhetisieren, ›Ton‹ und ›Wort‹ zugleich als ›Bruder‹ und ›Schwester‹ ins Spiel zu bringen. Diese Grundstruktur vervielfältigt sich nun im Geschehen des Einakters in komplizierten Verflechtungen und auf verschiedenen Ebenen des ästhetischen Gebildes. Die erste Ebene ist zweifellos eine der (dialogisierten) Theorie, in der es um die Alternative von Ton oder Wort, von Musik oder Dichtung geht; die zweite formiert sich als Feld des Begehrens, in dem Musiker und Dichter als Konkurrenten um die Gunst der Gräfin ihren Kampf der Zeichen austragen; die dritte Ebene wird durch eine mythische Konstellation gebildet, in der Schwester und Bruder einander – als Allegorien einer anthropologischen Differenz – gegenübergestellt sind; die vierte Ebene schließlich ist die des Standes der Mäzene, ein soziologisch wie ästhetisch indiziertes Feld: das Reich der Gräfin, die sich mäzenatisch für die Musik einsetzt, das Reich des Grafen, ihres Bruders, der für das Theater optiert. Alle vier Ebenen sind auf kunstvolle Weise aufeinander projiziert und miteinander verflochten.

Zu dieser Vierergruppe von Geschwisterpaar und Künstlerpaar tritt aber noch eine weitere Figur, die zugleich Repräsentant des Mediums selbst ist, das hier in Frage steht: Es ist der Theaterdirektor La Roche, der sich für das Schauspiel wie für die Oper, für Wort und Musik gleichermaßen verantwortlich fühlt. Er repräsentiert ein konservatives ästhetisches Modell und spielt – historisch gesprochen – gewissermaßen

[58] Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug, von Clemens Krauss und Richard Strauss, Op. 85. Mainz und London 1942, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›Piccini‹ gegen ›Gluck‹ aus: das Wirkungselement gegen die ästhetisch-psychologische Feinheit. Freilich wird, wie sich später zeigt, seine Autorität und Legitimationsfunktion dadurch beträchtlich erschüttert, daß ein Repräsentant der Gegenwelt auf der Szene erscheint: der Souffleur nämlich, der aus seinem Kasten steigt und am Schluß des Stücks die Stimme erhebt. So öffnet sich ein Feld konkurrierender Instanzen: der Direktor oben und der Souffleur unten, der Impresario und der Parasit (der Mitflüsterer) des Geschehens, jeder für sich die Verantwortung für das Gelingen des Spiels beanspruchend, das Dichter und Musiker durch ihre Erfindungen auf der Bühne in Szene setzen.

Der Geburtstag der Gräfin erweist sich als jener kritische Augenblick, in dem, dramaturgisch gesprochen, die verschiedenen Gestaltungskonzepte des Augen-Blicks, als eines erotischen Blickwechsels zwischen den beiden Männern und der Gräfin miteinander in Konkurrenz treten. Der Huldigungssymphonie Flamands wird ein von Olivier geplantes Drama gegenübergestellt, innerhalb dessen der Graf, als Liebhaber der Schauspielerin Clairon, seinerseits die Rolle des Liebhabers beansprucht. So treten Musik und Sprache, Klang und Wort als Medien jenes Spiels im Spiel, das den Einakter ausmacht, einander gegenüber. Erst die vom Direktor La Roche geplante alles umfassende »azione teatrale« böte die Möglichkeit, sie zu einem ›Gesamtkunstwerk‹ zusammenzufassen.

Musik und Dichtung, als Ausdrucksmedien der beiden konkurrierenden Liebhaber, gleichzeitig aber die beiden Möglichkeiten schöpferischen Augen-Blicks, werden nun in Strauss' Einakter gegeneinander ausgespielt.

Da ist auf der einen Seite das Drama Oliviers, dem – da die Entscheidung der Gräfin noch nicht gefallen ist – der Schluß fehlt; das aber in einem Sonett kulminieren soll, dessen Thema der Augen-Blick als Sprachmoment ist, gleichsam das Keimwort, aus dem ästhetische wie erotische Konfiguration entspringen:

Dein Auge beut mir himmlisch-süße Not,
Und wenn ein Aufschlag alle Qual vermehrte,
Ein andrer Wonne mir und Lust gewährte, –
Zwei Schläge sind dann Leben oder Tod.[59]

[59] Capriccio (Anm.58), S. 26. Es handelt sich um die Umschrift eines Ronsardschen Sonetts: »Je ne scaurai aimer autre que vous...«

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf der andern Seite steht der Musiker Flamand. Er ist es, der sich dieses Sonetts bemächtigt und es zu komponieren beginnt; es gleichsam in einen Schöpfungsaugenblick der Musik verwandelt und damit Punkte auf seinem semiotischen wie erotischen Konto bucht. Auf dieses Spiel zwischen Sprache und Musik als konkurrierenden Ausdrucksmedien ist dann jenes ›poetologische‹ Terzett orientiert[60], in dem Gräfin, Dichter und Flamand ihre abweichenden Auffassungen zum Ausdruck bringen: die Gräfin, indem sie die These vertritt, daß die Sprache erst durch Musik geweckt werde – »In edler Melodie der schöne Gedanke – Ich denke es gibt keinen besseren Bund!«; der Dichter, der fürchtet, daß die Musik seine Worte erstickt; und schließlich Flamand, dessen Anliegen die Verwandlung von Wort in Ton, in *seine* Musik ist. Poetologischer Dissens und die Handlung vorantreibender erotischer Impuls sind in diesem Augenblick ein und dasselbe: ein Wettstreit von Dichter und Komponist um die Gunst der Gräfin. Bei ihr liegt nun die Entscheidung zwischen Musik und Wort, zwischen Flamand und Olivier.

Dem ›poetologischen‹ folgt der ›erotische‹ Augenblick: Es ist jene Szene, in der es um den Blickwechsel zwischen Gräfin und Flamand geht, der am Tag zuvor in der Bibliothek stattgefunden hat; das Erwachen der Liebe aus dem Blick, den Flamand und die Gräfin in ein Buch werfen, auf dessen gerade aufgeschlagener Seite ein Aphorismus Pascals die Sprachlosigkeit der Liebe feiert: »In der Liebe ist das Schweigen besser als reden.«[61] Es ist der Zauber stummen blickvollen Einverständnisses, der vor dem Reich der Zeichen liegt: der sprachlichen wie der musikalischen. Die Entscheidung, so vertröstet die Gräfin Flamand, wird auf den folgenden Morgen – eine Erneuerung des Augen-Blicks in der Bibliothek – vertagt.

Eben dieses Reich der Zeichen in seiner berückenden Vielfalt öffnet sich aber nun auf dem Theater, das mehr und mehr unter der Ägide des Impresario La Roche zu stehen beginnt. Es entspinnt sich, von ihm regiert, ein Spiel um die Entscheidung zwischen den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des stummen Körpers, des Sprachspiels, der tänzerischen Bewegung und der Musik als möglichen Medien der

[60] Ebd. S. 33f.
[61] Ebd. S. 36.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wahrheit. Zunächst tritt eine Tänzerin auf, die sich als Protegée des Direktors erweist; eine gesungene Fuge schließt sich an, in der eine »Diskussion über das Thema Wort oder Ton« entbrennt; den Abschluß dieser Sequenz bildet das Duett des italienischen Sängerpaars, in dem Melodie und Wort noch einmal in ihrer Konkurrenz zum Thema werden, auf parodistische Weise auseinanderklaffend und kulinarisch subvertiert – die Italienerin verschlingt, zum Entsetzen der Dienerschaft, eine ganze Torte. Ton oder Wort, Dichtung oder Musik – am Ende dieses semiotischen Feuerwerks ist das Thema unentschiedener denn je.

In diesem Augenblick drohender Dissoziation gibt der Impresario La Roche – als eigentlichen coup de théâtre – endlich das Thema der von ihm geplanten ›azione teatrale‹ preis: »Die Geburt der Pallas Athene« und (sozusagen gleichzeitig) »Der Untergang Karthagos«. Mit dieser mythischen Projektion wird das übergreifende Thema der Schöpfung selbst artikuliert: Geburt und Untergang, Ursprung und Endkatastrophe. Der Geburtstag der Gräfin soll zum Anlaß werden, das Menschheitsthema schlechthin von Anfang und Ende, Geburt und Zerstörung in einem grandiosen Augenblick theatralischer Inszenierung zu auratisieren: das Thema des Schöpferischen schlechthin zwischen Welterschaffung und Untergangsvision. Aus dem frenetischen Lachoktett aller Beteiligten und der komischen Apotheose La Roches entspringt, wie Athene aus dem Haupt des Zeus, die Forderung nach der vollkommenen Oper als einem Kulminationspunkt jenes (erotischen wie ästhetischen) Geschehens, das der Einakter »Capriccio« inszeniert: die Oper als Inbegriff, in den Augen-Blick und Sprach-Spiel zu integrieren sind. Nun beginnt erneut die Suche nach dem Thema für die zu schaffende Oper, wobei – in einem parodistischen metapoetischen Spiel – von Richard Strauss schon längst zu Opern verarbeitete Sujets erwogen – und verworfen werden: »Ariadne auf Naxos« und »Daphne«. Die ebenso geniale wie boshafte Idee des Grafen, die das Dilemma löst, lautet dann schließlich:

> Ich wüßte ein äußerst fesselndes Thema! Schreibt eine Oper, wie er sie sich wünscht. Schildert Konflikte, die uns bewegen. Schildert *euch selbst!* Die Ereignisse des heutigen Tages – was wir alles erlebt – *dichtet und komponiert es als Oper!*[62]

[62] Capriccio (Anm.58), S. 75.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieses Projekt erst, als der eigentliche Schöpfungsaugenblick des Einakters, spiegelt Kunst und Leben, Schöpfertum und Erotik, Dichtung und Musik auf höchster Ebene ineinander. Und wieder wird eine Spiegelbrechung in das Geschehen eingespielt: Ein Gespräch der Dienerschaft, nachdem die Herrschaft den Raum verlassen hat, beleuchtet von der ›unteren Ebene‹ noch einmal die verschiedenen, nunmehr trivialisierten Möglichkeiten der ›künstlerischen‹ Gestaltung der pikanten Verhältnisse, die sich anläßlich des Geburtstags der Schloßherrin und der Huldigungen ihrer Verehrer im Lauf dieses Tages eingestellt haben: Oper oder Seiltänzertruppe, Marionette oder Commedia dell'Arte, Kunstwerk oder Schmiere. In diesem Augenblick klettert Monsieur Taupe, der ›Maulwurf‹ Souffleur, aus der Tiefe des Bühnenbodens hervor. Er ist die Gegenfigur zum Intendanten der Oberfläche, zum Regisseur und Direktor des Theaters im Theater. Er, der, in Schlaf verfallen, von den Beteiligten auf der Bühne vergessen worden war, wird nun für einen Augenblick zum Mittelpunkt, zum inkarnierten Medium: zu demjenigen, der die Kommunikation der Anderen durch seine Einflüsterungen allererst ermöglicht und der, durch sein Vorsagen des Textes, an den Gedanken und Gefühlen aller partizipiert, ja sie gleichsam allererst ›erschafft‹, ein ›Parasit‹ im doppelten Sinne des Wortes.[63] So vereinigen sich in ihm gleich alle drei Aspekte des Medialen: Er erscheint als Herr der Sprache, er zeigt sich als Mittler des Geschehens, und er wird schließlich zum ›relais‹ zwischen Wachen und Traum, zur ›Schaltstelle‹ zwischen den Welten von Schein und Sein, Illusion und Realität. »Ich bin der unsichtbare Herrscher (geheimnisvoll) einer magischen Welt«, sagt er zunächst, als er halbblind auf die Szene stolpert. »Die tiefen Gedanken unserer Dichter«, fügt er dann hinzu, »ich flüstere sie leise vor mich hin – und alles beginnt zu *leben*.« Und er schließt mit der zweifelnden Frage: »Ist das nun alles ein Traum? – Oder bin ich schon wach?«[64] Mit diesem Auftritt des Souffleurs als ›Medium in Person‹ setzt der Text noch einmal das irritierende und gänzlich ungelöste Problem der Instanzierung des Geschehens in Szene, des

[63] Michel Serres: Der Parasit. Frankfurt a. M. 1981. Serres zeigt die ambivalente Funktion des Parasiten als Störer und Ermöglicher von Kommunikation zugleich, als Inbegriff jenes »bruit parasite«, der, als ›Störgeräusch‹, unerläßliches Element und ›Medium‹ aller kommunikativen Akte ist.

[64] Capriccio (Anm.58), S. 85–87.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»oberen Leitenden«, dessen Gesetzen das Spiel im Spiel des Einakters eigentlich folgt: Wundertheater oder Welttheater, trügerische Machination oder Schöpfungsplan, scheinhaft inszeniertes Spiel oder Augen-Blick der Wahrheit.

Aber auch dieser heikelste Augenblick des ganzen Textes wird zuletzt noch einmal ›gewendet‹: und zwar in eine von der Gräfin selbst inszenierte Spiegelsituation, die in ihrer strukturellen Eigenart ohne Zweifel Reminiszenzen an Mallarmés »Hérodiade« wie an Rilkes »Weiße Fürstin«, aber wohl nicht weniger auch an Strauss' und Hofmannsthals eigene ›große Szene‹ der Marschallin im »Rosenkavalier« weckt. Es ist der an die Substanz des Selbstgefühls rührende Augen-Blick einer Selbstbegnung der Protagonistin in einem Projektionsraum, der aus Sprach-Spiel und Augen-Blick zugleich gebildet wird: »Den Schluß der Oper soll ich bestimmen, soll wählen – entscheiden?«[65] Selbstsein – Liebesbegegnung – und ästhetische Entscheidung: Es ist der kritische Moment schlechthin, Lebenswelt und Opernwelt zugleich betreffend, das Erotische wie das Ästhetische des dramatischen Augenblicks; es ist die Entscheidung zwischen Wort und Ton, zwischen Olivier und Flamand, zwischen Sprache und Musik. Ein »vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne ... *Eine* Kunst durch die *andere* erlöst!«[66], gesteht die Gräfin sich ein. Sie gewahrt, daß im Spiegelblick der Schlußszene eine Entscheidung nicht gewährt wird, Verlust und Gewinn des ›Spiels‹ untrennbar miteinander verknüpft sind: »*Verliert man nicht immer, wenn man gewinnt?*« In diesem Augenblick tritt der Haushofmeister auf die Bühne: »Frau Gräfin das Souper ist serviert«.[67] Es ist ein Souper, das die Gräfin alleine einnimmt; der offene Schluß eines Stücks, in dem dann doch, wie in verzögertem Vorhalt, in den letzten Takten der Musik das Motiv Flamands zweimal allein erscheint; und damit gleichzeitig ein letztes Oszillieren zwischen Erotischem und Ästhetischem. Denn dieses Motiv ist nicht nur sprechend für den Gang der Handlung im Einakter »Capriccio«, es spricht auch von der Kunst seines Komponisten – es ist ein Selbstzitat von Richard Strauss, das Thema des Komponisten aus der »Ariadne auf Naxos«.

[65] Ebd. S. 89.
[66] Ebd. S. 89.
[67] Ebd. S. 90f.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Angelika Corbineau-Hoffmann

»... zuweilen beim Vorübergehen...« Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne

wo man nicht mehr lieben kann, da
soll man – vorübergehn! (Nietzsche)

Mit den Worten: »Die Zeit ist auf der Flucht« charakterisiert Ernst Moritz Arndt 1807 den ›Geist der Zeit‹.[1] Er diagnostiziert damit zugleich ein Welt- und Lebensgefühl, das zur bestimmenden Signatur der Moderne werden sollte; neue, immer schnellere Verkehrsmittel, die Geschwindigkeit des technischen Fortschritts[2] und der Lebensrhythmus der modernen Metropolen führen zur Allgegenwart des ›Prinzips vitesse‹.[3] Wenn sich Marcel Proust in der Figur seines Erzählers am Ende eines geschwindigkeitsbesessenen (oder auch: geschwindigkeitsgeschädigten) Zeitalters auf die Suche nach der verlorenen Zeit macht, wirft dieser Schreib-Vorgang ein bezeichnendes Licht auf das Phänomen der Modernität. Müßte sich nicht auch die Kunst im Prozeß der Geschwindigkeit auflösen[4] und das Schicksal der Moderne teilen, mit der Zeit

[1] Ernst Moritz Arndt, Geist der Zeit. Neue Ausg. bearb. von Elisabeth Schirmer. Magdeburg o.J., 1. Bd., S. 54 (Ges. Werke, I).

[2] Zur Bedeutung, aber auch zur Problematik des Fortschritts vgl. Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte. Hg. von Wolfgang Drost. Heidelberg 1986.

[3] Ich beziehe mich hier auf Walter Pabst, Das Prinzip *vitesse*. In: Ders., Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Theorie und Dichtung der Avantgarden. Berlin 1983, S. 97–137. Zur Schnelligkeit der modernen Wahrnehmung vgl. auch Heinz Ickstadt, Das Kaleidoskop der Bilder. Momentaufnahme und Wahrnehmungsfluß in der amerikanischen Stadtliteratur des frühen 20. Jahrhunderts. In: Literatur in einer industriellen Kultur. Hg. von Götz Grossklaus und Eberhard Lämmert. Stuttgart 1989, S. 163–181.

[4] Die Herausgeber des Bandes: Das schnelle Altern der neuesten Literatur (Düsseldorf 1985), Jochen Hörisch und Hubert Winkels, konstatieren in ihrem Vorwort eine allgemeine »Erschöpfung«: »Das Individuum, die Geschichte und die Kunst machen ihre Erschöpfung durch Inflationierung vergessen.« (S. 9) Ich möchte hinzufügen: Sie versuchen es zumindest. Wie problematisch die Rapidität des vermeintlichen Fortschritts sich für die Kunst darstellt, soll aus den folgenden Darlegungen hervorgehen.

[5] Vgl. Hans Robert Jauß, Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. In: Ders., Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. 1970, S. 11–66, hier S. 12.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unmodern werden?[5] Prousts Antwort ist hier nicht unser Thema[6]; ihr Problemhorizont aber bestimmt das Verhältnis der Moderne zur flüchtenden Zeit.

Obschon das ›Prinzip vitesse‹ erst für die Kunst der Avantgarden das Höchstmaß gesteigerter Momenthaftigkeit erreicht – bis hin zur potentiellen oder tatsächlichen Selbstauflösung des Kunstwerks –, ist es bereits dem 19. Jahrhundert präsent: als beängstigende oder faszinierende Erfahrung des schnellen Wandels der Welt, welcher auch die Kunst nicht ausspart. Das Betonen allgemeingültiger Werte – einschließlich der eigenen Valenz – müßte die Kunst dem Gesetz der Zeit entziehen und sie in extremis musealer Sterilität überantworten: Kunst unter der Glasglocke. Die Thematisierung von Fragestellungen und Erscheinungsweisen des Augenblicks hingegen könnte kaum ausschließen, daß Aktuelles schon im nächsten Moment nur noch von historischem Interesse wäre.

Als in der französischen Romantik, vor allem bei Stendhal und Victor Hugo, der Aufbruch zur Moderne proklamiert wird, scheint Aktualität das Gebot der neuen Kunst zu sein. Für Stendhal thematisiert der ›romanticisme‹ die »habitudes« und »croyances« der eigenen Zeit, der ›classicisme‹ hingegen die Vorlieben längst verschwundener Generationen.[7] Allerdings: in seinem innovatorischen Überschwang scheint Stendhal zu vergessen, daß jede Gegenwart Vergangenheit wird (in der Moderne sogar mit progressiver Dynamik): Was heute gefällt, ruft schon morgen Desinteresse hervor. Das Schreiben über und für den Augenblick produziert eine Literatur der bloßen Momenthaftigkeit. So ist der optimistischen Konzeption Stendhals, freilich ohne Wissen des Autors, der potentielle Zweifel schon eingeschrieben. Victor Hugo, ebenfalls von historischen oder genauer: naturhaften Vorstellungen des Wandels geprägt (»Tout naît, agit et meurt«[8]), konzipiert gleichwohl in der »Préface

[6] Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, Marcel Proust. In: Literatur der Moderne. Hg. von Ralph-Rainer Wuthenow und Hans-Joachim Piechotta. Wiesbaden 1993.

[7] »Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière grands-pères.« Stendhal, Racine et Shakespeare. Œuvres complètes. Ed. Pierre Martino. Bd. 37. Genève 1970, S. 39.

[8] Victor Hugo, Préface de Cromwell. In: Ders., Théâtre complet I. Ed. Jean-Jaques Thierry et Josette Mélèze, Paris 1963, S. 423.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

de Cromwell« das Drama als »poésie complète«[9] und mehr noch: er kann aller Relativität der Geschichte zum Trotz feststellen: »[...] ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout.«[10], »Partout«, aber nicht: ›toujours‹. Die Aporie dieser romantischen Konzeption einer zwar aktuellen, aber nicht dauerhaften Kunst eröffnet nur einen Ausweg räumlicher, nicht jedoch zeitlicher Art. Erst Baudelaires Kunsttheorie[11] entwirft zwei Wesensmerkmale des Schönen: die Modernität als Verhaftetsein im historischen Augenblick, die Ewigkeit als unverrückbarer, vor allem aber transzendenter Wert der Kunst. Wie jene beiden ›Hälften‹ des Schönen aufeinander bezogen sind, wird in Baudelaires Theorie nicht explizit, doch spricht einiges dafür, daß die flüchtige Erscheinungsweise der Modernität einen Kern von Ewigkeit umschließt – eine Spur von Metaphysik in der Kontingenz des modernen Lebens.

Trotz dieser bedenklich verkürzten Darstellung, die deshalb an die Nachsicht des kundigen Lesers appellieren muß[12], schien es notwendig, den Kontext des ›Passante‹-Motivs kurz zu skizzieren, da andernfalls der Eindruck von dessen Bedeutungslosigkeit, den die folgenden Textanalysen aufzuheben suchen, seinerseits eher verstärkt würde. Hofmannsthals wiederholte Anspielungen auf das Vorübergehen stehen nicht nur, wie zu zeigen sein wird, in der Traditionslinie einer Motivgeschichte, sondern auch im Zusammenhang eines kunsttheoretischen Problems der Moderne: Hat, wo sich alles und immer schneller verändert, das Kunstwerk noch Bestand? Der Gedanke, daß man vielleicht an vielen Dingen des Lebens einfach vorübergeht, bewegt, wie eine Aufzeichnung vom 4. Februar 1891 belegt, schon den jungen Hofmannsthal:

> Vielleicht gehen wir an dem Buch vorüber, das uns eine Lebensauffassung, an der Frau, die uns eine große Liebe schenken könnte, vielleicht auch an dem Mann, den wir tödtlich hassen, an dem Philosophen, über dessen Lehren wir verzweifeln müßten. Wer will's abwägen, ob's Gewinn oder Verlust ist?[13]

[9] Ebd. 424.

[10] Victor Hugo , Odes et ballades (préface). In: Ders., Œuvres poétiques I. Ed. Pierre Albouy. Paris 1964, S. 271.

[11] Vgl. unten S. 249f.

[12] Genaueres zu dieser Problemstellung bei Hans Robert Jauß (Anm. 5); vgl. auch Hans Ulrich Gumbrecht, Modern, Modernität, Moderne. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Hg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 4. Stuttgart 1978, sowie Jeffrey-M. Perl, The tradition of no return. The implicit history of modern literature, Princeton N.J. 1984.

[13] SW III Dramen 1, S. 401.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hofmannsthal konstatiert das ›Vorübergehen‹ ohne Bedauern und versagt sich jede Wertung des Verlorenen. Nicht nur das ›Abwägen‹ wird obsolet, sondern auch die Gewichtung des Verfehlten generell, und Vokabeln wie »Verlust« und »Verfehlen« treffen die Sache nicht, obwohl der Gedanke, eine Lebensauffassung zu verfehlen und an einer möglichen Liebe vorüberzugehen, sicher keine Marginalien betrifft. Hofmannsthal sieht neben der typischen Problematik des Handelns im Fin-de-siècle auch die Schwierigkeit des Urteilens. Aus der Unmöglichkeit, sich zu entscheiden, entsteht jene indifferente Haltung, die der junge Hofmannsthal mit manchen seiner frühen Dramenfiguren teilt, vor allem mit dem Pagen aus dem »Tod des Tizian«. Als ›Prolog‹, zugleich dramatis persona und Figuration des Textes[14], spricht der Page über das noch zu spielende Drama, charakterisiert es und kündigt es zugleich an:

Wie man zuweilen beim Vorübergehen
Von einem Köpfchen das Profil erhascht, –
Sie lehnt kokett verborgen in der Sänfte,
Man kann sie nicht, man hat sie kaum gesehen
(Wer weiß, man hätte sie vielleicht geliebt,
Wer weiß, man kennt sie nicht und liebt sie doch) –
Inzwischen malt man sich in hellen Träumen
Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte,
Und drinnen duftig zwischen rosa Seide
Das blonde Köpfchen, kaum im Flug gesehn,
Vielleicht ganz falsch, was tut's... die Seele will's...
So dünkt mich, ist das Leben hier gemalt
Mit unerfahrnen Farben des Verlangens
Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt.[15]

Unverbindlich und zufällig wie jenes Vorübergehen und gleichsam im Modus des Konjunktivs stellt das noch zu spielende (oder: zu lesende[16])

[14] In den Erläuterungen zum »Tod des Tizian« findet sich der Hinweis auf den Prolog zu Mussets »Les marrons du feu« (vgl. Anm. 13, S. 389) als mögliches Vorbild für den »Prolog« des Stückes von Hofmannsthal: gleichwohl ist das Gewicht der Texte verschieden und tendiert eindeutig zugunsten Hofmannsthals. Die eigens genannte Jugend des Autors sowie die Figur des Desiderio könnten allerdings den »Tod des Tizian« beeinflußt haben (Vgl. Alfred de Musset, Poésies complètes. Edition établie [...] par Maurice Allem. Paris 1957, S. 19).

[15] Tod des Tizian (Anm. 13) S. 40.

[16] Das lyrische Drama, dem Peter Szondi eine Darstellung widmete, ist nur bedingt für die Bühne geeignet; diese generelle Aussage wäre für die verschiedenen Autoren zu differenzieren: so mag sie weniger für Maeterlinck gelten als für Hofmannsthal und Mallarmé, wenngleich

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stück das Leben dar. Der Prolog malt die flüchtig wahrgenommene Erscheinung im Imaginären aus, »vielleicht ganz falsch«, aber ›richtig‹ im Sinne der Seele. Gerade die Flüchtigkeit der Erscheinung wirkt wie ein impliziter Appell an die Phantasie, deren analytische Kraft[17] die fragmentarische Satzstruktur hervorrufen mag. Vielfache Brechungen zerlegen die Syntax bis zur Verrätselung des Aussagesinns, und das Spiel mit den verschiedenen Ebenen der Vorstellung und der Erinnerung vermittelt kaum ein klares Bild dessen, was der Prolog zu kennzeichnen sucht – des Stückes selbst. Dieses steht im Zeichen der Flüchtigkeit wie die Vorüberfahrende und schildert eher Eindrücke auf die Seele als das unverrückbare Dasein der Realität. Die flüchtige äußere Erscheinung hinterläßt ihre Spuren im Raum der Imagination und zugleich in einem Bereich der Seele, oder offenbar empfänglich ist für eine verinnerlichte, auf ein fremdes und unbekannt bleibendes Objekt bezogene Erotik.

Das frühe Datum der zitierten Tagebuchnotiz von Hofmannsthal schließt einen Zusammenhang aus, der sich bei der Entstehung und Veröffentlichung von »Der Tod des Tizian« aufdrängt: Die Begegnung mit Stefan George fand erst im Dezember 1891 statt und kann somit die Gedanken Hofmannsthals nicht beeinflußt haben.[18] Jene Denkfigur ›wer weiß – man hätte‹, die auch im »Tod des Tizian« das Vorübergehen jeglicher Wertung entzieht, bringt Hofmannsthal selbst in einer späteren, nach der Begegnung mit George entstandenen Notiz mit Horaz

dieser seine Hérodiade ursprünglich für die Bühne bestimmt hatte (vgl. Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle. Frankfurt a. M. 1975 [Studienausgabe der Vorlesungen, 4], S. 104 f.) Vieles spricht beim »Tod des Tizian« für seine Qualität als Lesedrama – die fast unbewegliche Szenerie (als Warten auf den Tod), die beim bloßen Hören kaum zu entschlüsselnde Syntax und Metaphorik, vor allem aber die eigentliche ›Handlung‹ selbst, die den innerlich dramatischen Vorgang einer Sprachfindung darstellt. Daß »Der Tod des Tizian« dennoch 1901 bei einer Totenfeier für Böcklin aufgeführt wurde, daß Hofmannsthal sogar einen Fortgang der Handlung konzipierte (vgl. den Brief an Walther Brecht vom 20. Januar 1929, SW III Dramen 1, S. 386), spricht nicht gegen den primär lyrisch-verinnerlichten Charakter des Fragments.

[17] »Elle décompose toute la création«, schreibt Baudelaire (Œuvres Complètes. Texte établi [...] par Claude Pichois. 2 vol. Paris 1975. Vol. II, S. 621), der die Imagination als analytische, aber auch synthetische Kraft versteht und sie mit einer ähnlichen Ambiguität versieht wie seine Kunsttheorie schlechthin. Vgl. hierzu infra S. 249 f.

[18] Am 21. Juli schreibt Hofmannsthal an George: »Im Tod des Tizian wird Ihnen ein bekanntes Detail entgegentreten: ich meine das Bild des Infanten.« SW III Dramen 1, S. 375. Hofmannsthal wollte das Stück in der Allgemeinen Theaterrevue veröffentlichen, überläßt es aber doch Stefan George für die »Blätter für die Kunst«.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und dem Stoizismus in Verbindung; er fügt zitierend hinzu: »Im Vorübergehen«.[19] Jenes eigenartige Insistieren auf dem ›Vorübergehen‹, vielleicht eine frühe Nietzsche-Reminiszenz[20], muß in Anbetracht der Belesenheit des Schülers Hofmannsthal noch keine gewichtige Fährte legen, sondern könnte sich als *quantité négligeable* erweisen, von deren Bedeutungslosigkeit das Motiv des Vorübergehens selbst Zeugnis gäbe... Dennoch: die Häufung überrascht, schreibt sich doch die zitierte frühe Aufzeichnung nicht nur im Prolog zum »Tod des Tizian« fort, sondern auch in dem Stefan George gewidmeten Gedicht »Einem, der vorübergeht«.[21]

Du hast mich an Dinge gemahnet
Die heimlich in mir sind,
Du warst für die Saiten der Seele
Der nächtige flüsternde Wind.

Und wie das rätselhafte,
Das Rufen der atmenden Nacht,
Wenn draußen die Wolken gleiten
Und man aus dem Traum erwacht.

Zu blauer weicher Weite
Die enge Nähe schwillt
Durch Zweige vor dem Monde
Ein leises Zittern quillt.

Mit seinen Reflexionen über die Flüchtigkeit und das Vorübergehen steht der junge Hofmannsthal, wie schon angedeutet, in einer ›modernen‹ Tradition. »A un passant« nennt Victor Hugo eines der Gedichte aus den »Oden und Balladen«[22], »A une passante« heißt ein Sonett aus Baudelaires »Fleurs du mal«.[23] Sollte Hofmannsthal nach und nach das Gewicht dieses Motivs für das Selbstverständnis der Moderne entdeckt

[19] So zitiert in SW II Gedichte 2, S. 286.

[20] Zur Beschäftigung des jungen Hofmannsthal mit Nietzsche vgl. die Erläuterungen zum »Tod des Tizian« in SW III Dramen 1, S. 397 f.

[21] Hugo von Hofmannsthal, SW II Gedichte 2, S. 60. Hier findet sich auch der Hinweis auf Baudelaires »A une passante« sowie Hugos »A un passant« als mögliche Vorbilder für das Gedicht Hofmannsthals. (S. 286).

[22] Victor Hugo, Œuvres poétiques. I: Avant l'exil 1802–1851. Ed. établie [...] par Pierre Albouy. Paris 1964, S. 521 f. Als Vorbild für Hofmannsthals »Einem, der vorübergeht« kämen in erster Linie der Titel (als männliche Form im Gegensatz zur weiblichen bei Baudelaire) sowie die nächtliche Szenerie in Betracht.

[23] Charles Baudelaire (Anm. 17) I, S. 92f.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

haben? Damit wäre er der heutigen Forschung um einiges voraus. Nur gleichsam von ihrem Ende aus, den vielen Formen ihrer Trivialisierung, fand die ›passante‹ eine knappe und verkürzende Darstellung.[24] Dieser Tatbestand ist kaum verwunderlich, denn das Motiv der Vorübergehenden situiert sich im Weichbild der Moderne. Entsprechend mutet Hofmannsthals Wort »zuweilen beim Vorübergehen« weniger dramatisch an als Arndts eingangs zitierte Diagnose von der Zeitflucht, und doch konvergieren beide Aussagen in der Erfahrung der sich entziehenden Zeit. Wo alles vergeht, hat auch das Glück keine Dauer, sondern wird in die Fliehkraft der Zeit einbezogen. Dennoch: allein im Rahmen der generellen Zeitflucht verstanden, könnte das literarische Motiv der Vorübergehenden nur auf mehr oder minder poetische Weise illustrieren, was Geschichtswissenschaft und Soziologie längst zur *communis opinio* machten.[25] Daß die ›passante‹ nicht nur vorübergeht, sondern auch aus der Zeitflucht einen Ausweg bahnt, sollen die kommenden Überlegungen zeigen.[26] Dabei wird zu bedenken sein, ob nicht der ›passante‹ kraft ihres Motivcharakters[27] eine Signalfunktion für den prekären, immer von Flüchtigkeit bedrohten Status der Moderne zukommt.

[24] Walter Grasskamp, Trivialität und Geschichtlichkeit. Das Motiv der Passantin. Wissenschaftstheoretische Untersuchungen zum ästhetischen Werturteil. Aachen 1981.

[25] Reinhart Koselleck, ›Neuzeit‹. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe. In: Ders., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt am Main 1979, S. 300–348.

[26] Vollständigkeit des Materials im Sinne einer Motivgeschichte ist nicht Ziel der folgenden Darstellung. Da es um solche Momente aus dem historischen Kontinuum geht, die für Hofmannsthals Verständnis des ›Vorübergehens‹ von Belang sind, wird die Behandlung einiger Stadien der Motivgeschichte verzichtet; dies betrifft z.B. Pétrus Borels Erzählung »Dina la belle Juive« aus »Champavert« (1833) sowie die ähnlich angelegte Novelle »Mélancolique villégiature de Mme de Breyves« aus Marcel Prousts »Les plaisirs et les jours« (1896).

[27] Wenn die literaturwissenschaftliche Terminologie das Motiv als Inhaltselement, ja sogar als »eine von der besonderen Ausbildung abstrahierte Grundsituation, die auch anderweitig auftritt« definiert (Art. ›Motiv‹ im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. von Paul Merker und Wolfgang Stammler. 2. Aufl. Berlin 1965), so verkennt sie damit dessen poetologische Dynamik. Eine bisher so weit ich sehe noch nicht erfolgte Orientierung des literarischen Motivs an der Musik, wo der Terminus ›Motiv‹ die kleinste Kompositions-Einheit und zugleich das elementare Arbeitsmaterial bildet, könnte das Motiv aus seiner Statik befreien. Dynamische Konzeptionen des Motivs leiten sich im allgemeinen aus der Märchenanalyse Propps her und verfehlen deshalb die Bedeutung eines solchen ›kleinsten Bausteins‹ für nicht-narrative Texte. Die Problemstellung, insbesondere im Bereich der Komparatistik, ist zu weit gefächert, als daß sie im gegebenen Rahmen mit der wünschenswerten theoretischen Durchdringung verfolgt werden könnte. Gleichwohl soll aus der Praxis vergleichender

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das ›passante‹-Motiv verdankt seine Entstehung einem historischen Augenblick. Als die moderne Großstadt literaturfähig wird und, erstmals in Frankreich, einen eigenständigen Diskurs hervorbringt[28], taucht sogleich das Motiv der Vorübergehenden auf. Bereits zu Beginn von Louis-Sébastien Merciers »Tableau de Paris« findet sich folgende Beobachtung aus dem Leben der Großstadt: »On passe à côté les uns des autres sans se connaître. Telle femme qui conviendroit à tel homme, et qui feroit son bonheur, en est coudoyée rudement, et n'en est même pas appercue« .[29] Von einer ›Poesie‹ des Motivs kann hier nicht die Rede sein. Das »Tableau de Paris« stellt sich die Aufgabe, Paris in seiner ganzen Komplexität, und das bedeutet für Mercier: in seiner Widersprüchlichkeit und seinen sozialen Kontrasten darzustellen.[30] Die ›passante‹ paßt kaum zu dieser Intention, fügt sich aber in ein Konzept ein, das Mercier im Vorwort zu seinem Werk programmatisch entfaltet. Die moderne Großstadt ist dem Wandel der Zeiten und der historischen Veränderung weitaus dramatischer unterworfen als jeder andere menschliche Lebensraum. Alle nur möglichen Darstellungen der Großstadt sind Momentaufnahmen; freilich mit dokumentarischem Anspruch[31], da sich die Geschichte der modernen Metropolen in einem Augenblick konzentriert und mit dem nächsten schon verändert. Ihr Rhythmus ist staccatohaft und jenem »pas saccadé« vergleichbar, in welchen die laterna magica zu Beginn von Prousts »A la recherche du temps perdu« die kontinuierliche Bewegung auflöst.[32] Für Mercier wäre die einzig adäquate, die allein mögliche Geschichte der modernen Großstadt eine ›suite saccadée‹ von gigantischen ›tableaux‹. Damit erreicht die frühe, noch pragmatische Darstellung von Paris zugleich die Signatur der Modernität. Ihrem *eo ipso* flüchtigen und veränderlichen

Textanalyse am Beispiel der ›passante‹ hervorgehen, welche nicht zuletzt erkenntnisleitende Dynamik einem Motiv inhärent sein kann.

[28] Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, Brennpunkt der Welt. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780–1830, Berlin 1991.

[29] Hier und im folgenden zitiert nach der Ausg. Amsterdam 1783. 12 vol. vol.I, S.176.

[30] Mercier entwickelt eigens eine Kontrast-Ästhetik: Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, Brennpunkt der Welt (Anm. 28) S. 62 ff.

[31] »Si vers la fin de chaque siècle un Ecrivain judicieux avoit fait un tableau général de tout ce qui existoit autour de lui; [...] cette suite formeroit aujourd'hui une galerie curieuse d'objets comparatifs«. Louis-Sébastian Mercier, Tableau de Paris (Anm. 25) vol. I (XIII) (Préface).

[32] Marcel Proust, A la recherche du temps perdu. Ed. par Jean-Yves Tadié. 4 vols. Paris 1987–89, hier vol. I, S. 9.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gegenstand eilt die Thematisierung der Großstadt notwendig hinterher – kaum vollendet, ist sie schon überholt und damit ›unmodern‹. Doch dieses Gesetz der Großstadt, aus dem Mercier das Postulat immer neuer dokumentarischer Momentaufnahmen ableitet, steht im Zeichen der Perfektibilität: Wandel bedeutet Veränderung zum besseren. Eine ›sentimentalische‹ Sicht der Geschichte mit dem Bewußtsein eines Verlustes oder gar der Sehnsucht nach dem Verlorenen ist Mercier fremd. Aus dieser Perspektive erklärt sich die Nüchternheit, mit der Mercier über ›jene Frau‹ spricht, die das Glück ›jenes Mannes‹ bedeuten würde. Mercier scheint die Begegnung zweier Menschen, die an ihrem Glück buchstäblich vorbeigehen, als Paradigma für die Anonymität der Großstadt zu betrachten, und es bedarf nur eines Beispiels, um eine allgemeine Gesetzmäßigkeit zu veranschaulichen: »On passe à côté les uns des autres sans se connaître.«

Doch was als Exemplum gedacht war, geht in seinem Zweck nicht auf. Im Konkreten erscheinen die Anonymität der Großstadt und die Indifferenz ihrer Bewohner weitaus gravierender, als es die allgemeine Formulierung der Regel ahnen ließ. Die wenngleich nicht personenbezogene Aggression (»coudoyer rudement«) und der Verzicht darauf, den anderen überhaupt wahrzunehmen, deuten an, daß ein individuelles Schicksal von anderer Qualität ist als jenes allgemeine Gesetz. Im sozialen Raum der Großstadt stellen die Menschen Distanz her, wo die Natur Nähe schuf. Indem es menschliche Verhaltensweisen zur Anschauung bringt, hebt das ›passante‹-Motiv gerade jene Distanz auf, aus der es ursprünglich hervorging – es schafft Nähe zur Erfahrung des Lesers. Entgegen der allgemeinen Formulierung von (großstädtischen) Gesetzmäßigkeiten vermag der Leser, mit Einzelheiten des Verhaltens konfrontiert, im anderen sich selbst zu erkennen.

Die von Mercier geschaffene Gattung des »Tableau de Paris« lebt auch jenseits der aufklärerischen Prägung, mit der ihr Initiator sie versah, fort. Als Paul de Kock 1825 seine ›Petits tableaux de Paris‹ veröffentlicht[33], hat die Gattung ihre ursprüngliche moralische Strenge aufgegeben und sich mit Elementen des Pittoresken angereichert. In diesem Kontext gewinnt das Motiv der ›passante‹ an Lebensfülle und

[33] Paul de Kock, Petits tableaux de moeurs ou macédoine critique et littéraire. Paris 1825, S. 112.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anschaulichkeit. Aus der Allgemeinheit des Mercierschen ›on‹ und der unpersönlichen Deixis ›tel homme‹, ›telle femme‹ wird bei Kock der Appell an die individuelle Erfahrung des Lesers: »Ne vous est-il jamais arrivé, lecteur [...], de recontrer un séduisant objet qui sur-le-champ captivait vos regards [...].«[34] In einem einzigen langen Satz wird diese Frage mit immer neuen Details versehen, bis sie schließlich als rein rhetorisch erscheint und des entsprechenden Satzzeichens gar nicht mehr bedarf – am Ende steht ein Punkt. Um den Leser zu der erwarteten, affirmativen Antwort zu bewegen, spezifiziert Kock die Situationen, in denen es zu solchen Begegnungen kommen kann: »[...] par un beau matin ou un beau soir, par un grand soleil ou un brillant clair de lune, enfin dans une de vos promenades [...].«[35] Anstelle des gefühlsmäßig neutralen Raumes, in dem Mercier die Begegnung stattfinden ließ, schildert Kock den situativen Kontext, naturbezogen und von Muße geprägt. Während die beiden Menschen bei Mercier einander nicht einmal wahrnehmen, ereignet sich bei Paul de Kock eine Begegnung der Augen: »[...] vos yeux avaient, en passant, rencontré ceux de cet objet charmant qui, de son côté, vous avait remarqué.«[36] Nachdem das »seduisant objet« den Blick gefangengenommen hatte (›captiver‹), empfinden beide eine »douce symphatie« füreinander. Das Verbum ›séduire‹ gewinnt in der Folge des Textes seine ursprüngliche Bedeutung zurück: Er folgt dem Rhythmus ihrer Schritte, gleichläufig und analog. Im Gegensatz zur Verwendung des Motivs bei Mercier fehlt in der Variante Paul de Kocks der schicksalhafte Aspekt. Mit Sympathie, aber ohne Betroffenheit schildert Kock ein ›fait divers‹. Erst das Ende der Episode wirft ein Licht auf ihre tatsächliche Bedeutung: Die Pflichten sind es, »affaires« und »soins plus sérieux«, die den bis dahin müßigen Spaziergänger von seinem »objet charmant« trennen.

Ist das Motiv der Vorübergehenden in seinen Anfängen mit Paris und dessen typisch großstädtischer Erfahrung verbunden, so spricht einiges dafür, daß es sich bald von seinen pragmatischen Kontexten emanzipiert. Wenn Mercier das Faktum der Anonymität konstatiert und Paul de Kock eine angenehm-marginale Episode schildert, verfehlen beide das im Kern existentielle Gewicht des Ereignisses. Hofmannsthals

[34] Ebd.
[35] Ebd.
[36] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

indifferente Haltung gegenüber dem ›Vorübergehen‹, wie sie sich in den frühen Auszeichnungen artikuliert, erfaßt, die Zeiten überspannend, wenngleich wohl ohne entsprechende Textkenntnis des jungen Autors, die anfängliche ›Randexistenz‹ des Motivs. Erst in seinen fiktionalen Erscheinungsformen gewinnt das Motiv der ›passante‹ an Tiefe, was wiederum auch für die entsprechenden Texte Hofmannsthals gilt – den Prolog vom »Tod des Tizian« und das Gedicht »Einem, der vorübergeht«. In Nervals Gestaltung des Motivs, dem Gedicht »Une allée du Luxembourg« von 1832[37], rückt der großstädtische Rahmen in die Ferne:

Elle a passé, la jeune fille
Vive et preste comme un oisseau:
A la main une fleur qui brille,
A la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde
Dont le coeur au mien répondrait,
Qui venant dans ma nuit profonde
D'un seul regard l'éclairait!

Mais non, – ma jeunesse est finie...
Adieu, doux rayon qui m'as lui.
Parfum, jeune fille, harmonie...
Le bonheur passait, – il a fui!

Der Text, liedhaft und schlicht[38], zeigt keine Spuren der Erschütterung, die, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, bei Mercier mit dem Motiv der ›passante‹ verbunden war. Nerval verlegt die Szene in einen naturhaften Rahmen, der zugleich eine gewisse Nähe zum großstädtischen Getriebe suggeriert. Zwischen »elle a passé« und »le bonheur passait« spielt sich, wie die Tempusformen unterstreichen, ein Geschehen in der Zeit ab, das den Zeitverlust selbst interpretiert. Das ›Vorübergehen‹ steht schon im Modus des Vergangen-Seins. Nervals Variante des ›passante‹-Motivs ist ein Gedicht des Abschieds; das ›adieu‹ gilt nicht nur dem jungen Mädchen, sondern auch und vor allem der eigenen Illusion.

[37] Gérard de Nerval, Œuvres. Texte établi [...] par Albert Béguin et Jean Richer. 2 vols. Paris 1952. vol. I, S. 42.

[38] Das (volks-)liedhafte Element spielt in der Lyrik Nervals, nicht zuletzt wegen der engen Bindungen des Autors an Deutschland, eine bedeutende Rolle; vgl. Friedrich Wally, Die Beziehung von Wort und Musik in Theorie und Dichtung bei Gérard de Nerval. Diss. Wien 1974.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Deutete Paul de Kock den männlichen Blick auf die vorübergehende Frau an, so ist es bei Nerval umgekehrt das Mädchen, das nicht nur – im Imaginären – das ›Ich‹ anschaut, sondern auch dessen ›tiefe Nacht‹ erhellt. Gemäß der platonischen Licht- und Erkenntnismetaphorik führt jener ›Strahl‹ der Augen beim sprechenden Ich zur Einsicht in das eigene Alter: Dieses Bewußtsein ist schmerzlich und fatal. Bei Nerval wird die ›passante‹ zur Figur des Verzichts. Dennoch: was faktisch die Unmöglichkeit einer Liebeserfüllung impliziert, bedeutet Gegenwart des anderen im Bewußtsein und vor allem im Text. Nerval überwindet die ursprüngliche Belanglosigkeit des Motivs, indem er nicht primär eine Begegnung darstellt, sondern die aus ihr hervorgehenden Wünsche und Reflexionen des sprechenden Ich. So gewinnt die unterschwellige Erotik der Szene, aller Resignation zum Trotz, Gegenwart im Gedicht.

Allerdings: die Zerrissenheit des Diskurses in der letzten Strophe und die durch Gedankenstriche angedeuteten Denk- und Sprechpausen zeigen einen Text am Rande des Schweigens. Aus dem episodischen ›passante‹-Motiv Merciers und Kocks wird bei Nerval eine Reflexion auf das sprechende Ich und eine Infragestellung der Identität des Diskurses. Die moderne Großstadt, in den pragmatischen Texten übermächtig präsent, rückt bei Nerval in die Ferne und klingt nur im Namen des Parks an. Zu ihren unverrückbaren Gesetzen gehören das Davoneilen der Zeit und, als Folge hiervon, die Eile ihrer Bewohner. Das erbarmungslose Vergehen der Zeit gewinnt bei Nerval eine existentielle Dimension. Weder die Anonymität der ›Vorübergehenden‹ noch deren Eile bedingt den Verzicht auf Glück, sondern der kreatürliche Prozeß des Alterns. Damit hat die Großstadt ihre konstituierende Rolle für das ›passante‹-Motiv scheinbar aufgegeben. Dennoch ist sie, in Nervals Kunst des Hintergrundes, notwendige Bedingung dafür, daß der Zeitverlust in dieser Schärfe zur Sprache kommen kann. Das unpoetische »mais non« erinnert in seiner umgangssprachlichen Einfachheit an die pragmatische Parisdarstellung, zu deren zentralen Kunstmitteln die Kontrastierung gehörte. Auch der »refrain nouveau« verweist, vor dem situativen Hintergrund von Paris, auf das großstädtische Bedürfnis nach Neuheit. Obwohl Paris als Großstadt nicht in Erscheinung tritt, bildet es doch die Voraussetzung dafür, daß der Kontrast der Zeiten in dieser Schärfe und gleichsam schockartig zum Bewußtsein kommen kann. Gleichwohl: die romantisch-liedhafte Form des Nervalschen Gedichts

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sucht die Spannung zu mildern und die Gegensätze von Jugend und Alter zu versöhnen. Wie das Mädchen singt, so ist auch das Gedicht ein Lied – freilich eines der Resignation. Im Charakter des Textes klingt das Geschehen selbst nach, und der Textverlauf reproduziert den Prozeß der Erkenntnis, den die zufällig-flüchtige Begegnung mit der ›passante‹ auslöst. Bei Nerval ist das Vorübergehen Gegenstand der Klage, aber auch der poetologischen Reflexion.

Als Baudelaire das Motiv der ›passante‹ aufgreift, hat die Begegnung mit der Unbekannten ihre Kontingenz verloren. Dennoch bleiben in dem Sonett »A une passante« Spuren des Urspungs zurück; auch bei Baudelaire steht das Motiv der Vorübergehenden im situativen Rahmen der Großstadt, und das Gedicht selbst ist Teil der »Tableaux Parisiens«[39]:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être,
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

An diesem Gedicht ist, fast hundertfünfzig Jahre nach seinem Erscheinen und im Spiegel fortgesetzter Erfahrung großstädtischen Lebens, auf den ersten Blick wenig Überraschendes: der ohrenbetäubende Straßenlärm, die flüchtige Erscheinung einer Unbekannten, die exzentrische oder mit dem Wort Baudelaires: ›extravagante‹ Reaktion des blasierten Großstadtdichters mit gleichwohl blankliegenden Nerven (»crispé comme un extravagant«). Und doch gibt einiges zu denken, nicht zuletzt

[39] Zu diesem Kontext und seiner poetologischen Bedeutung für »A une passante« vgl. Karlheinz Stierle, Baudelaires ›Tableaux parisiens‹ und die Tradition des ›Tableau de Paris‹. In: Poetica 6, 1974, S. 285–322, bes. S. 315 ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die zitierte Wendung selbst. Walter Benjamin hatte bei seiner Interpretation von »A une passante« an dieser Stelle besondere Schwierigkeiten:

> Was den Körper im Krampf zusammenzieht [...] das ist nicht die Beseligung dessen, von dem der Eros in allen Kammern seines Wesens Besitz ergreift: es hat mehr von der sexuellen Betroffenheit, wie sie einen Vereinsamten überkommen kann.[40]

Benjamin wendet den Vorgang ins Psychologische, genauer noch: ins Physiologische, so als handelte es sich bei »A une passante« um ein Stück erotischer Lyrik – in jenem larviert sexuellen Sinne, der dem Begriff anhaftet.[41] Ob »crispé« wirklich nur die Extravaganz des Vereinsamten und die deshalb so schlagartige ›sexuelle Betroffenheit‹ meint, wird fragwürdig, sobald der Text in einem größeren kunsttheoretischen Kontext betrachtet wird. Eben dies unterläßt Benjamin, so daß der Einwand von Hans Robert Jauß, Benjamin habe die Modernität Baudelaires verkannt, gerade an dieser Stelle seine Schärfe behauptet.[42] Das Gedicht verfügt über Tiefenschichten, die sehr leicht übersieht, wer sich auf das unmittelbare Geschehen und den bloßen Wortlaut beschränkt. Für Kurt Reichenberger ist »A une passante« offenbar ein schlüssiges Beispiel für vulgärerotischen Voyeurismus:

> Das leichte Anheben des Kleides hat genügt, dem Dichter ein wohlgeformtes Bein sichtbar werden zu lassen. Versiert in der fachmännischen Beurteilung weiblicher Reize hat er mit schnellem Blick seine (sic!) klassische Form erfaßt und läßt sich eine gönnerhafte Bemerkung nicht entgehen.[43]

Einer solchen Deutung wäre zu gönnen, sie möchte sich in ihrer Geschmacklosigkeit selber richten. Gleichwohl ist sie bezeichnend für die Schwierigkeit einer Interpretation, die auf Baudelaires Kunsttheorie

[40] Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders., Schriften I, 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 605–654, hier S. 623.

[41] Die auf Baudelaire bezogenen Aufzeichnungen des Passagenwerkes sind, ihrer Fragmentarität zum Trotz, der Besonderheit dieses Baudelaire-Gedichts weitaus dichter auf der Spur: »Baudelaire führt die Figur der sexuellen Perversion, die ihre Objekte auf der Straße sucht, in die Lyrik ein. Das Kennzeichnendste aber ist, daß er das mit der Zeile «crispé comme un extravagant» in einem seiner vollkommensten Liebesgedichte tut [...]« Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann (Gesammelte Schriften V, 1) 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1982. Bd.I, S. 343.

[42] Hans Robert Jauß, Literarische Tradition (Anm. 5) S. 57 ff.

[43] Kurt Reichenberger, Die schöne Unbekannte. Realismus und Symbolhaftigkeit in den ›Fleurs du mal‹. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 71, 1961, S. 129–147, hier S. 134.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

glaubt verzichten zu können. Für Walter Benjamin läßt sich, was das Sonett zu verstehen gibt, in einem Satz zusammenfassen: »[...] die Erscheinung, die den Großstädter fasziniert – weit entfernt, an der Menge nur ihren Widerpart, ihr feindliches Element zu haben, wird ihm durch die Menge erst zugetragen.«[44] Diese Interpretation bewegt sich im Bereich des Anekdotischen. Das Besondere am vermeintlich Banalen rückt nicht in den Blick, weil Benjamin auf der Ebene des Thematischen verharrt und die Erscheinung der Frau allein im Zusammenhang mit der historisch-flüchtigen Großstadterfahrung sieht. Benjamins epochale Entdeckung des Historischen in Baudelaires Parisdichtung vergißt, daß auch die Großstadt der Geschichte unterliegt. Das Momenthaft-Zeitgebundene aber sucht Baudelaire offenbar in ein Allgemeines eingehen zu lassen. Das Gedicht »A une passante« entfaltet seine Brisanz nicht durch seine Erotik, sondern erst im Horizont von Baudelaires Theorie der Modernität.

Der Gebrauch des Wortes ›modern‹, fanalhaft schon im Titel des Essays über Guys, folgt bei Baudelaire einem klaren Begriffsverständnis. Das gleichsam entschuldigend verwendete Nomen ›modernité‹[45] versieht Baudelaire mit einem deutlichen Inhalt: »La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent [...].«[46] Flüchtiges, Vergängliches und Zufälliges situiert sich zunächst jenseits ästhetischer Urteile und kann auch nicht, da es zu allen Zeiten existiert, auf die jeweilige Gegenwart beschränkt werden. Baudelaires Modernitätsbegriff ist ein – fast möchte man sagen: realistischer – Tribut an die Vergänglichkeit. Das Schöne, für Baudelaire mit dem Kunstschönen identisch, enthält ein »élément relatif, circonstantiel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tour ensemble, l'époque la mode, la morale, la passion.«[47] Doch ist die Modernität für Baudelaire nur die eine Hälfte der Kunst und des Schönen »dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.«[48] Während die eine Seite des Schönen, die Modernität, mit vielen Bestimmungen versehen wird, ist die andere, das Ewige, wie von Sprachlosigkeit gezeichnet. Doch das

[44] Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire (Anm. 36) S. 623.

[45] »[...] quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité [...]«. Charles Baudelaire, Œuvres complètes (Anm. 17) vol. II, S. 694. Zum Modernitätsverständnis generell vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, Modern, Modernität, Moderne. (Anm. 8)

[46] Charles Baudelaire, Œuvres Complètes (Anm. 17) vol. II, S. 695.

[47] Ebd. S. 685.

[48] Ebd. S. 695.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schweigen Baudelaires offenbart eine Tiefenschicht des Schönen, die jenseits der Sprache liegt. Die Transzendenz des Ewigen impliziert ein Transzendieren sprachlicher Möglichkeiten – allerdings nur im theoretischen Diskurs: Die poetische Praxis gibt dort Antworten, wo die poetologische Reflexion nur Fragen hinterläßt.

Die extravagante Verspannung des stillgestellten Ich, bei der die Betrachtung von »A une passante« zunächst innegehalten hatte, signalisiert die Präsenz des Dauerhaften in der Bewegtheit. Während die Frau vorübergeht und das dynamische Moment der Moderne repräsentiert, ist das sprechende Ich verkrampft und bewegungslos. Dennoch ergibt sich zwischen den Figuren eine heimliche Korrespondenz: Beide sind, die Frau im Blick des ›Ich‹, dieses selbst durch die Anspannung, aus dem Großstadtgetriebe herausgehoben, individualisiert und in der Anonymität ausgezeichnet. Man könnte insistieren und sagen: Sie sind gezeichnet. Der Versuch, diese Besonderheit der Erotik (oder der Sexualität) zuzuordnen, verkennt deren kunsttheoretische Implikation. Während der Bewegungsablauf (»Soulevant, balançant le feston et l'ourlet«) die Flüchtigkeit und die ›Modernität‹ der Frau unterstreicht – auch ohne den sich aufdrängenden Gedanken der ›Mode‹[49] – bedeutet der Hinweis auf die »jambe de statue« Festigkeit und Dauer: die ›andere Seite‹ des Schönen. Als Signal für die kryptische Tiefenschicht der Kunst – »l'éternel et l'immuable« – ist die »jambe de statue« gleichsam Allegorie dessen, was sich aus dem Alltäglich-Zufälligen heraushebt und sich nur in der Kunst ereignen kann.[50] Der Satz: »Fugitive beauté [...] ne te verrais-je plus que dans l'éternité?« beschreibt nicht, wie Benjamin meint, die Liebe auf den letzten Blick (der im übrigen zugleich der erste und einzige wäre); er zeichnet vielmehr den Prozeß des »tirer l'éternel du transitoire« nach.[51] Im flüchtigen Moment einer Liebe, die sich der

[49] Baudelaires »Peintre de la vie moderne« enthält auch Gedanken zur Mode; vgl. Charles Baudelaire, Œuvres complètes (Anm. 17) vol. II, S. 684 ff.: Im Anblick von Modedarstellungen entwickelt Baudelaire seine Konzeption des Kunstschönen aus dem »élément éternel« und dem »élément relatif«.

[50] Reichenberger weist mit Recht darauf hin, daß Baudelaires Gedicht gegen Ende, vor allem in seiner Metaphorik von Licht und Erweckung zu neuem Leben, eine gewisse Verwandtschaft mit »mystischer Seinserfahrung« aufweise. (Die schöne Unbekannte [Anm. 44] S. 136).

[51] Bei Baudelaire heißt es über Constantin Guys: »[...] il tire l'éternel du transitoire.« Œuvres complètes (Anm. 17) vol. II, S. 694.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ewigkeit gewiß ist, überträgt Baudelaire den idealtypischen Schaffensprozeß des »Peintre de la vie moderne«[52] auf den eigenen Text und wohl auch auf sich selbst als ›poète de la vie moderne‹. Obschon die Verszeile »O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!« gleich zwei elliptische Sätze enthält, die aus dem Kontext herausgebrochen scheinen, erfüllt Baudelaire gerade hier das Postulat klassischer Verbindlichkeit. Trotz der flüchtigen Begegnung entsteht eine beide Personen verbindende Gewißheit – er ist sich sicher, daß sie es wußte. Gleichwohl: die Liebe steht grammatisch im Konjunktiv, einem schon damals ungebräuchlichen zudem, und die Sicherheit des Wiedersehens erscheint nicht nur im Konditional (»Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?«), sondern zudem eingerahmt durch das scheinbar resignierende »ne...que«. Abgesehen davon, daß die Ewigkeit ontologisch eine größere Würde hat als der Moment, signalisiert der Text selbst eine Dauer jenseits des kontigenten Geschehens. »A une passante« ist das Gedicht einer Liebe auf den einzigen Blick, deren Spur sich dem Gedächtnis eingeprägt hat.[53] Aus der Erinnerung evoziert Baudelaire ein Ereignis, das in der Sprache – mehr noch: in der ›klassischen‹ Form des (Liebes-) Sonetts aufgehoben und dadurch immer erneut aktualisierbar ist.

Angesichts der Erinnerungspoetik dieses Gedichts verwundert es nicht, daß Proust es in seinem Baudelaire-Essay zitiert – mit dem charakteristischen Lapsus, daß er »O toi que j'eusse aimée« ohne das stumme End-E schreibt...[54] An diesem Vers demonstriert Proust die Meisterschaft Baudelaires, durch den Stil ein ganzes poetisches Universum entstehen zu lassen. Wäre das die einzige Proustsche Reminiszenz an Baudelaires ›passante‹, bedürfte das Zitat keines weiteren Kommentars. An einer Schlüsselstelle von »A la recherche du temps perdu« jedoch erinnert sich der Erzähler an »A une passante«. Als Swann ein ihm unbekanntes Musikstück hört und in diesem ein wiederkehrendes Thema identifiziert, klingt auch das ›passante‹-Motiv an: »Elle (sc. la petite phrase) lui avait proposé des voluptés particulières [...] et il avait

[52] Die Essays dieses Titels sind Bestandteil des Salons von 1859 (vgl. Charles Baudelaire, Œuvres complètes [Anm. 17] vol. II., S. 683–724).

[53] Vgl. hierzu die detailgenaue und einfühlsame Studie von Hans-Jost Frey, Über die Erinnerung bei Baudelaire. In: Symposium 33, 1979, S. 312–330.

[54] Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles. Edition établie [...] par Pierre Clarac. Paris 1971, S. 258.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

éprouvé pour elle comme un amour inconnu.«[55] Ist diese unbekannte Liebe nicht die Liebe zur Unbekannten, die nur glücklicher Konstellationen bedarf, um sich auf eine bestimmte Person zu richten?

> [...] il (sc. Swann) était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande.[56]

Noch bevor Swann Odette begegnet – jener Frau, deren Bild die ›petite phrase‹ präfiguriert –, scheint das Schicksal von ›un amour de Swann‹ besiegelt: In Baudelaires ›passante‹-Gedicht war die Flüchtigkeit der Begegnung unabdingbare Voraussetzung für die Ewigkeit gewesen; konkrete Dauer hatte sie ihrer Natur nach nicht. Nachdem Swann die Sonate identifiziert und sie während seiner Beziehung zu Odette immer wieder gehört hat, verliert sie ihren Charme. Als die musikalische Qualität des Werkes in den Hintergrund tritt, der Kunstcharakter der Sonate verlorengeht, weist sie nur noch auf Swanns jeweilige seelische Befindlichkeit hin: »sensibilité« hat die »beauté nouvelle« eingeholt.

Diese Wendung des ›passante‹-Motivs in die persönliche Liebespsychologie einer Romanfigur mag sich darstellen wie ein Verlust. Modernitätsbewußtsein und Kunsttheorie werden offenbar einer erotischen Kasuistik geopfert. Gleichwohl gibt Prousts Verschiebung dem Motiv einen neuen Schwerpunkt. Erstmals in ihrer Geschichte verweist die ›passante‹ auf die Kunst – nicht theoretisch wie bei Baudelaire auf das Kunstschöne, sondern auf ein (im Rahmen der Romanfiktion entworfenes) Werk der Musik, die Sonate für Violine und Klavier von Vinteuil.[57] Hofmannsthal kannte Proust nicht, konnte ihn nicht kennen in jener frühen Zeit und nahm auch später nur am Rande Notiz von »A la recherche du temps perdu.«[58] Dennoch verbindet beide, als ferne Wahlverwandtschaft[59], die Musikalisierung des ›passante‹-Motivs. Die Flüchtigkeit des Vorübergehens überträgt Proust ebenso wie Hofmanns-

[55] Marcel Proust, Recherche (Anm. 32) vol.I, S. 206.

[56] Ebd. S. 207.

[57] Zur Bedeutung der Musik für Prousts Romankonzeption vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, La voix (voie), de la petite phrase. Über die Sprache der Musik bei Marcel Proust. In: Marcel Proust. Sprache und Sprachen. Hg. von Karl Hölz. Frankfurt a. M. 1991, S. 171–191.

[58] Über die charakteristischen ›Lücken‹ der Hofmannsthalschen Belesenheit vgl. Peter Por, Valéry und Hofmannsthal. Interpretation eines Mißverständnisses. In: HF 9: Hofmannsthal und Frankreich. Hg. von Wolfram Mauser. Freiburg i. Br. 1987, S. 135–162, bes. S. 137.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

thal auf das Verklingen von Musik, nicht ohne damit den Moment einer Begegnung als erfüllten Augenblick zu vertiefen.

Der Wirkungskreis des ›passante‹-Motivs hat die meisten seiner Schwerpunkte in der französischen Literatur. Wenn die ›Vorübergehende‹ auch in deutschsprachigen Texten thematisiert wird, bleibt eine explizite oder unterschwellige Beziehung zu Frankreich bestehen. Die dichterischen Anfänge von Stefan George stehen im Zeichen der modernen französischen Literatur. George weiß die Erneuerung der Lyrik, die sich vor allem im Kreis um Mallarmé vollzieht, nach Deutschland zu vermitteln. Aus Paris kommend, lernt er in Wien den jungen Hofmannsthal kennen, und in den Gesprächen zwischen dem Dichter aus der rheinischen Provinz und dem Bürger einer europäischen Metropole geht es vorrangig um die moderne Literatur Frankreichs. Für deren Kenntnis in Deutschland setzt sich, neben dem unermüdlichen Oppeln-Bronikowski, auch Stefan George ein: Er übersetzt Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Régnier und legt eine ›Umdichtung‹ von Baudelaires »Fleurs du mal« vor.[60] Daß die Übersetzung eines lyrischen Textes anders ausfällt als das Original, versteht sich.[61] Dennoch entspringen nicht alle Abweichungen Georges von Baudelaires Original-Texten der persönlichen Poetik des Übersetzers, zumal nicht in »Einer Vorübergehenden«[62]; Versmaß und Reimzwang mögen die ›Frau‹ zum »Weib«, die ›Hand‹ zum »Finger« gemacht und schließlich die ›Ewigkeit‹ der »Wesenheit« zugeordnet haben – doch das sind Vermutungen. Sicher ist, daß Georges ›Passante‹-Fassung vielfach eher die dichterische Phy-

[59] Diese erspürte wohl als erster Theodor W. Adorno: George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel. In: Ders., Gesammelte Schriften 10,1: Kulturkritik und Gesellschaft 1. Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1977, S. 197–237, hier S. 203 f.

[60] Stefan George, Werke. Ausgabe in zwei Bänden. München und Düsseldorf 1958. Bd. II, S. 235 f.

[61] Ob Margot Melenk in ihrer Untersuchung »Die Baudelaire-Übersetzungen Stefan Georges«, München 1974, diese Alterität immer adäquat erfaßt, scheint mit nicht sicher. Wenn sie z. B. bei George »einen eigenen, positiv definierten Stilwillen« vermißt (S. 109), steht diese Aussage m. E. in flagrantem Gegensatz zu dem unmittelbaren Eindruck bei einer parallelen Lektüre von Original und Übersetzung. Margot Melenks Beobachtungen treffen auf die ›Umdichtung‹ von »A une passante«, die im übrigen nicht behandelt wird, gar nicht zu. Ferner ist die Arbeit so ›übersetzungstechnisch‹ ausgerichtet, daß die besondere Affinität Georges zu Baudelaire, aus der die deutsche Übersetzung der »Fleurs du mal« erst hervorging, nicht zur Sprache kommen kann. Vgl. ergänzend Bruno Adriani, Baudelaire und George. Berlin 1939, bes. S. 16 f.

[62] Stefan George, Werke (Anm. 62) Bd. II, S. 309 f.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

siognomie des Übersetzers zeigt als diejenige des Autors. Die Bewegtheit des Baudelaire-Gedichts wird von George stillgestellt. Aus »une femme passa« wird »erschien ein Weib«, und die »fugitive beauté« kristallisiert sich zur ›schönen wesenheit‹ – ein Zufall? Wo sich bei Baudelaire Bewegung, Vergänglichkeit und sprachliche Einfachheit begegnen – in der Zeile: »Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais« – ist Georges Version statisch: »Du bist mir fremd. Ich ward dir nie genannt.«

George blendet sowohl die moderne Großstadt als auch das Okkasionelle der Begegnung aus.[63] Bei Baudelaire ging die Würde der Erscheinung konstrativ aus der Banalität des Umfeldes hervor. Die Vertrautheit zweier Menschen, die einander gar nicht kennen, führte zu einer Sprache, die gerade dort schlicht war, wo sie das Persönlichste ausdrückte: »O toi que j'eusse aimée...«. Was Baudelaire fast beschwörend sagte, gerät George zur einfachen Anrede: »Dich hätte ich geliebt – dich die's erkannt.« Zum ›Erkennen‹ ist gar keine Zeit; auch faßt das große Wort nicht die intuitive Sicherheit jenes Wissens. George legt in die Begegnung selbst jene existentielle Bedeutung hinein, die sie doch erst in der poetischen Reflexion gewinnt. Der Vorgang ist typisch; denn was sich auf der Ereignisebene bei Baudelaire vollzieht, sucht George zu verschleiern. Damit schwindet der Prozeß, in dessen Verlauf aus einem sexuellen Impuls eine erotische Betroffenheit und schließlich eine Seelenverwandtschaft wird, bei George aus dem Blick. Dieser Prozeß aber steuert die Dynamik des Baudelaireschen Gedichts. George muß sie fixieren, weil er ihren initialen Impuls verkennt oder verdrängt.

Georges eigene Version des ›passante‹-Motivs bestätigt den Eindruck, daß George plastisch stillstellt, was Baudelaire als Bewegung des Begehrens gestaltet hatte.[64]

Nun rufen lange schatten mildre gluten
Und wallen nach der lippen kühler welle
Die glieder die im mitttag müde ruhten -
Da kreuztest unter säulen du die schwelle.

[63] Das Thema der modernen Großstadt spielt für die Konstituierung der Moderne in Deutschland eine weitaus geringere Rolle als in Frankreich; vgl. Michael Pleister, Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthals. Hamburg 1982, bes. Kap. VI.

[64] Walter Benjamin bezeichnet Georges »Von einer begegnung« zutreffend als »Kontrastgedicht« zu Baudelaires »A une passante«; Walter Benjamin, Passagen-Werk (Anm.41) S. 343.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die blicke mein so mich dem pfad entrafften
Auf weisser wange weisser schläfe sammt
Wie karg und scheu nur wagten sie zu haften -
Der antwort bar zur kehrung ja verdammt!

An süssem leib im gang den schlanken bogen
Sie zur umarmung zaubertoll erschauten.
Dann sind sie feucht vor sehnen fortgezogen
Eh sie in deine sich zu tauschen trauten.

O dass die laune dich zurück mir brächte!
Dass neue nicht die alten formen stören!
Wie ward es mir gebot für lange nächte
Treu zug um zug dein bildnis zu beschwören!

Umsonst, ein steter regen bittrer lauge
Benetzt und bleicht was mühevoll ich male.
Es geht ... wie war dein haar und wie dein auge?
Es geht und stirbt in bebendem finale.[65]

Ob es sich bei diesem Gedicht überhaupt um eine Variante des ›passante‹-Motivs handelt, scheint zunächst nicht sicher. Was zum Grundbestand des Motivs gehört, die moderne Großstadt, kommt bei George gar nicht zur Sprache: »die grossen Städte sind nicht wahr«, hatte Rilke im »Stundenbuch« geschrieben[66], und der im Unbestimmten belassene Kontext dieser ›Begegnung‹ erinnert eher an südliche Landschaften als an die modernen Städte. Ungewißheit und Ambivalenz charakterisieren den Text insgesamt, der trotz seiner scheinbar großen Distanz zu den Konstitutenten des Motivs am ›Vorübergehen‹ festhält. Nicht mehr die andere Person, der man begegnet, geht vorüber; bei George sind es die Blicke der Sprecherinstanz selbst, die ›fortziehen‹. Verfuhr der Text Baudelaires metaphorisch, indem er das zeitlich-kontingente Geschehen in den Gedanken einer unhinterfragbaren und dauerhaften Verbundenheit umdeutete, arbeitet George metonymisch: Aus den Säulen wird »der schlanke Bogen«, aus der larvierten Erotik entsteht ›der lippen kühle welle‹. »Es geht«, am Ende des Gedichts verdoppelt, scheint die einzige, ferne Reminiszenz an die Gestaltung des Motivs bei Baudelaire zu sein. Dennoch: dieses ›gehen‹ meint eher ein

[65] Stefan George, Werke (Anm. 62) Bd.I, S. 22f.

[66] Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1962, S. 352.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vergehen als ein Vorübergehen – das Bild, von der Sprecherinstanz nächtlich beschworen, verwischt sich unter Tränen und verschwindet. Selbst das Bestreben, Vergänglichkeit festzuhalten, fällt dieser anheim, und hier ereignet sich das eigentliche ›Vorübergehen‹. Ob auf dem Papier oder vor dem inneren Augen (der Text läßt es offen) – der Versuch der Fixierung wird weggewischt durch den »regen bittrer lauge«. Das Vorbeigehen, bei George als Vergehen interpretiert, betrifft nicht primär die konkrete Erfahrung – wenngleich auch sie in den Vorgang involviert ist –, sondern deren Umsetzung in Kunst.

Nun ist die Bildhaftigkeit der Lyrik Georges in der Forschung bekannt und insofern auch in diesem Gedicht nicht überraschend.[67] Doch was als typisch für George erscheint, wird schon bei Baudelaire mit dem Motiv der ›passante‹ verbunden: »Je brûle de peindre«, schreibt er in dem Prosagedicht »Désir de peindre«, »celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite [...].«[68] Selbst in dem für George so charakteristischen Bereich des Visuellen und Pikturalen hinterläßt Baudelaire seine Spuren. Lenkte dieser in »A une passante« den Blick auf seine Kunsttheorie, so zentriert George die Aufmerksamkeit im Verfahren des Textes selbst. Die emphatische Wendung vom »bebenden Finale«[69] rückt die Vollendung des Bildes und das Ende des Gedichts in auffallende Simultaneität. Während die Sprecherinstanz vorbeigeht, die unbekannte Person die Schwelle kreuzt, das Bildnis vergeht, bleibt der Text. Die Referenz auf die Bildenden Künste verfestigt gleichsam das Gedicht und untermauert dessen intendierte Dauer. Jene Begegnung und ihr Festhalten im Bild verweisen schließlich auf den Anspruch des Textes, dauerhaft zu werden. Georges Gedicht fixiert die flüchtige Realität und rettet das Vergängliche im Medium der Kunst.

[67] Paul Gerhard Klussmann resümiert treffend: »Die ihm eigentümliche Art des Schauens und Gestaltens hatte [...] einen unverkennbar bildhaften und plastischen Charakter. Wie er das Wort als greifbares Gebilde erfaßte und seinen Versen und Strophen die architektonisch klare Kontur gab, so eignet auch seinen dichterischen Bildern vielfach etwas Standbildartiges oder Gemäldehaftes.« Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Künstlers in der Moderne. Bonn 1961, S. 69.

[68] Charles Baudelaire, Œuvres complètes (Anm. 17) vol. I, S. 340.

[69] Allenfalls hier besteht eine Verbindung zur Musik, indem der Terminus ›Finale‹ – in der Oper und in großen Orchesterwerken gleichermaßen – ein emphatisches, ›erlösendes‹ Ende bezeichnet und nicht selten den Höhepunkt des Werkes markiert.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unmittelbar in den Tagen der Begegnung mit George in Wien, Dezember 1891, notiert Hofmannsthal, beide hätten ein »Gespräch über die andere Kunst«[70] geführt, und unter dem Datum des 21. Dezembers präzisiert er: »Stefan George. (Baudelaire Verlaine Mallarmé Poe Swinburne) ›Unsere Classiker waren nur Plastiker des Stils, noch nicht Maler und Musiker.‹«[71] Die Stelle ist aufschlußreich. Offenbar brachte George Nachricht von der modernen Dichtung Frankreichs und entwickelte Gedanken über eine ›andere Kunst‹; doch war er es, der den Plastikern des Stils die Maler und Musiker entgegenhielt? Wie sehr das Malerisch-Bildhafte Georges Gedicht »Von einer Begegnung« prägt, war schon ausgeführt worden; von einer musikalischen Qualität der Lyrik Georges mag man freilich nicht sprechen, weder für den behandelten Text noch für sein Werk insgesamt. Anders bei Hofmannsthal. Das Gedicht »Einem, der vorübergeht«, Stefan George gewidmet, wurde diesem wahrscheinlich an dem Abend übergeben, als das Gespräch über die ›andere Kunst‹ stattfand: Sollte Hofmannsthal seinen Text im Kontext dieses Kunstverständnisses situiert haben, zumal in den Tagen der Begegnung auch Georges 1890 erschienene »Hymnen« zur Sprache kamen, die das oben analysierte Gedicht enthalten? Der Titel »Einem, der vorübergeht« erregte trotz seines deutlichen Anklanges an Baudelaires »A une passante« Georges Mißfallen: »aber bleibe ich für Sie nicht mehr als ›einer der vorübergeht?‹« schreibt er Hofmannsthal, die tiefere Bedeutung der Widmungszeile fremdartig verkennend.[72] Sollte der literarisch gebildete George die Baudelaire-Reminiszenz überhört, die Beziehung zur Platonischen Mäeutik übersehen haben? Kaum. Was George an diesem Gedicht verstörte, liegt wahrscheinlich auf einer anderen Ebene. In der aktuellen Sprechsituation des Textes ist die Begegnung bereits Vergangenheit, nicht anders als bei Nerval, Baudelaire und George selbst. Aber: der andere kommt als Person nicht vor, sein

[70] Michael Winkler ist der Auffassung, mit der ›anderen Kunst‹ sei diejenige der Übersetzung gemeint; mir scheint, dies greife zu kurz: Hofmannsthal, George, and poems by Baudelaire: »Herrn Stefan George, einem, der vorübergeht.« In: Modern Austrian Literature 16,2, 1983, S. 37–43, hier S. 39. Die von Winkler im weiteren aufgezeigten Verbindungen – so zwischen »o schöne wesenheit« und »o mein Zwillingsbruder« bzw. zwischen »ein hoffen – ein ahnen – ein schwanken« und »A une passante« sind mir ebenfalls nicht einleuchtend.

[71] A, S. 93 und S. 94.

[72] BW George (1953) S. 8. Allerdings unterzeichnet er einen Brief an Hofmannsthal mit »Einer, der vorübergeht« – ironisch, gekränkt? (Vgl. ebd. S. 13).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bild ist gleichsam verweht, und nur seine Wirkung auf die Ich-Instanz ist Anliegen des Gedichts. Diese ›Egozentrik‹ – genauer: der auf das sprechende Ich bezogene Logozentrismus – kommuniziert nicht mit dem ›passant‹, sondern überträgt den gleichwohl tiefen Eindruck jener Begegnung auf die Natur. Die Projektion verliert viel von ihrer Befremdlichkeit, wenn die bei Hofmannsthal vollzogene Veränderung des Adressaten berücksichtigt wird. Hatte George seine Version des Vorübergehens geschlechtlich indifferent gestaltet, so spricht Hofmannsthal explizit ›einen, der vorübergeht‹ an. Von hier aus wird die Wendung in den Innenraum der Sprecherinstanz verständlich und angesichts des sozialen Kontextes des jungen Hofmannsthal sogar unabdingbar. Doch auch unabhängig von den persönlichen Problemen, die aus der Begegnung zwischen George und Hofmannsthal erwuchsen, besitzt die transponierte Erotik – auf die Natur oder in den Innenraum gewendet – eine poetische Logik. Die Saiten der Seele, an die Äolsharfe erinnernd[73], geraten durch den Vorübergehenden in Schwingung wie vom Wind in der Nacht. Obwohl jener, der die inspirierende Bewegung vollführt, im Verlauf des Textes scheinbar in Vergessenheit gerät, was George wohl intuitiv erfaßte, setzt der Diskurs den Bewegungsimpuls fort und läßt ihn langsam ausklingen. So reproduziert der Text das Sich-Entfernen dessen, den er anspricht. Alles Gesagte ist, nicht zuletzt syntaktisch, mit dem Angesprochenen verbunden (»Du warst... und wie...«), der nicht nur eine solipsistisch geprägte Innenschau auslöst, sondern auch das Gedicht selbst hervorruft, ja gleichsam erschafft. Wie sich der Text aus der Anrede generiert, verdeutlicht *ein* Wort, das einzige, das poetisch abweicht und dadurch die ent-automatisierte Wahrnehmung unterstreicht: nächtig.[74] Offenbar kommt es Hofmannsthal darauf an, eine temporale Relation (der Wind *in* der Nacht) in eine kausale zu übersetzen: der ›nächtige‹ Wind, dessen fremdartiges Epitheton zugleich ›mächtig‹ assoziiert, wird von der Nacht hervorgebracht und trägt deren Wesenszüge. Hatte das sprechende Ich in Georges »Begegnung« nachts

[73] Vgl. hierzu August Langen, Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung. In: Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau [...]. Hg. von Christoph-Helmut Mahling. Basel, Paris usw. 1966, S. 160–191. Auf Hofmannsthals Gedicht geht der Autor, der mit Mörike seine Betrachtung beschließt, nicht ein.

[74] Der Text hat als eine unter seinen zahlreichen Varianten, welche die intensive Arbeit des jungen Hofmannsthal an diesem Gedicht belegen, die Variante »nächtlich« (vgl. SW II Gedichte 2, S. 282).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Bild der flüchtig geschauten Person nachzumalen versucht, macht Hofmannsthal die Nacht selbst zum Bild der Person. Georges metonymische Relation zwischen dem anderen und der Nacht wird bei Hofmannsthal zu einer metaphorischen. Indem das sprechende Ich – ähnlich wie Gianino im »Tod des Tizian« – das geheimnisvolle Rufen der Nacht vernimmt, aber offenläßt, ob es ihm folgt, entsteht in der für Hofmannsthal so typischen, ›schwebenden‹ Weise[75] eine indirekte Verbindung mit dem Angesprochenen, der vorübergeht. Die Begegnung ist ähnlich wie bei George im Text bewahrt, jedoch ›verborgen‹ und ›heimlich‹. Manches an Hofmannsthals Gedicht mag George befremdet haben; fremd ist ihm gewiß auch die Musikalität der Sprache, die eher an Nerval und Verlaine als an Baudelaire erinnert. Hofmannsthals Gedicht muß, um zu der ihm eigenartigen Wirkung zu kommen, nicht nur gelesen, sondern vor allem: gesprochen werden. Erst durch das Rezitieren realisiert sich der Klangcharakter der Sprache, und nur dann entfaltet das Gedicht seine Bedeutung: Dieser Text selbst ist es, den der Vorübergehende den »Saiten der Seele« entlockte.

Hofmannsthal scheint das ›passante‹-Motiv in ungreifbare Ferne zu rücken. Die inspirierte Innerlichkeit, aus deren Schwingungen der Diskurs entsteht, gibt der traditionellen Situation jener Begegnung mit der (oder: dem) Vorübergehenden keinen Raum mehr. Weder als Hintergrund noch als Ort des Ereignisses ist die Großstadt präsent – im Gegenteil wird sie durch eine beseelte Natur ersetzt. Baudelaires Paris-Thematik hat ihre für das Motiv konstituitive Bedeutung eingebüßt, und an jenem Ende der literarisch relevanten Motivgeschichte der ›passante‹, das mit Hofmannsthal erreicht zu sein scheint[76], bleibt vor deren Ursprüngen kaum eine Spur. Allerdings: der anfänglich pragmatische Kontext mit seiner impliziten Einsicht, daß der Moment jener Begegnung unwiederbringlich sei, erweist sich im Laufe der Motivgeschichte

[75] Die naturhafte, jedoch nur der künstlerischen Seele wahrnehmbare Musikalität bei Hofmannsthal knüpft von fern an die kosmischen Musik-Spekulationen von Novalis an; vgl. Barbara Naumann, Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990, bes. S. 160 f.

[76] Rilkes Gedicht »Begegnung in der Kastanienallee«, 1908 in Paris entstanden, (vgl. Sämtliche Werke [Anm. 68] Gedichte I, S. 619 f.) thematisiert zwar eine Begegnung als erfüllten Augenblick, verzichtet aber auf das motivgeschichtlich konstitutive Element des Vorübergehens. Die weitere Entwicklung der ›passante‹, die immer größere Tendenz zur Trivialisierung zeigt, zeichnet Walter Grasskamp in seiner schon genannten Studie nach (Anm. 24).

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als eine problematische Hypothek. Mercier konnte den Glücksverlust nur lakonisch konstatieren, Kock verharmloste ihn. In Nervals fiktionaler Gestaltung des Motivs rückt Paris in die Ferne, so als sei die Großstadt zwar notwendiger Hintergrund der existentiellen Problematik von Flüchtigkeit und Verzicht, nicht aber deren konstitutives Element. Allein Baudelaire vermochte die Pariserfahrung so in seinen Text zu integrieren, daß sie zur Bedingung für jene innere Verbundenheit der Einsamen wurde, die schließlich ihren Ort woanders hatte, im Bewußtsein des ›Ich‹ und in der Gewißheit der Ewigkeit. Die Rahmenbedingungen des Motivs werden entweder problematisiert wie bei Nerval oder poetisch funktionalisiert wie bei Baudelaire. Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu« bildete jene Nahtstelle, die den Kunstcharakter der ›passante‹ durch die Verbindung zu einer anderen Kunst, der Musik, neu definierte. Hofmannsthal geht noch einen, den entscheidenden, Schritt weiter: Die Begegnung mit dem Vorübergehenden wird Text und nicht nur das: Sie wird Klang. »Einem, der vorübergeht« zeichnet sich, im Kontext der Motivgeschichte betrachtet, durch eine deutliche Aussage zu einer der ›passante‹ inhärenten Problematik aus – wenngleich zugegeben sei, daß der Begriff ›Deutlichkeit‹ auf Hofmannsthal, zumal den jungen, nicht recht passen will. Gleichwohl ist evident, daß Hofmannsthal mit besonderer Klarheit erfaßt, wie bedenklich sich die Verbindung zwischen Modernität und bestimmten, zeitgebundenen Themen darstellt. Die Moderne, selbst der ›Zeitflucht‹ unterworfen, gerät um so mehr in deren Sog, je vergänglicher die Themen und Motive sind, die sie im künstlerischen Werk zum Ausdruck bringt. Damit nicht genug: sie läuft auch Gefahr, ihren notwendigen Anspruch auf Innovation im nur Thematischen zu verankern.[77] Vom Wandel der Welt, selbst Bedingung der Modernität, wird die Kunst so schnell überholt, daß die Aktualität von heute das Veraltete von morgen ist. Alles Äußerlich-Kontingente und damit auch jede faktisch gelebte Liebesbeziehung unterliegt der Gefahr, von der unerbittlichen Zeitflucht erfaßt zu werden. Deshalb enthält gerade das Motiv der ›passante‹ ein so

[77] Auf dieses Problem weist Anne Henry hin: Aspects de la modernité proustienne. In: Avantgarde et modernité. Paris et Genève 1988, S. 116–132: »La vraie modernité qui est évoluation intuitive des déterminitations historiques entrant nécessairement dans le dormaine artistique n'est pas sous la dépendance des modes extérieures, du renouvellement apparent des sujets.« S. 87.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

großes poetisches Potential: Seine nur gedachte, gefühlte und konsequent verinnerlichte Erotik entgeht äußeren Veränderungen und widersteht dem Vergehen der Zeit. Hofmannsthals Fassung der ›Vorübergehenden‹ ist der nach außen gestülpte Innenraum, die gleichsam freigelegte Seele. Diese Thematik einer Konstanz der durch flüchtige Begegnung mit dem anderen erweckten eigenen Natur wirkt wie ein Gegengewicht, das die Vergänglichkeit der Geschichte konterkariert. Durch ihre Flüchtigkeit ein Motiv der Moderne stricto sensu, hat die ›passante‹ dennoch als cosa mentale Bestand. Hofmannsthals Fähigkeit, auch und vor allem unterschwellige Problemstellungen zu erfassen – eine Begabung, vor der seine Bemerkungen über Stendhals »De l'Amour« trotz ihrer Spärlichkeit zeugen[78] –, manifestiert sich nicht zuletzt im Umgang mit dem tradierten Motiv der Vorübergehenden.

Von allen Varianten des ›passante‹-Motivs, die im Verlauf dieser Darlegungen analysiert wurden, zeigt die Hofmannsthalsche Fassung am deutlichsten die Problematik der Modernität. Zumal im gegenwärtigen, nach-modernen Zeitalter gewinnt Hofmannsthals »Einem, der vorübergeht« seiner leisen, ›heimlichen‹ Art zum Trotz, besondere Brisanz. Wie sehr die moderne Literatur ihre Autonomie und ihre Autoreferentialität betont, ist längst bekannt und bedarf keines weiteren Kommentars; warum sie Eigenständigkeit und Selbstbezug so dezidiert herausstellt, geht nicht zuletzt aus dem scheinbar indifferent-marginalen Motiv der ›passante‹ hervor. Gerade die Erfahrung von Flüchtigkeit schärft den Blick für eine (wenn nicht: *die*) Problematik der Moderne, und das Vergehen provoziert den Wunsch nach Beständigkeit. Während die Avantgarde auch das Kunstwerk als vergänglich versteht und es der Zeitflucht anheimgibt, bewahrt die ›klassische Moderne‹ den Glauben an dessen Dauer. Aus diesem Grunde transponieren alle hier betrachteten Texte die Erfahrung der Flüchtigkeit auf eine andere Ebene, mag es die Natur oder die Kunst sein – auf eine Ebene jedenfalls, die der Zeitflucht widersteht. Gerade die immanente Dynamik des Motivs führt zu jener ›anderen Hälfte‹ der Kunst und der Geschichte hin, die sich mit Vergänglichkeit nicht abfindet. In Hofmannsthals Gegenüberstellung

[78] Vgl. hierzu Angelika Corbineau-Hoffmann, De l'amour – en dilettante. Spuren Stendhals im Wiener Fin-de-siècle. In: Stendhal und Österreich. Hg. von Kurt Ringger, Rudolf Baehr und Christof Weiand, Tübingen 1989. Stendhal-Hefte, 3, S. 103–124, bes. S. 117ff.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von ›enger Nähe‹ und ›weicher Weite‹ klingt die Begrenztheit der Moderne, sofern sie thematisch fixiert ist, ebenso an wie die überzeitliche Dimension des Kunstwerks – als Wunsch, Glaube oder Wirklichkeit.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anthony Stephens

Das Janusgesicht des Momentanen: Rilkes Einakter »Die weiße Fürstin«

Die folgenden Überlegungen zu einem vernachlässigten Werk Rilkes verdanken sich zwei Anregungen aus der Hofmannsthal-Forschung: zum einen Gerhard Neumanns Profilierung der Thematik des Augenblicks im Kontext der dramatischen Gattung des Einakters; zum anderen Waltraud Wiethölters Studie über die »Geometrie des Subjekts« bei Hofmannsthal.[1] Obwohl Wiethölters Aufmerksamkeit vornehmlich dem Prosawerk Hofmannsthals gilt, ist die »Geometrie des Subjekts« ein für den lyrischen Einakter der Jahrhundertwende außerordentlich ergiebiger Begriff. Wie die später nachzuzeichnenden Parallelen zwischen Rilkes Drama »Die Weiße Fürstin« und seinem »Malte«-Roman bezeugen, ist in dieser Epoche, die im Zeichen der Abrechnung mit dem europäischen Ästhetizismus steht, eine ähnliche Problematik, was die Beschaffenheit und Darstellungsmodalitäten des Subjekts angeht, beiden Gattungen gemeinsam. Wiethölters Kommentar zu einer Anmerkung Hofmannsthals über sein »Andreas«-Fragment läßt sich dementsprechend ohne weiteres auf das vertrackte Verhältnis von Zeit und Raum bei der Gestaltung subjektiven Erlebens in Rilkes Einakter aus dem Jahre 1904 übertragen:

> Das Subjekt als Ort zu denken, bedeutet nicht allein, es zu verräumlichen, seiner wie immer behaupteten Selbstpräsenz zu entreißen und das Außen, die Veräußerung als das ihm Wesenhafte zu begreifen; es bedeutet ferner, einen Raum anzunehmen, der dem Subjekt wenn nicht vorgängig, so doch gleichursprünglich ist, indem er es im Verweis auf andere Orte lokalisiert und an seinen Platz stellt. [...] Sein und Zeichen verschränken sich also, Ort und Zeit durchkreuzen sich derart, daß sie einander endlos dividieren, was für das Subjekt schließlich bedeutet, daß es nicht anders zu sich selbst kommt als auf dem Wege seiner *Darstellung* [...] Das hat zweifellos nicht mehr viel mit dem überkommenen Subjektbegriff [...] zu tun und läßt hier vielleicht schon

[1] Vgl. Gerhard Neumann, Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick. In diesem Band S. 183–234. Waltraud Wiethölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, insbes. S. 17–22.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ahnen, warum Hofmannsthal – ebenfalls im ›Andreas‹-Fragment – das ›gewöhnliche *Ich* eine unbedeutende Aufrichtung – eine Vogelscheuche‹ nennt (RN 36): Das vermeintlich autonome Subjekt ist ihm offenbar suspekt geworden.[2]

Die Vorstellung eines dimensionalen, durch Raum und Zeit eher aufgespaltenen als homogenisierten Ichmodells ist seit zwei Jahrzehnten in der Rilke-Forschung gang und gäbe. Der Ansatz von Wiethölters Hofmannsthal-Studie macht jedoch auf zwei Faktoren aufmerksam, die eine erneute Untersuchung von Rilkes letztem dramatischen Versuch nahelegen: zum einen auf das Potential des lyrischen Einakters der Jahrhundertwende, durch die »Vorwände« des Bühnengeschehens hindurch die Strukturen eines in Auflösung begriffenen, »überkommenen« Subjekts durchscheinen zu lassen; zum anderen auf das Erfordernis, den Blick für die Ambivalenzen im Prozeß der »Veräußerung« zu schärfen, der, an seinem Ende, einerseits die Usurpierung des Bühnengeschehens durch eine ästhetizistisch fundierte, narzißtische Totalität zur Schau stellt – andererseits jedoch in das hilflose Ausgesetztsein der Figuren in eine feindliche und bruchstückhafte Wirklichkeit einmündet. Daß sich solche Spannungen um die Achse jenes für die Gattung des Einakters wesentlichen Themas des ›Augen-Blicks‹ lagern, soll im folgenden aufzuzeigen sein.

»Die Weiße Fürstin« liegt in zwei Fassungen vor. Die erste Fassung entstand Ende 1898, als Rilke knapp 23 Jahre alt war, und erschien im Jahre 1900.[3] Die zweite, längere und neu ausgearbeitete Fassung wurde Ende 1904 niedergeschrieben, sechs Jahre später also und zu einer Zeit, da Rilke bereits das »Stunden-Buch« abgeschlossen, sein berühmtes »Panther«-Gedicht geschrieben und die Arbeit an seinem Roman »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« begonnen hatte. Die zweite Fassung entstand somit in einem Kontext, der nicht mehr zum Frühwerk Rilkes gehört. Daß »Die Weiße Fürstin« seitdem in der Rilke-Forschung kaum Beachtung fand, hängt wohl mit dem Zufall zusammen, daß die zweite Fassung erst 1909 erschien und auch dann in denkbar ungünsti-

[2] Wiethölter (Anm. 1), S. 17f.

[3] Rilkes Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1–6, Wiesbaden/Frankfurt/Main 1955–1966, im folgenden abgekürzt: (SW I usw.)

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gem Zusammenhang, nämlich ganz am Schluß einer Neuauflage von Rilkes »Frühen Gedichten«.

Die Rezeption Rilkes ist sehr lange und nachhaltig durch die von ihm selbst betriebene Ablehnung seiner frühen Schriften beeinflußt worden. Als der Insel-Verlag anfing, seine Veröffentlichungen aus den Jahren 1894–1900 zu sammeln und neu aufzulegen, hat sich Rilke mit allen Kräften dagegen gewehrt. Um nur eine aus vielen solchen Äußerungen zum eigenen Frühwerk zu zitieren: Rilke schreibt 1920 an seinen Herausgeber im Verlag:

> ...leider ist das Material, das beim Abbruch meiner Jugend etwa zur Versteigerung freiliegt, gipsiges Überbleibsel eines mit geringen Mitteln höchst nachlässig ausgeführten Notbaus. Halten Sie solche Verurteilung *nicht* für eine Phrase privater Bescheidenheit; ich wüßte nicht, was meine Arbeit angeht, irgendwie bescheiden zu sein –, ich bins ganz gewiß auch zur Zeit jener Elaborata nicht gewesen, nur daß meine halbwüchsige Unbescheidenheit, infolge einer Unterernährtheit meines eigentlichen Wesens, kraftlos und daher meistens unwahr war.[4]

Durch solche Verurteilungen wollte Rilke in erster Linie seine frühe *Lyrik* mit einem Bannfluch belegen und hatte dabei nicht ganz unrecht. Es ist aber nur zu bedauern, daß andere frühe Schriften unter dieser Pauschalablehnung gelitten haben. Ich denke hier vor allem an seine frühe Essayistik. Dazu kämen noch einige Erzählungen aus dieser Zeit, wie etwa »König Bohusch« oder »Die Geschwister«, und eben auch die zweite Fassung der »Weißen Fürstin«.[5] Eine gewisse Ironie liegt darin, daß diese Fassung in der gleichen Arbeitsphase wie andere Texte entstand, die Rilke als Anfang seiner reifen Produktion durchaus anerkannt hat. Die spätere Fassung der »Weißen Fürstin« mußte jedoch unter dem Stigma seiner Geringschätzung der eigenen frühen Lyrik leiden. Die Rilke-Forschung ist dem Urteil des Dichters im allgemeinen blindlings gefolgt und hat dabei übersehen, daß diese zweite Fassung ein hervorragendes Beispiel des lyrischen Dramas der Jahrhundertwende

[4] Brief vom 1. Dezember 1920 an Fritz Adolf Hünich, zitiert in: Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1975, S. 712.

[5] Zur Neuwertung dieser Aspekte des Rilkeschen Frühwerks, vgl. vom Verfasser: Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke. In: Rilke Heute. Beziehungen und Wirkungen. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1975, S. 96f., und weiter: König Bohusch im Umkreis der frühen Prosa Rilkes. In: Rilke Symposion. Rainer Maria Rilke und Österreich. Hg. von Joachim Storck. Linz 1987, S. 39–47.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

darstellt, das zugleich das Ende dieser Variante des Einakters ansagt und auch begründet. Auf die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen will ich hier nicht im einzelnen eingehen, weil ich bereits in den »Rilke-Blättern« für die Jahre 1980/81 einen kurzen Aufsatz zu diesem Thema veröffentlicht habe.[6]

Wie in anderen lyrischen Dramen der Zeit – man denke an Hofmannsthals »Gestern« –, wird die Szenerie mit großer Sorgfalt beschrieben und minutiös in Hinterbühne, Mittelbühne und Vorderbühne aufgeteilt. Im Hintergrund steht »eine fürstliche Villa« mit einer Terasse, vielen Statuen und einer großen Treppe; davor liegt ein sehr ausführlich beschriebener Garten, in dem die Dialoge stattfinden; zwischen dem Garten und dem Zuschauerraum hat der Bühnenbildner nicht nur für einen Strand zu sorgen, sondern er muß auch »das Meer« in Szene setzen, »welches von der Seite des Zuschauers her gegen die Szene wogt, in gleichmäßig langer Bewegung.« (SW I, 203) Einige Bühnenanweisungen sind kaum realisierbar, wie z.B.: »Die Villa spiegelt den Himmel und die Weite des Meeres« (ebd.) oder »Das Meer atmet langsamer und schwerer.« (SW I, 228)

Für den lyrischen Einakter um die Jahrhundertwende ist außerdem noch typisch, daß die Handlung auf ein Minimum reduziert wird. Man erfährt zunächst, daß an diesem Tag der »Gemahl« der Fürstin die Villa verlassen hat. Die Fürstin sucht sich ihrerseits der Dienerschaft zu entledigen und ihre jüngere Schwester, Monna Lara, fortzuschicken. Ungeachtet dessen bleibt Monna Lara, und aus dem Dialog der beiden Schwestern geht hervor, daß die Fürstin heute zum ersten Mal, seit sie verheiratet ist, den Besuch ihres Geliebten erwartet. Der Dialog wird durch die Ankunft eines Boten unterbrochen, der einen Brief des fernen Liebhabers überbringt. Die Fürstin kennt dessen Inhalt bereits und hört kaum zu, während der Bote seine Reise durch eine Landschaft des Leidens und des Todes beschreibt. Die Pest breitet sich in dieser Gegend aus:

> Der Weg war gut, erlauchte Frau. Er bot
> zwar wenig Schatten. Aber das war besser
> als durch die Dörfer kommen. Wie durch Messer
> so ging man durch den Aufschrei ihrer Not.

[6] Vgl. Anthony Stephens, Die zwei Fassungen von Rilkes ›Die Weiße Fürstin‹. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft 81, 1980, H.7/8, S. 102–110.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Da ist der Tod, erlauchte Frau, der Tod.
Ich sah ein Haus, in seiner Türe schrie
ein schwangres Weib und riß sich an den Haaren.
Und viele Frauen, die nicht schwanger waren –
das macht die Angst, so denk ich – schrien wie sie.
Und da und dort ging einer mir vorbei
und griff auf einmal so ins Ungewisse
und biß die Luft, und plötzlich durch die Bisse
des blauen Mundes drängte sich ein Schrei.
Ein Schrei, das sagt man so, wer läßt sich stören?
Ich habe viele Männer schreien hören,
und es kam vor, ich habe selbst geschrien;
doch niemals hört ich einen schrein wie ihn.
(SW I, 215)

Noch bedrohlicher als die Pest sind die schwarz gekleideten Mönche, die »Fratres der Misericordia«, die die Leichen aus den Häusern holen. Von diesen Mönchen heißt es schon zuvor in dem Bericht des Boten:

Da denk ich mir, verzeiht, es kann geschehen,
daß diese Hunde kommen; nah von hier
gehn sie schon um. Da sah ich ihrer vier
raubvogelhaft vor einem Haus gespenstern;
sie warten überall und dauern aus,
und winkt man ihnen furchtsam aus den Fenstern,
so kommen sie und holen aus dem Haus,
was Totes da ist: Kinder, Männer, Frauen, –
sie nehmen alles, ohne Unterschied.
Man sagt, daß sie auch nach den Kranken schauen;
doch *wie* sie schauen? Ja, weiß Gott, man sieht
nicht ihr Gesicht. Es geht ein kaltes Grauen
von ihnen aus. Ich könnte keinem trauen.
Das, was sie tun, mag ja barmherzig sein
und christlich gut: sie sorgen für die Toten
und tragen sie heraus, so ists geboten,
was aber tragen sie ins Haus hinein?
Und wenn sie draußen stehn im Feuerschein,
und wenn von ihren hohen Leichenhaufen
aus Rauch und Schauder sich die Flamme hebt,
dann gehn sie in dem Feuer aus und ein.
Es ist, als hätte, wer noch lebt,
die Pflicht, sich von den Brüdern freizukaufen…
(SW I, 214f.)

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Fürstin verspricht dem Boten ein »Lösegeld«, und in ihrem nun anschließenden Dialog mit der Schwester kreist das Gespräch um Abhilfen gegen die Ausbreitung der Pest.

Monna Lara wird durch den Bericht des Boten zum ersten Mal in ihrem Leben für die Wirklichkeit des Leidens und des Todes empfänglich und will den Opfern dieser Seuche helfen. Die Fürstin willigt ein, behält sich aber vor, sich erst *nach* ihrer lange ersehnten Begegnung mit dem Geliebten der Kranken anzunehmen: »Von morgen an wird das mein Tagwerk sein – / und meiner langen Nächte Werk.« (SW I, 222) Sie teilt ihrer jüngeren Schwester mit, daß sie seit elf Jahren in einer Josefsehe gelebt habe und jetzt endlich ihren »späten Hochzeitstag« mit dem Geliebten erleben wolle. Monna Lara besteht darauf, alle Vorbereitungen für den Empfang des Gastes zu treffen und holt einen großen silbernen Spiegel aus der Villa, damit die Fürstin ihr Haar ordnen kann. Nachdem sie sich lächelnd im Spiegel betrachtet hat, verstummt die Fürstin; sie spricht im ganzen Drama kein einziges Wort mehr. Die Sonne geht unter, das Boot ihres Geliebten wird auf dem Meer draußen für das Publikum hörbar, aber nicht sichtbar. Die Fürstin versucht durch Winken das vereinbarte Signal zu geben, »erstarrt« jedoch »im Schrekken«, als sie im Garten plötzlich zwei Mönche erblickt, und verharrt bewegungslos. Das unsichtbare Boot fährt vorüber und im Glanz des Sonnenuntergangs erscheint in den letzten Augenblicken des Dramas die jüngere Schwester an einem Fenster der Villa und »winkt erst rufend; hält einen Augenblick ein und winkt dann anders: schwer und langsam, in zögernden Zügen, wie man zum Abschied winkt«. (SW I, 231)

Die Tradition, in der Rilkes »Weiße Fürstin« steht, beginnt – in der französischen Literatur – im Jahr 1864, als der junge Stéphane Mallarmé die Arbeit an seiner »Hérodiade« aufnimmt, von deren Text zunächst nur ein kurzes Fragment im Jahre 1871 erschien. Weitere Fragmente sind erst in diesem Jahrhundert veröffentlicht worden, aber das eine, kurze Fragment hat das lyrische Drama des Symbolismus begründet und – wenn wohl auch nur auf indirekte Weise – auf Rilkes »Weiße Fürstin« eingewirkt. Peter Szondi hat in seinen in Buchform veröffentlichten Vorlesungen über das lyrische Drama der Jahrhundert-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wende eine wertvolle Übersicht über die Entwicklung dieser Gattung gegeben, ohne jedoch auf Rilke einzugehen.[7]

Drei Aspekte von Mallarmés »Hérodiade«-Fragment sind für die spätere Entwicklung des lyrischen Einakters ausschlaggebend. An erster Stelle ist zu berücksichtigen, daß Mallarmé ursprünglich sein Drama für die Bühne konzipiert hatte, bald aber im eigenen Werk den Konflikt zwischen der Bühnenwirksamkeit und der poetischen Dichte des Textes erkannte und sich 1865 dafür entschied, aus der Tragödie doch lieber ein vorwiegend monologisches Gedicht zu machen.[8]

An zweiter Stelle ist darauf zu verweisen, daß Mallarmé für die geplante Tragödie einen traditionellen und sehr handlungsreichen Stoff wählte, nämlich die biblische Legende der Hinrichtung Johannis des Täufers, sich jedoch bereits in der ersten Arbeitsphase von den Ereignissen in seiner Vorlage distanzierte. Obwohl er bis zu seinem Tode im Jahre 1899 am Text weiter arbeitete, konzentrierte er sich in zunehmendem Maße auf die Selbstdarstellung der Hauptfigur auf Kosten jeglicher anderen Handlung. Der Text sträubt sich gleichsam gegen den sich anbahnenden, linearen Geschehensablauf und bekennt sich zu einer Statik, die zudem noch zum ausdrücklichen Thema wird: nichts kann der Hérodiade widerfahren, was nicht bereits in ihrem Wesen enthalten wäre.

An dritter Stelle ergibt sich als Folge dieser für das lyrische Drama des *Fin-de-Siècle* zukunftsträchtigen Tendenz, daß das Thema der Selbstbespiegelung im Text dominiert: Hérodiade erlebt ihr Spiegelbild als eine Wirklichkeit, die ihr mehr bedeutet als irgendein Äußeres, und der ganze Text ist vom Ideal einer narzißtischen Vollkommenheit und Selbstgenügsamkeit durchdrungen. Der Spiegel ist vor allem der Ort einer Selbstbegegnung, und daß Rilkes Weiße Fürstin am Ende des Dramas sich lächelnd in einem silbernen Spiegel betrachtet, darf geradezu als wesentlicher Topos des lyrischen Einakters der Epoche des Ästhetizismus betrachtet werden.

Ein von lebendigen Schatten wimmelndes Spiegelparadies wird in ähnlichem Sinne von Andrea in Hofmannsthals dramatischem Erstling »Gestern« zum Ideal erhoben:

[7] Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1975, S. 15–30.

[8] Ebd. S.51.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es ist ja Leben stummes Weiterwandern
Von Millionen, die noch nicht verstehn,
Und, wenn sich jemals zwei ins Auge sehn,
So sieht ein jeder sich nur in dem andern.

ARLETTE
Und was sind jene, die wir Freunde nennen?

ANDREA
Die, drin wir klarer unser Selbst erkennen.
...Es gärt in mir ein ungestümes Wollen,
Nach einem Ritt, nach einem wilden tollen...
So werde ich nach meinem Pferde rufen:
[...]
Das Roß, das Geigenspiel, die Degenklinge,
Lebendig nur durch unsrer Laune Leben,
Des Lebens wert, solang sie uns es geben,
Sie sind im Grunde tote, leere Dinge!
Die Freunde so, ihr Leben ist ein Schein,
Ich lebe, der sie brauche, ich allein![9]

Kein direkter Weg führt jedoch – soviel wir wissen – von Mallarmés »Hérodiade« oder von Hofmannsthals Einaktern der 1890er Jahre zu Rilkes »Weißer Fürstin«. Vielmehr hat Rilke das Drama des französischen Symbolismus und damit des ausklingenden Ästhetizismus am Beispiel der Dramen des durch Mallarmé stark beeinflußten vlämischen Dichters Maurice Maeterlinck kennengelernt, die er bereits ab 1896 liest und kommentiert.[10]

Der 23jährige Rilke bekennt sich zum Werk Maeterlincks auf eine ähnliche Art und Weise, wie er sich später zu Rodin und Cézanne bekennen sollte. Die vorbehaltlose Verehrung hält gut acht Jahre an, was im Falle Rilkes vor allem eines bedeutet, nämlich daß Aspekte der künstlerischen Leistung des anderen für den eigenen Fortschritt als wegweisend anerkannt werden.

Erst nach der Vollendung der »Weißen Fürstin« im Jahre 1904 fängt Rilke an, sich von Maeterlinck zu distanzieren. Es ist außerdem bezeichnend, daß die »Weiße Fürstin« zugleich Rilkes Abschied von der dramatischen Form markiert. Rilke hat nicht nur die Dramen Maeterlincks bewundert, sondern er fand sie auch von Nutzen für seine

[9] SW III Dramen 1, S.17.

[10] Vgl. Rilke-Chronik (Anm.2), S. 45, wo von Rilkes Absicht, bereits im Jahre 1896 Maeterlincks »Les Aveugles« in Prag aufzuführen, berichtet wird.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Poetologie. Ein Grund für Rilkes allzu strenge Verurteilung des eigenen Frühwerks war dessen Eklektizismus. Der junge Rilke hat sich in allen Gattungen versucht und zeigte sich dabei als Parteigänger vieler damals herrschender literarischer Moden. Er sah sich vor die Aufgabe der Selbstfindung gestellt, wie er offen zugab, zeigte sich jedoch manchmal als recht unsicher über die Art und Weise, wie er diese Aufgabe bewältigen sollte.[11] Daraus ergaben sich in späteren Jahren Schamgefühle, wenn der Dichter, der nun seinen eigenen Weg gefunden hatte, mit den Beweisen seiner frühen Ratlosigkeit oder übereilten Entscheidungen konfrontiert wurde. Das Werk Maeterlincks war jedoch für Rilke in erster Linie ein wirksames Mittel, sich der Beschaffenheit des eigenen Künstlertums zu vergewissern. Was er an diesem Beispiel zu erkennen meinte, sollte nicht nur seine Auffassung des Dramas maßgeblich bestimmen, sondern prägte außerdem noch die Ästhetik seiner mittleren Periode.

Rilkes Anfänge als Dramatiker liegen im tiefsten Naturalismus und er brachte es in dieser Phase zu keinem Bühnenerfolg. Die Dramen des Maeterlinck boten eine Alternative zum Naturalismus, die ebenfalls der Endzeitstimmung des ausgehenden 19. Jahrhunderts entsprach. Rilke teilte mit vielen Zeitgenossen das Gefühl von der Wertlosigkeit der Gegenwart, der Dekadenz der damaligen Gesellschaft, der Hilflosigkeit des Individuums angesichts der Zukunft. Bei Maeterlinck fand er eine vergleichbare Negativität des Gefühls vor, nur erschöpfte sich diese nicht in einer den Zerfall der Gesellschaft darstellenden Handlung. Vielmehr verzichtet das Drama Maeterlincks gerade auf Handlungen zugunsten der Vermittlung einfacher, dominanter Gefühle:

> Und sollte das nicht Aufgabe der Bühne sein; einfache, große, weithin erkennbare Gebärden zu geben? Ist es also nicht grade im Sinne des Theaters gedacht, wenn Maeterlinck Handlungen erfindet, welche sich in solcher Art ausdrücken lassen? Und welches sind diese Handlungen? Man kennt sie; ich muß keine Inhaltsangaben versuchen. Es ist ihm nicht darum zu tun, für diese Inhalte zu interessieren, die ausgedacht und Vorwände sind wie jeder Stoff. Er weiß, daß eine Handlung auf eine Menge um so

[11] So im 1898 entstandenen Vortrag »Moderne Lyrik«: »Sehen Sie: seit den ersten Versuchen des Einzelnen, unter der Flut flüchtiger Ereignisse sich selbst zu finden, seit dem ersten Bestreben, mitten im Gelärm des Tages hineinzuhorchen bis in die tiefsten Einsamkeiten des eigenen Wesens, – gibt es eine ›Moderne Lyrik‹.« (SW V, 360); vgl. dazu: Ästhetik und Existenzentwurf (Anm. 3), S. 102ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zusammenfassender wirkt, je einfacher sie ist. Aber er weiß auch, daß auch die einfachste Handlung aus der Fülle der Zuschauer, die sich doch an jedem speziellen Fall individuell färben, nicht in dem Maße *einen* macht, wie die ideale Bühne es will. Er strebt also danach, den Aufmerksamen und Schauenden noch eine zweite, tiefere Gemeinsamkeit zu geben hinter der Handlung. So ein unwillkürliches Zusammentreffen vieler Menschen ist aber nur möglich in einem großen, primären *Gefühl*. So komponiert Maeterlinck seine Dramen in solche Gefühle. ›Der Tod des Tintagiles‹ zum Beispiel ist in eine Angst hineingedichtet. Sie ist da, wenn der Vorhang sich aufschiebt, und bleibt über das Stück hinaus; sie ist die Szene, sie ist die Welt. In ihr geschieht alles. (SW V, 480f.)

Die Reduzierung und Vereinfachung der dramatischen Handlung stellt also für Rilke eine positive Errungenschaft dieses Dramas dar. Indem der Dramatiker von den Nebensächlichkeiten einer naturalistischen Handlung Abstand nimmt, wird die Bühne für die Darstellung rein psychischer Vorgänge frei. Die Bühne kann auf diese Weise zum Schauplatz einer Selbstbegegnung werden, indem die Metaphorik der Bühne beim Wort genommen wird. Wenn man die Tiefe der Bühne, also den Hintergrund, mit den Tiefen der Psyche gleichsetzt – nicht minder handfest argumentiert Rilke –, dann läßt die radikale Vereinfachung der vordergründigen Bühnenhandlung jene »große Melodie des Hintergrundes« vernehmbar werden.

Das ermöglicht wiederum eine Begegnung zwischen dem oberflächlichem Bewußtsein einer Hauptfigur und der bisher verborgenen Tiefe der eigenen Psyche. Eine andere, aber dennoch verwandte »Geometrie des Subjekts« als jene, die Waltraud Wiethölter anhand der Prosaschriften Hofmannsthals entwickelt, wird hier in deren ersten groben Unmrissen sichtbar, welche außerdem durch eine immer noch unproblematische Neigung zum Solipsismus gekennzeichnet sind.

Die dramatische Entfaltung der Strukturen eines komplexen Subjekts – und dies bedeutet deren Veräußerung ins Zeitliche und Räumliche des Bühnengeschehens – sollte zum ständig wiederkehrenden Thema des lyrischen Einakters des *Fin-de-siècle* werden: Selbstbegegnung als Selbstentdeckung; Selbstfindung als das einzig noch fesselnde Bühnenereignis, auch wenn dieses direkt in den Tod einmündet. Die Prägnanz des Momentanen, des *Augenblicks* im zweifachen Sinne, nämlich als Quintessenz alles zeitlichen Geschehens und zugleich auch als Apotheose der visuellen Wahrnehmung des Selbst, verdankt dem überaus spannungs-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

reichen Solipsismus von Mallarmés »Hérodiade« sehr viel. Die Emanzipation vom Nur-Menschlichen, die Erhebung des Selbst zum Kunstobjekt im Moment reinster Hingabe an das eigene Spiegelbild wäre ohne Mallarmés bewußte Abkehr von der Verpflichtung zum Austragen einer allzu bekannten, tragischen Handlung kaum denkbar. Um das Fazit dieser Entwicklung auf eine Formel zu bringen: die starke Tendenz zur Ereignislosigkeit auf der Bühne erschafft die metaphorische Vorstufe zur Regression in eine durch die Kunst geheiligte, infantile Großartigkeit, wie sie heutzutage in den gängigen Narzißmus-Theorien Kohuts und Kernbergs beschrieben wird.[12]

In zweierlei Hinsicht schreibt Rilke dem Drama des Maeterlinck Leistungen zu, die zuletzt eher aus seiner eigenen dichterischen Praxis heraus auf Maeterlinck projiziert werden.

Zum einen mußte Rilke nicht erst auf Hofmannsthals »Chandos-Brief« warten, um für sich die Sprachskepsis zu entdecken. Vielmehr ist er von Anfang an und allem Anschein nach ohne fremden Einfluß von dem Uneigentlichkeitscharakter der Sprache überzeugt.[13] Für den jungen Rilke sind die Themen eines Gedichts oder eines Dramas in dem Sinne uneigentlich, daß sie nur »Vorwände« für implizite und wichtigere Bedeutungen sind. Für den jungen Rilke ist die Sprache *nicht* imstande, die Wirklichkeit direkt zu erfassen; sie kann lediglich auf verborgene oder latente Bedeutungen verweisen. Indem man die vordergründige Handlung des Dramas radikal vereinfacht, macht man die »gestalthaften Vorwände« gleichsam transparent, so daß der Zuschauer durch das Geschehen auf der Bühne hindurch etwas von dessen eigentlichem, verborgenem Sinne zu erkennen vermag.

Zum anderen ist daran festzuhalten, daß Rilke von Anfang an und in völliger Unabhängigkeit von Freud allmählich eine eigene Psychologie entwickelt, zu der auch ein dimensionales Modell des Selbst gehört.[14]

[12] Vgl. Heinz Kohut, Narzißmus. Frankfurt a. M. 1976, S. 129ff. und Otto F. Kernberg, Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus. Frankfurt a. M. 1983, S. 47–55 und 291–296.

[13] Vgl. Anthony Stephens, »Alles ist nicht es selbst« – Zu den Duineser Elegien. In: Rilkes Duineser Elegien. Bd. 2. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Frankfurt a. M. 1982, S. 327ff.

[14] Vgl. Anthony Stephens, Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins. Bern und Frankfurt a. M. 1974, S. 65–131, für eine umfassende Beschreibung des dem Roman zugrundeliegenden, dimensionalen Modells des Selbst. Die

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Metaphorik des Geschehens auf der Bühne läßt sich am Beispiel des symbolistischen Dramas auf das psychologische Modell übertragen: die vordergründigen Handlungen entsprechen der oberflächlichen, alltäglichen Persönlichkeit; die Verweise auf einen verborgenen Hintergrund der Handlung deuten zugleich auf Vorgänge im Unbewußten hin. Dieses Modell ist romantischen Ursprungs, sollte jedoch auch dem kanonischen Ich-Roman der Moderne, »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, zugrunde gelegt werden.

Rilkes bewußte Nachahmung Maeterlincks steht also im Zeichen einer Aufwertung des Gefühlslebens des Einzelnen zur einzig noch Interesse weckenden Bühnenhandlung. Wird im Drama des Naturalismus das Individuum immer wieder von der Handlung aufgerieben und letztlich zerstört, so soll dagegen das neue Theater jene inneren Vorgänge für das Publikum sichtbar machen, die nach Rilkes Auffassung im Naturalismus nur verdeckt und verschüttet werden konnten. Ich zitiere aus seinem letzten Aufsatz über Maeterlinck aus dem Jahre 1902:

> Man sagt nichts gegen ihn, wenn man betont, daß auf die Bühne vor allem Handlung gehöre. Das weiß Maeterlinck ebenso gut wie wir. Er leugnet nur, daß die Handlung im Stoffe läge, in den äußerlichen Katastrophen und Abenteuern, mit denen die Höhepunkte unseres wirklichen inneren Lebens gar nicht mehr zusammenfallen. Er weist (in einem neuen Essay über »Das moderne Drama«) nach, daß in allen wahrhaft großen Werken, neben der äußeren Fabel, eine zweite, von dem sogenannten inneren Dialog getragene Handlung vorhanden war, die aber nebensächlich schien und sich dem nicht aufdrängte, der sie nicht suchte. Diese zweite Handlung in den Vordergrund zu stellen, ist Absicht und Aufgabe des maeterlinck'schen Dramas. Sie ist in den Stücken dieses Dichters auch wirklich vorhanden, sie beherrscht diese Stücke, aber es bleibt freilich abzuwarten, ob es Maeterlinck selbst schon gelingt, sie so sichtbar zu machen, wie jene alte äußere Handlung es war, ja, womöglich noch sichtbarer. (SW V, 548)

Die Entscheidung des *lyrischen* Dramas der Jahrhundertwende für die dramatische Form des Einakters kann kaum als eine vorbehaltlos freie bezeichnet werden. Die Reduzierung der Handlung und das problema-

Grundzüge dieses Modells sind vor jeder möglichen Beeinflussung durch Freud in frühen Schriften Rilkes vorzufinden. Auch wenn man die Hypothese Erich Simenauers (in seinem Buch: Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos. Bern 1953, S. 133f.) gelten läßt, Rilke habe in den Jahren 1907–1908 die Psychoanalyse bereits kennengelernt (für die freilich keine konkreten Beweise vorliegen), so ändert sich dadurch nichts am Tatbestand, daß die Entstehung des spezifisch Rilkeschen Modells in den Jahren 1898–1904 anzusiedeln ist.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tische Verhältnis der reduzierten Handlung zur Zeit im Drama lassen kaum eine andere Wahl zu. Wenn man die unausweichliche Prozeßhaftigkeit des naturalistischen Dramas als einen künstlerischen Fehlgriff abtut, so erheben sich damit gravierende Probleme, was die Bühnenwirksamkeit eines ausgesprochen lyrischen Dramas anbetrifft. Geradezu zwangsläufig werden die Autoren mit der Möglichkeit einer beliebigen Ausdehnung des Augenblicks konfrontiert. Wenn Rilke vom »Tod des Tintagiles« behauptet, das Stück sei »in eine Angst hineingedichtet. Sie ist da, wenn der Vorhang sich aufschiebt, und bleibt über das Stück hinaus [...]« (SW V, 481), dann liegt die Frage nahe, ob nicht eine jegliche Zeitfolge auf der Bühne von einem solchen »großen, primären Gefühl« restlos vereinnahmt werden könnte, ob das Momentane und das Statische nicht zuletzt austauschbar wären.

Lange bevor er den Versuch gemacht hatte, das symbolistische Drama französischen Ursprungs zu imitieren, schrieb Rilke von der Wirkung eines Gedichts auf den Leser, »daß darin die große, vielleicht mächtigste Bedeutung der Lyrik besteht, daß sie dem Schaffenden ermöglicht, unbegrenzte Geständnisse über sich und sein Verhältnis zur Welt abzulegen [...]« (SW V, 368). Ein solches Prinzip könnte dem lyrischen *Drama* sehr leicht zum Verhängnis werden. Angesichts der gesteigerten Selbsterfahrung der einen, dominanten Figur bedarf das Abenteuer der Selbstfindung vielleicht auch keiner dramatischen Exposition mehr: es kann im wesentlichen durch metaphorische oder metonymische Substitutionen vermittelt werden, die der diskursiven Entfaltung entbehren.

Diese Gefahr wird am Ende der »Weißen Fürstin« spürbar: die Hauptfigur hat kaum Neues über sich selbst in Erfahrung gebracht – es sei denn, daß erotisches Verlangen, narzißtische Vollkommenheit und Auslöschung des Subjekts im Grunde eins seien. Allein ihre jüngere Schwester Monna Lara erwirbt im Verlauf der Handlung neue Erkenntnisse. Aber es fragt sich auch in bezug auf diese Gestalt, ob sie nicht letztlich nur eine in der Zeit verschobene Spiegelung der älteren Schwester darstellt. Wenn dem so ist, so wären ihre ›Entdeckungen‹ lediglich als eine Klärung der Selbstreflexionen der Hauptgestalt zu bezeichnen. Eine solche Verdeutlichung bereits bestehender Muster erfordert kaum eine dramatische Entfaltung, sondern läßt sich ohne weiteres als momentane Anschauung vergegenwärtigen.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Da die zweite Fassung der »Weißen Fürstin« Rilkes letzten dramatischen Versuch überhaupt darstellt, ist die Frage angebracht, ob sein Abschied vom Drama nicht zugleich eine *Kritik* der Tradition des lyrischen Einakters ästhetizistischen Einschlags mit einschließt. Rilkes traumatische Erfahrung der Armut und des Elends in Paris in den Jahren 1902–1903 liegt zwischen den beiden Fassungen. Wenn man bedenkt, daß der dritte Teil des »Stunden-Buchs« im Jahre vor dieser zweiten Fassung der »Weißen Fürstin« entsteht und daß dort die Wirklichkeit der Großstadt der poetischen ›Verwandlung‹ einen erheblichen Widerstand leistet, so liegt der Schluß nahe, daß die Vision des Massensterbens im Bericht des Boten in der »Weißen Fürstin« und die Wirkung, die von der Erscheinung der beiden Todesboten am Ende des Stücks ausgeht, auf einen Bruch im Konzept der ästhetizistischen Abart des lyrischen Dramas selbst hinweisen könnten.

Die sehr starke Ausrichtung auf eine narzißtische Selbstgenügsamkeit, die von Mallarmés erstem »Hérodiade«-Fragment an für das lyrische Drama des Symbolismus ausschlaggebened war, feiert in Rilkes »Weißer Fürstin« ihre verspätete Apotheose, aber man darf niemals aus den Augen verlieren, daß vor dem Abschluß des Dramas im November 1904 die ersten Entwürfe zum »Malte Laurids Brigge« bereits im Februar in Rom niedergeschrieben worden waren. (SW VI, 1452) In der Welt des Romans steht von vornherein der narzißtische Bezug nur noch im Zeichen der Fragmentierung von Ich und Welt. Rilkes Pariser Briefe aus dem Jahre 1902 sind als Vorwegnahme dieser Wandlung in seinem künstlerischen Schaffen zu lesen, so daß das Schlußtableau seines letzten Dramas auch in werkgeschichtlicher Hinsicht von der Übermacht des »fremden Todes« (SW I, 217) überschattet wird. Im »Malte Laurids Brigge« werden schließlich alle Träume, alle Kindheitsszenen und alle Leseerfahrungen zu kunstvoll gestalteten Alpträumen, und sowohl die Reise des Boten durch eine Landschaft des Todes als auch die »Erstarrung« der Hauptfigur beim Anblick der schwarzen Mönche nehmen in werkgeschichtlicher Hinsicht diesen ›Umschlag‹ vorweg.

Das Thema des Augenblicks steht in der »Weißen Fürstin« sehr deutlich im Vordergrund – und wird doch zugleich vom Stück auf seltsame Weise abgewertet. Die Fürstin hat elf Jahre einer lieblosen und niemals vollzogenen Ehe in der Hoffnung auf den einen Augenblick der erotischen Erfüllung ertragen. Wie sie in der zweiten Fassung sagt: »So

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

blieb ich Braut. Dem Weitesten verlobt.« (SW I, 223) In der ersten Fassung lautet diese Zeile jedoch anders. Im Hinblick auf die eigene Jungfräulichkeit und ihre unbefriedigte Begierde sagt die Fürstin: »Ich bin noch unerlöst.« (SW III, 279) In beiden Fassungen scheint alles auf den Augenblick der Erfüllung, der »Erlösung« anzukommen, und dennoch wird dieser Augenblick auf eigentümliche Weise aus dem Drama ausgeklammert: die Fürstin kann das Signal nicht geben; der mysteriöse Geliebte rudert am Strand vorbei; das Stück endet in Erstarrung, Todesahnungen, Abschied. Es gehört zu den Rätseln des Stücks, daß das Thema der erotischen Sehnsucht viel stärker in der ersten Fassung ausgeprägt ist als in der zweiten. Mit Hinweisen auf Rilkes Doktrin der »besitzlosen Liebe« ist sehr wenig getan, weil die Weiße Fürstin selbst auch in der zweiten Fassung auf dem besitzergreifenden Charakter der Liebe besteht:

Heute bin ich sein,
des Kommenden.
Wie seiner Väter Erbschaft
ihm zugefallen, reich für ihn allein. (SW I, 222)

Das Neue an der zweiten Fassung besteht vielmehr darin, daß die faktische Liebesbegegnung fast irrelevant geworden ist, weil die Fürstin sie in ihren Träumen immer wieder vorweggenommen hat. Daß sie den Geliebten seit elf Jahren nicht einmal gesehen hat, fällt für sie kaum mehr ins Gewicht, weil er in ihrer inneren Erfahrung stets vorhanden ist:

Aber in einer Nacht, in der einen,
da ich lange und ungestillt
weinte, da bildete sich sein Bild
aus meinen Händen unter dem Weinen.
Und seither wuchs es in mir heran
wie Knaben wachsen;
und ist ein Mann. (SW I, 210)

Mehr noch: im Traum hat die sexuelle Vereinigung bereits stattgefunden:

Mit einem senkte sich der Himmel näher,
und durch das andre ward die Weite weit.
Und ich war wach und frei und ohne Späher
und eingeweiht in diese Einsamkeit.
Mir war, als ginge dieses von mir aus,

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

was sich so traumhaft durch den Raum bewegte.
Ich streckte mich, und wenn mein Leib sich regte,
entstand ein Duft und duftete hinaus.
Und wie sich Blumen geben an den Raum,
daß jeder Lufthauch mit Geruch beladen
von ihnen fortgeht, – gab ich mich in Gnaden
meinem Geliebten in den Traum.
Mit diesen Stunden hielt ich ihn. (SW I, 224)

Es fragt sich, was vom wirklichen Augenblick der Erfüllung noch zu erhoffen wäre, wenn die Fürstin in vielen Äußerungen den Traum höher einstuft als das Leben. Dieses Geständnis der Fürstin, daß ihr nämlich die erotische Erfüllung bereits zuteil geworden sei, wird erst gegen Ende des Stücks abgelegt, aber es hat wiederum für sie keine neue Einsicht in ihr innerstes Selbst zur Folge. Der Augenblick, auf den scheinbar alles ankam, erweist sich also als trügerisch, als ein »Vorwand« im spezifisch Rilkeschen Sinne.

Die eigentümliche Doppelbödigkeit der Zeitdimension des Stücks gibt sich in der Antithetik von linearer Handlung und antizipierender Bildhaftigkeit zu erkennen. Eine teleologische Ausrichtung auf das Schlußtableau trägt den Dialog und gewährleistet die Wirksamkeit des Textes als eines dramatischen Gebildes. Im Gegensatz zu dieser Handlungslinie insistiert der Dialog jedoch wiederholt auf einer im Grunde statischen Konstellation, deren Einzelheiten lediglich im Momentanen des Bildwechsels verdeutlicht werden.

Eine Metaphorisierung der konventionellen Zeit-Raum-Verhältnisse ist die einzige Konsequenz, die Rilke aus solcher gegenseitigen Relativierung herkömmlicher Techniken des Dramas ziehen konnte, so daß die eigentliche Dramatik des Stückes in der Spannung zwischen imaginärer narzißtischer Vollkommenheit und restloser Kapitulation vor einer Bedrohung von außen besteht, die in der ›Rede des anderen‹, nämlich im Bericht des Boten über den Triumphzug des »fremden Todes«, artikuliert wird.

Nach der nicht zu bewältigenden Erfahrung der Großstadtrealität im Jahre 1902, als Rilke zum ersten Mal in Paris wohnte, erwartet man in einem Text von 1904 eher das Gegenteil einer deutlichen Verstärkung des Traummotivs. Sie ist jedoch in dem Sinne verständlich, daß der »Traum« in der zweiten Fassung im wesentlichen ein träges Beharren,

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einen Widerstand gegen den linearen Zeitablauf darstellt. Folgende Zeilen, die von der Weißen Fürstin gesprochen werden, sind gegen allen Anschein dennoch wörtlich zu nehmen und für ein Verständnis des ganzen Stückes wesentlich:

> Du liebe kleine Schwester, sei nicht bange;
> bedenke das ist alles unser Traum;
> da kann das Kurze lang sein, und das Lange
> ist ohne Ende. Und die Zeit ist Raum. (SW I, 211)

In diesem Einakter ist die Zeit so sehr zum Raum geworden, daß man kaum mehr von Ereignissen, lediglich von zeiträumlichen Konstellationen sprechen darf – solange, aber nur solange dem »Traum« als Inbegriff narzißtischer Vollkommenheit nichts widerspricht. Das eigentlich *kritische* Moment an diesem Drama wäre dann eben im Widerspruch zu diesem Traum zu suchen, nämlich in den Motiven, die sich um das Thema des »fremden Todes« gruppieren.

Es lohnt sich, bei dieser Gleichsetzung von Zeit und Raum zu verweilen, um erneut nach dem Stellenwert des »Augenblicks« zu fragen. Was immer die Fürstin im Traum auch erlebt haben mag, dieser erste Tag, der sie von ihrem »Gemahl« befreit hat, ist ihr alles andere als gleichgültig. Sie leidet am Anfang des Dramas an einem schmerzlichen Mangel, und beharrt darauf, erst die Ankunft des Geliebten zu erleben, ehe sie bereit sein wird, zusammen mit Monna Lara den Pestkranken zu helfen. Wie ist es aber um den Schluß des Dramas bestellt? Er wird durch eine seltsame Ambivalenz gekennzeichnet:

> DIE WEISSE FÜRSTIN
> Deine Augen sind tief und neu.
> Ich sehe mein ganzes Glück in ihnen.
> *Sie küßt sie auf den Mund. Monna Lara macht sich schnell los und eilt ins Haus hinein. Die Fürstin schreitet jetzt die letzten Stufen empor, wendet sich und sieht in großem Erwarten auf das Meer hinaus.–*
> *Nach einer Weile erscheint Monna Lara, einen silbernen Spiegel tragend, den sie, indem sie niederkniet, der Fürstin vorhält.*
> *Langsam ordnet die Fürstin ihr schweres Haar.*
> MONNA LARA *unter dem Spiegel, leise*
> Jetzt ist er in mir wiedergekommen.
> Er hat mich einmal an der Hand genommen.
> Jetzt fühl ich es wieder in meiner Hand.
> Sieh, so hab ich ihn doch gekannt...

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Die Fürstin lächelt in den Spiegel hinein, zerstreut hinhörend. Gleich darauf richtet sie sich, ausblickend, auf. (SW I, 229)

Einerseits könnte man meinen, der Augenblick der Erfüllung wäre bereits in diesem Tableau enthalten, das schon auf die Beschreibung der Wandteppiche der Dame mit dem Einhorn im »Malte Laurids Brigge« vorausdeutet (SW VI, 826ff.). Warum würde die Fürstin sonst behaupten: »Deine Augen sind tief und neu. / Ich sehe mein ganzes Glück in ihnen«? (SW I, 229) Der Augenblick der Erfüllung wäre in diesem Sinne nichts anderes als die Bestätigung jener narzißtischen Ganzheit, die von Anfang des Stückes an präsent ist: und zwar dadurch, daß sich die Fürstin ständig in ihrer jüngeren Schwester bespiegelt. Das »Glück« und die »Erfüllung« wären also nichts anderes als die Epiphanie jener von Anfang an vorhandenen Konstellation.

Wenn somit der »Augenblick« dadurch an Bedeutung zu verlieren scheint, daß der Traum die lineare Zeitfolge vorwegnimmt und aufhebt, so könnte man mit gutem Grund auch das Gegenteil behaupten. Da sich in Wirklichkeit nichts geändert hat, sondern nur schon bestehende Verhältnisse verdeutlicht werden, ist die ganze Handlung des Dramas gleichsam in diesem einen Augenblick enthalten: als »Raum« ist die Zeit buchstäblich in jede Richtung beliebig ›ausdehnbar‹ – solange die Hauptfigur in der imaginären Geborgenheit eines ungetrübten narzißtischen Bezugs verbleiben darf.

Bevor auf die schwarzgekleideten Mönche und den »fremden Tod« eingegangen wird, ist einiges über die Gestalt der Monna Lara zu sagen. In der ersten Fassung, wo das Verlangen der Weißen Fürstin nach sexueller Erfüllung durch nichts relativiert wird, spielt die jüngere Schwester kaum eine Rolle. Am Ende verschwindet sie lediglich im Schloß, und es kommt eben nicht zu jenem grandiosen Tableau, in dem die Fürstin ihr »ganzes Glück« in den Augen der Schwester erkennt und Monna Lara die Gegenwart des Geliebten in sich selbst zu fühlen behauptet. Während in der *zweiten* Fassung die Fürstin beim Anblick der Mönche »erstarrt« und unbewegt verharrt, die Schwester dagegen ihre Rolle übernimmt und dem Geliebten noch zum Abschied winkt, fehlt in der *ersten* jeglicher Hinweis auf eine solche Komplementarität der beiden Schwestern. Rilke hat somit in der zweiten Fassung die Rolle der Monna

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lara konsequent erweitert, ohne sie jedoch zu einer eigenständigen Figur zu erheben.

Der vergebliche Versuch der Fürstin, die jüngere Schwester mit der Dienerschaft fortzuschicken, erhält dementsprechend eine völlig neue Bedeutung:

> MONNA LARA
> Soll ich hineingehn? Bist du gern allein?
> DIE WEISSE FÜRSTIN
> Nein. Wenn du gehst, so gehst du nur zum Schein.
> Denn was bedeutet es, geht Baum nach Baum
> an dir vorbei. Das, was du bist, das rührt sich kaum.
> Du bist nicht fort, und ich bin nicht allein. (SW I, 212)

Hierin dürfen wir eine bedeutende Variation über die Gleichsetzung von Raum und Zeit erkennnen. Denn jetzt ist es der Raum, der auf einmal als »Schein«, als Täuschung, entlarvt wird. Auch wenn sich Monna Lara entfernen würde, so wäre ihre Abwesenheit nur scheinbar, weil sie ständig in der Fürstin selbst präsent ist, so wie der Geliebte der Fürstin nicht nur in ihrem Traum, sondern am Ende auch in Monna Lara sich vergegenwärtigt.

Aus dieser Perspektive gesehen kann die Individuation der Figuren nur als trügerisch bezeichnet werden. Am Anfang behauptet die Fürstin, daß ihre Identität sich erst in der Begegnung mit dem Geliebten bestätigen werde, gesteht aber an späterer Stelle ein, daß ihre Liebe längst im Traum erfüllt worden sei. Wenn Monna Lara ebenfalls nur eine Spiegelung ihrer Schwester darstellt, so ist der Dialog der Schwestern kaum mehr als ein Selbstgespräch, in dessen Verlauf Aspekte des *einen* Ich einander kommentieren und ergänzen. Die Selbstbespiegelung am Schluß mag sodann die Begegnung mit dem anderen als entbehrlich erscheinen lassen. Die Parallele zur solipsistischen Welt der »Hérodiade« ist unverkennbar, wenn man einmal davon absieht, daß Rilke hier mit der zu diesem Zeitpunkt schon obsoleten Thematik des »Traumes« arbeitet und nicht mit der erhabenen Obskurität der Mallarméschen Bildlichkeit.

Was Rilke hier gelingt, ist weitaus radikaler, als sein völlig konventionell anmutender Rekurs auf das Traummotiv vermuten läßt. Er führt nämlich die Tendenzen des lyrischen Dramas des *Fin-de-siècle* konsequent an ihre Grenze und stellt zugleich jene narzißtische Vollkommen-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

heit in Frage, die die nächstliegende Lösung des Identitätsproblems für diese Tradition darstellt. Er zieht diese letzte Konsequenz, indem er sein Drama gleichsam mit zwei alternativen Schlüssen ausstattet.

Während das Bühnengeschehen sich nicht anders denn als Sequenz entfalten kann, ist die eigentliche Intention viel eher die, eine Gleichzeitigkeit von einander widersprechenden Bewußtseinszuständen zu suggerieren: das Janusgesicht des Momentanen.

Das Tableau um den silbernen Spiegel kann als der Schluß des Identitätsspieles aufgefaßt werden. Die Erwartung, die Sehnsucht nach dem Geliebten, die »das große, primäre Gefühl« (SW V, 480) im Sinne von Rilkes Auffassung Maeterlincks darstellt, findet als Augen-Blick in der doppelten Selbstreflexion – einmal im silbernen Spiegel, zum anderen in den Augen der jüngeren Schwester – ihre solipsistische Erfüllung. Was als »Traum« bezeichnet wird, schließt alle Aspekte des einen Selbst ein und gewährleistet dessen Einheitlichkeit, ohne einer Bestätigung durch die äußere Wirklichkeit oder durch den anderen zu bedürfen. In späteren Gedichten hat Rilke am Beispiel des antiken Mythos des Narziß eine restlose Abkapselung von der Welt durch die Schließung eines magischen Kreises, der das eigene Spiegelbild umfaßt, thematisiert.[15]

> Er liebte, was ihm ausging, wieder ein
> und war nicht mehr im offnen Wind enthalten
> und schloß entzückt den Umkreis der Gestalten
> und hob sich auf und konnte nicht mehr sein.

Aber Rilkes Drama endet gerade nicht mit diesem Tableau. Obwohl kein Wort mehr gesprochen wird, löst sich die Weiße Fürstin von ihrem Spiegelbild und blickt noch einmal auf das Meer, wird jedoch sogleich vom Auftreten der beiden Mönche im tiefsten beunruhigt. Es ist für ein Verständnis des Schlusses wesentlich, daß sie ihren Blick von dieser Erscheinung nicht mehr abzuwenden vermag:

> *Die weiße Fürstin steht jetzt allein, aufrecht und in gespanntem Schauen, auf der Terrasse. Die Villa hinter ihr wird immer strahlender (als leuchtete ein großes Fest darin) vom Widerschein der sinkenden Sonne. Da erkennt die Fürstin, nach rechts blickend, etwas Fernes. Sie langt einmal flüchtig nach der Gürteltasche, wie um zum Winken bereit zu sein. Dann wartet sie. Endlich hört man Ruderschläge, die näher kommen. Während die Fürstin*

[15] Vgl. SW II, 56:

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Bewegung draußen mit ihrem ganzen Wesen folgt, ist den Strand entlang von rechts (vom Zuschauer aus gemeint) ein Frater der Misericordia, die schwarze Maske vor dem Gesicht, aufgetreten und bis an den Anfang der Allee gegangen. Ihm folgt ein zweiter. Sie sehen beide nach dem Haus und flüstern miteinander. Jetzt, da die Fürstin mit einer schnellen Gebärde nach ihrem Tuche greift, rühren sich beide, und der erste Mönch macht einige rasche Schritte vorwärts. Dann zögert er, wendet sich nach seinem Gefährten zurück, steht still. Die weiße Fürstin hat ihn bemerkt. Von diesem Augenblick an sieht sie nur ihn; ihre Gestalt erstarrt in Schrecken, sie verliert das Meer aus den Augen, aus dem Bewußtsein, während jetzt ganz laut die Ruderschläge von dort, langsam, zögernd, vernehmbar sind. Die Fürstin macht eine große Anstrengung, den entsetzlichen Bann zu brechen und dennoch zu winken. Eine Weile dauert dieser Kampf. Bei einer ihrer schweren, mühsamen Bewegungen macht der zweite Bruder ein paar Schritte, so daß er jetzt fast neben dem ersten in der Allee steht. – Die Fürstin rührt sich nicht mehr. Die Fronte der Villa beginnt zu verlöschen. Das Boot muß vorbeigefahren sein; leiser, ferner und ferner verliert sich der Ruderschlag in dem schweren Branden des fast nächtlichen Meeres. (SW I, 230)

Das Auftreten der Mönche ist kaum anders denn als Einbruch einer feindlichen Wirklichkeit in den »Traum« der Erfüllung zu verstehen, und die Bühnenanweisung deutet dementsprechend zum ersten und einzigen Male im Stück auf einen »Kampf« im Verhalten der Fürstin hin. Dieser wortlose Kampf läßt sich im Rahmen der eigentümlichen Verhältnisse von Zeit und Raum im Drama als Agon zwischen zwei miteinander unverträglichen Diskursen begreifen: dem verinnerlichten, selbstbezogenen der Liebesthematik und dem rein äußerlichen des »fremden Todes«. Früher im Text wurde die Konfrontation beider Diskurse durch zwei Strategien verhindert: zum einen schenkt die Fürstin dem Bericht des Boten immer weniger Aufmerksamkeit: »*während des Folgenden hört sie immer weniger auf die Worte des Boten und versinkt in sich selbst*« (SW I, 215); zum anderen verspricht sie der Schwester, sie werde sich erst nach der langersehnten Liebesbegegnung der Pestkranken annehmen (SW I, 222). Daß es dennoch zu einem »Kampf« in ihr, also zu einer Simultaneität der einander entgegengesetzten Diskurse kommt, ist wohl in dem Sinne zu verstehen, daß die Aussicht auf den »späten Hochzeitstag« immer schon den Keim zu einem Liebestod in sich barg, und daß im Momentanen dieses »Kampfes« beide Todesarten einander die Waage halten.

Mit der »Erstarrung« der Hauptfigur wird jedoch eine Umkehrung des sonst herrschenden Verhältnisses von »Traum« und Wirklichkeit in diesem Stück angezeigt. Denn der ganze Dialog der beiden Schwestern

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hat die Tendenz, nach ästhetizistischem Muster die Überlegenheit des Traumes über das Leben zu behaupten. Der Einbruch einer fremden Wirklichkeit wird zwar durch den langen Bericht des Boten über die Ausbreitung der Pest antizipiert, doch gelingt es der Fürstin, wie wir gesehen haben, sich der Wirkung des Berichts weitgehend dadurch zu entziehen, daß sie dem Boten einfach kein Gehör schenkt. Diese Spannung zwischen Handlungsverlauf und Bewußtseinszustand wird zwar bei Mallarmé und Maeterlinck vorgeprägt; Rilke jedoch läßt in kunstvoller Weise Äußerung und Wahrnehmung auseinanderbrechen: die Hauptfigur nimmt die für das Publikum erschütternde Erzählung des Boten nicht mehr wahr. Daß sich die Rolle der Monna Lara am Ende des Stückes in eben jenem Augenblick verselbständigt, da das Selbst der Fürstin durch den »Kampf« zwischen dessen eigenen, einander widersprechenden Aufmerksamkeiten förmlich zerrissen wird, bricht gleichsam über den Mythos des einheitlichen, autonomen Subjekts den Stab.

Die Reden des Boten sind jedoch von solcher Ausdruckskraft, daß die Schreie der Sterbenden für das Ohr des Publikums gleichsam alles andere im Drama zu übertönen beginnen:

[...] Ich war ganz allein.
Doch in Sarzana, in der Kathedrale,
da sangen sie. Was sag ich, singen? Nein,
auch das war Schreien: wie mit einemmale
an Siebenhundert und die Orgel schrien.
Sie knieten, Fräulein. Ihre Hälse waren
wie Stengel vom Rhabarber, stimmenstrotzend.
Die Augen waren bei den Männern glotzend,
wie Munde offen, bei den Frauen zu.
Sogar die Kinder hatten keine Ruh:
wie lange Hälse streckten sie die Arme
und hielten sie wie einen zweiten Mund
aus dem Gedränge, aus dem warmen Schwarme;
erbarme! brüllten sie, erbarme! Und:
erbarme! donnerte im Hintergrund
der breite Bischof vor dem Hochaltare
das Tabernakel an, so daß die klare
Monstranz erzitterte und schien, als sende
sie Blicke aus. Sie aber schrien, es war
als zöge Gott sie an dem obern Ende
der langen Stimmen wie an langem Haar. [...]

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ihr habt das nicht gesehen, wie der Tod
da kommt und geht, ganz wie im eignen Haus;
und ist nicht *unser* Tod, ein fremder, aus...
aus irgendeiner grundverhurten Stadt, kein Tod
von Gott besoldet... (SW I, 216f.)

In der ersten Fassung nimmt dieses Motiv nur eine einzige Zeile in Anspruch, während es sich in der zweiten über gut zwei Seiten ausbreitet. Eine solche Entwicklung des Motivs nimmt sich wohl beim ersten Hinsehen in der zweiten Fassung etwas paradox aus, weil die Fürstin durch diese lange Evokation des Schreckens allem Anschein nach kaum betroffen wird. Dagegen ist sie jedoch am Ende den schwarzgekleideten Mönchen gegenüber völlig wehrlos. Bedenkt man hierbei die eigentümlichen Zeitverhältnisse im Stück, so wird deutlich, daß die Fürstin im Modus einer gleichzeitigen Synästhesie beim Anblick der Mönche den Bericht des Boten erst richtig ›hört‹. Ihr »Erstarren« läßt die Handlungssequenz zum rein Momentanen werden, in dem ein jegliches Agon aufgehoben wird.

Wenn man im Werke Rilkes nach anderen Vergegenwärtigungen eines solchen Schreis sucht, so findet man eine frappante Parallele in einem zu Rilkes Lebzeiten unveröffentlichten Gedicht, das sein Entsetzen vor dem Elend in Paris bezeugt. Das bekenntnishafte Gedicht entstand Anfang 1903 in Paris, also etwa ein Jahr vor der zweiten Fassung der »Weißen Fürstin«.

Wenn in deinen weitbewegten Nächten
eine Stille plötzlich um sich greift
wird es bang, als ob die Häuser dächten
an das Elend, das in ihnen reift.
Diese Stille ist nicht wie das freie
weite Schweigen das auf Wäldern weht;
alles ängstigt sich vor einem Schreie
und der unerhörte Schrei entsteht.
Und er kommt heran die leeren Straßen
und er nährt sich wie ‹ein› großes Tier
von der Stille, wachsend ohne Maßen
ist er nah, als stiege er aus mir.
Er ist alles, schwingt um alle Dinge
und durch alle Fugen tritt er ein
und die Stadt ist nur ein Ding, geringe
und vergessen, in dem großen Schrein.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schrein, schrein!
vielleicht wäre das Hülfe und brächte
den Retter herbei, den das Gebet nicht erreicht.
Steigender Schrei aus der Tiefe der Nächte
hört dich vielleicht
ein.... (SW III, 767f.)

In Hinblick auf Rilkes schöpferische Entwicklung wird ersichtlich, warum die narzißtische Vollkommenheit des »Traumes« am Ende des Stücks ein letztes Mal gefeiert, dann aber von dem Einbruch einer feindlichen, äußeren Wirklichkeit verdrängt wird. Im Rahmen der Textsemantik korreliert der »Traum« mit der trügerischen Selbstgenügsamkeit des europäischen Ästhetizismus, von dem Rilke Abschied nehmen mußte, um das in seiner Ästhetik des »Vorwands« angelegte Abenteuer zu beginnen. Der Bereich des »fremden Todes« sollte paradoxerweise die Voraussetzungen des entscheidenden künstlerischen Fortschritts in sich bergen. Denn der Bericht des Boten weist auf die Welt des »Malte Laurids Brigge« voraus, in der alle Träume unversehens zu Gesichten des Schreckens werden können und in der ausgerechnet die Wirklichkeit der Großstadt durch keinen Spiegelzauber mehr zu bannen ist. In diesem Sinne ist eine zweifache »Geometrie des Subjekts« in Rilkes letztem dramatischen Versuch wahrzunehmen: eine durch die Homogenisierung von Zeit und Raum zur Geschlossenheit tendierende einerseits und deren zukunftsträchtiges Gegenmodell andererseits, das beharrlich auf ›zeitlose‹ Symmetrien verzichtet, um sich auf das Wagnis gefährlicher Offenheit einzustellen. Deutlicher noch als der dritte Teil des »Stunden-Buchs« vom Jahre 1903 markiert die zweite Fassung der »Weißen Fürstin« die wohl bedeutendste Zäsur in Rilkes Werk.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Moritz Baßler

»Lehnstühle werden verrückt« Spiritismus und emphatische Moderne: Zu einer Fußnote bei Wassily Kandinsky

I

»Meine Herren, ich ersuche Sie in aller Demut, Ihren Augen zu trauen.«[1] Mit diesen Worten fordert Bertolt Brechts Galileo Galilei die etablierte Wissenschaft seiner Zeit auf, durch das bereitstehende Fernrohr die Jupitermonde anzusehen und dadurch den Paradigmawechsel vom ptolemäischen zum kopernikanischen Weltbild anzuerkennen. Die Herren, wie wir uns erinnern, weigern sich. Sie verfügen über ein Wissen, nach dem diese Monde weder möglich noch von Nöten sind; in Galileis Versuchsaufbau, an dem auch ein Nichtwissenschaftler, der Linsenschleifer Federzoni, beteiligt ist, wittern sie eine Betrügerei.

Eine vergleichbare Abfuhr erhalten im Jahre 1878 einige Naturwissenschaftler in Berlin von ihrem berühmten Kollegen Rudolf Virchow. Der Arzt und Biologe weigert sich, einer von ihnen organisierten spiritistischen Sitzung oder Séance mit dem Medium Henry Slade beizuwohnen. Dort hätte er sich, wie sie zuvor, von der Existenz bestimmter Phänomene überzeugen können, die ebenfalls einen Paradigmawechsel im naturwissenschaftlichen Weltbild nahelegten. Virchows Argumente sind denen der Herren in Brechts Stück ganz ähnlich: er stellt Bedingungen, unter denen die neuartigen Erscheinungen leider nicht zu beobachten sind. In beiden Fällen steht das neue Medium, das allein die neuen Welten wahrnehmbar macht, unter dem Verdacht, getürkt zu sein: hier das Fernrohr aus Venedig, dort Mr. Slade aus Amerika.[2]

Das breite Interesse an spiritistischen Phänomenen ist eine vergessene Seite der Naturwissenschaften des späten 19. Jahrhunderts. Ein Zusammenhang dieses scheinbar entlegenen Diskurses mit der emphatischen

[1] Bertolt Brecht, Leben des Galilei. Schauspiel [1938/39], 22.Aufl. Frankfurt a. M. 1977, S. 48.

[2] Friedrich Zöllner, Über die metaphysische Deduktion der Naturgesetze. In: F.Z., Wissenschaftliche Abhandlungen. Bd. II.1. Leipzig 1878, S. 181–433, hier S. 351f.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Moderne wird nahegelegt durch eine wenig beachtete Fußnote in Wassily Kandinskys Schrift »Über das Geistige in der Kunst« (1911). Kandinsky präsentiert dort einen Katalog wenig bekannter Namen: »Zöllner, Wagner, Butleroff – Petersburg, Crookes – London usw. Später Ch. Richet, C. Flammarion [...]. Endlich C. Lombroso [...].« Ein heutiges Lexikon weist diese Leute als renommierte Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts aus: z.B. Friedrich Zöllner (1834–1882) als Astronomen und Begründer der Astrophotometrie, Aleksandr Butlerow (1828–1886) und William Crookes (1832–1919) als Chemiker, letzterer der Entdecker u.a. des Thallium, des Uran X und der Kathodenstrahlen, Charles Richet (1850–1935) als bedeutenden Physiologen und Immunologen (Nobelpreis für Medizin 1913) und Cesare Lombroso als den Begründer der Kriminologie. Kandinsky dagegen belegt mit ihren Namen die Tatsache, daß namhafte »Gelehrte, unter welchen sich reinste Materialisten befanden, [...] ihre Kräfte der wissenschaftlichen Untersuchung« okkulter Phänomene widmeten.[3]

Diese und nur diese Seite ihrer Studien erwies sich offenbar als nicht anschlußfähig für die modernen Naturwissenschaften und ihr Weltbild, das noch für die Selektion jener Fakten verantwortlich ist, die Brockhaus oder Fischer-Lexikon uns heute für vermittelnswert halten. Überraschenderweise scheint aber genau diese Seite für die moderne Kunst interessant gewesen zu sein. Kandinskys »Über das Geistige in der Kunst« markiert ja den kritischen Punkt unmittelbar vor den ersten abstrakten Bildern, die den Moderneschub in der Kunst vielleicht am radikalsten veranschaulichen. Künste und Wissenschaften knüpfen in ihren Paradigmenwechseln bei den gleichen Wissenschaftlern des 19. Jahrhunderts an und induzieren im Prozeß dieser Anknüpfung eine strenge Dichotomie in deren Werk, die für diese selbst so nicht bestanden hatte.

II

Kandinskys Schrift stellt für den geistigen Fortschritt der Menschheit ein Modell in Form eines »geistigen Dreiecks« auf. Es handelt sich um

[3] Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. [Erstausgabe Dez. 1911, Druckvermerk ist aber 1912]. Mit einer Einf. von Max Bill. 10.Aufl. Bern o.J., S. 41.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Art rezeptionsästhetische Bevölkerungspyramide: die jeweils höheren Abteilungen geben ihr Wissen in leicht trivialisierter Form an die jeweils tieferen weiter usf. Das Modell erfaßt demnach zugleich synchron das »geistige Leben« der Gegenwart von 1910 und ordnet dessen Schichten ihrer Qualität entsprechend diachron in eine Reihenfolge historischer Aktualität. Die spiritisierenden Naturwissenschaftler der Fußnote bekommen darin einen genau bestimmten Ort zugewiesen: sie sind »noch« »die reinsten Materialisten«, beschäftigen sich aber »schon« mit Dingen, die darüber hinausweisen. In der nächsthöheren Abteilung verzichtet man bereits »auf die Methoden der materialistischen Wissenschaft in Fragen, die mit ›Nichtmaterie‹ oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich« ist.[4]

Auch Rudolf Virchow hat seinen Platz im »geistigen Dreieck«[5], er findet sich zwei Stufen unter seinen Kollegen bei den blind atheistischen Positivisten. Diese »anerkennen nur das, was gewogen, gemessen werden kann. Das übrige halten sie für denselben manchmal schädlichen Unsinn, für welchen sie gestern die heute ›erwiesenen‹ Theorien hielten.«[6] Diese ihre weltanschauliche Sicherheit gerät in der Stufe dazwischen ins Wanken; dort ist

> trotz der sichtbar großen Ordnung, Sicherheit und trotz den Prinzipien, die unfehlbar sind, [...] eine versteckte Angst zu finden, eine Verwirrung, ein Wackeln und eine Unsicherheit, wie in den Köpfen der Passagiere eines großen, festen überseeischen Dampfers, wenn auf der hohen See bei in Nebeln verschwundenem festem Land sich schwarze Wolken sammeln und der düstere Wind das Wasser zu schwarzen Bergen auftürmt.[7]

Im Jahr nach der Publikation von Kandinskys Schrift sollte dieses eindrückliche Bild mit dem Untergang der ›unsinkbaren‹ Titanic Wirklichkeit werden, der in der Weltöffentlichkeit eben diesen hier gemeinten Effekt der Erschütterung positivistischer Wissenschaftsgläubigkeit auslöste.

[4] Kandinsky (Anm.3).

[5] Ebd. S. 37.

[6] Ebd. S. 37. Noch 1910 schreibt Wilhelm Ostwald in einem Enzyklopädie-Artikel: »Therefore only such objects which have both mass and weight can be handled and can be objects of our knowledge.« (W.O., Art. ›Element‹. The Encyclopaedia Britannica. 11.Aufl. New York 1910. Bd.IX, S. 259).

[7] Kandinsky (Anm.3), S. 37f.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Von diesen Entwicklungen ist der mechanistische Positivismus Virchowscher Prägung jedoch noch unberührt: ihn charakterisieren nach Kandinskys Modell Sicherheit und Beschränktheit. Virchows vielzitierter Satz, er habe schon viele Leichen seziert und nie dabei eine Seele entdeckt, wird (wie immer er ihn gemeint haben mag) schon für die Zeitgenossen zum Ausdruck dieser Haltung schlechthin. Das immer nach den gleichen Regeln wiederholte Experiment – hier die Sektion von Leichen – leistet zwar wissenschaftlichen Fortschritt – erweitert z.B. die anatomische Kenntnis des menschlichen Körpers –, dringt dabei aber nie in Bereiche vor, die seiner Definition von Wirklichkeit nicht entsprechen; und was »wirklich« ist und werden kann, bestimmt das mechanistische Paradigma der klassischen Physik.[8] Alles andere ist bis in alle Ewigkeit bestenfalls Glaubenssache, denn – so Heinrich Rickert – ein »›Vorurteil‹ über noch nicht Beobachtetes oder Erfahrenes ist möglich, wo man sicher sein kann, nie auf etwas prinzipiell Neues zu stoßen.«[9] Ein solcher Positivismus perpetuiert die kantische Dichotomie von Natur und Ding an sich, wobei von den Kategorien, denen unterworfen ist, was überhaupt Gegenstand für uns werden kann, vor allem das Kausalgesetz im Vordergrund steht. Was wirklich ist, hat eine Ursache und läßt sich über deren Rekonstruktion erklären und wiederholen.

Wenn klar ist, wie die Natur im Prinzip aussieht, bekommt wissenschaftliche Forschung den Charakter des Sammelns und Ergänzens. So ist z.B. im Periodensystem von Mendeléeff die Ordnung der chemischen Elemente als Schema vorgegeben. Mit dieser Vorgabe konnte man unbekannte Elemente in ihren Eigenschaften genau beschreiben und mußte sie dann bloß noch entdecken.[10] Von geradezu volkstümlicher Anschaulichkeit für diesen Geist der Zeit sind ihre Atlanten mit den berühmten weißen Flecken. Auch wenn noch niemand in Zentralafrika gewesen war, hatte man ziemlich genaue Vorstellungen davon, wie es dort aussah, und niemand erwartete von der Erforschung viel mehr

[8] Ostwald resümiert: »[...] in terms of energy (combined with number, magnitudes, time and space) all observed and observable experiences are to be described.« (Anm.6, S. 259).

[9] Heinrich Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft [EA 1898]. Zit. nach der Neuausgabe der 6. Aufl. von 1926. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 1986, S. 52.

[10] Vgl. Ostwald (Anm.6), S. 257. William Crookes, einem der genannten spiritisierenden Naturwissenschaftler, gelang eben dies mit dem Thallium.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Neues als vielleicht die Entdeckung einer noch unbekannten Großwildart.[11] Die Karten und Raster aller Wissensgebiete waren angelegt und mußten nur noch zu Ende ausgemalt werden. Noch die phantastische Literatur des 19. Jahrhunderts beteiligt sich an dem Spiel, die vorhandenen technischen Entwicklungen einfach weiterzuspinnen ins noch nicht, prinzipiell aber durchaus Mögliche (etwa bei Jules Verne). Diese strukturelle Geschlossenheit ihres Systems und Weltbildes wurde von den Wissenschaftlern der Zeit durchaus registriert. So stellte z.B. der Chemiker Berthelot 1887 fest, von nun an gebe es kein Geheimnis mehr im Universum[12], und kurze Zeit später riet der Physiker Philipp von Jolly seinem brillantesten Schüler, Max Planck, seine Intelligenz doch nicht auf die Physik zu verschwenden, deren Möglichkeiten im wesentlichen erschöpft seien.[13]

Nun ist es systemtheoretisch betrachtet nicht weiter verwunderlich, daß ein Wissenschaftssystem seinen eigenen Input seligiert, d.h. Bedingungen festlegt, denen entsprechen muß, was von ihm registriert werden kann und soll. Das Neue, das die Empirie bereitstellt, ist unter wissenschaftlichen Bedingungen immer ein höchst determiniertes Neues. Was auffällt an den Diskussionen des späten 19. Jahrhunderts, ist denn auch gerade die erregte Debatte um die Möglichkeit *anderer* Wirklichkeiten als denen wissenschaftlich erfaßbarer Natur. Das Skandalon an Virchows »eines Gelehrten nicht würdige[m] Satz«[14] ist ja nicht, daß da beim Sezieren keine Seelen gefunden werden, sondern daß er nahelegt, es gebe folglich so etwas wie Seelen auch gar nicht. Das sogenannte wissenschaftliche Weltbild des Positivismus neigte demnach dazu, sich als Supertheorie mit universalistischem Anspruch mißzuverstehen und seine Leitdifferenz wirklich (= wissenschaftlich denkbar) vs. unwirklich zu einem Paradigma allgemeiner Gültigkeit zu erheben.[15] Noch die

[11] Bezeichnenderweise konstatiert man gerade zu Kandinskys Zeit das Verschwinden dieser weißen Flecken; so z.B. Albrecht Wirth, Das Ende der Entdeckungen. In: Neue Rundschau 22, 1911, S. 393–401, bes. S. 400.

[12] Nach: Rosalind Heywood, Notes on Changing Mental Climates and Research into ESP. In: John-R. Smythies (Hg.), Science and ESP. London und New York 1967, S. 47–60; S. 49.

[13] Nach: Otto Blüh, Ernst Mach as an Historian of Physics. In: Centaurus 13, 1968, S. 62–84, hier S. 71. Diese Anekdote ist auch mit anderen Protagonisten im Umlauf.

[14] Kandinsky (Anm. 3), S. 37

[15] Zur Begrifflichkeit vgl. Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 2.Aufl. Frankfurt 1988, S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vermeintliche Selbstbescheidung der Positivisten vor den letzten Fragen, beispielhaft im »Ignorabimus« des vielbeachteten Vortrags »Über die Grenzen des Naturerkennens« (1872) von Emil du Bois-Reymond formuliert[16], mußte denen, die nach Höherem strebten, wie Hohn klingen. Denn wenn die Wissenschaftler die mögliche Existenz ganz anderer Welten auch schlecht rundweg ausschließen konnten, so konnten sie doch die Sinnlosigkeit aller positiven Aussagen über solche Welten behaupten. Die Konsequenz eines geschlossenen Weltbildes positivistischer Prägung ist somit kein Glaubens-, sondern ein Redeverbot, das der frühe Ludwig Wittgenstein in den notorischen Satz faßt: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.«[17] Die Diskussion um die Differenz zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen erweist sich so als ein Streit um die Grenze zwischen sinnvoller und unsinniger Rede.

III

Die Anhänger des Spiritismus wollten sich die Rede natürlich nicht beschränken lassen. Sie trauten ihren Augen und hielten die Phänomene, die sie in Anwesenheit von Mr. Slade und anderen Medien beobachteten, für ebenso real wie den Fall eines Kometen: in beiden Fällen tut die Tatsache, daß das Ereignis nicht beliebig experimentell wiederholbar ist, seiner Wirklichkeit keinen Abbruch.[18] Zwar mußten sie den Positivisten die Allgemeingültigkeit des Kausalgesetzes bestreiten, weil die Phänomene ja z.T. von der Willkür der Spirits und ihrem Kontakt mit dem Medium abhingen. So argumentiert der Philosoph Ulrici 1879 in einer Debatte mit Wilhelm Wundt gegen »jene Voraussetzung der unabänderlichen Gesetzmäßigkeit alles Naturgeschehens« mit Argumenten, die im wesentlichen aus der älteren Diskussion um die Handlungsfreiheit des Menschen bekannt sind.[19] Dennoch bleibt auch Herrn Ulrici und seinen Kollegen der Spiritismus zunächst eine *wissenschaftliche*

[16] Emil du Bois-Reymond, Über die Grenzen des Naturerkennens. [1872]. Sonderausgabe Darmstadt 1961.

[17] Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. [1921]. Frankfurt 1963, S. 115.

[18] Ein häufiges Argument, vgl. z.B. Camille Flammarion, Rätsel des Seelenlebens. Dt. von Gustav Meyrink. Stuttgart 1909, S. 184.

[19] Dr. Hermann Ulrici, Über den Spiritismus als wissenschaftliche Frage. Antwortschreiben auf den offenen Brief des Herrn Prof. Dr. W. Wundt. Halle 1879, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Frage, und gerade hier, wo die Bringschuld gegenüber der etablierten Wissenschaft besonders groß ist, legen sie enormen experimentellen Eifer und naturwissenschaftliche Präzision an den Tag. Ihre verschiedenen Erklärungen für die Möglichkeit spiritistischer Phänomene stehen ihren übrigen wissenschaftlichen Hypothesen formal in nichts nach.

Der Berliner Astronom Zöllner etwa postuliert die Existenz einer vierten Dimension, was die Materialisationen von Gegenständen und Körperteilen erklären könnte, die zum festen Repertoire der Séancen gehörten. Außerdem diskutiert er spiritistische Phänomene gemeinsam mit Gravitation und Wärmestrahlung unter der Frage der Fernwirkung, die den kausalitätsgläubigen Mechanisten allgemein große Schwierigkeiten machte.[20] »Der Occultismus«, schreibt der Philosoph Carl du Prel 1893 in einem frühen Reclam-Heft, »ist nur unbekannte Naturwissenschaft. Er wird bewiesen werden durch die Naturwissenschaft der Zukunft; aber prinzipielle Einwendungen kann schon der Naturforscher von heute nicht machen.«[21] Auch du Prel kam nach eigenen Worten »aus einer durchaus unverdächtigen Gegend«, nämlich von der Astronomie und vom Darwinismus her zum Spiritismus; er sieht den »Occultismus geradezu in der Verlängerungslinie des Darwinismus«: mit der Evolution der Organismen gehe eine Höherentwicklung des Sinnesapparates und damit der wahrgenommenen Welt, des »Weltbildes« einher. Man müsse einfach die Entwicklungslinie über den Menschen hinaus weiterdenken, dann sehe man ein, daß Wahrnehmungen spiritistischer Art nicht nur »naturwissenschaftlich möglich«, sondern geradezu deduktiv aus dem bisherigen Stand der Naturwissenschaften zu postulieren sind.[22] Darüber hinaus wird stets Wert darauf gelegt, daß die spiritistischen Fakten Ergebnisse exakter, oft experimentell gestützter Beobachtung sind.[23] Zöllner bildet z.B. im Anhang seiner »Wissenschaftlichen Abhandlungen« spiritistische Versuchsanordnungen, von Geistern beschriebene Tafeln oder Abdrücke von materialisierten Geisterfüßen gleichrangig neben seinen physikalischen Versuchsanordnungen ab.

[20] Friedrich Zöllner, Über Wirkungen in die Ferne. In: F.Z., Wissenschaftliche Abhandlungen. Bd. I. Leipzig 1878, S. 16–288.

[21] Carl du Prel, Der Spiritismus. Leipzig o.J., S. 15.

[22] du Prel (Anm. 21), S. 5–24; dort auch alle Zitate.

[23] Z.B. Andrew Lang, Art. ›Psychical Research‹. In: The Encyclopaedia Britannica (Anm.6). Bd. XXII, S. 544.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Darüber hinaus gibt es umfangreiche positivistische Fallsammlungen zu spiritistischen Phänomenen, z.B. von Camille Flammarion zu Erscheinungen in der Todesstunde eines abwesenden Bekannten oder von Alexander Aksakow, der die Sammlung spiritistischer Phänomene aus dem Wissen der Ethnologie um den Animismus der Naturvölker ergänzt.[24]

Insgesamt kann man sagen, daß der Spiritismus des 19. Jahrhunderts Gestus, Getriebe und Institutionen der positivistischen Wissenschaft seiner Zeit kopiert, und das mit einigem Erfolg. Die elfte Ausgabe der Encyclopaedia Britannica von 1910/11, eine Art Kompendium des Wissens des 19. Jahrhunderts, widmet dem Stichwort »Spiritualism« 10 Spalten, »Psychical Research« bekommt 7, »Apparition« und »Automatic Writing« je 2 Spalten – das bedeutet eine breite Repräsentation für ein aus heutiger Sicht so entlegenes Thema. Man erfährt dort, daß der moderne Spiritismus erst im Jahre 1848 entstand, als eine Familie Fox in Hydesville, New York, über unerklärliche Klopflaute in Kontakt mit ihren Hausgeistern trat. Die Welle erfaßte dann sehr schnell die Ostküste Amerikas, schwappte in den 50er Jahren zunächst nach England, dann nach Frankreich und Mitteleuropa über.[25] Bereits 1882 wurde von zahlreichen Gelehrten aller Fächer die »Society for Psychical Research« gegründet mit dem erklärten Ziel, die Sache mit wissenschaftlicher Methode zu betreiben. Ihre »Proceedings« publizierten seither regelmäßig Papers zu spiritistischen Versuchen, Kongresse wurden organisiert usw.[26] Nahezu alle Schriften durchzieht dabei ein Gestus des Beleidigtseins darüber, daß die so perfekt imitierte etablierte Wissenschaft dem neuen Fach die Anerkennung dennoch versagte, und das obwohl viele Spiritisten in anderen Fächern anerkannte Autoritäten waren. Doch kann dieser Gestus nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Faszination des Spiritismus für diese »reinsten Materialisten« gerade in den leichten Abweichungen vom festgefahrenen materialistischen System liegen mußte, die sie sich hier gestatten konnten, ohne dabei offen aus der Rolle des Wissenschaftlers schlüpfen zu müssen. Gab es hier doch so etwas wie

[24] Flammarion, Rätsel des Seelenlebens (Anm.18). Alexander Aksakow, Animismus und Spiritismus. 2 Bde. Leipzig 1894.

[25] Vgl. Eleanor Mildred Sidgwick, Art. ›Spiritualism‹. In: The Encyclopaedia Britannica (Anm.6). Bd. XXV, S. 705 f.

[26] Vgl. Lang (Anm. 23), S. 544.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine zweite, etwas andere Empirie, in der nicht das Erwartete bestätigt wurde, sondern gerade das ganz Unerwartete eintrat. Wenn die Grundbewegung des wissenschaftlichen Geistes, nach Hegels Wort, »nur Rückkehr zu sich selbst aus dem Anderssein«[27] ist, die Empirie also nur der jeweils entfernteste Punkt auf dem Umweg zurück zum Vertrauten, so führt demgegenüber der Weg der Geister aus dem ganz Anderen zwar über ein Medium, ansonsten aber direkt und in gerader Linie ins Labor des Spiritisten. Damit scheint ein Durchbrechen des bereits ein für allemal geschlossen geglaubten Systems des wissenschaftlichen Positivismus in Aussicht gestellt, mit anderen Worten – ein Paradigmawechsel.

IV

Welcher Art war nun diese etwas andere Empirie, die man auf den Séancen der Gründerzeit erleben konnte? Im Vorwort zu seinem materialreichen spiritistischen Hauptwerk »Les Forces Naturelles Inconnues« gibt der französische Astronom Camille Flammarion folgende Liste typischer Erscheinungen:

> Was geschieht da überhaupt bei diesen Studien? Tische werden angehoben, diverse Möbelstücke bewegt, Lehnstühle werden verrückt, Klaviere steigen und fallen, Vorhänge werden gebauscht, es gibt geheimnisvolle Klopflaute, Antworten auf bloß gedachte Fragen, rückwärts diktierte Sätze, Erscheinungen von Händen, Köpfen oder Geistergestalten [...][28]

Für die offenkundige Banalität dieser Erscheinungen – die meisten spiritistischen Protokolle lesen sich in der Tat recht langweilig – haben die Spiritisten natürlich eine Erklärung. Der Geist, vom Medium gerufen, könne in einer Séance seine volle Tätigkeit nicht entfalten, »sondern gleichsam nur auf Umwegen wirken, und nur auf der schmalen Grenzscheide, auf welcher das Diesseits und das Jenseits sich berühren.«[29] Interessant ist nur, daß diese Grenzscheide zwischen Diesseits und Jenseits mitten durch das gründerzeitliche Wohnzimmer zu verlaufen scheint. Vollgepfropft mit dunklen, historistischen Stilmöbeln,

[27] Nach Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Bd. 1. Tübingen 1986, S. 19 f.

[28] Camille Flammarion, Les Forces Naturelles Inconnues. Paris 1907, S. VIIIf. [Übers. M.B.]. Besonders sehenswert sind auch die Photos in diesem Band (Abb. 1).

[29] du Prel (Anm. 21), S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1 Soulèvement d'une Table

viel Plüsch und Polstern, Gummibäumen, schweren Samtvorhängen und Historienbildern an der Wand ist dieses Wohnzimmer die Ikone des Historismus und zugleich scheinbar das genaue Gegenteil zum nüchternen Labor des Naturwissenschaftlers. Der Versuchsaufbau der Séance im Wohn- oder Spielzimmer des Wissenschaftlers vermengt den Positivismus des Labors mit dem Historismus des Salons. Damit werden von der leisen Verrückung des Vertrauten, vom Un-heimlichen im wahren Wortsinne, sowohl das Weltbild als auch die Lebenswelt des Forschers erfaßt. Weder das geschlossene mechanistische Weltbild noch die behäbige großbürgerliche Prachtentfaltung sind vor der Willkür der Geister

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sicher. Beide Lehnstühle, der berufliche und der private, laufen Gefahr, verrückt zu werden.

Hier wäre von psychologischer Seite sicherlich einiges anzumerken. U.a. scheinen die Séancen auch eine unter dem wissenschaftlichen Eifer versteckte erotische Attraktion gehabt zu haben: so mußten die weiblichen Medien, z.B. die attraktive Italienerin Eusapia Palladino, um Betrug auszuschließen, oft gefesselt werden, z.T. jeder Finger einzeln, dazu legte jeder der nebensitzenden Herren je eine Hand auf ihre Knie. Magnetisierende Medien mußten sich zur Kontrolle teilweise entblößen, um unter der Kleidung versteckte Magneten auszuschließen[30], und vor allem die Bewegungen der Medien in Trance hatten oft unverkennbar sexuellen Einschlag.[31] Dafür mußten die würdigen preußischen Akademiker während der Séancen nicht selten neckische bis grobe, ja schmerzhafte Scherze über sich ergehen lassen, so wenn plötzlich materialisierte Gegenstände sie am Kopf trafen oder die Geisterhände ihnen Kniffe zufügten und Backpfeifen versetzten.[32] Die Erschütterung starrer, scheinbar sicherster Ordnung, die man sich im Schutz eines immer noch hinreichend »wissenschaftlichen« Status erlauben durfte, betraf also nicht nur die positivistische Welt-, sondern ein wenig auch die wilhelminische Sittenordnung.

Vom Salon des Spiritisten ließe sich auch eine direkte Verbindung zur Literatur des Fin de Siècle ziehen, etwa zur Wiener Moderne. So schreibt Hugo von Hofmannsthal im »Gabriele D'Annunzio«-Essay von 1893:

> Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter [...] und unsere Großväter [...], als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige. [...] Es ist, als hätte die ganze Arbeit dieses feinfühligen,

[30] Gustav Theodor Fechner, Fechner's magnetische Experimente mit einer Sensitiven. Abgedruckt in: Friedrich Zöllner, Wissenschaftliche Abhandlungen Bd. II.1 (Anm.2), S. 326–329.

[31] Vgl. z.B. Thomas Mann im Bericht über eine okkultistische Sitzung an den Organisator, Baron Schrenck (T.M., Drei Berichte über okkultistische Sitzungen. In: T.M., Ges. Werke Bd. XIII. Nachträge, 2.Aufl. Frankfurt 1974, S. 33–48, hier S. 36).

[32] Solche Vorfälle kolportierten wiederum die Spiritismus-Gegner mit besonderem Genuß, z.B. Leopold Loewenfeld, Somnambulismus und Spiritismus. Wiesbaden 1900, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eklektischen Jahrhunderts darin bestanden, den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben einzuflößen.[33]

In diesen Worten liegt aber nicht nur eine Diagnose des Historismus, die auch auf den Spiritismus im Salon zuträfe, sondern bereits auch ein poetologisches Programm. Das unheimliche Eigenleben, das die scheinbar festen Dinge erhalten, ist der Vektor, der in Richtung Moderne zeigt: »Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten.«[34] Auch Mallarmés »Igitur«, einer der Gründertexte der französischen Moderne, ist lokalisiert in einem »Interieur mit Wandspiegel, Standuhr, schweren Möbeln und dicken Vorhängen.« Von hier liegt der Sprung zur Moderne des 20. Jahrhunderts bereits sehr nahe: »Die gespenstische Lebendigkeit dieser Wohnlandschaft, [...] deren Vorhänge und Wandbespannungen sich zu bewegen scheinen,« hätten später, so konstatiert schon Peter Bürger, »die Surrealisten mit der Distanz der Enkel in ihren Collagen sichtbar gemacht.«[35] Illustrative Belege für diesen Kurzschluß finden sich vor allem im Collagenwerk Max Ernsts. Das Blatt »...Pasteur in seinem arbeitszimmer...« aus »La femme 100 têtes«[36] z.B. zeigt den berühmten Naturwissenschaftler sinnend in einem Lehnstuhl inmitten seines historistischen Salons, wo jetzt die avantgardistische Collage jene leichten Verrückungen vornimmt, für die zu Pasteurs Zeiten die Geister zuständig waren. Einmontiert sind ein Knochenmann und eine Nackte, ersterer die Morbidezza des gesamten Interieurs, letztere die kunstgewerbliche Erotik verkörpernd, wie sie durch die unvermeidliche Nippesstatue auf dem Kaminsims schon vorgestaltet ist (Abb. 2). Max Ernst holt das Obsolete des Historismus unmittelbar über sein Material – Stiche aus illustrierten Zeitschriften des 19. Jahrhunderts, die ihrerseits oft schon Derivate der Salonmalerei ihrer Zeit darstellen – in seine Collagen, um es durch leichte Verschiebungen und Neukombinationen zu verfremden. Solcherart verarbeitet Ernst nicht nur den Historismus des Salons, sondern auch den Positivismus wissenschaftlicher Methode zu Avantgardekunst. Für eine Reihe von Bildern verwendet er Seiten aus

[33] GW RA I, S. 174–184, hier S. 174.

[34] Ebd. S. 176.

[35] Peter Bürger, Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt a.M. 1988, S. 140.

[36] Max Ernst, La femme 100 têtes. Paris 1929. Vgl. Werner Spies, Max Ernst Collagen. Inventar und Widerspruch. Köln 1988, Abb. Nr. 283.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

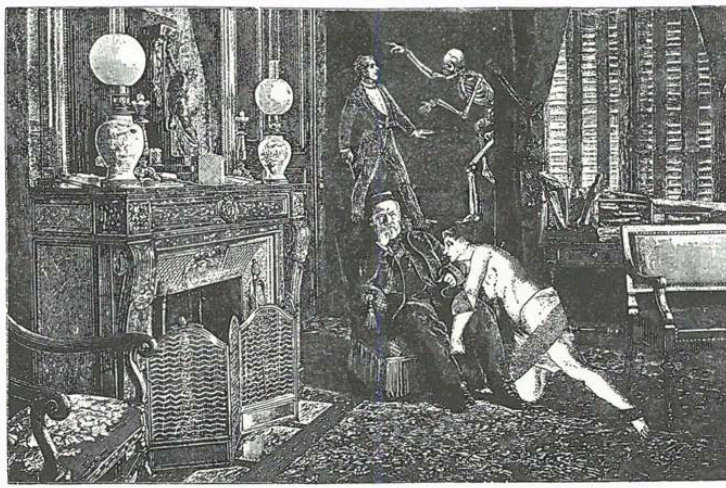


Abb. 2 Max Ernst, ... Pasteur in seinem arbeitszimmer...

einem naturwissenschaftlichen Lehrmittelkatalog, dessen willkürliche und vereinzelte Anordnung der Objekte er übernimmt und durch Übermalung in einen neuen, »einheitlichen« optischen oder semantischen Zusammenhang überführt. »Démonstration hydrométrique à tuer par la température« (1920) z.B. ist die auf den Kopf gestellte und dann übermalte Seite 756 der »Bibliotheca paedagogica« (1914) mit einzelnen physikalischen Apparaten. Obwohl der hinzugefügte Raumkasten die traditionelle Zentralperspektive repräsentiert, gelingt auf diese Weise die Konstruktion oder Suggestion einer völlig neuen Welt mit neuen Gegenständen und Gesetzen.[37] – Salon und Labor der historistischen Epoche liefern so nicht nur den Ort für das spiritistische Experiment der Gründerzeit, sondern auch das Material für das avantgardistische Experiment der emphatischen Moderne.

[37] vgl. Dirk Teuber, Max Ernsts Lehrmittel. In: W. Herzogenrath (Hg.), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922. Köln 1980, S. 206–221; Abb. 212 f. – Ludger Derenthal, Eine surrealistische Révélation. Die erste Max Ernst-Ausstellung in Paris. In: Max Ernst, Das Rendezvous der Freunde. Katalog Museum Ludwig. Köln 1991, S. 55–74, Abb. S. 64. – Zu Max Ernst zuletzt: Ludger Derenthal/Jürgen Pech, Max Ernst. Paris 1992.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

V

Am deutlichsten wird die Modernetendenz des Spiritismus jedoch am Phänomen der automatischen Schrift. Die ist zunächst eine antimechanistische Manifestation wie die von Geisterhand verrückten Möbel auch: auf verschlossene und versiegelte Wachs- und Schiefertafeln schreiben Geister während der Séancen religiöse Botschaften und Allgemeinplätze.[38] Bald schon zeigt sich aber, daß es sehr viel interessanter ist, wenn das Medium selbst den Griffel zur Hand nimmt und »unter Einfluß«, d.h. unter Ausschaltung der eigenen Persönlichkeit, zu schreiben beginnt. An dieser Versuchsanordnung zeigen sich endlich die formalen Probleme der direkten Empirie: es reicht letztlich nicht aus, daß der Spirit zum Beweis seiner Echtheit in Spiegelschrift oder einer dem Medium unbekannten Sprache, gar in der Schrift der Marsianer schreibt[39], auch nicht, daß er Fakten berichtet, die dem Medium unbekannt sein müssen, wenngleich die Mehrzahl der Schreibmedien sich auf solche Dinge beschränkte. Das auf diese Weise Geschriebene muß vielmehr etwas vom Charakter jenes ganz Anderen haben, von dem es zeugt, ohne dabei jedoch völlig unverständlich und damit uninteressant zu sein. Von diesem Anderen kann nur eine von der gewohnten genügend abweichende Sprache zeugen. »Willkürlich und zwecklos [..] wie z.B. das Zerreissen des Vorhangs, das Verschieben von Betten«, so berichtet Ulrici, sei auch »der Inhalt der Schriften des selbstschreibenden Schieferstifts.«[40] Das äußert sich vor allem darin, daß das Medium Texte generiert, die in ihrer Textur von der Alltagssprache deutlich abweichen, z.B. durch Alliterationen[41], »Anagramme, Wortspiele, Nonsense-Verse und gelegentliche Blasphemien oder Obszönitäten«.[42] Indem sprachliche Ordnung hier, ganz analog zu den Lehnstühlen des Makartzimmers, verrückt wird, entsteht in der Tat verrückte Sprache. Ihre Merkmale stimmen mit jenen Texturen überein,

[38] Vgl. z.B. Ludwig von Güldenstubbe, Positive Pneumatologie. Die Realität der Geisterwelt, sowie das Phänomen der directen Schrift der Geister. Historische Übersicht des Spiritualismus aller Zeiten und Völker. Stuttgart 1870.

[39] Théodore Flournoy, Des Indes à la planète Mars. Berichtet bei Frank Podmore, Art. ›Automatic Writing‹. In: The Encyclopaedia Britannica (Anm.6). Bd. III, S. 47.

[40] H. Ulrici (Anm.19), S. 19.

[41] Vgl. Phil Powrie, Automatic Writing: Breton, Daumal, Hegel. In: French Studies XLII, 1988, S. 177–193.

[42] Frank Podmore (Anm.39), S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die die Seelenprosa der Jahrhundertwende zur Repräsentation des Innenlebens von Verrückten und Träumern entwickelt und die sich in der unverständlichen Literatur der emphatischen Moderne ab 1910 verselbständigen.

Wie bei den Irrentexten fängt der Prozeß auch bei den Schreibmedien ganz harmlos an. Flammarion berichtet von einer Séance, in deren Verlauf der Spirit bei zwei Gelegenheiten nach seinem Namen gefragt wurde und dabei zwei verschiedene, phonetisch aber ganz ähnliche Namen nannte. Auf diese Unstimmigkeit hingewiesen, konterte er mit dem ebenso schönen wie schlagenden Argument: »Many details are forgotten in Paradise.«[43] Der scheinbar harmlose Versprecher, die leichte sprachliche Irregularität, wird zum Zeichen dafür, daß kein Signifikant mehr dem ganz Anderen, hier dem »Paradies«, gemäß sein kann. Die assoziative Textur befreit die Sprache von ihrem mimetischen Charakter und weist damit voraus auf die Sprache der modernen Poesie. Wenn Richard Baerwald in einer Schrift über »Okkultismus und Spiritismus« (1926) klagt:

> Wie die sprachliche Form, so ist auch der Inhalt automatischer Schriften oft gesucht dunkel, mit Anspielungen, mit Zitaten gespickt, die erst durch philologische Erklärerkünste zu enträtseln sind[44],

so charakterisiert er damit ebenso treffend einen guten Teil der Avantgardeliteratur aus den zwei vorhergehenden Jahrzehnten. Die automatische Schrift, direkt aus dem ganz Anderen empfangen, versteht sich nicht von selbst, sondern bedarf der Auslegung. In ihren formalen Differenzen zur überkommenen Schrift trägt sie das Signum der Moderne, deren poetische Mittel der Verfremdung sie vorwegnimmt.

Die automatische Schrift zeigt damit eine direkte Verbindung zwischen Spiritismus und emphatischer Moderne an. Am bekanntesten sind die Experimente der Surrealisten mit dieser Art des Schreibens. Dazwischen ist ihr jedoch eine Karriere in der Psychologie beschieden. Um die Jahrhundertwende findet die écriture automatique Eingang in das

[43] Camille Flammarion, Mysterious Psychic Forces. Boston 1907, S. 245 ff. (Zit. nach der amerikanischen Ausgabe).

[44] Richard Baerwald, Okkultismus und Spiritismus und ihre weltanschaulichen Folgerungen. Berlin 1926, S. 174.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

methodische Arsenal des Psychophysikers.[45] Die Botschaften, die dieser zu klassifizieren und der Psychiater zu entschlüsseln weiß, kommen hier natürlich nicht mehr aus dem Jenseits der Geisterwelt, sondern aus dem je eigenen Unbewußten: Jedermann sein eigener Geist! Systematisch nimmt dieses Unbewußte dabei genau den gleichen Ort ein wie das Jenseits der Spiritisten: es ist eben jenes ganz Andere, das sich doch in bestimmten Formen in der Welt manifestiert und somit eine direkte Empirie erlaubt, die »eigentlich« gar nicht möglich ist. Der Übergang des Diskurses vom Spiritismus in die Medizin erfolgt vor allem über die Diskussion des Somnambulismus, das vermeintliche Geisterreich wird schlicht identifiziert als das Unbewußte der Medien, etwa bei Eduard von Hartmann:

> Der Vorstellungsinhalt der Kundgebungen eines ›Sprechmediums‹ deckt sich mit dem zeitweiligen Vorstellungsinhalt seines sonnambulen Bewußtseins.[46]

Auch in der Psychologie hat der Ausweis, daß eine Äußerung aus diesem »anderen« Bereich stammt, die Form sprachlicher Abweichung, die sich in Versprechern, Traumlogik und automatischem Schreiben manifestiert. Ausdrücklich, und nicht zufällig z.B. gerade in seinem Essay über »Das Unheimliche«[47], betätigt sich Freud in einigen Schriften auch als Philologe mit schwer verständlicher Literatur.

VI

Spiritistische Praktiken gehören noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts zu den beliebten Beschäftigungen gutbürgerlicher Kreise und damit auch zum Erfahrungsbereich vieler moderner Künstler. So ist – um nur einige Namen zu nennen – William Butler Yeats' starke Beeinflussung durch den Spiritismus bekannt, Theodor Däubler nahm regelmäßig an Séancen teil[48], Peter Hille widmet einer solchen eine satirische Prosaskiz-

[45] Vgl. dazu ausführlich: Friedrich Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900. 2. Aufl. München 1987, bes. S. 231–234.

[46] Eduard von Hartmann, Der Spiritismus. Leipzig und Berlin 1885, S. 58 – Die Diskussion um den Spiritismus findet um die Jahrhundertwende z.T. in den gleichen Publikationsorganen statt wie die um die Psychoanalyse, z.B. in der von Loewenfeld und Kurella herausgegebenen Reihe »Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens«. Wiesbaden 1900 ff.

[47] Sigmund Freud, Das Unheimliche. [1919]. In: S.F., StA Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt 1982, S. 241–274, hier S. 243.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 3 Theodor Däubler bei einer spiritistischen Sitzung

ze[49], den Frühexpressionisten waren sie vertraut[50], Kafka verkehrte mit Werfel, Kornfeld, Brod und anderen in einem Spiritistenzirkel[51], Thomas Mann hat entsprechende Sitzungen nicht nur im »Zauberberg« gestaltet, sondern noch in den 20er Jahren selber besucht und darüber berichtet[52] – die Liste der Namen ließe sich beliebig erweitern: Kandinsky stand unter den Avantgardekünstlern seiner Zeit mit seinem Interesse für den Spiritismus keineswegs allein. Nun mag es müßig sein, dem Einfluß spezifischer spiritistischer Theorien oder Erfahrungen auf einzelne Künstler und Werke nachzuspüren, um so entschiedener stellt sich aber die Frage nach dem Ort und der Rolle dieses vergessenen Diskurses in der kunstprogrammatischen Diskussion der Avantgarde um 1910, wie

[48] Vgl. Thomas Rietzschel, Theodor Däubler. Eine Collage seiner Biographie. Leipzig 1988, S. 183–185. Dort auch ein Photo, das »Theodor Däubler bei einer spiritistischen Sitzung« zeigt (Abb. 3).

[49] Peter Hille, Unter Geistern. In: P.H., Ges. Werke. Hg. von Friedrich Kienecker. Essen 1985. Bd. 4, S. 175–180.

[50] Vgl. z.B. Rudolf Kurtz, Séance. In: Flut. Die Anthologie der jüngsten Belletristik. Heidelberg 1912, S. 68–75.

[51] Vgl. Kafka-Handbuch. Hg. von Hartmut Binder. Stuttgart 1979. Bd. 2, S. 343.

[52] Thomas Mann (Anm.31). Auch: T.M., Okkulte Erlebnisse. Zuerst in: Neue Rundschau 35, 1924.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

er von jener Fußnote in »Über das Geistige in der Kunst« markiert wird. Was sagt es also über die simultanen Umbrüche in den Wissenschaften und Künsten um 1900, daß Kandinsky in seiner wirkungsmächtigen Programmschrift eine Seite der Naturwissenschaften des letzten Jahrhunderts heraufbeschwört, die von der Wissenschaft selbst längst vergessen und überwunden war?

Der Paradigmawechsel in der Physik hatte ja stattgefunden um 1900, freilich nicht, wie Zöllner und Kollegen hofften, durch eine Erhärtung des Spiritismus und seiner Hilfshypothesen. Wenn auch das unkonventionelle Denken von Leuten wie Riemann und Mach, die von vitalistisch-lebensphilosophischen Vorstellungen zehrten, dabei eine Rolle gespielt haben mag, so waren es wohl doch eher die sich häufenden kleinen Unstimmigkeiten im mechanistischen System, die letztlich seine Aufsprengung erzwangen. Nach Kuhns Terminologie war die Zeit zwischen 1870 und 1900 eine »paradigmatic period«[53], d.h. eine Periode, in der ein Paradigma unbezweifelt in Kraft war und schließlich seinen Zenit erreichte, das Paradigma der klassisch-mechanistischen Physik. Die spiritistische Bewegung, die ebenfalls zu dieser Zeit in Deutschland ihren Zenit erlebte, war ein Symptom für die Überlebtheit dieses Paradigmas zu einem Zeitpunkt, als noch keine Alternative in Sicht war. Der Typus des spiritisierenden Naturwissenschaftlers jedenfalls verschwindet weitgehend mit dem Aufkommen der modernen Physik, die schließlich eine adäquatere Sprache fand für »Fragen, die mit ›Nichtmaterie‹ oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich« ist. Das Movens für den Wandel, das sie zu sein hofften, die Avantgarde, die den Karren des wissenschaftlichen Fortschritts aus dem Sumpf des Positivismus zog, waren die Spiritisten jedenfalls nicht.

Wenn Kandinsky ihnen dennoch in seinem »geistigen Dreieck« eben diese historische Rolle zuweist, dann schreibt er damit nicht die Geschichte der Physik, sondern seine eigene Geschichte. Es ist der kunstprogrammatische Diskurs der Moderne um 1910, der hier anknüpft, und zwar weniger an den Spiritismus im besonderen – sowenig wie an Theosophie oder Psychoanalyse – sondern vielmehr an deren gemeinsame Vorstellung von einer Erfahrung, die sich nicht aus der Tradition,

[53] So Otto Blüh (Anm.13), S. 70.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondern direkt aus einem ganz Anderen speist. Dieses spezifische Modell der In-Spiration erweist sich für die Programmatik der Avantgarde als anschlußfähig und durchzieht ihre antikausale, antimimetische Rhetorik nahezu flächendeckend. Es liegt ja in der Logik von Kandinskys Modell, daß die Spitze der Ort sein muß, an dem das Movens der ganzen Pyramide sitzt. Hier kann von niemandem mehr gelernt werden; wer sich hier befindet, muß also direkt aus dem »Geistigen« schöpfen. Diesen Ort nimmt natürlich die künstlerische Avantgarde ein, d.h. Kandinsky selbst, seine Kollegen vom Blauen Reiter sowie verwandter Bewegungen anderer Länder und Künste.

Die direkte Inspiration ist denn auch fester Bestandteil des kunstprogrammatischen Selbstverständnisses dieser Avantgarde. »Eine Vision will sich in letzter Knappheit im Bezirk verstiegener Vereinfachung kundgeben: das ist Expressionismus«, erklärt Theodor Däubler[54], »das mediale Niederschreiben, das heißt ungehemmtes Nachgeben gegenüber noch nicht angepaßten seelischen Prozessen, also Technik der Trance« ist für Carl Einstein der erste Schritt zum Kunstwerk[55], »Form ist die äußere Gestaltung der Gesichte als Ausdruck ihres inneren Lebens«[56], schreibt Herwarth Walden, der Herausgeber des »Sturm«, und Kasimir Edschmid sagt von den Expressionisten: »Sie reflektieren nicht. Sie erleben nicht in Kreisen, nicht durch Echos. Sie erleben *direkt*.«[57] Die Beispiele für diese Art von spiritistischem Vokabular in der avantgardistischen Rhetorik lassen sich beliebig vermehren. Noch Klees berühmtes Diktum, »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«[58], gehört hierher. Gemeint ist immer das Eine: Schöpfen des Kunstwerks unmittelbar aus einer Primärwirklichkeit; heiße sie nun Geist, Unbewußtes, Gott, Leben oder wie auch immer. Die emphatische Moderne mußte diese Ideologie der direkten Inspiration bemühen, um so radikal mit den überkommenen Bild- und Textformen

[54] Theodor Däubler, Expressionismus [1916]. In: T.D., Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften. Hg. von Friedhelm Kemp und Friedrich Pfäfflin. Darmstadt 1988, S. 110.

[55] Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts [1926]. Leipzig 1988, S. 302.

[56] Herwarth Walden, Das Begriffliche in der Dichtung [1918]. Zit. nach Otto F. Best (Hg.), Theorie des Expressionismus. 2.Aufl. Stuttgart 1982, S. 149.

[57] Kasimir Edschmid, Über den dichterischen Expressionismus [1918]. Zit. nach Otto F. Best (Hg.) (Anm. 56), S. 60.

[58] Paul Klee, Schöpferische Konfession. In: P.K., Im Zwischenreich. Aquarelle und Zeichnungen. Köln 1983, S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

brechen zu können, wie sie es tat. Auf diese Weise konnte sie die Autorität einer Tradition, die durch den historistischen Relativismus dubios und durch die historistische Datenfülle unerträglich geworden war, durch die Autorität eines primären (und daher nicht weiter bestimmbaren) Wirklichen ersetzen, um ihre Experimente zu legitimieren. »*Das Neue*« moderner Kunst »ist zunächst einmal *das Andere*«[59] – das gilt nicht nur als sinnvolle Prämisse ihrer Interpretation, sondern bereits als programmatische Vorgabe ihrer Entstehung, Publikation und Rezeption. Die Möglichkeit, dieses ganz Andere zu denken, wurde offensichtlich vorbereitet durch Diskurse wie Spiritismus, Psychophysik, Lebensphilosophie und einen populären Neukantianismus, Diskurse, die heute vergessen oder doch obsolet scheinen und dementsprechend keine Rolle mehr spielen bei der Interpretation einer modernen Kunst, die ihrerseits noch wenig von ihrer ursprünglichen Radikalität eingebüßt hat. Diese Radikalität ist eben zunächst eine der Form, der ihre diskursive Herkunft nicht mehr ohne weiteres abzulesen ist.

Die emphatische Moderne gibt dem Positivistenstreit um die Grenze zwischen sinnvoller und unsinniger Rede eine überraschende Wendung: wer nach 1910 in Avantgardezirkeln rezipiert werden will, *muß* unverständlich sein – oder wenigstens darüber reden, weshalb man unverständlich sein müsse. Die Logik dieser Basisforderung an das neue Kunstwerk wird an Kandinskys »geistigem Dreieck« unmittelbar deutlich:

> wo ›heute‹ die höchste Spitze war, ist ›morgen‹ die nächste Abteilung, d.h. was heute nur der obersten Spitze verständlich ist, was dem ganzen übrigen Dreieck *eine unverständliche Faselei* ist, wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens der zweiten Abteilung.[60]

Das spiritistische Modell der medialen Inspiration steht also im kunstprogrammatischen Diskurs der Moderne auf Seiten des Rezipienten für die notwendige Unverständlichkeit avantgardistischer Kunst; auf der Produzentenseite bedeutet es das Eingeständnis, daß auch der Künstler selbst, wie das Schreibmedium, den Sinn der von ihm generierten Texturen nicht mehr kontrolliert. Genau solche unverständlichen Textu-

[59] Christoph Bode, Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988, S. 19.

[60] Kandinsky (Anm.3), S. 29 (Hervorhebungen M.B.).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ren, deren Sinn nicht mehr zentral von einem Subjekt oder einer Bedeutung aus kontrolliert wird, sind aber charakteristisch für die Kunst, die wir modern nennen, d.h. für die Werke nach dem Paradigmenwechsel in den Künsten um 1900.[61] Erst mit ihm können die gründerzeitlichen Vorhänge als endgültig zerrissen, die historistischen Lehnstühle als endgültig verrückt gelten.

Die These lautet also, daß die Spiritisten des späten 19. Jahrhunderts die Idee einer *direkten Empirie* ins Spiel brachten, die nicht für die Naturwissenschaften, wohl aber für die künstlerische Avantgarde der Moderne anschlußfähig war. Das Merkwürdige ist nun, daß diese Idee im kunstprogrammatischen Diskurs nach 1900 gerade dazu diente, mimetische Techniken zu verabschieden und völlig freie Texturen zu legitimieren, die nichts mehr über die Welt, wie sie »wirklich« ist, aussagen. Die Idee der direkten Empirie schlägt also gerade dort, wo sie aufgenommen wird, quasi in ihr Gegenteil um. – Angesichts dieser Entwicklung muß die Vorstellung von Brechts »materialistischem« Galilei (1939), neuer Wirklichkeiten könne man sich durch einen einfachen Blick durch ein bereitstehendes Fernrohr versichern, denkbar naiv erscheinen. Hier ist eine Idee direkter Empirie bis in unsere Tage wirksam, die den ein oder anderen Paradigmawechsel schlicht verpaßt hat.

[61] Vgl. dazu neuerdings: Moritz Baßler, Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Diss. Tübingen 1993.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gotthart Wunberg

Unverständlichkeit
Historismus und literarische Moderne

I Literarische Moderne und europäischer Kontext: Unverständlichkeit als gemeinsamer Befund

Die *literarische Moderne* hat sich zwar in den großen Kulturzentren ausgebildet, ist aber ein *gesamt-europäisches Phänomen*. Gemeinsam ist den verschiedenen Ausformungen der literarischen Moderne nicht nur die im Ganzen einheitliche Tradition, aus der sie herkommen, sondern ein Merkmal, das sie gegenüber anderen Epochen zur spezifischen macht: die vorherrschende *Unverständlichkeit* ihrer Texte.

Die Bemühungen der Literaturwissenschaft der letzten Jahre und Jahrzehnte sind von dem Versuch bestimmt gewesen, die literarische Moderne im Wesentlichen an ihren Ausdifferenzierungen, d.h. einzelnen, zumeist herausragenden Personen oder wichtigen Zeiträumen und Kulturzentren zu exemplifizieren.[1] Zu punktuell also, als daß die Gemeinsamkeiten – zeitgenössisch stets wie selbstverständlich vorausgesetzt – klar genug hätten hervortreten können. Es ist an der Zeit, sich gerade an sie zu erinnern oder sie überhaupt erst zu erfragen. Das gilt für interdisziplinäre wie komparatistische Aspekte; denn die anderen Künste kommen, wie die fremdsprachige Moderne, in der Regel nur additiv zu Wort.

Der europäische Kontext ist für die literarische Moderne deutlich durch die jeweiligen Nationalliteraturen bestimmt. Die Beschäftigung mit ihm kann aber in der Klärung von Einflußfragen und inhaltlichen Abhängigkeiten – so wichtig sie sind – nicht aufgehen. Vielmehr ist nach gemeinsamen Befunden und deren vorausliegenden Begründungszusammenhängen zu suchen. Solche Fragen finden ihre Beantwortung zunächst in einem auch gemeinsamen *Ergebnis* europäischer Literatur der Moderne. Es formuliert sich in ihrer etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts stets zunehmenden, jedenfalls nicht zurückgehenden oder lediglich stagnierenden *Unverständlichkeit*. Von Baudelaire und Mallarmé über Hofmannsthal, Joyce, Carl Einstein oder die Dadaisten bis zu Ezra Pound, zur konkreten Poesie und Paul Celan ist eine – wenn nicht alles täuscht – bis heute zunehmende Bewegung der Unverständlichkeit

[1] Die zahlreichen Dokumentationen sprechen für sich: die Bände »Dokumente und Manifeste« bei Metzler, die »Theorie«-Sammlungen bei Reclam (nach Epochen); die Bände zur Berliner, Münchner und Wiener Moderne bei Reclam (nach Zentren).

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Texten zu verzeichnen.[2] Bevor man fragt, wie sie möglicherweise dennoch zu verstehen, oder wenigstens zu lesen sind, sollte man fragen, worin solche Unverständlichkeit begründet ist, die sich deutlich von derjenigen früherer Jahrhunderte unterscheidet.

Unverständlich sind Texte wohl auch früher gewesen, wahrscheinlich in der Geschichte aller Literaturen sogar häufig. Was solche frühere »Unverständlichkeit« von derjenigen der Moderne unterscheidet, ist die Notwendigkeit, mit der sie hier auftritt. Auch bestimmte Texte von Goethe (»Werther«, »West-östlicher Divan«), Mörike (»Maler Nolten«), Büchner (»Woyzeck«), Lenz (»Hofmeister«) oder Jean Paul mögen den Zeitgenossen nicht recht verständlich gewesen sein. Für viele ist das geradezu belegt.[3] Dennoch waren sie es in einer anderen Weise: innerhalb eines bestimmten Systems, ohne daß dieses System, das eines der Verständigung war oder sein sollte, gestört gewesen wäre. Das bedeutet, daß sie bei einiger Bemühung verständlich werden konnten und es de facto auch wurden, wenngleich oft erst Jahre später. Die moderne Unverständlichkeit sprengt aber das System gerade, dem sie sich verdankt; sie will es wohl auch suspendieren, scheint geradezu darauf angelegt zu sein. Indiz ist e contrario dafür, daß gewisse Texte vom Typus etwa des Dadaismus, Paul Celans, der konkreten Poesie zu jenen früheren Zeiten (wie etwa in der Goethezeit) überhaupt nicht – allenfalls aus dem Nachlaß und dann als Fragmente deutlich gekennzeichnet – veröffentlich worden wären. Das noch heute verbreitete Staunen philologischer Laien über die sog. ›moderne Literatur‹ und deren Unverständlichkeit meint genau dies. In der bildenden Kunst spielt sich unter der Bezeichnung ›abstrakt‹ Entsprechendes ab. – Im übrigen ist der hier und im

[2] Schon relativ früh wird Unverständlichkeit von den Zeitgenossen als konstitutiv für die Texte der eigenen Zeit verwendet. So bei Musil, wenn er von Hofmannsthals »Lebenslied« als von einem »sinnlosen Gedicht« spricht (Robert Musil, Der Geist des Gedichts. In: R.M., Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Hg. von Adolf Frisé. Bd.II, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1214 f.); oder Ludwig Wittgenstein in einer bezeichnenden Formulierung in einem Brief an Ludwig von Ficker (28. November 1914) über die Gedichte Georg Trakls: »Ich verstehe sie nicht. Aber ihr *Ton* beglückt mich« (freundlicher Hinweis von Siegurd Paul Scheichl, Innsbruck; Hervorhebung im Original. In: Ludwig von Ficker, Briefwechsel 1914–1925. Hg. von Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Innsbruck 1988, S. 328). – Daß es dennoch nach wie vor gleichzeitig Texte gibt, die ›verständlich‹ sind, ist nicht zu leugnen. Daneben allerdings gibt es Übergangsformen, bei denen man von Unverständlichkeit in striktem Sinne kaum sprechen kann, die aber sozusagen auf dem Wege zu der hier gemeinten Unverständlichkeit (s. u.) sind.

[3] Reaktionen wie das »Werther«-Verbot auf Antrag der Theologischen Fakultät in Leipzig von 1775 (vgl. Karl Robert Mandelkow, Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Bd.I. 1773–1918. München 1980, S. 160) oder die Anstände der »Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek« im Hinblick auf den »Titan« (vgl. Peter Sprengel [Hg.], Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland. München 1980, bes. S. XXVI ff.) bezeichnen das Spektrum.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

folgenden verwendete Begriff ›Unverständlichkeit‹ naturgemäß zunächst wenig präzise; seine begriffliche Zuspitzung erfährt er vielmehr erst im Verlauf seiner Anwendung und Begründung. Soviel jedenfalls kann man sagen: ›unverständlich‹ in dem hier verwendeten Sinne ist, was hermeneutisch nicht zugänglich ist und deshalb eine Bestimmung über das Text-*Verfahren* nötig macht. Daß damit eine aporetische Situation gegeben ist, muß hingenommen werden.

Ein gemeinsamer Befund wie die hier konstatierte *generelle Unverständlichkeit* in der Moderne müßte auch eine gemeinsame Ursache haben oder wenigstens eine gemeinsame Begründung finden. Im Folgenden soll zwar an der Möglichkeit eines gemeinsamen Erklärungsmodells solcher Unverständlichkeit für die europäische Literatur insgesamt stets festgehalten, ein solches aber aus naheliegenden Gründen primär für die deutschsprachige Literatur realisiert und an ihrem Beispiel untersucht und wenn möglich formuliert werden.[4]

Geht man zur Darstellung des Problems der literarischen Moderne zunächst vom Phänomen der Unverständlichkeit aus und verfolgt von ihren Merkmalen her ihr Zustandekommen rückwärts, dann ergibt sich folgendes Bild.

2 Symptome und Kriterien: Lexem-Isolierung und Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge; Paraphrasierbarkeit der Texte

Die *Symptome* solcher Unverständlichkeit lassen sich für die deutschsprachige Literatur als *Tendenz zur Isolierung der Lexeme* und als *Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge* formulieren. Die Nicht-Paraphrasierbarkeit der Texte erweist diese als unverständliche; sie heißen *Texturen* (s. u.). Dabei muß unterschieden werden zwischen Texten, in denen das bereits eindeutig und offensichtlich vollzogen ist und solchen, in denen noch gewisse Übergänge zu konstatieren sind. Zu den ersten gehören die späten Texte Paul Celans, bestimmte Texte der hybriden Kurzprosa seit etwa 1910 (Carl Einstein, Robert Müller, Gustav Sack usw.).[5] Solche

[4] In die Darlegung der hier verhandelten Probleme sind die Ergebnisse zahlreicher Diskussionen eingegangen, die innerhalb eines deutsch-französischen Projektes geführt worden sind. Auf deutscher Seite waren daran namentlich Moritz Baßler, Christoph Brecht und Dirk Niefanger beteiligt, die ihre Ergebnisse zu gegebener Zeit selbst publizieren werden.

[5] Moritz Baßler hat in seiner Tübinger Magisterarbeit zu Carl Einstein einen ersten Schritt in diese Richtung getan: »messias neuer realität«. Ein systematischer Versuch zu Carl Einstein. Magister-Arbeit Tübingen 1989 (masch. schr.).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Texte, in denen das Phänomen isolierter Lexeme – ›Lexem‹ nicht in linguistisch-spezifischem Sinne gemeint – und des Verzichtes auf inhaltslogische Zusammenhänge eher noch verdeckt als explizit erscheint, sind etwa Hofmannsthals »Lebenslied«[6], einige seiner frühen Essays,[7] zahlreiche Passagen bei Huysmans[8] oder Trakl usw.

Es wäre in diesem Zusammenhang sogar zu fragen, ob etwa die stark mit Aphorismen durchsetzten Texte Oscar Wildes nicht eher von hierher als aus der Tradition von Sentenz-Prosa zu erklären sind. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt zum Beispiel Wildes »Dorian Gray«,[9] dann läßt sich feststellen, daß gewissermaßen über einen ausnehmend durchschnittlichen Unterhaltungsroman-Text, wie er zu Dutzenden im Viktorianischen England (und allen anderen europäischen Literaturen der Zeit) anzutreffen ist, ein Text von Aphorismen und Sentenzen gelegt ist, der dieses Subtextes kaum noch bedarf. Bezeichnend deshalb, daß dem Roman Wildes ein Katalog von allgemeinen sentenzhaften Bemerkungen zur Kunst vorangestellt ist, dem mühelos die Lebensweisheiten Lord Henrys anzugliedern wären. – Liest man also etwa den »Dorian Gray« unter dem Aspekt der Konstitutivität seiner aphoristischen, zumeist Lord Henry in den Mund gelegten Feststellungen, dann läßt sich unbeschadet einer möglicherweise noch immer durchaus herstellbaren Integralität des Romans erkennen, daß die sentenzhaften Aphorismen sich hier längst aus dem Zusammenhang zu lösen beginnen. Man könnte auch einen Schritt weitergehen und sagen, daß der Textbefund bereits zwei verschiedene Textsorten ausweist, die miteinander nur noch scheinbar verknüpft sind: die des Aphorismus und die des mehr oder weniger anspruchslosen Unterhaltungsromans.[10] – So gesehen wäre Wildes »Dorian Gray« als eine Mischform zu verstehen, die zwar in der Tradition des Künstler- und Bildungsromans, wenn auch – inhaltlich gesprochen – seiner pervertierten Form steht, gleichzeitig aber diese Tradition lediglich als

[6] GW GD I, S. 28.

[7] Neben andern besonders: Das Tagebuch eines Willenskranken, 1891; Gabriele D'Annunzio, 1893; Walter Pater, 1894. Sämtlich in: RA I.

[8] So etwa in »A Rebours«: Joris-Karl Huysmans, A Rebours. Paris 1884; dt.: Gegen den Strich. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Hans Jacob. Mit einer Einführung von Robert Baldick und einem Essay von Paul Valéry. Zürich 1965; jetzt auch, übersetzt von Brigitta Restorff, Hg. und Nachwort von Ulla Momm. Bremen 1991.

[9] Vgl. zum Ganzen besonders Manfred Pfister, Oscar Wilde: »The Picture of Dorian Gray«. München 1986 (UTB 1388). – Vgl. den dort zitierten Forschungsbericht von Wolfgang Maier, Oscar Wilde. »The Picture of Dorian Gray«, eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962–1982. Frankfurt a.M., 1984 (Pfister, S. 19, Anm. 40).

[10] Die einschlägige Forschung allerdings stimmt dem nicht zu. Sie versteht den »Dorian Gray« vielmehr als genau durchkomponierten Text – was freilich einem guten Unterhaltungsroman nicht widersprechen muß. – Vgl. Manfred Pfister, Oscar Wilde: »The Picture of Dorian Gray« (Anm.9).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Subtext benötigt, und schließlich dem Prinzip einer Lexem-Isolierung bereits gehorcht. Wenngleich das hier mit Hilfe von in sich noch durchaus inhaltslogisch dargestellten Gehalten geschieht.[11]

Solche Beispiele also stehen für Texte, die gewissermaßen Übergangsbelege darstellen, für die die genannten Kriterien ›Lexem-Isolierung‹ und ›Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge‹ noch nicht vollständig oder – wie im Beispiel »Dorian Gray« – scheinbar gar nicht zu konstatieren sind. Zu solchen Übergangstexten ließen sich auch die von Thomas Mann stellen; die schon in den frühen Arbeiten wie »Buddenbrooks« oder »Der Weg zum Friedhof« – von »Joseph und seine Brüder« oder »Das Gesetz« nicht zu reden – adjektiv-redundanten Formulierungen sprechen für sich.

Die Isolierung der Lexeme, die – wie noch zu zeigen sein wird – zu deren Autonomisierung führt, ermöglicht und erzwingt geradezu *Texturen*, die einer generellen Lesbarkeit nicht mehr zur Verfügung stehen. Dies im Gegensatz zu *strukturierten Texten*[12]. Das Kriterium für einen texturierten gegenüber einem strukturierten Text ist danach *die nicht mehr mögliche Paraphrasierbarkeit* des Textes. Dieser bis auf weiteres brauchbare Unterscheidungsmodus beläßt also den Terminus *Texte* der Bezeichnung *aller Schriftlichkeit*; unterscheidet aber deren spezifische Ausformungen im Hinblick auf ihre Verständlichkeit mit dem instrumentalisierten Kriterium von Paraphrasierbarkeit.

Wendet man dieses Kriterium der *Paraphrasierung* auf Texte wie die genannten an (die Lyrik Hofmannsthals, Trakls; Huysmans' Romane), wird man bemerken, daß sie sich teilweise durchaus noch paraphrasiert darstellen lassen, daß möglicherweise lediglich einzelne Passagen sich einer solchen Überprüfung durch Paraphrasierung entziehen, nicht aber

[11] Ähnliches gilt für Wildes Lustspiel »Lady Windermere's Fan«, das eben aus diesem Grunde nicht zuletzt in der Literaturgeschichte die Bezeichnung Konversationsstück führt; es gilt auch für Arthur Schnitzlers »Anatol«, jene Einakterfolge (1889 ff.), die sehr viel deutlicher als die späteren Dramen Schnitzlers von der Aphoristik ihres Helden lebt.

[12] Die Begrifflichkeit Textur vs. Struktur stammt von Moritz Baßler, der sie im Zusammenhang der auch hier zu verhandelnden Problematik an bestimmten Kurztexten der Moderne zwischen 1910 und 1920 exemplifiziert hat: Robert Müller »Das Grauen«, 1912; Gustav Sack, »Das Duell«, 1916; Carl Einstein »G.F.R.G.« (1913/1918); Paul Adler: »Nämlich«, 1915; Ferdinand Hardekopf »Morgen-Arbeit«, 1916; Peter Altenberg: »Akolé's Gesang«, »Akolé's süßes Lied«, 1897. – Vgl. Baßlers Tübinger Dissertation: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916, 1993.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Ganze. Einen Schritt weiter, aber durchaus noch in diesem Rahmen, bewegt sich, was etwa für die frühen Essays Hofmannsthals zu konstatieren ist. Dort stehen – scheinbar assoziativ – die Bilder nebeneinander, und eine Paraphrase läßt sich aus eben diesem Grunde kaum noch erzeugen; jedenfalls keine, die zu einem sinnherstellenden, konsistenten Ergebnis führte.[13] Der Grund liegt in der zunehmenden Lexem-Isolierung, die sich in ihnen und in ihrem Verfahren ausspricht, und dem zunehmenden Verzicht auf inhaltslogische Darstellung.[14]

3 Herleitung aus dem Historismus

Diese Phänomene leiten sich aus einem speziellen *Historismus*-Diskurs her, wie er sich in der engen Nachbarschaft zwischen einer bestimmten Spielart historischer Forschung und historischem Roman seit dem mittleren 19. Jahrhundert dokumentiert.

Die Literatur der Moderne weist nun ein Schema auf, das dem positivistisch-historistischen Verfahren vergleichbar, ja in doppelter Hinsicht analog ist. Sie übernimmt zunächst in zahllosen historischen Romanen, Dramen und Geschichtsballaden die historischen *Themen* der Geschichtswissenschaft und hat damit den gleichen Gegenstand wie sie.

Zu erinnern ist an die ungezählten, im weitesten Sinne historischen Romane von Scott bis Alexis und Fontane, von Flaubert bis Tolstoi, von Sienkiewicz oder Hugo bis Manzoni; an C.F. Meyer, Raabe; für Deutschland insbesondere an Gustav Freytag[15], Scheffels »Ekkehard« (1855) oder Felix Dahns »Kampf um Rom« 1876

[13] Vgl. zu diesem Fragenkomplex jetzt auch die Untersuchungen von Dirk Niefanger, Produktiver Historismus, Raum und Landschaft in der Wiener Moderne. Tübingen 1993.

[14] Es scheint mir wenig sinnvoll, die mehr oder weniger unverbunden nebeneinanderstehenden Lexeme etwa in den frühen Essays Hofmannsthals – die übrigens eine starke Tendenz zum Charakter literarischer Texte im engeren Sinne, also zu fiktionalen Texten zeigen – über den Begriff der Assoziation zu bestimmen. Das würde bedeuten, die Texte einem produktionsästhetischen Ansatz auszuliefern, der ausschließlich produktionspsychologischer Natur wäre und deshalb die Entwicklung einer eigenen Bewegung der Texte im Laufe der Jahrzehnte vernachlässigt. Die wiederum müßte dagegen als abhängig nicht nur (oder erst in letzter Linie) vom Subjekt, sondern insbesondere von dessen gesellschaftlichen, sozial- aber auch vor allem ästhetikgeschichtlichen Prämissen her verstanden werden.

[15] Walter Scott, Waverly, 1814; Willibald Alexis, Die Hosen des Herrn von Bredow, 1846; Theodor Fontane, Vor dem Sturm, 1878; oder Schach von Wuthenow, 1883; Gustave Flaubert, Salammbô, 1869; Leo Tolstoi, Krieg und Frieden, 1864–69; Henryk Sienkiewicz, Quo vadis, 1896; Victor Hugo, Notre Dame de Paris, 1831, Les Misérables, 1862; Alessandro Manzoni, I Promessi Sposi, Storia Milanese del Secolo XVII scoperta e rifatta, 1827; Conrad

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und »Eine ägyptische Königstochter« (1864) von Georg Ebers. Zu erinnern ist an die zahllosen Geschichtsdramen: Büchner, Grabbe, Hauptmann, Shaw, Strindberg oder Puschkin, auch Hebbel; schließlich an die unzähligen Kunstballaden des Jahrhunderts, die sich mit historischen Themen beschäftigen.

Sodann übernimmt die Literatur aber zugleich mit der Thematik auch das *Verfahren* der historischen Wissenschaften.[16] *Der Isolierung, die den Fakten in der historistischen Untersuchung widerfährt, entspricht eine Verselbständigung im literarischen Text.* In der Literatur erreichen die einzelnen Lexeme auf diesem Weg im Laufe der Zeit ihre Autonomisierung. Hinzukommt, daß der Historismus sich samt seinen Folgen in zwei Erscheinungsformen präsentiert: als *positivistischer* und *relativistischer*. Auch diese dyadische Ausprägung bestimmt bei der starken Affinität der literarischen Moderne zum Historismus deren Merkmale wie Problemstellung überhaupt.

Es ist deshalb nötig, einerseits diese Begrifflichkeit in strikter Orientierung auf die gängige, wissenschaftsgeschichtlich gebräuchliche Terminologie zu formulieren, andererseits aber den Spielraum zu konzedieren, der eine Ausweitung auf das Phänomen der literarischen Moderne ermöglicht.

Methodisch sind *positivistischer* und *relativistischer* Historismus zu unterscheiden. Unter *positivistischem* Historismus ist zu verstehen die »zur Stoffhuberei ausgewucherte Tatsachenforschung und -aufreihung, die alles und jedes Vergangene thematisieren kann, ohne nach Sinn und Beziehung zur Gegenwart zu fragen, die alles und jedes genetisch herleitet«; unter *relativistischem Historismus*[17] diejenige Position, die »auch den Standpunkt des erkennenden Subjektes historisch relativiert«, d.h. den Historismus »als Indiz für den Auseinanderfall von Subjektivität und Geschichtsinhalt, als Indiz für Identitäts-und Wertverlust« versteht.[18] Daraus folgt für das Problem Historismus und Moderne eine Reihe von allgemeinen Konsequenzen:[19]

Ferdinand Meyer, Jürg Jenatsch, 1876, Angela Borgia, 1891, usw.; Wilhelm Raabe, Das Odfeld, 1888, Hastenbeck, 1899, usw.; Gustav Freytag, Die Ahnen, 1873–81.

[16] Ganz deutlich bei Raabe und Ebers; vgl. dazu weiter unten.

[17] Zu einer unmißverständlichen Bestimmung des Historismusbegriffs, wie er hier Verwendung findet, ist am besten auf Herbert Schnädelbach zu verweisen. Er bezeichnet, was im folgenden »positivistischer Historismus« genannt wird, als »Historismus1«, nennt den »relativistischen« »Historismus2« und unterscheidet davon den »allgemeinen Historismus« als »Historismus3«. Es ist sinnvoll, sich seinen Definitionen anzuschließen. – Herbert Schnädelbach, Philosophie in Deutschland 1831–1933. Frankfurt a. M. 1983 (stw 401); hier besonders das Kapitel 2.1 Der Historismus, S. 51ff.

[18] G. Scholtz, Historismus, Historizismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3, Basel, Stuttgart 1974, Sp. 1142. Im folgenden: HWPh.

[19] Das Folgende zur Terminologie habe ich an anderer – entlegener – Stelle im Hinblick auf die Literatur des Fin de siècle ausgeführt; ich wiederhole es hier. – Vgl. Gotthart Wunberg,

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die deutsche Literatur nimmt in dem seinerzeit hochgeschätzten, heute vergessenen und verachteten Genre historistischer Literatur (historischer Roman, historische Erzählung, Professorenroman, Geschichtsdrama, Geschichtsballade) die *Geschichte – ideologisch gesprochen – als Ersatzangebot* für eine schwindende Transzendenz an, so daß die hier erlernten *Fähigkeiten genauer Faktenwahrnehmung* und -beschreibung auch noch nach dem späteren Verlust der Verbindlichkeit der Geschichte *erhalten bleiben*. Sie bestimmen zum Beispiel im literarischen Naturalismus entscheidend die schreibtechnische Fähigkeit genauer Beobachtung, die für diese Generation mit dem Experimentcharakter von Literatur zusammenfällt, wie ihn etwa Emile Zola im Anschluß an naturwissenschaftliche Verfahren entwickelt und gefordert hatte. Sie ist namentlich von Arno Holz, wie noch zu zeigen sein wird, in den in mehreren Auflagen stets erweiternden Bearbeitungen seines »Phantasus« perfektioniert worden.

Die im positivistischen Historismus bereitgestellten *Einzelfakten* sind keinem übergreifenden System (göttlicher Heilsplan, Geschichtsphilosophie, Wertsystem o.ä.) eingeordnet; sie werden in der Regel – Gustav Droysen[20] bleibt die Ausnahme – nicht einmal hermeneutisch in die Fragestellung dessen zurückgebunden, der sie erarbeitet hat. Sie haben folglich *keinen* oder aber gerade einen ganz *ausgezeichneten* Eigenwert: die *Einzelfakten haben keinen Wert*, weil ihnen – insofern sie der Ausweis von Geschichte sein sollen – der Horizont fehlt, in dem sie zu sehen wären; sie *haben einen selbständigen und herausgehobenen Wert* gerade in ihrer nicht vorhandenen Bindung an ein übergeordnetes System, wie Geschichte es für sie darstellen müßte und in dem sie dann wie von selbst relativiert wären. Ihrer Verselbständigung steht deshalb nicht nur nichts im Wege. Sie tendieren vielmehr aus den genannten Gründen auf Autonomie und finden sich in dieser Qualität in den literarischen Werken spätestens seit der Jahrhundertwende. Um etwas bedeuten zu können, werden die Einzelfakten jetzt mit (beliebiger) Bedeutung versehen. Salomé oder Elektra also können – müssen aber nicht – ›historisch‹ gemeinte Figuren sein. Die einmal vollzogene Herauslösung aus dem historischen bzw. mythischen oder mythologischen Zusammenhang macht sie vielmehr jeder *neuen* Bedeutungsbelehnung verfügbar.

Von der historistischen Relativierung ist nicht nur der historische Gegenstand, sondern auch das Subjekt gleichermaßen erfaßt; dem positivistischen korreliert also

Historismus und Fin de siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Actes du colloque international ›La littérature de fin de siècle une littérature décadente?‹ (Luxembourg, septembre 1990). Numéro spécial du Courrier de l'éducation nationale, Numéro spécial de la Revue Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée. Luxembourg 1990, S. 13–47; im folgenden: Décadence.

[20] Johann Gustav Droysen (1808–1884), Historik, Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte. Hg. von Rudolf Hübner. 6. Aufl. München 1971; vgl. bes. »Grundriß der Historik«, ebd. S. 317–366.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein *relativistischer Historismus*. Der allgemeine »Wertzerfall« (Hermann Broch[21]) bringt die »Unrettbarkeit des Ich« (Ernst Mach[22]) wie von selbst mit sich; aus beidem resultieren die Surrogat-Konzepte.[23]

4 Historischer Roman und Geschichtswissenschaft

Der historische Roman übernimmt aus der positivistisch verfahrenden Geschichtswissenschaft Möglichkeit wie Verpflichtung zu minutiösem Nachweis historischer Richtigkeit. Mit dem Verfahren der Lexem-Isolierung erwirbt die Literatur so in der Folgezeit zunehmend die Lizenz zum Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge: die bis dahin gültigen Konstitutionsmerkmale werden aufgegeben. Die Literatur praktiziert dieses Verfahren ziemlich früh, jedenfalls früher als man die klasssische Moderne gemeinhin ansetzt.

[21] Zu Hermann Brochs Begriff des Wertzerfalls vgl. bes. die Diskurse und Exkurse in seinem Roman »Die Schlafwandler, 3: Huguenau oder die Sachlichkeit«; gesondert zusammengefaßt u.d.T. Der Zerfall der Werte, Diskurse, Exkurse und ein Epilog. In: Hermann Broch, Erkennen und Handeln. Essays Bd. II. Hg. von Hannah Arendt. Zürich 1955, S. 5–43.

[22] Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. 4. Aufl., Jena 1903; zuerst u.d.T. Beiträge zur Analyse der Empfindungen. 1886.

[23] Deren manifeste ideologische Erscheinungen sind u.a.: Neue Gemeinschaftsgründungen: Jugendbewegung, Wandervogel, Pfadfinder etc. – Verstärkte Sektenbildungen und -ausbreitungen (konfessionell): Methodisten, Baptisten, Adventisten usw.; (profan): Theosophie, Anthroprosophie, Reform(haus)-Kulte usw.. Totalitätskonstrukte: allgemeiner, religiöser, naturwissenschaftlicher Monismus (Haeckel, Bölsche), Geschichtsphilosophie (Spengler). Politische Entwürfe: Faschismus, Nationalsozialismus, Ständestaat (Kralik, Andrian). – Zu Monismus und Umfeld vgl. bes. die überaus materialreiche Arbeit von Walter Gebhard, »Der Zusammenhang der Dinge«, Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1984; außerdem: Dieter Kafitz, Tendenzen der Naturalismus-Forschung und Überlegungen zu einer Neubestimmung des Naturalismus-Begriffs. In: Der Deutschunterricht. 40, 1988, Heft 2, S. 11–29; und Gotthart Wunberg, Österreichische Literatur und allgemeiner zeitgenössischer Monismus um die Jahrhundertwende. In: Peter Berner, Emil Brix und Wolfgang Mantl (Hg.), Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne, Wien: Geschichte und Politik, S. 104–111 (im folgenden: Monismus); vgl. jetzt auch: Monika Fick, Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993. – Zu Spengler vgl. Gilbert Merlio, Oswald Spengler. Témoin de son temps. Stuttgart 1982 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bde. 114, 1–2). – Zum Ganzen vgl. Christoph Conti, Abschied vom Bürgertum. Alternative Bewegungen in Deutschland von 1890 bis heute. Reinbek 1984; Armin Mohler, Die konservative Revolution in Deutschland 1918–1932. Ein Handbuch. Dritte, um einen Ergänzungsband erweiterte Aufl., Darmstadt 1989; zu Kralik besonders: Richard von Kralik, Die neue Staatenordnung in organischem Aufbau. Innsbruck 1918; zu Andrian: Leopold von Andrian, Die Ständeordnung des Alls. Rationales Weltbild eines katholischen Dichters. München 1930.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dafür gibt es zahllose Belege, deren Beibringung kaum Grenzen gesetzt sind und deren Aufzählung niemals vollständig, bestenfalls repräsentativ sein kann.

Weitaus am deutlichsten zeigen sich die genannten Phänomene – im Hinblick wenigstens auf Lexem-Isolierung – bei Flaubert; und dort – bezeichnenderweise[24] – in seinen sogenannten historischen Romanen. Das ist für den französischen Sprachbereich augenfällig fortgeführt bei Huysmans; besonders in »A Rebours« und »La Cathédrale«. Auch Victor Hugo übrigens ist daran beteiligt (vgl. die ersten Bücher von »Fantine« in »Les Misérables«). – Dem sind zunächst an die Seite zu stellen aus der deutschsprachigen Literatur die sogenannten »Professorenromane« des 19. Jahrhunderts: Viktor von Scheffels »Ekkehard«, Georg Ebers' »Eine ägyptische Königstochter«, in denen die Isolierung der Lexeme besonders offensichtlich ist: in zahllosen wissenschaftlich akribisch gearbeiteten Anmerkungen werden dort unendlich viele Daten, wissenschaftlich gesichert, dem Leser zusammenhanglos mitgeteilt; zusammenhanglos im Hinblick auf die Romanhandlung, in die sie kaum zu integrieren sind und wo sie deshalb auch als Fußnoten erscheinen.[25] – Dann aber auch etwa Richard Beer-Hofmann: »Der Tod Georgs«, das »Traumkapitel» (Tempel-Kapitel); der wenig bekannte Roman »Auch Einer« von Friedrich Theodor Vischer (s.u.). Bereits in den frühen Texten Robert Walsers – extrem dann in dem nachgelassenen Romanfragment »Der Räuber« (zwanziger Jahre).

Insgesamt erweist sich der historische Roman als der Ort, wo der zeitgenössische geschichtswissenschaftliche Diskurs, d.h. in diesem Falle: der historistische, mit einer bestimmten Vorliebe inhaltlicher Art in der Literatur koinzidiert[26]. – In solcher Koinzidenz von Geschichtswissen-

[24] Bezeichnenderweise deshalb, weil sich hier die direkte Verbindung zu dem später noch zu verhandelnden Phänomen historistischer Geschichtsaneignung dokumentiert.

[25] Es ist ein interessantes Phänomen, daß dem Leser in zahlreichen Volksausgaben historischer Romane, etwa des überaus populären »Ekkehard« von Viktor von Scheffel, diese minutiös gearbeiteten Fußnoten nicht zugemutet werden. Natürlich mit dem teils impliziten, teils expliziten Hinweis, daß dergleichen wissenschaftliche Daten den Leser nur langweilen würden. Das läßt bewußt oder unbewußt außer acht, daß es keineswegs in erster Linie die Wissenschaftlichkeit ist, die hier langweilen könnte; denn gerade sie ist es ja, die in den Roman selbst als integrativer Bestandteil eingegangen ist. Es handelt sich vielmehr um eine sich bereits darin andeutende erste Unverständlichkeit, die vom Leser nicht mehr verarbeitet werden kann. Der Leser ist außerstande, eine konstruktive Beziehung zwischen den wissenschaftlichen Fakten in den Fußnoten einerseits und dem Romangeschehen im Haupttext andererseits tatsächlich herzustellen. Wenn das wissenschaftliche Material solchermaßen aus dem Haupttext herausfällt und nur noch zu Beweis- und Belegzwecken präsentiert wird, verweist das deutlich auf den Tatbestand isolierter Lexeme und der daraus entstehenden Unverständlichkeit.

[26] Übrigens nicht nur dort. Fast noch augenscheinlicher läßt sich das in der Bildenden Kunst (ganz besonders aber in der Architektur) verfolgen. – Vgl. zur Begriffsbestimmung:

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schaft und Geschichtsroman, in der sich ein gemeinsames Interesse ausdrückt, hat seinen Ausgangspunkt, was sich im Folgenden für die Literatur als Lexem-Isolierung und schließlich als Lexemautonomie entwickelt.

Im Hinblick nun auf die deutschsprachige Literatur ist die deutliche Affinität zwischen den Maximen der zeitgenössischen historischen Forschung in der ersten Jahrhunderthälfte und der Beliebtheit historischer Themen zur gleichen Zeit unübersehbar. Es geht aber nicht um inhaltliche Abhängigkeiten, die offensichtlich sind und die in den letzten Jahren auch immer wieder Gegenstand von Untersuchungen waren.[27] Zu offensichtlich ist das Zusammenfallen von wissenschaftlicher Beschäftigung mit Geschichte einerseits und dem allgemeinen Interesse an ihr andererseits.[28] Auch das ist ein generelles und europäisches Phänomen. Daß gerade die deutschsprachige Literatur von Felix Dahn bis Theodor Fontane, von Georg Ebers bis Viktor von Scheffel in dieser Hinsicht nicht isoliert betrachtet werden kann, belegt ihre starke Abhängigkeit von Walter Scott, die sich sowohl in Übersetzungen als auch in zahllosen Nachahmungen und Nachfolgern dokumentiert.[29] – Die klar erkennbaren Gemeinsamkeiten zwischen historischem Roman und Historiographie, wie sie für unseren Zusammenhang interessant sind, gehen nicht in dem offensichtlichen Phänomen gemeinsamen Interesses am Gegenstand auf. Es handelt sich um die Art und Weise, *wie* mit Geschichte umgegangen wird. Bis dahin war Geschichtsschreibung weithin identisch mit dem Berichten von Geschehenem: d.h. sie war Literatur, oder spezifischer ausgedrückt: Erzählung. Die Erzählung ihrerseits hatte den

Wolfgang Götz, Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV. Berlin 1970, S. 196–212; Hans Gerhard Evers, Historismus und bildende Kunst. In: H.G.Evers, Schriften. Darmstadt 1975, S. 15–33.

[27] Vgl. Ernst Schulin, Vom Beruf des Jahrhunderts für die Geschichte: Das 19. Jahrhundert als Epoche des Historismus. In: Arnold Esch, Jens Petersen (Hg.), Geschichte und Geschichtswissenschaft in der Kultur Italiens und Deutschlands. Wissenschaftliches Kolloquium zum hundertjährigen Bestehen des Deutschen Historischen Instituts in Rom. (24.–25. Mai 1988). Tübingen 1989, S. 11–38, (im folgenden: Schulin).

[28] Vgl. Schulin (Anm. 27), passim.

[29] Dieser Problemkomplex ist gut untersucht. – Vgl. hierzu besonders die Arbeiten von Hartmut Steinecke, Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwicklung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen Realismus. 2 Bde. Stuttgart 1975; und Hartmut Eggert, Studien zur Wirkungsgeschichte des Deutschen historischen Romans 1850–1875. Frankfurt a. M. 1971.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ehrgeiz, Geschichten mitzuteilen, denen man historische Realität zutrauen konnte, die also den Status von Berichten über tatsächlich Geschehenes durchaus beanspruchten.[30]

Die historischen Romane der deutschen Literatur des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts folgen bei aller deutlichen Abhängigkeit von Autoren wie Walter Scott dennoch eher oder zusätzlich dem Vorbild der Geschichtsschreibung des frühen Historismus. Ein Blick in die genannten Romane von Scheffel oder Ebers etwa läßt das evident erscheinen.

Zwei Beispiele

Ich gebe zunächst ein beliebiges Beispiel aus dem zweiten Kapitel von Viktor von Scheffels Roman »Ekkehard«, mit der Überschrift »Die Jünger des Hl. Gallus«:

> Wie sie an der Bucht von Rorschach (10) anfuhren, hieß die Herzogin einlenken. Zum Ufer steuerte das Schiff, übers schwanke Brett stieg sie ans Land. Und der Wasserzoller kam herbei, der dort den Welschlandfahrern das Durchgangsgeld abnahm, und der Weibel des Marktes und wer immer am jungen Hafenplatz seßhaft war, sie riefen der Landesherrin ein rauhes: Heil Herro! Heil Liebo! (11) zu und schwangen mächtige Tannenzweige. Grüßend schritt sie durch die Reihen und gebot ihrem Kämmerer, etliche Silbermünzen auszuwerfen, aber es galt kein langes Verweilen.
>
> (10) Rorschach wird oftmals erwähnt als Durchgangspunkt für die nach Italien Reisenden. Das Gotteshaus Sankt Gallen übte ›von des Reichs Wegen‹ die Vogtei darüber. S. Oeffnung zu Rorschach v. 1469 bei Grimm, Weistümer I. 233. Diplome sächsischer Kaiser bestätigen den Aebten von Sankt Gallen das Markt-, Münz- und Zollrecht daselbst. S. Ildefons v. Arx, Geschichte des Kantons St. Gallen I. 221.
>
> (11) Et clamativo illum cantu salutant: Heil Herro! Heil Liebo! et caetera. Ekkeh. casus S. Galli bei Pertz Mon. II. 87.[31]

Man sieht, dergleichen Fußnoten sind nur von Fachleuten zu dechiffrieren. In den insgesamt 285 Fußnoten des Romans sind häufig

[30] Vgl. Karlheinz Stierle, Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie. In: Theorie und Erzählung in der Geschichte. Hg. von Jürgen Kocka und Thomas Nipperdey. München 1979 (Beiträge zur Historik Band 3), S. 85 ff. (im folgenden: Stierle).

[31] J. V. von Scheffels Gesammelte Werke in 6 Bänden. Mit einer biographischen Einleitung von Johannes Proelß. Stuttgart (o.J. [1907]), S. 114. – Die Ziffern in Klammern bezeichnen die Fußnoten im Original.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausführliche Quellenzitate mitgeteilt, die den authentischen Charakter der entsprechenden Romanpassagen belegen sollen.

Entsprechendes wie für Scheffels Roman von 1855[32] gilt für den wohl berühmtesten »Professorenroman«: »Eine ägyptische Königstochter« von Georg Ebers (1864).[33] Der Ägyptologe Ebers hat seinen dreibändigen Roman schon vor Beginn seiner wissenschaftlichen Laufbahn[34] publiziert. Auch dieser Roman war von größtem Erfolg zu seiner Zeit[35]. Und die mehreren hundert wissenschaftlichen Anmerkungen im Anhang dienen wie bei Scheffel dazu, die historische Glaubwürdigkeit zu erhöhen und den Objektivitätsanspruch plausibel zu machen.

Der Roman konnte offensichtlich mit einem wissenschafts-orientierten, ja wissenschaftsgläubigen Publikum rechnen, das seine Realismusbedürfnisse, die es selbst (oder gerade) romanhaften Darstellungen entgegenbrachte, am besten über eine wissenschaftlich daherkommende Beweisstrategie befriedigen konnte. Das ist ein wichtiges rezeptionsgeschichtliches und -theoretisches Phänomen. Die zum Teil umfänglichen wissenschaftlichen Erörterungen in den zahllosen Fußnoten waren kei-

[32] Der Erfolg des Romans war übrigens zunächst mäßig. Erst im Zusammenhang mit der Reichsgründung sind die steigenden Absatzzahlen zu vermerken, die auf Jahrzehnte hinaus – und in gewissem Sinne bis heute – den überaus großen Erfolg des Romans dokumentieren. Vgl. dazu Hartmut Eggert (Anm. 29), der im Anhang seiner Untersuchung genaue vergleichende Auflagenzahlen der wichtigsten historischen Romane des 19. Jahrhunderts mitteilt und entsprechende Statistiken erstellt.

[33] Kamen bei Scheffel auf 389 Seiten 285 Fußnoten, so waren bei Georg Ebers zwar auf 700 Seiten auch nur 525 Fußnoten zu verzeichnen, ihr Umfang aber war gegenüber Scheffel (34 Seiten Anmerkungen) fast auf das Vierfache (120 Seiten Anmerkungen) angeschwollen.

[34] Vgl. dazu besonders Georg Ebers, Eine ägyptische Königstochter. Historischer Roman. 20. Auflage. 3 Bde. Stuttgart und Leipzig 1906 Band II, Anm. 74 zu S. 93, S. 258–261 (zuerst: Stuttgart 1864); sowie die Lebenserinnerungen von Ebers, in denen er über die Entstehung seines ersten Romans und die Reaktion seines akademischen Lehrers, des Ägyptologen Lepsius, darauf berichtet. (Die Geschichte meines Lebens. Vom Kind bis zum Manne. In: G.E., Ausgewählte Werke. Bd. 10. Stuttgart, Berlin [o.J.]).

[35] Wenn auch nicht von gleichem Erfolg wie Scheffels »Ekkehard«, der im Jahre 1900 seine 200. Auflage erreichte; demgegenüber brachte es Ebers mit seinem nur neun Jahre später erschienenen Roman bis zum gleichen Jahr lediglich auf 18 Auflagen. (Vgl. Hartmut Eggert [Anm. 29]). – Interessant etwa die Bemerkung in einer der seinerzeit meistgelesenen Literaturgeschichten, der von Robert Koenig, wo es zu Ebers' Roman heißt: »Ungeachtet der durch nur zuviele störende Fußnoten bezeugten Geschichtstreue aller auftretenden Persönlichkeiten und jedes archäologischen Details war die ganze Erzählung doch mit dichterischer Freiheit behandelt und mutete oft sehr modern [sic!] an.« – Robert König, Deutsche Litteraturgeschichte. 22. Aufl. Bielefeld, Leipzig 1889, S. 768.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

neswegs Mystifikationen. Sie beruhten vielmehr auf genauen Forschungen und belegten minutiös das Mitgeteilte mit den entsprechenden Quellenangaben von der Antike bis zu den historischen Forschungen des 19. Jahrhunderts.

Bevor Ebers die vierte Auflage seines Romans herausgab, hatte er bei einer Ägyptenreise 1872/73 den sogenannten Papyrus Ebers entdeckt und mitgebracht. Es handelt sich um einen hermetischen Text über die Arzneimittelkunst der alten Ägypter, u.a. die Augenheilkunde. Aus dem, was Ebers in seiner »Vorrede zur vierten Auflage« schreibt, geht deutlich die *Verschränkung* von wissenschaftlichem Interesse am historischen Gegenstand Ägypten und dem Willen zu romanhafter Darstellung hervor. Sie gibt den Hergang einer merkwürdigen Koinzidenz wieder. Ebers zusammenfassend:

> Alles dies scheint kaum in die Vorrede zu einem historischen Roman zu gehören, und dennoch ist es gerade an dieser Stelle der Erwähnung wert; hat es doch etwas beinahe ›Providentielles‹, daß es gerade dem Autor der Königstochter, daß es gerade mir vorbehalten blieb, meine Wissenschaft mit dieser Schrift zu beschenken. Der Leser wird unter den in diesem Romane auftretenden Personen einem Augenarzte aus Sais begegnen, der ein Buch über die Krankheiten des Sehorgans verfaßte. Das Schicksal dieser kostbaren Arbeit wirkt bestimmend auf den Verlauf der gesamten Handlung ein. Diese *Papyrusrolle des Augenarztes aus Saïs*, die noch vor kurzem nur in der Vorstellung des Verfassers und der Leser der Königstochter existirte, ist nunmehr als reales Ding vorhanden. Es ist mir, als es mir diese Rolle heimzubringen gelang, ergangen wie dem Manne, der von einem Schatze geträumt hatte, und der ihn am Wege fand, da er ausritt...[36]

Ebers stellt eine ursächliche Verbindung her zwischen einer seiner Romanfiguren und einer historischen Gestalt aus dem alten Ägypten; und zwar in dieser Reihenfolge. Zuerst die Erfindung, dann die historische Realität. Das bedeutet aber: die Roman-Erfindung ist historisch *so* korrekt, daß sie alle Aussicht hat, real zu werden und – es tatsächlich wird. *Das* wiederum erschien Ebers als Mirakel. Der Augenarzt aus Sais ist zugleich Traum und Wirklichkeit – so Ebers am Ende seines Vorwortes; sie treten »providentiell«[37] zueinander in Beziehung. In der Realität seiner Reise nach Ägypten erfüllt sich erst, was in der Dichtung »geträumt« wurde. – Es handelt sich um eine Verknüpfung von Poesie und Wissenschaft, von Roman und tatsächlicher Geschichte, die geradezu als die Grundlage dieser Schreibweise anzusehen ist.

[36] Georg Ebers, Eine ägyptische Königstochter. Historischer Roman. 20. Aufl. 1.Bd. Stuttgart und Leipzig 1906 (zuerst 1864), S. XXIV–XXVI; im folgenden: Ebers.

[37] Ebers (Anm. 36), S. XXV. – Was hier wohl soviel wie ›antizipatorisch‹ heißen soll.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die historischen Romane dieser Art präsentieren sich schon rein optisch als wissenschaftliche Texte; freilich: ohne es zu sein oder sein zu wollen. Dem fiktionalen Haupttext werden über Indices die im Anhang gesondert gedruckten wissenschaftlichen Fußnoten beigegeben. Sie sind ihrerseits keineswegs Bestandteil der Fiktionalität, sondern wollen gerade als wissenschaftliche Ergebnisse ernstgenommen werden. Anders also als etwa die zahlreichen Fußnoten in den Romanen Jean Pauls, die sämtlich einer Stärkung des fiktionalen Potentials des Haupttextes zu dienen haben. In den genannten historischen Romanen sind vielmehr durchweg nachprüfbare Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung niedergelegt und zum Teil intensiv diskutiert.

Offensichtlich besagen diese Vorgänge, daß dem einzelnen historischen Faktum eine Bedeutung beigemessen wird, die weit über das hinausgeht, was man herkömmlicherweise an Glaubwürdigkeit von dergleichen Fakten erwartet hat. Das ist eine dialektische Angelegenheit. Denn die Tatsache, daß jedes einzelne Faktum – innerhalb eines fiktionalen Textes wohlgemerkt! – einer wissenschaftlich fundierten historischen Begründung bedarf, läßt darauf schließen, daß dem Faktum für sich genommen wenig Glaubwürdigkeit zugetraut wird; im Sinne wissenschaftlicher Nachprüfbarkeit. Das war bis dahin auch keineswegs gefordert. Fiktionale Texte bedurften nicht der Stütze und Glaubhaftmachung durch wissenschaftliche Unterfütterung. Wenn das jetzt anders wird, kann daraus gefolgert werden, daß dem im fiktionalen Kontext verwendeten Einzelfaktum gerade Faktizität einerseits abverlangt, andererseits nicht zugetraut wird. Wie dem auch sei: das Einzelfaktum wird ernstgenommen und wissenschaftlich konsolidiert. Dieser Vorgang löst es allerdings mehr aus dem Zusammenhang heraus, als daß er es in ihn integrierte, wie das offenbar die Absicht ist. Der Autor konstituiert mit dem Fußnotenteil vielmehr einen *zweiten Text*, der argumentativer, nicht-fiktionaler Natur, d. h. im Hinblick auf den fiktionalen Text deutlich ein fremder ist. Das diskursive Moment, das diesen zweiten Text gegenüber dem fiktionalen auszeichnet, trennt die Textbestandteile nicht nur optisch für den Leser, sondern auch im Hinblick auf seine Rezeptionsmöglichkeiten und -qualitäten. Der Leser ist aufgefordert, den fiktionalen Text als fiktionalen zu lesen, aber zugleich wie einen wissenschaftlichen für richtig und wahr (für »echt«) zu halten, weil und allein weil er diskursiv gestützt wird.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der literarische Text also bedarf der wissenschaftlichen Zuverlässigkeit, um adaequat gelesen zu werden. Das beansprucht im Leser zwei voneinander völlig verschiedene Arten von Bereitschaft. Die jeweils ad vocem beigezogene wissenschaftliche Begründung hebt die annotierte Stelle des Haupttextes als *unverständliche* hervor; sonst bedürfte sie nicht der wissenschaftlichen Erklärung. Der Leser wird also überhaupt erst auf die Möglichkeit hingewiesen, daß es Passagen in diesem fiktionalen Text gibt, die ihm unverständlich sind oder sein könnten, sofern er sich nicht der beigegebenen Annotierung bedient. Das vermittelt ihm zugleich mit dem Bewußtsein der Erklärungsbedürftigkeit gewisser Textstellen dasjenige möglicher punktueller Unverständlichkeit im Zusammenhang von ansonsten durchaus plausiblen Kontexten überhaupt. – Selbst wenn man den rezeptionsästhetischen Aspekt dieses Phänomens nicht überbetonen möchte, wird man zugestehen müssen, daß damit eine Sensibilisierung des Lesers – vielleicht ohne daß er sie selbst wirklich bemerkt – vonstatten geht; sie wird ihn andere Texte in Zukunft mit einer erhöhten Aufmerksamkeit lesen lassen. Auf jeden Fall ist dem Leser deutlich, daß ein Text nicht immer und wie selbstverständlich homogen sein muß.[38]

Aber nicht in allen Fällen des historischen Romans sind die Affinitäten zwischen dem Geschichtsroman und der Geschichtsschreibung, zwischen historischem Roman und wissenschaftlicher Beschäftigung mit historischen Fakten so offensichtlich wie in den genannten Fällen Scheffel oder Ebers. Bei Felix Dahn zum Beispiel gehen seinen großen historischen Romanen, von denen der berühmte »Kampf um Rom« nur der bekannteste ist, ebenfalls umfangreiche wissenschaftliche Vorarbeiten voraus. An Flauberts großem Karthago-Roman »Salammbô« ließe sich zeigen, was gemeint ist. Hier sind in höchster Akribie historische Fakten gesammelt und im Romanganzen sozusagen fiktional aufgehoben. Es gibt keine Fußnoten, aber der Leser, der sich auskennt, stellt fest, daß der Produktion dieses Textes ganz offensichtlich außerordentlich intensive einschlägige Studien zugrunde liegen.[39]

[38] Klar ist natürlich auch, daß eine solche Leseerfahrung weder überall zeitgenössisch in dieser expliziten Weise gemacht worden ist, noch daß man sie als so explizit auch nur voraussetzen könnte. Wichtig ist daran lediglich, daß es sich ganz offensichtlich hier um Vorformen von Textveränderungen handelt, die erst einer späteren, für das Gesamtphänomen »isolierte Lexeme« sensibilisierten Leseerfahrung so etwas wie erste Anzeichen signalisieren.

[39] Das läßt sich im Falle Flaubert auch mühelos belegen und ist in die zahllosen Untersuchungen zu nicht nur diesem Roman Flauberts auch eingegangen. – Vgl. Gustave Flaubert, Salammbô, Edition nouvelle établie, d'après les manuscrits inédits de Flaubert, par la Société des Etudes littéraires françaises. Paris 1971, passim.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Solche wissenschaftliche Konzentrierung auf Einzelfakten führt für die Literatur in ihrer Konsequenz zu einer immer stärker werdenden *Isolierung einzelner Lexeme* und damit zum weitgehenden *Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge*. Die Darlegung dessen, worum es in unserem Zusammenhang geht, kann deshalb einen Schritt weitergehen. Denn es läßt sich feststellen, daß es keineswegs einer explizit wissenschaftlichen Annotation bedarf, um den fiktionalen Texten die Glaubhaftigkeit historischer Darstellung zu verleihen. Bei Flaubert oder Huysmans[40] vielmehr, bei Wilhelm Raabe, auch bei Friedrich Theodor Vischer und in anderer Weise später bei Beer-Hofmann in dem erwähnten Roman »Der Tod Georgs«, 1900, finden die akribisch erarbeiteten Einzelfakten Eingang in die fiktionalen Texte selbst. Sie bewahren aber zugleich ihre im Historismus gewonnene Selbständigkeit und präsentieren sich immer deutlicher als autonome Lexeme. Spätere Unverständlichkeit ist in dieser Loslösung aus ihrem ursprünglichen Kontext begründet.

Das Beispiel Wilhelm Raabe

Wilhelm Raabes historische Erzählung aus dem Siebenjährigen Krieg »Das Odfeld«[41] gehört in besonderer Weise in diesen Zusammenhang.

[40] Vgl. Gotthart Wunberg, Décadence (Anm.19), bes. S. 18 ff.

[41] Wilhelm Raabe, Das Odfeld. Eine Erzählung. In: W. Raabe, Sämtliche Werke. Im Auftrage der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft herausgegeben von Karl Hoppe. Bd. 17. Bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann. Göttingen 1966, S. 5–220. Im folgenden: BA 17. – Die Erzählung ist bezeichnenderweise bis etwa 1960 so gut wie nicht beachtet worden. Erst Fairley und Killy haben sie in den Mittelpunkt besonderen Interesses gerückt. Vgl. besonders: Barker Fairley, Wilhelm Raabe. Eine Deutung seiner Romane. München 1961. Aus dem Englischen übertragen von Hermann Boeschenstein (zuerst u.d.T. Wilhelm Raabe. An Introduction to his Novels. Oxford 1960), S. 101ff.; Walther Killy, Geschichte gegen die Geschichte. Raabe: »Das Odfeld« (1889). In: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München 1963, S. 146–165; – Hubert Ohl, Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes. Heidelberg 1968. – Hans Vilmar Geppert, Der andere historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen 1976. – Für diesen Zusammenhang besonders wichtig: Eberhard Knobloch, Die Wortwahl in der archaisierenden chronikalischen Erzählung. Meinhold, Raabe, Storm, Wille, Kolbenheyer. Göppingen 1971. – Auch: Karl Jürgen Ringel, Wilhelm Raabes Roman ›Hastenbeck‹. Ein Beitrag zum Verständnis des Alterswerkes. Bern 1970 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, 20). – Nachweis der Quellenstudien Raabes nach Erich Weninger in BA 17, S. 402ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwar verzichtet sie auf die aus den Romanen von Scheffel oder Ebers bekannten wissenschaftlichen Anmerkungen; aber die Quellen werden zum Teil genau zitiert.

Die zwischen 1886 und 1887 geschriebene, seit 1888 zunächst in Fortsetzungen, dann 1889 als Buch erschienene Erzählung gehört literaturgeschichtlich in den Spätrealismus. Ihre Entstehung ist etwa zeitgleich mit den von Huysmans in Rede stehenden Romanen (»A Rebours«, 1884; »Là Bas«, 1891; auch »La Cathédrale«, 1898). Wie dort – wenn auch in ganz anderer Weise – finden sich bei Raabe die entsprechenden Kataloge;[42] allerdings noch in deutlicher Verbindung mit dem Anliegen historischer Treue gegenüber dem Gegenstand; zumindest auf den ersten Blick. So wird die Studierstube des etwas wunderlichen und skurrilen Magister Buchius genau beschrieben. Sie ähnelt eher einem Raritätenkabinett als einer Bibliothek und »es kleben und hängen an allem Zettul«, auf denen die Gegenstände – »von des gelehrten und kuriösen Mannes Hand geschrieben«[43] – archiviert sind, die das Arsenal analog zur historistischen Bestandsaufnahme der Historiker genau katalogisieren. Etwa:

> Nro. 5. Ein römischer Rittersporn, so wahrscheinlich in den kayserlichen Armaden Divi Augusti oder Tiberii verloren. Im Sumpf am Molter-Bach gefunden. Arg verrostet. – Nro. 7. Eines cheruskischen Edelings Arm- und Schmuckring. In einem Topfe gefunden ohnweit Warbsen. – Nro. 7b. Etliche Aschen und Kohlen aus dem nämlichen Topfe. Zum Andenken an unsere Vorfahren in einem Papier conserviret in der Tobacksdose des hochseligen Herrn Abtes Doctoris Johann Peter Häseler, weiland hiesiger Hohen Schule weitberühmten Vorstehers. Ein feiner weltbekannter Historicus![44]

Die Beschriftung der Zettel ist, wie man sieht, genau wiedergegeben; seitenlang. Dennoch bedauert der Autor, bezeichnenderweise, »daß wir nicht alle nachschreiben können«[45]: auf diese Weise das Verfehlen seines Ideals beklagend, das in Vollständigkeit doch gerade besteht – ganz wie bei Huysmans in »A Rebours« und

[42] Vgl. u. im Zusammenhang mit Holz: Huysmans, Nordau. – Das Wort »Katalog« bezeichnenderweise bei Raabe selbst (BA 17 [Anm. 41], S. 43).

[43] BA 17 (Anm. 41), S. 42.

[44] Ebd. S. 42.

[45] Ebd. S.42.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»La Cathédrale«, oder bei Flaubert in »Bouvard et Pécuchet«.[46] – Das Verfahren ist nicht frei von Digressionen;[47] so veranlaßt allein das Stichwort ›Gänsefeder‹ den Erzähler, die zu seiner Zeit gängigen Papiersorten vollständig aufzuführen.[48]

Es ist nicht sehr verwunderlich, daß der Leser bei der Lektüre der Erzählung eher an Jean Paul als an die sogenannten historischen Romane erinnert ist. Die Skurrilität des späten Raabe bedient sich zwar des historischen Quellenmaterials; aber doch in ganz anderer Weise als Dahn, Scheffel, Ebers oder Freytag. Dennoch läßt sich die gemeinsame Herkunft aus der historistisch gemachten Erfahrung der geschichtlichen Welt nicht leugnen; bei allen Qualitätsunterschieden.[49] Zugleich verändern die *Lexeme* ihre Konsistenz. Ihre Funktion, darüberhinaus, wird eine andere, als sie es in den historischen Romanen von Scheffel, Dahn oder Ebers noch war. Sie befinden sich *auf dem Wege zu ihrer Autonomie* und beginnen so, die Textbewegung der literarischen Moderne auf eine irreversible Unverständlichkeit hin nachhaltig zu bestimmen.

[46] Joris-Karl Huysmans, »A Rebours«. 1884, vgl. Anm. 7; »La Cathédrale«, 1898; Gustave Flaubert, »Bouvard et Pécuchet«, 1880.

[47] Seine genuin moderne Fassung findet das in den kurzen Texten Robert Walsers: »Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen« (1915), »Reisekorb, Taschenuhr, Wasser und Kieselstein«, 1916; »Lampe, Papier und Handschuhe«; »Rede an einen Ofen«, 1915; »Rede an einen Knopf«, 1915.

[48] Hubert Ohl trifft im Zusammenhang mit einer Stelle, wo Bernhard von Clairvaux mit Goethe zusammengebracht wird, nur um auf diese Weise alles auszuschöpfen, was dem Erzähler etwa beikommen könnte, die weiterführende aufschlußreiche Feststellung, daß für den Erzähler des »Odfeld«, ja den »späten Raabe überhaupt, [...] das Vergangensein alles Erzählbaren nicht nur die qualitative Gleichheit aller Zeiten, sondern auch deren Austauschbarkeit in dem Sinne« bedeute, »daß eine für die andere eintreten kann« (Ohl [Anm. 41], S. 137). Ohl hat ein anderes Interesse bei seiner Untersuchung dieser Erzählung. Dennoch ist seine in diesem Zusammenhang gemachte Beobachtung auch für uns von Bedeutung. Die Austauschbarkeit der historischen Ebenen ist offensichtlich: zwischen dem Erzählerrekurs auf Bernhard von Clairvaux einerseits und dem Goethe/Schiller-Briefwechsel andererseits. Solche Austauschbarkeit prinzipieller Art stellt sich als Spezifikum positivistisch-historistischer Geschichtsauffassung bzw. als deren Konsequenz dar. Sie entspricht für die Literatur dem relativistischen Historismus (dem also, was Schnädelbach »Historismus2« nennt).

[49] Daß Raabe im vierten Kapitel (BA 17 [Anm. 41], S. 35f.) die Aufzählung der Streitkräfte Granbys, Hardenbergs usw., wie Weninger (vgl. BA 17 [Anm. 41], S. 402) nachgewiesen hat, eindeutig einer historischen Quelle entnimmt (Ch. H. Ph. Westphalen, s. u.), zeigt, wie nahe er der Technik des historischen Romans stand, bei aller »Modernität«, die man ihm sonst attestieren mag. – Westphalen, Geschichte der Feldzüge des Herzogs Ferdinand von Braunschweig-Lüneburg, 1859–1872.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Beispiel Friedrich Theodor Vischer

Friedrich Theodor Vischers »Auch Einer«, 1879, als Text so uneinheitlich, daß er sich weder der Gattung Roman, noch der Reiseliteratur, noch einer anderen herkömmlichen zuschlagen läßt (der Untertitel nennt ihn folgerichtig nicht Roman, sondern vage genug »Eine Reisebekanntschaft«): er ist für unseren Zusammenhang von besonderem Interesse.[50] Es geht dabei nicht so sehr um die dem Buch eingefügte umfangreiche »Pfahldorfgeschichte«,[51] die unter historistischen Gesichtspunkten ihres Stoffes wegen interessant genug wäre; mehr um die als »System des harmonischen Weltalls«[52] dargebotenen, höchst merkwürdigen Aufzählungen aller möglichen Übel, sowie von Szenen, die diese – personifiziert – vorführen; aber zum Wenigsten der Inhalte wegen.

Gewöhnlich weiß, wer über Friedrich Theodor Vischer spricht, nicht viel mehr zu sagen, als auf die »Tücke des Objekts« anzuspielen. Damit sind die in diesem Buch als »innere« und »äussere Teufel« umständlich und skurril beschriebenen Plagen des alltäglichen Lebens gemeint. Und gerade das ist hier weniger wegen seiner Inhalte als wegen der kommentarlosen Aufzählung von Bedeutung, mit der sie über viele Seiten präsentiert werden. In unzähligen absurd-disparaten Partikeln wird dem Leser, gegliedert in Paragraphen, vorgeführt, welche »Teufel« dem Menschen im Alltag zum Verhängnis werden können. Diese »Tücken des Objekts« werden zwar aufgeteilt in innere und äußere Unzuträglichkeiten, eingeteilt in »Unorganisches und abgestorbene organische Stoffe«, »Artefakte«, »Pflanzen«, »Tiere« und »Menschen« – alles bleibt aber heterogen nebeneinander stehen, stellt eine reine Materialbenennung, eben einen Katalog dar. Eine logische, gar erzähllogische Beziehung wird nicht hergestellt.[53] Schließlich findet der Erzähler in den nachgelassenen Papieren von A.E. auch den »Anfang eines Romans«[54], der ebenfalls mitgeteilt wird. Es handelt sich um den Beginn einer Erzählung, deren jedem Satz am Rand »Anmerkungen mit roter Tinte«[55] beigegeben sind. Diese Anmerkungen – jeweils mit diesem Ausdruck näher bezeichnet – konterkarieren das Handlungsgeschehen. Deutlich persifliert Vischer[56] damit die Annotationstechnik der historischen Romane im Stile von Scheffel und Ebers. Die Anmerkungen heben den Fortgang der

[50] Friedrich Theodor Vischer, Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft. Zuerst: 2 Bde. Stuttgart 1879. – Zit. nach: Auch Einer. Mit einem Nachwort von Otto Borst. Frankfurt a. M. 1987; im folgenden: Auch Einer.

[51] Unter dem Titel »Der Besuch. Eine Pfahldorfgeschichte von A.E.«, (Auch Einer [Anm. 50], S. 93–356).

[52] Auch Einer (Anm. 50), S. 322.

[53] Den Hauptarten der Teufel, den Aktionen wird zu allem Überfluß in Form einer Handlungsskizze eine »Singtragödie« beigefügt. (Auch Einer [Anm. 50], S. 334 ff.).

[54] Auch Einer (Anm. 50), S. 337.

[55] Ebd. S. 337.

[56] Z.B. Auch Einer (Anm. 50), S. 337 ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

intendierten Erzählung auf, indem sie nach dem Schema der »Tücke des Objekts« sämtliche Handlungen retardieren.[57]

Seiner ursprünglich 1874 verfaßten autobiographischen Skizze »Mein Lebensgang« hat Vischer später im Hinblick auf seinen Roman einen umfangreichen »Zusatz« beigegeben.[58] Für unseren Zusammenhang ist die gleich zu Anfang dieser Verteidigungsschrift gemachte Bemerkung von der »Relativität aller Kulturgrade« und der »Relativität des *Zeitbegriffs*«[59] interessant; denn sie verweist auf die relativistische Spielart des Historismus. Die Pfahldorfgeschichte, in den Gesamttext als Novelle eingelegt, beruht ihrem Stoff nach auf den fundreichen Ausgrabungen in Schweizer Seen im 19. Jahrhundert.[60] Angesichts der dort gemachten steinzeitlichen Funde, die nach allgemeiner Auffassung und auch in Vischers Augen von beachtlichem kulturellem Niveau zeugten,[61] stellt sich ihm im Vergleich zur eigenen Zeit die Frage nach der »Relativität aller Kulturgrade und vermeintlichen Kulturgipfel«.[62] Mag also die Qualität dieser historistisch-skurrilen Novelleneinlage sein, wie sie will: was Vischer seiner eigenen Darstellung nach zu ihr veranlaßt hat, ist genau das, was in unserem Zusammenhang überhaupt von Interesse ist: die Einsicht in die Relativität geschichtlicher Epochen.[63]

Die in dem Zusatz zu seiner autobiographischen Skizze niedergelegten Überlegungen Vischers zur Entstehung von »Auch Einer« rücken dieses abstruse Buch in den Horizont unseres Interesses. Die katalogartige Auflistung der tückischen Objekte gehorcht vordergründig – wie er selber sagt – einem Gedankenspiel, einer

[57] Zur Entstehung der Geschichte vgl. Fritz Schlawe, Friedrich Theodor Vischer. Stuttgart 1959, S. 362f. (im folgenden: Schlawe).

[58] Die autobiographische Skizze erschien zuerst in der »Gegenwart«, November/Dezember 1874. Dem Wiederabdruck in der Sammlung »Altes und Neues«, Heft 3, 1882, war dieser »Zusatz« beigefügt. – Alle Zitate im folgenden nach: Friedrich Theodor Vischer, Prosaschriften. Hg. von Gustav Keyßner. Stuttgart, Berlin (o.J.). Im folgenden: Prosaschriften.

[59] Prosaschriften (Anm. 58), S. 90. Hervorhebung im Original.

[60] Vischer selbst erwähnt (Prosaschriften [Anm. 58], S. 89) in diesem Zusammenhang Ferdinand Keller (Die keltischen Pfahlbauten in den Schweizer Seen. Zürich 1854–1879). – Vgl. dazu auch Schlawe (Anm. 57), S. 362f.

[61] »Ich erinnere an die praktischen Geräte und Waffen, an die Webstühle, die gemusterten Stoffe und so manches andere«, Prosaschriften (Anm. 58), S. 89.

[62] Prosaschriften (Anm. 58), S. 90.

[63] Zu fragen wäre, ob Vischer mit Leopold von Rankes berühmtem Gedanken, alle Epochen seien unmittelbar zu Gott, vertraut war. Ranke hat diese Vorstellung wohl zum erstenmal im Herbst 1854 in einem Vortrag »Über die Epochen der neueren Geschichte« vor Maximilian II. von Bayern geäußert. Diese Vorträge sind allerdings erst 1888 von Alfred Dove aus dem Nachlaß veröffentlicht. Wiederabgedruckt in: Leopold von Ranke, Geschichte und Politik. Friedrich der Große, Politisches Gespräch und andere Meisterschriften. Hg. von Hans Hofmann. Stuttgart (o. J.) [1936], S. 138 ff., hier S. 141 (im folgenden: Ranke). – Vgl. dazu den Artikel »Epoche, Epochenbewußtsein« von M. Riedel in HWPh (Anm. 18), Bd. 2, Sp. 596ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erkenntnistheoretischen Manipulation. Aber letztlich geht es um die Relativität von allem und allem, über die er selbst spricht. An dieser Stelle beginnt der *Umschlag des positivistisch-historistischen Verfahrens ins relativistische* sich tatsächlich abzuzeichnen.[64]

Eine besondere Erwähnung verdient der »Speiszettel« überschriebene Abschnitt in der Pfahldorfgeschichte[65]. Denn spätestens dort ist deutlich, daß es sich – traditionell gesprochen – um eine Parodie handelt, die den historisch/historistischen Roman à la Scheffel oder Ebers meint.[66] Sieht man die Texte unter dem Gesichtspunkt an, sie als vor-moderne zu verstehen, dann werden sie gerade als im Progreß auf eine nur wenig später tatsächlich vollzogene Lexem-Isolierung, dann Lexemautonomie, neu verständlich.

An diesem Werk Vischers ist zweierlei für unseren Zusammenhang festzuhalten: Anlaß des Buches ist offensichtlich die Einsicht in die grundsätzliche Relativität der Zeit, bzw. des »Zeitbegriffs«; Vischer auf dem Wege über die Beschäftigung mit früheren Kulturen zugekommen, die ihn zu solcher Einsicht in die Relativität des historischen Geschehens und der historischen, kulturellen Abfolge zwingt. Andererseits aber wird das alles zum Gegenstand komischer Darstellung, weil es nur in der komischen Aufhebung überhaupt erträglich wird. Die Unsinnigkeit, bestimmte historische Epochen als besonders gelungen, andere als besonders mißlungen anzusehen, fordert geradezu dazu heraus, sie parodierend in ihr Verfahren aufzulösen; d.h. in ein historistisches.

So mag die erfundene Speisekarte für sich genommen noch als real, realistisch, historisch hingehen; in ihrer historistischen Zutat aber, in den »Anmerkungen« eben, paralysiert sie sich selbst und stellt sich dadurch objektiv still. *Die Verselbständigung der Lexeme ist unübersehbar.* Der Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge ist lediglich durch den Schematismus verhindert, dem die Aufzählungen eingegliedert

[64] Vischer versteht die Auflistung, ja die Behandlung jener Tücken des Objekts als indikativische Auflösung eines konjunktivischen Zustands. Wenn einem dergleichen zustoße, so sage man doch so und so oft: ›Es ist doch geradezu, als ob‹. Wenn man nur einen Schritt weiterginge und diesen Irrealis in den Realis umsetze, habe man genau das, was er in seinem Buch beschreibe: »Wir alle denken und sagen tausendmal bei sehr lästigen Zufällen: es ist doch, als ob Dämonen gegen mich verschworen wären! Man mache mit diesem ›Als ob‹: halb ernst, wie die alte Mythologie ganz Ernst aus Ähnlichem machte – nun, so hat man ja den A.E.« (Prosaschriften [Anm. 58], S.93). Ob Vischer sich der ganzen Tragweite seiner Überlegungen zum Phänomen des Als ob bewußt war, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls charakterisiert bekanntlich, wie Krummacher (Vgl. Hans-Henrik Krummacher, Das ›Als ob‹ in der Lyrik. Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke. Köln 1965) gezeigt hat, gerade dieser Tatbestand denjenigen moderner Lyrik überhaupt. Philosophiegeschichtlich führt er auf direktem Wege zu Hans Vaihinger.

[65] Friedrich Theodor Vischer, Auch Einer (Anm. 50), S. 253ff.

[66] Vgl. bes. den Kommentar zu Nummer 2 dieser historischen Speisekarte, der die Delikatesse »Mark verschiedener Art« aufführt. (Auch Einer [Anm. 50], S. 255).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sind. In dem Moment, da der Leser die vorgegebene Gliederung (etwa des »Speiszettels«) suspendiert, d.h. I., 1., a.,ß, ß, ßß, ßß, usw. außer acht läßt, stellt sich der Text als reiner Katalog dar, der nicht nur keine Satzlogik mehr erkennen läßt, sondern auch sonst das Bild einer durchaus willkürlichen Zusammenstellung bietet. Noch deutlicher in den Aufzählungen der »Hauptarten der Teufel«, deren »Einteilung«[67] sich entsprechend liest.[68] Und man muß sich fragen, ob das alles noch – was man traditioneller Weise annnehmen möchte – unter der Überschrift Komik erklärbar ist; worüber Vischer bekanntlich viel nachgedacht hat. Im Kontext von Historismus und Lexemautonomie jedenfalls scheinen diese Phänomene fürs erste von ihrer Unverständlichkeit und Sinnlosigkeit befreit zu sein, weil sie offfensichtlich einem ganz anderen Paradigma gehorchen. Die Untersuchung über Friedrich Theodor Vischer und den Historismus, konkreter: Friedrich Theodor Vischers Ästhetik einerseits, seinen merkwürdigen romanhaften Text einer Reisebekanntschaft »Auch Einer« andererseits und den historischen Roman ist noch zu schreiben.[69]

*

Aus alledem ergibt sich, daß die hier zuletzt vorgeführten Beispiele (Raabe und Vischer) gar nicht mehr unter die Gattung historischer Roman zu subsumieren sind; obgleich doch inhaltlich alles oder vieles dafür spricht. Die in der Entwicklung des historischen Romans entstehende und sich stets mehr herausbildende Tendenz zu dem, was hier ›Lexemautonomie‹ genannt worden ist, führt zu einer Verselbständigung und Isolierung, die nicht mehr zu übersehen ist; ob es sich nun um einzelne Wörter (Huysmans, Arno Holz, August Stramm, Dadaismus),

[67] So die Bezeichnung in Vischers Text, was den Katalogcharakter noch einmal hervorhebt, der im Laufe der folgenden Jahre für andere Texte anderer Autoren wie Huysmans oder Beer-Hofmann, Holz oder auch die Dadaisten zunehmend konstitutiv und verfahrensbildend wird.

[68] Z.B.: »Schleimhäute, Zunge, Kehle, Lunge, Zwerchfell, Magen, Gedärme, Blase, Gelenke, Sehnen, Nerven, Gehirn, Augen, Nase, Ohren, Haut, Hals, Rücken, Arme, Finger, Kreuz, Beine, Zehen, Nägel.[...] Brillen, Haken, Nägel, Uhren, Zündhölzchen, Kerzen, Lampen, Münzen, Stiefelknechte, Schnüre, Bändel, Beinkleider, Hosenträger, Knöpfe, Knopflöcher, Rockhängeschleife, Hut, Armlöcher, Schuhe, Stiefel, Geloschen, Messer, Gabel, Löffel, Teller, Schüssel mit Suppe und anderem, Papier, Tinte, Böden, besonders Parkettböden, Treppen, Türen, Schlösser, Wände, Fenster, Kandeln, Fussbänke, Wagen, speziell Eisenbahnwagen.« (Auch Einer [Anm. 50], S. 325 ff.)

[69] Dabei wäre ein besonderes Augenmerk auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Hinblick etwa auf Goethes »Wanderjahre« zu richten, als das Modell, nach dem Vischers Text angelegt ist: Novelleneinlage, »Betrachtungen im Sinne der Wanderer« usw.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einzelne Sätze (Georg Trakl, Theodor Däubler, Hugo von Hofmannsthal), ganze Passagen (Flaubert »Bouvard et Pécuchet«, Joyce »Ulysses«), ganze Kapitel (Hermann Broch: »Schlafwandler« III) handelt.

6 Übergänge und Schaltstellen: Arno Holz

Raabe und Vischer stehen, so gesehen, wesentlich näher bei Arno Holz als beim historischen Roman. Sein »Phantasus«, die kleine Sammlung von hundert kurzen Gedichten, hat, als sie 1898 unter diesem Titel erscheint, nichts Hypertrophes. Aber die zahllosen späteren Überarbeitungen, die ihn zum »Riesenphantasus« werden lassen, erweisen ihn ex post als bereits im Kern historistisch.

Man pflegt die hier vereinigten kurzen Texte dem Jugendstil zuzuordnen und hat damit so unrecht nicht; schon wegen der Typographie, in der sie erscheinen. Das Ornament spielt eine wichtige Rolle. Mit Recht und ganz im Sinne von Holz hat Gerhard Schulz seine Ausgabe als Faksimiledruck[70] angelegt. Die nur in solcher Wiedergabe deutlich hervortretende Erscheinungsform der Texte ist ihnen keinesfalls äußerlich. Mittelachsenanordnung, Punkte und Gedankenstriche, die Lianen der Titelvignetten ordnen die Texte zwischen Jugendstil und Impressionismus, style floréal und Mode ein. ›Zeitgebunden‹ also scheinen sie dem heutigen Leser; und sind es in einem sehr speziellen Sinne. Der liegt nicht so sehr in der Typographie, die einen die Texte eben schnell dem Jugendstil zuschlagen läßt. Vielmehr ist in der bloßen Geschichte ihrer Bearbeitung durch den Autor der *Übergang von einem inhaltlichen Historismus zu einem des Verfahrens* deutlich zu beobachten, weil von hier aus für die späteren Auflagen des »Phantasus« zu verfolgen. Kaum sonst irgendwo in der Literatur der Zeit läßt sich dieser Übergang so gut ablesen wie hier.

Vermutlich für keine andere Epoche hängt die Lebenswelt so sehr mit dem zusammen, was sich auch sprachlich nachweisen läßt. Beides definiert sich über die Ansammlung der Details. Die Faktenkataloge der

[70] Beide »Phantasus«-Hefte sind im Faksimile der Jugendstil-Typographie abgedruckt in: Arno Holz, Phantasus, Faksimiledruck der Erstfassung. Hg. von Gerhard Schulz. Stuttgart 1968 (Nr. 8549/50). Dort auch eine Konkordanz der verschiedenen Fassungen, sowie Verzeichnis der Erstdruckorte und der Überschriften aus dem »Nachlaßphantasus« (ebd. S. 117–127. – Im folgenden: Schulz).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur reproduzieren die zeitgenössische Lebenswelt, die Interieurs, in denen Autor und Leser der Zeit sich aufzuhalten pflegen; und umgekehrt. Das kann wörtlich und explizit geschehen wie in Huysmans' »Gegen den Strich«, wo die Wohnung des Helden Des Esseintes minutiös beschrieben wird; oder als formale Übernahme einer Auflistung, deren gegenständliche Realisation dann wesentlich freier verfährt: von Flauberts »Salammbô« bis zum »Phantasus« von Arno Holz. – Es handelt sich um das, was Hugo von Hofmannsthal »Möbelpoesie«[71] nennt.

Ein einziges Beispiel – ein Text von Holz und ein zeitgenössisches Zeugnis – kann auch hier zunächst genügen:

Der Kulturkritiker Max Nordau hat in seinem so verbreiteten wie problematischen Buch »Entartung« von 1892/93 eine überaus treffende Darstellung solcher Interieurs gegeben[72]. Wie sehr sie der historischen Wirklichkeit entsprechen, ist mühelos einem Vergleich mit zeitgenössischen Illustrationen (»Gartenlaube« usw.) oder Fotos[73] zu entnehmen. Im Verlauf der von Nordau gebotenen Zivilisationskritik, die keineswegs Literatur sein möchte, gewinnen die von ihm als Beispiele des Unbedeutenden, Oberflächlichen, Nebensächlichen, kurz: ›Uneigentlichen‹ aufgezählten Fakten eine Selbständigkeit, die sie in der Literatur – wie auch in der Bildenden Kunst natürlich – längst haben. Ein kleiner Ausschnitt aus einer seitenlang beschreibenden Aufzählung der Interieurs, die »zugleich Theaterdekorationen und Rumpelkammern, Trödelbuden und Museen« seien:

> Das Arbeitszimmer des Hausherrn ist ein gothischer Rittersaal mit Panzern, Schilden und Kreuzbannern an den Wänden oder der Kaufladen eines morgenländischen Bazars mit kurdischen Teppichen, Beduinen-Truhen,

[71] Hugo von Hofmannsthal, Gabriele D'Annunzio, GW RA I, S. 183.

[72] Max Nordau, Entartung. Billige Ausgabe. Erster Band. Berlin o.J. (zuerst 1892/93), in dem Kapitel »Fin de Siècle« unter der Überschrift »Symptome«. – Die Interieurbeschreibungen haben bei Nordau als Beweis für die Unechtheit der Lebensauffassung dieser Zeit zu dienen (S. 18) und kommen damit nahe an die Instrumentalisierung des Schauspielers für die Kultur- und Zivilisationskritik bei Nietzsche heran (dem im übrigen gerade seine vehemente Kritik gilt).

[73] Vgl. etwa ein Foto des Salons in der Villa des Geheimrats Kaufmann in Berlin von 1905. In: Die gute alte Zeit im Bild. Alltag im Kaiserreich 1871–1914 in Bildern und Zeugnissen präsentiert von Gert Richter. Berlin, München, Wien 1974, S. 47 (Quelle: Ullstein Bilderdienst).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

circassischen Narghilehs und indischen Lackschachteln. Neben dem Spiegel des Kamins schneiden japanische Masken wilde oder drollige Gesichter. Zwischen den Fenstern starren Trophäen von Schwertern, Dolchen, Streitkolben und alten Radschloßpistolen. [...] Es ist alles ungleichartig, alles wahllos zusammengewürfelt; die Einheitlichkeit eines bestimmten geschichtlichen Stils gilt für altmodisch, für provinzial-philisterhaft; einen eigenen Stil hat die Zeit noch nicht hervorgebracht.[...][74]

Das Gedicht »Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen ...« aus dem »Phantasus« von Arno Holz liest sich – schon in der ersten Fassung von 1899 – wie die versifizierte Fassung dieses Textes:[75]

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
glänzen auf demselben Bücherspind
über George Ohnet, Stinde und Dante,
Schiller und Goethe:
beide beteiligt an ein und demselben Gypskranz!

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
hängt an derselben Wedgwoodtapete, über demselben
Rokokoschirm,[76]
zwischen Klinger und Hokusai,
Anton von Werner.

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
spielen dieselben schlanken Hände, auf demselben
Ebenholzflügel,[77]
mit demselben Charm und Chic
Frédéric François Chopin und Ludolf Waldmann.

Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen,
auf vergoldeten Stühlchen sitzend,
trinkt man Chablis, Pilsner und Sect,
kommt dann peu-à-peu auf Nietzsche,
zuletzt wird getanzt.

Ich küsse entzückt der Hausfrau die Hand,
enttäusche einen älteren, glattrasirten Herrn
mit baumwollnen Handschuhen und Wadenstrümpfen
durch eine Mark Trinkgeld
und verschwinde.

[74] Max Nordau, Entartung (Anm. 72), S. 19–22.
[75] Aus: Phantasus, 1899, Schulz (Anm. 70), S. [86]
[76] Im Original zur vorigen Zeile gehörig!
[77] Dgl.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was diesen Text im Zusammenhang mit dem Problem des Historismus besonders interessant macht, ist die Aufzählung von Einzelgegenständen, mit denen der Salon dieser »Kurfürstendammvilla«[78] ausstaffiert wird.

Beschrieben wird in der Tat der Salon einer offensichtlich wohlhabenden Familie. Die Nennung der einzelnen Details ist keineswegs willkürlich. Vielmehr wird katalogartig und genau gegliedert aufgezählt, was zu sehen und zu hören ist: die Werke von Dichtern, bildenden Künstlern und Komponisten. Ansonsten scheint die Aufzählung wahllos. Aber genau wie in Nordaus Interieur, das die exakte Ordnung eines grossbürgerlichen Hauses reproduziert, herrscht auch hier Ordnung und Geordnetheit: von den Modeschriftstellern George Ohnet und Julius Stinde über Goethe und Schiller, Klinger und Hokusai bis zu Nietzsche. – Nicht unwichtig ist die allerletzte Zeile: »und verschwinde«. Das Subjekt entzieht sich nach vollzogener Aufzählung der historistisch zusammengestellten Ausstattungsgegenstände der Szenerie, um nicht mit ihr verwechselt oder zusammen genannt zu werden. Hierin folgt der Autor ganz dem idealtypischen Bild des positivistisch verfahrenden Historikers, der seine Aufgabe lediglich darin sieht, die Fakten zu benennen, sich selbst aber aus dem Spiele zu lassen.

Dieser Text von Holz stellt die direkte Umsetzung des Verfahrens historistischer Gegenstandsannäherung in ein literarisches dar: es handelt sich tatsächlich um Historismus als Verfahren.

Hält man beide Texte, den von Holz und den von Nordau nebeneinander, dann lesen sie sich als wechselseitige Bestätigung eines Historismus-Diskurses, an dem offensichtlich die Zeit überhaupt partizipiert. Am Beispiel der »Phantasus«-Texte läßt sich darüberhinaus das Problem des historistischen Verfahrens besonders gut erörtern. Und das gerade auch bei solchen, deren Gegenstand selbst nicht einmal historistisch ist. Denn selbst sie unterliegen ebenfalls in den späteren Fassungen der Verselbständigung der Lexeme; also unabhängig vom Gegenstand. Das historistische Verfahren wird so tatsächlich generell ablesbar. Was zunächst noch an den historistischen Inhalt gebunden erscheint, setzt sich in den späteren Fassungen als bloßes Verfahren fort. Aber es ist in den

[78] Arno Holz hat seinen Gedichten aus dem »Phantasus« in der letzten Fassung in den meisten Fällen einen Titel beigegeben, der dann als »Nachlassfassung« in die Ausgabe von Wilhelm Emrich 1961/62 übernommen worden ist. Für den hier vorliegenden Text lautet dieser Titel »Kurfürstendammvilla«. Arno Holz, Werke. Hg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. Neuwied, Berlin 1961–1964. 7 Bde. (im folgenden: Emrich); darin die Nachlaßfassung des Phantasus in Bd. I–III, hier Bd. III, 1962: »Phantasus IV, Ecce Poeta«: S.294 ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beiden ersten Heften des »Phantasus« von 1898 und 1899 bereits angelegt.[79]

Verfolgt man die Produktion von Holz weiter bis zum Schluß, und sei es nur im Hinblick auf die Umarbeitungen des »Phantasus«, so ergibt sich ein im wörtlichen Sinne unbeschreiblicher Tatbestand. Aus den beiden schmalen Heften des Erstdrucks von 1898/99 mit 107 Seiten werden im Laufe der Jahre schließlich vier Teile mit insgesamt 1584 Seiten.[80] Mit Redundanz, »Elephantasus«[81], wie die Kritik es nannte, oder Megalomanie des Autors, ist das Phänomen auf jeden Fall unzureichend beschrieben.[82] Sucht man den Riesenphantasus – so Holz selbst – als Text der Moderne zu lesen, dann wird er im Verlauf seiner Umarbeitung immer deutlicher zu einem Dokument von Unverständlichkeit und Verselbständigung der Lexeme.[83] Und es gehört in den Kontext dessen, was hier diskutiert wird, daß im Hinblick auf die Lexeme schwerlich anders als von Scheinautonomie zu reden ist; was immer das in seiner Konsequenz bedeuten mag.

[79] Vgl. Schulz (Anm. 70).

[80] Analog verfährt Holz in der »Blechschmiede«: sie erschien 1902 (Leipzig) mit einem Umfang von 147, 1924 (»Das Werk«. Berlin) von insgesamt 846 Seiten. – Zur Geschichte des »Phantasus« vgl. Gerhard Schulz, Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens. München 1974, bes. S. 71–96, S. 177–235; im folgenden: Schulz, Dilemma.

[81] Erwin Ackerknecht, Ein Pandämonium Lyricum. In: Das literarische Echo 19, 1916/17, S. 472; zit. nach Schulz, Dilemma (Anm. 80), S.182f.

[82] Abgesehen davon, daß es in den holistisch und monistisch bestimmten literarischen Kontext der Zeit paßt (zusammen mit den Brüdern Hart, Carl Bleibtreu oder in anderer Weise und von anderem Niveau mit Thomas Manns »Josephsbrüdern«. – Vgl. Gotthart Wunberg, Monismus [Anm. 23], S. 104–111).– Es wäre eine eigene Untersuchung wert, sich mit dem »Phantasus« genauer unter dem Aspekt des Historismus zu beschäftigen. »Die Hallelujawiese«, (Emrich [Anm. 78], S. 345 ff.) beispielsweise, ein nahezu 100 Seiten langer Gedichttext in Mittelachsensatz aus dem »Ecce Poeta«, im fünften »Phantasus«-Teil, böte einen guten Ausgangspunkt. Die Farbnuancen in Reimform von Rot über Gelb, Blau, Grün, Braun, Grau und Schwarz bis Weiß (S. 358f.), eine Vollständigkeit mindestens insinuierende Liste musikalischer Bezeichnungen wie Forte und Piano, Presto, Allegretto, Largetto, Diminuendo usw. (S. 364 f.), ganze Lapidarien (S. 371), Blumen- oder Vogelkataloge (S. 373, 375); kurzum: ausgeschriebene Thesauren, die dem Titel des Werkes alle Ehre machen. Entsprechendes gilt für »Die Blechschmiede«. Dort findet sich zusätzlich noch (in der Ausgabe von 1924 – vgl. Anm. 80) ein 44seitiges alphabetisch gegliedertes Register-Verzeichnis mit ca. 3350 Nennungen sog. »nomina propria«.

[83] Wilhelm Emrich hat schon vor mehr als dreißig Jahren darauf hingewiesen, daß die intensive Beschäftigung mit Arno Holz von »erhellender Bedeutung« sein werde »auch für die Erschließung analoger Kunsttheorien und Dichtungen des Charonkreises, des Expressionismus (Sturmkreis), Surrealismus u. a.«; zudem zeigten sich »auffallende Parallelen bei Dichtern wie Hofmannsthal, James Joyce, Hermann Broch, Robert Musil u.a.«; Arno Holz und die moderne Kunst. In: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt a. M. 1968 (3. Aufl., zuerst 1960), S.157.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

So viel jedenfalls ist sicher: der Status der Unverständlichkeit ist hier längst erreicht.

*

Vorläufig kann man zusammenfassend sagen:

Die Anfänge einer historistisch-positivistischen Orientierung des literarischen Verfahrens sind besonders am historischen Roman abzulesen, der etwa seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in seiner Beschäftigung mit historischen Stoffen positivistisch verfährt. In der Folge löst sich die Literatur zwar von geschichtlichen Inhalten – oft von Inhalten überhaupt –, übernimmt aber das vorgegebene Schreibverfahren. Merkmale dieses Verfahrens sind zunächst Aufzählungen, Vollständigkeitstendenz, Detailtreue, differenzierte exakte Benennungen. Die Literatur kann dabei auf die Thesauren zurückgreifen, die »jener Ort des historischen Wissens« sind, »wo dieses in seiner Vereinzelung als historisches Datum geordnet und aufbewahrt ist.«[84] In der Folgezeit verselbständigen sich die ursprünglich historisch verstandenen Einzelfakten in zunehmendem Maße. Die daraus entstehende Autonomie der Lexeme setzt deren Gleichwertigkeit und somit ihre Entwertung voraus. Daraus ergibt sich eine Art Lizenz zur freien Verfügbarkeit der Diskurselemente außerhalb ihres ursprünglichen, nicht länger garantierten Sinnzusammenhanges. Unverständlichkeit moderner Texte ist die radikale Folge.[85] Einerseits eröffnet diese Lizenz der Moderne ein eigenständiges, bewußt nicht-traditionelles Selbstbewußtsein; andererseits stellt sie ihr die aporetische Aufgabe, den Sinn der rekombinierten Partikeln und Zitate nun aus sich selbst zu artikulieren.

[84] Karlheinz Stierle, Erfahrung und narrative Form. (Anm. 30), S. 101. Um den zwar allenthalben verwendeten, aber diffusen Archiv-Begriff zu vermeiden, soll hier von Thesaurus gesprochen werden. Stierles Feststellung, daß »die Ordnung des Archivs eine außerdiskursive Ordnung« (S. 101) sei, gilt auch für den hier verwendeten Thesaurus-Begriff.

[85] Gotthart Wunberg, Hermetik – Änigmatik – Aphasie. Zur Lyrik der Moderne. In: Poetik und Geschichte. Victor Žmegač zum 60. Geburtstag. Hg. von Dieter Borchmeyer. Tübingen 1989 (im folgenden: Hermetik); Décadence (Anm. 19).

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wenn die These von der zunehmenden Lexemautonomie seit dem positivistischen Historismus stimmt, dann handelt es sich dabei letztlich um ein allgemeines Sprachphänomen. Das Problem ist gebunden an die sprachliche Bewältigung von Erscheinungen, die aus der sprachlichen Überlieferung von historischen Begebenheiten resultieren, weil Geschichte das *Erzählen von erinnerten Begebenheiten* ist. Es ist folglich kein Zufall oder wenigstens kaum verwunderlich, daß sich im Gefolge dieser Problemlage die Literatur des Expressionismus zu einem großen Teil als *Sprachexperiment* und *Sprachspiel* darstellt. Nun ist mit dieser Feststellung zunächst selbstverständlich nicht viel Neues gesagt. Namen wie Mauthner oder Wittgenstein, jeder in seiner Weise, wie Kraus oder auch Hofmannsthal und das, wofür sie stehen: Sprachkritik, Sprachphilosophie, Sprachpurismus und Sprachkrise gehören zu den Randbedingungen. Der »Sturm«-Kreis beispielsweise, Lothar Schreyer oder Yvan Goll, Marinetti usw. haben sich bekanntlich dezidiert auch kritisch und theoretisch mit Fragen der Sprache beschäftigt.[86] Aber das Problem stellt sich anders, wenn man es unter den Voraussetzungen des positivistischen Historismus und seine Folgen verhandelt, als wenn man solche Gesichtspunkte außer acht läßt.

Man hat das in Hofmannsthals Chandos-Brief Formulierte bisher zumeist als Spezifikum und mehr oder weniger unvermittelt und plötzlich auftretendes Phänomen beschrieben.[87] Das scheint aus der hier vorgeschlagenen Perspektive nicht haltbar. Vielmehr ist gerade eine Revision unter dem Aspekt von Historismus und Lexemautonomie geboten. Entsprechendes gilt selbstverständlich für die literarischen Texte des Expressionismus selbst. Man kann deshalb sagen, daß sich die Realisierung der Lexemautonomie bewußtlos und bewußt zugleich vollzieht; in Theorie und Praxis.

Ein Walter Meier hat in der Neuen Zürcher Zeitung 1919 das Problem ziemlich genau benannt. Er spricht bezeichnenderweise vom »expressionistischen Volapük« und diagnostiziert bereits richtig als Grund für den unübersehbaren Eindruck von

[86] Vgl. zum Ganzen Maurice Godé, Der Sturm de Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome. Nancy 1990.

[87] Vgl. zuletzt zusammenfassend zum Sprachproblem der Moderne insgesamt: Dirk Göttsche, Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt a. M. 1987; zum Chandosbrief und seiner Einschätzung in der Forschung: S. 65–113.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Hast« und »Tempo« in der Sprache der Expressionisten die »Eskamotierung« von *Artikel* und *Konjunktion*. Es sei die gegenwärtige Mode, der Sprache damit »die Gelenke zu stauchen und so sie zu jämmerlichem Gestelz zu nötigen«.[88]

Man wird also fragen können, ob das mit dem Unverständlichkeitskomplex zu tun hat. Meier hat recht, wenn er den zur Unverständlichkeit führenden Vorgang als einen genuin sprachlichen faßt. Die Literaturwissenschaft der zweiten Nachkriegszeit hat das später gerade für den Expressionismus en detail untersucht[89] und daraus ihre Schlüsse gezogen. Interessant an der genannten Bemerkung aber ist der frühe Zeitpunkt. Die Zeitgenossen bereits verstehen offensichtlich, worum es sich handelt. Dazu gibt es auch andere Belege. Denn nimmt man schließlich die polemische Tiefenschärfe dieser Bemerkung von Walter Meier etwas weg, bleibt immer noch der richtige diagnostische Blick für das Phänomen.

Franz Werfel, als Theoretiker gewiß eher bedeutungslos, hat etwas von dem Problem der Verselbständigung der Lexeme bemerkt und es als grammatisches genommen, wenn er es unter der Überschrift »Substantiv und Verbum« verhandelt: ein für diesen Zusammenhang bedeutungsvoller Text. Diese »Notiz zu einer Poetik« traktiert 1917 das Mauthnersche Problem von Substantiv, Verb und Adjektiv als »drei Sprachen« aus dessen »Wörterbuch der Philosophie«[90] auf ihre Weise; und zwar am Beispiel von u.a. Hölderlin und der Lasker-Schüler, und verweist darüber hinaus auf Poe und Swinburne.[91] – Daß Werfel gegenüber dergleichen Erscheinungen nicht unsensibel war, geht auch aus einer früheren Bemerkung (vom Dezember 1914) hervor, in der er die »fürchterliche Unübersehbarkeit« der Zeit beklagt: »es scheint«, schreibt er, »das *Und* zwischen den Dingen ist rebellisch geworden, alles liegt unverbindbar auf dem Haufen, und eine neue entsetzliche Einsamkeit macht

[88] Neue Zürcher Zeitung, 1919, Nr. 1311; zit. nach: Thomas Anz, Michael Stark (Hg.), Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Stuttgart 1982 (im folgenden: Anz/Stark) S. 602 (dort ausführlicher wiedergegeben).

[89] Vgl. Richard Brinkmann, Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart 1980, passim [Forschungsbericht].

[90] Fritz Mauthner, Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 2. Leipzig 1910. – Vgl. Walter Eschenbacher, Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M., Bern 1977.

[91] Franz Werfel, Substantiv und Verbum. Notiz zu einer Poetik [1917]. In: Otto F. Best (Hg.), Theorie des Expressionismus. Stuttgart 1976 (u.ö.), S. 157–163.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Leben stumm [!]«[92] Bezeichnend, daß die allgemeine Zusammenhanglosigkeit, als die die Welt des ersten Kriegsjahrs erfahren wird, sich nur als sprachliches Phänomen zu äußern vermag. Aber die späteren Überlegungen zur Grammatik setzen das konsequent fort.

Expositorische Texte

Selbst noch die expositorischen Texte der Expressionisten sind in dem Sinne ›unverständlich‹, wie Meier es darstellt. Darin unterscheiden sie sich keineswegs von den fiktionalen. Die Versuche zu klärender Verständigung von Kandinsky bis Georg Kaiser, von Marinetti bis Schwitters, die Verlautbarungen der Wortkunst-Anhänger: solche Texte fahren eigentlich im Genre der Fiktionalität fort; proben Diskursivität oft nicht einmal durch.[93] Sie versuchen allenfalls theoretisch vorzugehen, sind in Ausnahmen abstrakt und präsentieren ihre Überlegungen schließlich doch als metaphorische oder quasi-metaphorische.

Deutlich unterscheiden sie sich darin von vergleichbaren Versuchen früherer Zeiten: Romantik, Klassik, auch des Naturalismus noch. Die kritische Annäherung an die eigenen künstlerischen Bedingungen ist dort stets ein Versuch zur Diskursivität gewesen; wollte keineswegs die im Werk erreichte Poetizität wiederholen. Selbst Friedrich Schlegel, dem das nahegelegen hätte, wäre nie auf den Gedanken verfallen, in veröffentlichten Texten Diskursivität durch Fiktionalität zu ersetzen. Sogar Goethe, dem – umgekehrt – jede Theorie fernlag, dessen literaturkritische Äußerungen immer nur Annäherungen darstellten, keine Metareflexionen, hätte die Gattung niemals in dieser Weise desavouiert. Die Naturalisten schließlich waren ausgesprochen bemüht, ihren kritischen Gedankengängen den Anstrich wissenschaftlicher Begründung zu geben. Darin folgten sie ihrem Vorbild Zola.

Die völlige Durchsetzung aller diskursiven Äußerungen mit metaphorischer Sprechweise führt in den expositorischen Texten des Expressionismus zu deren ›Unverständlichkeit‹. Sie sind schließlich zu lesen wie die Texte, über die sie zu sprechen vorgeben, selbst. Ein Tatbestand, der in anderem Zusammenhang als monistisch zu begreifendes Phänomen verständlich wird.[94] Dann nämlich, wenn man ihn als die bewußtlose Tendenz der Zeit zu Einheitlichkeit – hier: von Aussage und Aussage-

[92] Aphorismus zu diesem Jahr. In: Die Aktion 4, 1914, 5. Dezember, Sp. 903; zit. nach Anz/Stark (Anm. 88), S. 115.

[93] Eine beliebige Stichprobe genügt: vgl. die bei Anz/Stark (Anm. 88) oder Otto F. Best gesammelten Texte (Anm. 91), um nur zwei der greifbaren Dokumentationen zu nennen.

[94] Vgl. Gotthart Wunberg, Monismus (Anm. 23), S. 104–111.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

modi – auffaßt. Denn es entspricht der Homogenität der Künste untereinander, wie sie besonders seit dem Expressionismus allseits zu verzeichnen ist. Sie läßt sich mit Stichworten wie zunehmende *Abstraktion*, *Unverständlichkeit* überhaupt und *Chiffrierung* benennen.

8 Widerrufung des Historismus? Vorläufige Bemerkungen zum frühen Film als Kompensationsmodell

Es ist oft bemerkt worden, daß die expressionistische Literatur dem Prinzip der sogenannten asyndetischen Reihung folgt. Das unverbundene Nebeneinanderstehen ganzer Wortreihen findet sich insbesondere in der Lyrik, aber auch in Prosa und Drama. Von einer Position her gesehen, die dergleichen Erscheinungen als *Lexemautonomie* bestimmt, ist damit zunächst das Endstadium einer kontinuierlichen Entwicklung aus dem Historismus erreicht. Es tritt namentlich dort in Erscheinung, wo sich – wie spätestens im Dadaismus – die Sätze zugunsten von (wenigstens scheinbar) beliebigen Wortfolgen auflösen.

Nun ist Literatur, wie man weiß, kein isoliertes Phänomen. Sie ist vielmehr nur im Ensemble der übrigen Künste verständlich; das gilt im Hinblick auf den hier zur Debatte stehenden Zeitraum namentlich für den Film, der als neue Gattung und zugleich neues Medium hinzukommt. Er ist von Anfang an bestrebt, als neue und eigene Gattung neben den traditionellen angesehen zu werden und erfreut sich zudem von Anfang an großer Beliebtheit gerade auch im literarischen Expressionismus, der »mit der Kunst des Kurbelkastens ohnehin von Anbeginn innerlich auf Du und Du gestanden« hat.[95] Schon die Zeitgenossen – zuerst Franz Pfemfert – sprechen vom »Kino als Erzieher«.[96] Eine

[95] Hans Franck 1920 im »Literarischen Echo«, zit. nach: Anton Kaes (Hg.), Kino-Debatte. Literatur und Film 1909–1929. Tübingen 1978 (Deutsche Texte 48) S. 21f. (grundlegende Sammlung zum Thema; im folgenden: Kaes). – Vgl. jetzt auch die aufschlußreiche Sammlung von Jörg Schweinitz (Hg.), Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig 1992 (RB 1432). – Zum Ganzen vgl.: Friedrich Kittler, Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, bes. S. 177–270. Kittler verweist mit Recht auf Foucaults »Archäologie des Wissens«. Dort heißt es geradezu: »Der Diskurs wird dem Gesetz des Werdens entrissen und etabliert sich in einer diskontinuierlichen Zeitlosigkeit. Er gelangt stückweise zur Bewegungslosigkeit« (Michel Foucault, Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1981, S. 237).

[96] Franz Pfemfert, Kino als Erzieher. In: Die Aktion. 1, Nr. 18, 19.6.1911, Sp. 560–563, zuerst in: Das Blaubuch. 1909 (zit. nach Anz/Stark [Anm. 88]), S.478). Walter Hasenclever

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beschäftigung mit dem aufkommenden Film der Zeit[97] kann daher für das Verständnis von bis dahin schwer faßlichen Phänomenen in der Literatur sinnvoll und förderlich sein. – Deshalb im folgenden einige abschließende *thesen*hafte Bemerkungen zum Verhältnis früher Film und Literatur.

Dazu sind ein paar Voraussetzungen in Erinnerung zu rufen. Der Film, also das bewegte Bild, entsteht bekanntlich durch die Aneinanderreihung isolierter, voneinander nur wenig unterschiedener Bilder, deren Verhältnis zueinander nicht verändert wird. Auf diese Weise ergibt sich auf der Leinwand für den Betrachter (der Schein der) Bewegung. Nicht beliebige Anhäufung, sondern geordnete garantiert die angestrebte Bewegung; Reihung eben. Daß die Sequenz die Partikeln nicht anders als durch diese selbst miteinander verbindet, ist Voraussetzung. Dieses filmische Phänomen korreliert direkt dem der ›asyndetischen Reihung‹ in der Literatur. Das heißt: zwischen die einzelnen Bilder im Film (oder besser: auf dem Filmstreifen) tritt so wenig eine fremde verbindende Partikel wie ein »und« zwischen die Textglieder einer asyndetischen Textreihe in der Literatur. Die Analogie zum Vorgang fortschreitender Autonomisierung der Lexeme ist offensichtlich. In beiden Fällen ist eine vorgängige Isolierung der Lexeme bzw. Bilder nötig, damit eine neue ›Textur‹ zustande kommen kann; was sich im Falle der Lexeme wiederum aus der vorgängigen Isolierung der historistischen Fakten herleitet. Es besteht also eine deutliche Korrelation: das technische Verfahren der Filmherstellung einerseits und der Vorgang fortschreitender Autonomisierung der isolierten Lexeme in literarischen Texten andererseits verhalten sich analog.

Für eine relativ kurze Phase des Übergangs, die Anfänge des Stummfilms, sind die betreffenden Erscheinungen in beiden Medien gleicher-

überschrieb 1913 seine »Apologie« entsprechend: Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie. Abgedruckt bei Anz/Stark (Anm. 88), S. 478ff. Nietzsches dritte »Unzeitgemäße Betrachtung« wirkte, über den Rembrandtdeutschen vermittelt und zur Floskel geworden, bis hierhin nach.

[97] Anton Kaes (Anm. 95) gibt eine gute Einführung (mit ausführlicher Bibliographie). – Illustrativ und als erste Einführung ebenfalls gut geeignet: Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff (Hg.), Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. München 1976 (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums) Hg. von Bernhard Zeller. Katalog Nr. 27. – Anz/Stark (Anm. 88) geben eine konzise und zugleich mit den abgedruckten Texten sehr informative Zusammenfassung der Probleme, S. 473ff.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

maßen zu beobachten. Im Film geht das soweit, daß zunächst – aus technischen Gründen – die Bilder in ihren ruckartigen Bewegungen sich verhalten, als trennten sie sich nur schwer vom asyndetischen Charakter ihrer Erscheinungsform. Sehr bald aber mündet die vom Film vorübergehend sozusagen unbesehen übernommene Lexemautonomie in einen nachträglichen Integrationsversuch. Er läßt im Verfolg seiner rasanten Entwicklung (bekanntlich handelt es sich nur um wenige Jahre) die Bilder nicht autonom und isoliert stehen. Er fügt sie auf Dauer so zusammen, daß sie eine nahtlose Sequenz ergeben, der man die Isoliertheit ihrer Teile, aus denen sie sich zusammensetzt, nicht mehr ansieht. Die ruckartige Bewegung verschwindet zugunsten einer gleitenden und sozusagen ›normalen‹. Technisch ist das ermöglicht durch eine deutliche Erhöhung der Menge der Einzelbilder; analog zur Literatur formuliert: der Lexeme. Je höher die Zahl von stehenden Einzelbildern, die eine Sequenz aufweist, desto eher wird die Bewegung, die ihr schnelleres Abspulen ermöglicht, für den Betrachter gleitend und homogen; mit einem Wort: realistisch.

In der Literatur entspräche das der Wiederherstellung der fortlaufenden Erzählung. Das heißt eines Textes, dessen ›Erzähl‹-fluß durch keine behindernde Lexemautonomie unterbrochen ist. Auf diese Weise wird eine neue Entwicklung ermöglicht: die Restituierung der traditionellen Erzählung im Film. Sie war der Literatur auf Dauer versagt, nachdem diese im Gefolge des Historismus einmal mit der Lexemautonomie in Berührung gekommen war. Der Film nimmt also eigentlich eine alte, eine traditionelle Form wieder auf. Man könnte sagen: *Der Film macht die Lexemautonomie rückgängig* und vollzieht damit für sich, was der Literatur der Moderne verwehrt ist. Sie nämlich würde damit ihren eben erst gewonnenen Modernitätsstatus gerade verlieren. Der Film dagegen, der bekanntlich keine Vorläufer, d.h. keine Tradition hat, der gegenüber er sich als modern abzusetzen hätte, hat das sozusagen nicht nötig. Die Literatur überläßt ihm diesen Vorgang gewissermaßen. Der Film leistet auf diese Weise, was der Literatursprache, die aus den genannten historistisch positivistischen Gründen zerstört scheint, versagt ist: die Wiederherstellung und Integralisierung des ehemals Zusammenhängenden, indem er sie beerbt. Für sich selbst tut er das zum erstenmal und folglich mit dem Bewußtsein der Innovation. Aus der Sicht der Literatur verfährt er, geschichtsphilosophisch gesprochen, regressiv. Er widerruft

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in diesem Sinne den Historismus als innovative Kraft, als welche dieser sich der Literatur der Moderne auf dem Umweg über den Zwang zur Lexemautonomie gerade erwiesen hatte.

Die Literatur tritt die ihr traditionell zugefallene Aufgabe des Bewahrens, d.h. hier: des zusammenhängend Bewahrenden,[98] an den Film ab.

Der Film kommt zeitgenössisch darin, scheint es, geradezu überhaupt erst zu sich selbst. Zahllos sind die begeisterten Stimmen, die ihm die Funktion zuweisen, die bis dahin die Literatur, insbesondere der Roman hatte, der jetzt ›ver-filmt‹ wird; und das Drama, das nun ersetzt werden kann durch ein Medium, das ganz neue und weit mehr Möglichkeiten eröffnet als das an die enge Bühne gebundene Theaterstück.[99] In David Wark Griffith's Film »Intolerance« (1916) z.B., namentlich in den Passagen über Babylon und denen über die Bartholomäusnacht, knüpft der Film ohne Umschweife an den Geschichtsroman an; er illustriert gewissermaßen Felix Dahn, Scheffel oder Bulwer Lytton und setzt die Ergebnisse der Historienmalerei, also Makart, Piloty usw. in Bewegung.

Die Literatur folgt damit – ohne es zu wollen – dem Beispiel, das ein halbes Jahrhundert zuvor die Malerei ihr gegeben hatte, indem sie ihr Mimesis-Postulat an die Fotografie abgab, die es viel besser verwirklichen konnte als sie.[100] – Die Literatur selbst wiederum wird dadurch frei von der Verpflichtung einer Reintegration und Wiederherstellung dessen, was ihr auf dem Wege über die historistisch-positivistisch bedingte Entwicklung zur Lexem-Isolierung abhanden gekommen war. In diesem Falle konnte die ›alte Literatur‹ gewissermaßen weiterexistieren und im Film als in einem neuen Medium überleben; während umgekehrt eine ›neue‹ Literatur in einem alten Medium, d.h. der Literatur, sich selbst zu behaupten, ja erst zu konstituieren hatte.

[98] Vgl. Gotthart Wunberg, Mnemosyne. Literatur unter den Bedingungen der Moderne: ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung. In: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt a. M. 1991, S. 83–100.

[99] Vgl. bes. Kaes (Anm. 95), Anz/Stark (Anm. 88).

[100] Vgl. Heinz Buddemeier, Panorama – Diorama – Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. München 1970 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 7); Erwin Koppen, Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Mit 122 Abbildungen. Stuttgart 1987 (mit Bibliographie von Primärtexten und Sekundärliteratur). – Vgl. auch die von Gerhard Plumpe in seiner Sammlung Theorie des bürgerlichen Realismus unter der Überschrift »Die Herausforderung der Photographie« zusammengestellten Texte (Stuttgart 1985, S. 161 ff.).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das ›alte‹, herkömmliche Medium bedeutet allerdings für die Literatur die Hypothek jener ihre Sprachsubstanz letztlich auflösenden Lexemautonomie. Aus einer Vorliebe fürs Detail in Realismus und besonders Naturalismus ist sehr bald danach der Zwang zur Autonomie der Lexeme geworden; aus dem historistischen Umgang mit den Fakten und ihrer Nennung: der ästhetische Tatbestand, nur auf sie noch zurückgreifen zu können. Zu diesem geschichtlichen Zeitpunkt, der zugleich ein ästhetikgeschichtlicher besonderer Art ist, wird aus der arbiträren Verwendung von Lexemen als autonomen eine manifeste; aus ihrer möglichen Verwendung eine um den Preis der Modernität notwendige.

Ästhetikgeschichtlich hat sich unter der Perspektive des Historismus hier etwas ganz Einmaliges vollzogen. Die Literatur erweist sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts als unfähig, eine inhaltslogische Einheit aufrechtzuerhalten. Die Literatursprache löst sich im Gefolge des Historismus in Partikeln auf. Ihnen kommt, analog zu den geschichtlichen Fakten im historistischen Wissenschaftsverständnis positivistischer Provenienz, sämtlich der gleiche Wert zu. Alle partikulären Fakten sind gleich viel wert. Was aber prinzipiell gleich viel wert ist, ist damit auch gleich wenig wert.

Darin spiegelt sich das schon erwähnte berühmte Diktum Leopold von Rankes wider, alle Epochen seien unmittelbar zu Gott.[101] Dem Historiker, heißt das für ihn (in einem etwas kühnen Analogieschluß, der nicht explizit gemacht wird, sich aber dahinter verbirgt), sind historische Fakten sämtlich gleich lieb, weil er sich nach seinem Wissenschaftsverständnis eine Bewertung, auch nur eine Auswahl, nicht erlauben möchte noch darf.

Ranke begründete – was wenig bekannt ist – seinen berühmten Satz tatsächlich theologisch oder quasi-theologisch;[102] es handelte sich also keineswegs um eine bloße

[101] In »Wie der Begriff ›Fortschritt‹ in der Geschichte aufzufassen sei« heißt es 1854: »Wollte man [...] annehmen, [...] Fortschritt bestehe darin, dass in jeder Epoche das Leben der Menschheit sich höher potenziert, dass also jede Generation die vorhergehende vollkommen übertreffe, mithin die letzte allemal die bevorzugte, die vorhergehenden aber nur die Träger der nachfolgenden wären, so würde das eine Ungerechtigkeit der Gottheit sein. [...]. Ich [...] behaupte: jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem eignen Selbst. Dadurch bekommt die Betrachtung der Historie, und zwar des individuellen Lebens in der Historie einen ganz eigentümlichen Reiz, indem nun jede Epoche als etwas für sich Gültiges angesehen werden muss und der Betrachtung höchst würdig erscheint.« Ranke (Anm. 63), S. 141.

[102] Ranke fährt an derselben Stelle etwas später fort: »Die Gottheit – wenn ich diese Bemerkung wagen darf – denke ich mir so, daß sie, da ja keine Zeit vor ihr liegt, die ganze

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Floskel, wenn er die ›Unmittelbarkeit zu Gott‹ bemühte. Für die Relevanzeinschätzung dieses Grund-Satzes aller historistischen Geschichtsschreibung und der aus ihr abgeleiteten Bewußtseinshaltung ist die theologische Genese deshalb so wichtig, weil sie sich mühelos in die kriseologisch beschreibbare Diagnose der Zeit als die einer »transzendentalen Obdachlosigkeit« (Lukács)[103] einpaßt.

Die Relativität, die damit von den historistisch verwendeten Partikeln auf die Lexeme der Literatursprache übergeht, ist nicht zu leugnen. Und der Tatbestand hat eine inhaltliche und eine formale Seite: dem allgemeinen Relativismus in Gesinnung, Gesellschaft und Kunst korrespondiert die Beliebigkeit von Wortwahl und Bedeutungsbelehnung, oder das, was sich so darstellt.

Was sich als Lexemautonomie präsentiert, ist für die Literatur ein (bei Strafe seiner Preisgabe) irreversibler Status von Modernität. Im Zusammenhang mit dem Phänomen Film könnte man auch argumentieren: nur weil es den Film gibt, vermag sich die Literatur überhaupt so weit in solche Irreversibilität und ›Unverbindlichkeit‹ im Sinne der Asyndetik und Lexemisolierung vorzuwagen. Das bedeutet, weiter gedacht und zugleich problematisch genug, so etwas wie einen Ausgleich zwischen den Künsten. Nimmt man diesen Gedanken jedoch nicht als geschichtsphilosophisches Konstrukt, sondern als Vehikel pragmatischer Beschreibung der Phänomene, d.h. dessen, was ist, dann könnte es sein, daß die Literatur (wie in anderer Weise die bildende Kunst auch) die ihr genealogisch inhärenten Zwänge zu einer Reintegration des Disparaten im Film stellvertretend erfüllt sieht. Was für sie soviel bedeuten würde wie die Befreiung von einem Zwang zu integraler Repräsentation der Welt, die sonst von ihr, der Literatur, selbst zu bestreiten gewesen wäre.

Gemeint ist eine bestimmte Art von Kompensatorik. Gerade nicht irgendeine Art ›purgatorischer‹ Wirkung in dem Sinn, wie sie etwa Alfred Lichtenstein vorschwebte, wenn er 1913 in der »Aktion« ohne weiteres von einer »Rettung des Theaters« durch den Film spricht. »Die Zahl der Theater wird«, schreibt er, »in Zukunft geringer sein, aber ihre

historische Menschheit in ihrer Gesamtheit überschaut und überall gleichwert findet. Die Idee von der Erziehung des Menschengeschlechts hat allerdings etwas Wahres an sich; aber vor Gott erscheinen alle Generationen der Menschheit gleichberechtigt, und so muß auch der Historiker die Sache ansehen.« – Ranke (Anm. 63), S. 142.

[103] Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied 1963 (zuerst 1920), S. 35.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Qualität durchschnittlich unverhältnismäßig besser [...] das Theater wird, dank dem Kino freigeworden von hemmendem Ballast und ungünstigen Einflüssen, zurückkehren *müssen*: zur heiligen Schauspielkunst«.[104]

Film als Korrektiv der radikalen Verbalisierung: Film und Dada

Es ist einigermaßen folgerichtig, daß die Bildwelt des Films in diesem Sinne kompensatorisch mit dem wenigstens zeitweiligen Inhaltsverlust zu tun hat, der für die Literatur den Folgen des Historismus entspringt. Die Inhaltsabstinenz der abstrakten Lyrik des Spätexpressionismus, im Dadaismus, von Kafkas Prosa sind gemeint. Kafkas Prosa beschreibt den Weg in die Konkretion als Umweg um diese herum. Sie hält sich lediglich auf dem dünnen Eise grammatischer Korrektheit. Inhaltlich sind diese Texte sozusagen längst verstummt. Analog zum Verhältnis Lexemautonomie und Film ist dasjenige von zunehmender Abstraktheit und Bildmedium Fernsehen zu verstehen. Wenn es sich bei diesen Phänomenen überhaupt um zwei verschiedene Dinge handelt. Film (und später Fernsehen) haben im Hinblick auf die unmöglich gewordenen Leistungen der Literatur in diesem Sinne in der Tat so etwas wie kompensatorischen Charakter.

Kaes hat recht, wenn er von »Ansätzen einer neuen Poetik« spricht.[105]

Interessant ist immer wieder, daß die Zeitgenossen das Problem so gut wie ausschließlich inhaltlich angingen. »Der Zeitfilm rollt«, heißt es 1913 im »Sturm«; und weiter:

> Der Kinematograph wird nie und nimmer Literatur vermitteln können, aber die Literatur muß von der Kinematographie lernen. Und sie hat schon von ihr gelernt. Es ist nun einmal keine Zeit für schleppende Handlungen, Postkutschenstil und psychologische Kleinarbeit [..]. Das Döblinsche Werk hat das Tempo unseres Lebens.[106]

[104] Alfred Lichtenstein, Retter des Theaters. In: Die Aktion. 3, Nr. 48, 29. 11. 1913, Sp. 109 (zit. nach Anz/Stark [Anm. 88], S. 478). Die Literatur soll nicht – analog zum Theater – gerettet werden. Vielmehr ist in den beschriebenen Vorgängen so etwas wie eine Delegierung von Zuständigkeiten zu sehen: dem neuen Medium Film werden obsolet gewordene Verpflichtungen aus dem alten Medium Literatur überlassen: die Möglichkeit und Legitimität inhaltskonsistenter schriftlicher Erinnerungen, zugleich mit deren sprachlogischer Präsentation.

[105] Kaes (Anm. 95), S. 29 ff.

[106] Joseph Adler, Ein Buch von Döblin. In: Der Sturm. 4. Juli 1913, S. 71 (zit. nach Kaes [Anm. 95], S. 29f.).

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das schreibt der Literatur die Übernahme von filmischen Mitteln und zugleich damit die Änderung von Inhalten vor; sieht sie bei Döblin gar schon realisiert. Aber es ist schlechterdings falsch zu meinen, die Literatur habe vom Film die sogenannten filmischen Mittel übernommen: die Lyrik die asyndetische Reihung, das Drama im flinken Szenenwechsel die Isolierung kleinster Einheiten, usw.. Man kann nicht einmal sagen, sie bediene sich seiner und seiner Mittel. Freilich ist auch nicht einfach das Umgekehrte richtig. Aber es bedurfte für die Literatur keineswegs eines neuen Mediums, einer von außen kommenden Instanz, um so zu werden, wie sie zu diesem Zeitpunkt bereits war. Alles, was der Film tut, ist – bis zur technischen Seite seiner Fertigung – vorgegeben von der historistisch-positivistischen Genese der Lexemautonomie, in deren Konsequenz der Film so gut liegt wie die Literatur. Die Literatur wartet nicht auf den Film, um über die Aneignung seines Verfahrens einer Stillstellung von Bildern und deren Anhäufung und neuen Aufreihung zu sich selbst zu kommen. Sie ist es zu diesem Zeitpunkt bereits. Sie ermöglicht in einem anderen Sinne allenfalls umgekehrt erst dem Film die Übernahme von Verfahren, die für sie selbst in der Etablierung ihrer Lexemautonomie – zugegeben: weitgehend unbemerkt – obsolet geworden sind.

*

In diesem Zusammenhang ist es dann besonders aufschlußreich, daß – spätestens im Dadaismus – die Metaphern als konkrete Bilder – gewissermaßen über den Film – in die Literatur zurückkehren. Die Ver-Bildlichung, die der Film ihr vorspielt, macht die Literatur ihm nach; neu ermuntert durch soviel unverbrauchte Innovation, die ihr in ihm begegnet.

Daß die Metapher auf dem Umweg über den Film als reales Bild, als Piktogramm, nicht als Metapher, in die Texte zurückkehrt, wird etwa in den Bildgedichten und Wort-Collagen der Dadaisten manifest.[107] Sie

[107] Vgl. leicht greifbare Beispiele etwa in: Volker Hage (Hg.), Literarische Collagen, Texte, Quellen, Theorie. Stuttgart 1981 (im folgenden: Hage), S. 31–35; Kurt Schwitters: »Aufruf!«. 1921 ; oder in: Willy Verkauf (Hg.), DADA. Monograph of a Movement. Monographie einer Bewegung. Monographie d'un mouvement. Teufen (AR) o.J. [1957]; Hans Richter, DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden – obwohl doch gerade Literatur! – nach dem Durchgang durch Film und Fotographie nur noch *optisch* ernstgenommen. Nur so können sie in den Texten überhaupt noch existieren. Das hängt damit zusammen, daß den Texten noch immer eine inhaltslogische Bedeutung abverlangt wird, der sie nicht mehr entsprechen (können oder wollen); es sei denn, dem Scheine nach durch das konkrete Bild. Der Dadaismus dieser Spielart ist der Beleg für die Rücknahme der Metapher und die Radikalisierung des konkreten Bildes als figürliche Rede.

Dennoch ist die These von der Rückkehr der Metapher als konkretes Bild nicht ganz korrekt oder wenigstens nicht differenziert genug. Denn die vermeintlichen Bilder sind sämtlich »litterae« im wahren Wortsinne: die Collagen, die in den Texten der Dadaisten präsentiert werden, bestehen im wesentlichen aus einem Arrangement von Lettern: großen und kleinen, fetten und mageren, auf dem Kopf stehend oder diagonal. Sie bringen also bereits einen Grad an Abstraktheit mit, der es ihnen schwer macht, als Bilder tatsächlich aufgefaßt zu werden.[108] Sie sind eigentlich keine Bilder mehr – die Piktogramme bei Döblin im »Alexanderplatz« mögen eine Ausnahme sein. Das heißt in summa: so ganz gelingt selbst diese Rückkehr der Bilder nicht mehr. Obwohl doch offensichtlich das Bedürfnis nach Inhaltslogik und Bildlichkeit gerade alles andere dominiert.

9 Die Literatur der Moderne

Insgesamt läßt sich sagen, daß alles, was man versucht sein könnte, als Endprodukte, Auflösungserscheinungen oder Spätphänomene der Literatur zu sehen, in einem anderen Lichte erscheint, wenn man es im Zusammenhang von Historismus und Lexemautonomie sieht und dem, wozu diese wiederum gehören. Die genuinen Erscheinungen der literarischen Moderne: Décadence oder Fin de siècle, Dadaismus oder Essayismus, Fotografie und Film, Unverständlichkeit, Rätselhaftigkeit und Verschlossenheit[109] – stellen sich dann nicht als die mehr oder

von Werner Haftmann. Köln 1973 (zuerst 1964); auch die Piktogramme in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«, 1929. – Vgl. ferner Karl Riha, Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart 1971.

[108] Die Texte von Karl Kraus werden von Volker Hage (Anm. 107) ebenfalls als solche Collagen gelesen. Mit Recht; gerade an ihnen wird die Abstraktheit und Buchstabenhaftigkeit deutlich, die das Charakteristikum dieser Texte unbedingt ist. – Vgl. im übrigen die Literatur bei Hage (Anm. 107).

[109] Vgl. Gotthart Wunberg, Hermetik (Anm. 85), S. 241–249.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weniger kontingenten Erscheinungen einer relativistisch bestimmten Zeit dar, sondern als folgerichtige und durchaus stringente Phänomene im Nexus historistischen Denkens.

Der Film, um den es hier auch ging, ist davon nur ein Teil. Mit den anderen Phänomenen teilt er die gemeinsame Herkunft aus dem Historismus. Sein Aufkommen revidiert die seit dem 19. Jahrhundert vergebenen Lizenzen. Er übernimmt alsbald die traditionelle (d. h. eine die Inhalte konservierende) Funktion der Literatur, indem er inhaltslogische, konsistente ›Verfilmungen‹ realisiert; oder realisieren möchte.[110] Seit es den Film gibt, hat die Literatur die Möglichkeit, ihre traditionelle Aufgabe zu delegieren. Sie kann sich der mit der Lexemautonomie erlangten Andersartigkeit qua Modernität zuwenden. Die traditionelle Literatur – also die inhaltslogische, die herkömmlich-mimetische – überlebt paradoxerweise (zunächst) im neuen Medium Film. Daß derselbe Film sehr bald andere, analoge Wege geht – wie z.B. »Un Chien andalou« (1928) oder »L'Age d'Or« (1930) von Luis Buñuel –, ist ein damit eng zusammenhängendes, aber anderes Problem.

Im Film bildet sich die Genese der Lexemautonomie als Isolierung der Details, Partikeln und Systeme zwar technisch ab. Denn er besteht in seiner Fertigung aus einer Folge von isolierten Segmenten, die dem historistischen Material analog sind. Er nutzt aber diese Möglichkeit vorerst nicht zur Destruktion seiner selbst wie vor ihm die Literatur. Er präsentiert sich vielmehr zunächst – bewußtlos – als die neue Möglichkeit, der alten Literatur noch einmal zur neuen Geltung ihres alten Anspruches auf Bewahrung zu verhelfen.

Seitdem gibt es eine avantgardistische Literatur, der die Revozierung des Historismus als stilbildendes, weil Lexemautonomien bildendes Mittel nichts anhaben kann. Der Film widerruft zwar (für sich) den Historismus als letztlich stilbildende Kompetenz, vermag aber die mit ihm in Gang gesetzte Entwicklung nicht rückgängig zu machen. Die Literatur nach dem Durchgang durch die Autonomisierung der Lexeme bleibt, was sie dadurch geworden ist: die Literatur der Moderne.

[110] Erst der experimentelle Film – der allerdings folgenreich – entgeht dem und besinnt sich gewissermaßen auf sich selbst, holt die Literatur ein und beteiligt sich an der Lizenz-Nutzung zur Lexemautonomie. Das geschieht natürlich ziemlich bald, wird dann zwischen 1933 und 1945 völlig unterdrückt, um erst relativ spät nach dem Zweiten Weltkrieg erneut an Bedeutung zu gewinnen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hofmannsthal-Bibliographie

1. 1. 1991 bis 30. 6. 1992

Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid

Primärtexte Hofmannsthals und Briefausgaben werden entsprechend dem für das HJb zugrundegelegten Siglenverzeichnis zitiert.
Briefe und Notizen, die erstmals in der Kritischen Ausgabe abgedruckt wurden, bleiben hier unberücksichtigt.
Jede bibliographische Angabe hat eine Ordnungsnummer, ausgenommen davon sind Rezensionen.
Die mit *) gekennzeichneten Angaben sind Einfügungen der Bearbeiterin.
Einzelkritiken zu aktuellen Inszenierungen sind nur in Ausnahmefällen aufgenommen.

1. Quellen

1.1. Gesamtausgaben

[1.1.01.] SW V Dramen 3 *Die Hochzeit der Sobeide – Der Abenteurer und die Sängerin.* Hg. von Manfred Hoppe. Frankfurt a. M. 1991. 564 S.

[1.1.02.] SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 1991. 558 S.

Rezension zu: SW IX Dramen 7 *Jedermann;* SW XV Dramen 13 *Das Leben ein Traum – Dame Kobold;* – SW XVI Dramen 14.1 *Der Turm.* Erste Fassung. Ulrich Weinzierl: Der finstere Zeitspiegel hat Sprünge bekommen. H. v. H's Sorgenkinder: Neue Bände der Kritischen Ausgabe und eine materialreiche Sammlung. In: FAZ, Nr. 280. 3.12.1991, S. L 12.

Rezension zu: SW II Gedichte 2, von Lore Muerdel Dormer in: MAL 24. 1991 Heft 1, S. 129–131.

1.2. Einzelne Werke

Der Dichter und das Fremdenbuch.

[1.2.01.] *Der Dichter und das Fremdenbuch. (Ein Nachmittagstraum am Neujahrstag 1909).* In: Werner Volke, »Es ist hier wieder so paradiesisch schön...« [2.3.02.], S. 7–15 mit 6 S. Faks.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ersatz für die Träume

[1.2.02.] *Ersatz für die Träume.* In: Die Spanner. Medienzeitung für uns und andere. Nr. 0. Jahrg. 1991, S. 1.

So machen es alle

[1.2.03.] Mayer, Mathias: *So machen es alle.* Ein Beitrag zum Verhältnis H's zu Mozart. In: NZZ, Nr. 6 (Fernausg.), 10.1.1992, S. 31.
*) Zu einem Entwurf von 1918, aus dem Nachlaß mitgeteilt.

Über Vergänglichkeit

[1.2.04.] »Ich spür' noch ihren Athem...«. Vorfassung der Terzinen *Über Vergänglichkeit.* Faksimile des Manuskriptblattes. In: Marbacher Fruchtkörbchen, beschrieben zum Abschied von Werner Volke im April 1992. Deutsche Schillergesellschaft, Marbach 1992, (Nr. 17).

1.3. Übersetzungen

Französisch

Die Frau ohne Schatten

[1.3.01.] »La femme sans ombre«. Traduit de l'allemand et présenté par Jean-Yves Masson. Éditions Verdier, coll. »Der Doppelgänger«. Lagrasse 1992, 157 S.

Der Schwierige

[1.3.02.] »L'homme difficile«. Traduit de l'allemand et présenté par Jean-Yves Masson. Éditions Verdier, coll. «Der Doppelgänger». Lagrasse 1992, 169 S.

Italienisch

Reden und Aufsätze – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen

[1.3.03.] L'Ignoto che Appare. Scritti 1891–1914. A cura di Gabriella Bemporad. Tradotti da G. B., Leone Traverso, Giorgio Zampa. Adelphi Edizioni. Milano 1991, 445 S.

Der Rosenkavalier

[1.3.04.] Il »Cavaliere della rosa«. Edizione con testo a fronte, a cura di Franco Serpa. Adelphi Edizioni (=Piccola Biblioteaca 284). Milano 1992, 288 S.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

*) Zweisprachige Textausgabe mit Einführung und Erläuterungen.

1.4. Materialien zu einzelnen Werken

Ariadne auf Naxos

[1.4.01.] Hoppe, Manfred: Neue Quellenfunde zu H. v. H's *Ariadne auf Naxos*. In: Euphorion 86 ('92) 1, S. 118–130.

Furcht

[1.4.02.] Aufzeichnungen und Notizen zu *Furcht* (1907). Mitgeteilt von Gabriele Brandstetter in: Der Traum vom anderen Tanz [2.8.5.01.], S. 40, 43, 53f.

Der Schwierige

Stern, Martin: Die Entstehung von H's anachronistischem Gegenwartslustspiel [2.7.1.15.].

Triumph der Zeit

[1.4.03.] Bühnenskizze aus dem ersten Entwurf zum *Zwischenspiel*. Mitgeteilt von G. Bärbel Schmid in: *Ein Tanzpoem / Josephs Legende* [2.7.1.22.].

1.5. Briefe, Tagebücher, Notizen, Bildnisse

1.5.1. Briefsammlungen

Carl J. Burckhardt

[1.5.1.01.] BW Burckhardt. Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. u. überarb. Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1991. 399 S.

Christiane von Hofmannsthal

[1.5.1.02.] 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, 312 S. und 4 Abb.
Rez.: Hansres Jacobi, »Die ganze Breite des Lebens«. Tagebücher Christiane von Hofmannsthals und Briefe ihres Vaters. In: NZZ, Nr. 193 (Fernausg.), 23.8.1991, S. 35.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1.5.2. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe Hofmannsthals an:

Ernst Gagliardi

[1.5.2.01.] vom 22.12.1923. Mitgeteilt von Claudia Mertz-Rychner. In: NZZ, Nr. 193 (Fernausg.), 23.8.1991, S. 35.

Clara Heye

[1.5.2.02.] vom 22.1.1918. Mitgeteilt von Richard Exner. In: »Dieses ganze Netz von Freundschaften« [2.4.09.], S. 85.

Gertrud von Hofmannsthal

[1.5.2.03.] vom 3.12.1906. Mitgeteilt von Werner Volke in: »Es ist hier wieder so paradiesisch schön...« [2.3.02.], S. 3f.

[1.5.2.04.] vom 25.11.1917. Mitgeteilt von Martin Stern in: Die Entstehung von H's anachronistischem Gegenwartslustspiel [2.7.1.14.], Anm. 7.

Hugo von Hofmannsthal (Vater)

[1.5.2.05.] vom 3.12.1906. Mitgeteilt von Werner Volke in: »Es ist hier wieder so paradiesisch schön...«[2.3.02.], S. 4.

[1.5.2.06.] vom 24.7.1908. Mitgeteilt von Martin Stern in: Die Entstehung von H's anachronistischem Gegenwartslustspiel [2.7.1.14.], Anm. 20.

Richard von Kralik

[1.5.2.07.] vom 19.2.[1915]; 3.3.[1915]. Mitgeteilt von Bernhard Doppler in: Konkurrenz um das Katholisch-Österreichische [2.3.01.], S. 74f.

Rudolf Pannwitz

[1.5.2.08.] vom 19.9.1917. Mitgeteilt von Mathias Mayer in: »So machen es alle« [1.2.03.].

Rudolf Alexander Schröder

[1.5.2.09.] vom März 1901; 14.2.1902; 15.1.1909; 2.6.1909; 9.1.1913; 7.2.1918; 21.2.1920; 20.11.1922; 29.1.1923; Juni 1923; 29.6.1924. – Von Gerty von Hofmannsthal vom 18.6.1907. Mitgeteilt von Richard Exner in: »Dieses ganze Netz von Freundschaften« [2.4.09.], S. 82–87 und 83f.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[1.5.2.10.] vom 23.10.1913. Mitgeteilt von Gerhard Neumann in: *Die Wege und die Begegnungen* [2.7.3.11.], S. 68 Anm. 13.

1.5.3. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe an Hofmannsthal von:

Eberhard von Bodenhausen

[1.5.3.01.] vom 16.12.1908. Mitgeteilt von Werner Volke in: »Es ist hier wieder so paradiesisch schön...« [2.3.02.], S. 6.

Gertrud Eysoldt

[1.5.3.02.] vom 25.8.1904. Mitgeteilt von Leonhard Fiedler in: Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne [2.8.9.01], S. 80.

[1.5.3.03.] o.D. Mitgeteilt von Wolfgang Nehring in: Elektra und Ödipus [2.7.1.10.], S. 130.

Rudolf Pannwitz

[1.5.3.04.] vom 24.9.1917. Mitgeteilt von Mathias Mayer in: »So machen es alle« [1.2.03.].

[1.5.3.05.] vom 29.10.1920. Mitgeteilt von Martin Stern in: Die Entstehung von H's anachronistischem Gegenwartslustspiel [2.7.1.15.], Anm. 14.

Rudolf Alexander Schröder

[1.5.3.06.] vom 26.5.1901; 23.4.1902; Aug.1903; 18.6.1907; [7.]12.1912; 3.10.1928. Mitgeteilt von Richard Exner in: »Dieses ganze Netz von Freundschaften« [2.4.09.], S. 82-88.

Alexander Zemlinsky

[1.5.3.07.] vom 6.7.[1901]; [Juli 1901]. Mitgeteilt von Dietbert Reich und Veronika Schäfer in: *Ein Tanzpoem / Josephs Legende* [2.7.1.22.]

1.5.4. Tagebuchaufzeichnungen, Notizen

1893

[1.5.4.01.] »Äschylos«. In: »Wer lügt, macht schlechte Metaphern« [2.7.2.01], Anm. 44.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

1900

[1.5.4.02.] »Die Kunst und das Glück«. Entwurf von 1900. Mitgeteilt von Ursula Renner in: »Das Erlebnis des Sehens« [2.8.3.02.], S. 294 Anm. 26.

1917

[1.5.4.3.] »Poussin« vom 8.8.1917. Mitgeteilt von Ursula Renner in: »Das Erlebnis des Sehens« [2.8.3.02.], S. 302f.

1.5.5. Bildnisse

1918/1920

[1.5.5.01.] H' mit Gerty, Christiane, Franz, Raimund v. Hofmannsthal und mit Richard Strauss; mit Christiane v. Hofmannsthal. In: Christiane von Hofmannsthal [1.5.1.02.], S. 120 und 174.

1.5.6. Quellen, Zeugnisse und Dokumente anderer zu Hofmannsthal

Erwein Freiherr Gudenus

[1.5.6.01.] An Richard von Kralik vom 4.2. und 5.3.1924. Mitgeteilt von Bernhard Doppler in: Konkurrenz um das Katholisch-Österreichische [2.3.01.], S. 81f. und 88.

Christiane von Hofmannsthal

Christiane von Hofmannsthal [1.5.1.02.], S. 7–9 und 11–117.

Harry Graf Kessler

[1.5.6.02.] Tagebuchnotiz vom 1.12.1906. Mitgeteilt von Werner Volke in: »Es ist hier wieder so paradiesisch schön...« [2.3.02.], S. 4.

Richard von Kralik

[1.5.6.03.] An Freiherrn Erwein Gudenus vom 11. und 13.3.1924. Gutachten zur Persönlichkeit und zum Werk H's (1. und 3. Entwurf). Mitgeteilt von Bernhard Doppler in: Konkurrenz um das Katholisch-Österreichische [2.3.01.], S. 83–88.

Rudolf Alexander Schröder

[1.5.6.04.] Der Abstieg vom Wendelstein. Silvester 1912. Episches Gedicht vom Verfasser. In: Werner Volke, »Es ist hier wieder so paradiesisch schön...«[2.3.02.], S. 16–26 mit 7 S. Faks.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Alexander Zemlinsky

[1.5.6.05.] an Alma Schindler vom [13.6.1901]; [23.6.1901]; [17.7.1901]. Mitgeteilt von Dietbert Reich und Veronika Schäfer in: *Ein Tanzpoem / Josephs Legende* [2.7.1.22.].

2. Forschung

2.1. Periodica

[2.1.01.] HB 40. 1990. Im Auftrag der H. v. H'-Gesellschaft hg. von Leonhard M. Fiedler. 95 S.

2.2. Tagungsberichte

[2.2.01.] Lazarescu, Mariana: »...der Flug der Vögel« – H's Zeichenspiel zwischen Tradition und Innovation. Hundert Gäste an H'-Tagung in Neubeuern. In: Karpatenrundschau, Jahrg. XXV (XXXVI). 16.1.1992, S. 4f.

[2.2.02.] Schmid, Martin E.: »...der Flug der Vögel«. H'-Tagung 1991 in Neubeuern. In: NZZ, Nr. 206. 7.9.1991. S. 49.

[2.2.03.] Weinzierl, Ulrich: Harmonisches Schauen an kultiviertem Ort. Ohne Geist, der stets verneint: Die Zeichenspiele der H'-Gesellschaft in Neubeuern am Inn. In: FAZ, Nr. 206. 5.9.1991, S. 33.

2.3. Darstellungen zur Biographie

[2.3.01.] Doppler, Bernhard: Konkurrenz um das Katholisch-Österreichische. H', Richard von Kralik und das Haus Habsburg. Eine Dokumentation. In: HB 40. 1990, S. 73–92.

*) Zu der von Richard Kralik 1915 in der *Österreichischen Bibliothek* hg. u. eingel. Auswahl aus Abraham a Sancta Claras Schriften. – Dokumente zu Überlegungen des Kaiserhauses über eine Ehrung anläßlich H's 50. Geburtstag.

[2.3.02.] Volke, Werner: »Es ist hier wieder so paradiesisch schön...«. *Der Dichter und das Gästebuch.* H' und Schröder in Neubeuern. In: HB 40. 1990, S. 3–29. Zahlr. Abb. u. Faks.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Benjamin, Simmel, Sombart

[2.4.01.] Jäger, Lorenz: Zwischen Soziologie und Mythos. H's Begegnungen mit Werner Sombart, Georg Simmel und Walter Benjamin. In: H. v. H' -Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 95–107.

Carl J. Burckhardt

[2.4.02.] Stauffer, Paul: Zwischen H' und Hitler. Carl J. Burckhardt. Facetten einer außergewöhnlichen Existenz. Zürich 1991, bs. S. 39–42.

[2.4.03.] Seibt, Gustav: Freund allzu vieler Freunde. Ein Ruhm, der das Urteil lähmt: Die Selbststilisierung Carl Jacob Burckhardts. In: FAZ, Nr. 08. 7.9.1991.

Ottonie Gräfin von Degenfeld-Schonburg

Volke, Werner: »Es ist hier wieder so paradiesisch schön...« [2.3.02.].

Deutsche Zeitgenossen

[2.4.04.] Hugo von Hofmannsthal – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, 346 S. u. 23 Abb. – Rez.: Günter Schnitzler. In: NZZ, Nr. 214 16.9.1991, S. 33; Ulrich Weinzierl. In: FAZ, Nr. 280. 3.12.1991, S. L 12.

*) Berlin als Wirkungsstätte H's: Das politische, literarische und musikalische Leben, Theater und Tanz, Bildende Kunst.

Mattenklott, Gert: Der Begriff der kulturellen Räume bei H'. [2.8.4.01.].

[2.4.05.] Nostitz, Oswalt von: Hofmannsthal und das Berliner Ambiente. Persönliche Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 55–72.

Gerhart Hauptmann

[2.4.06.] Sprengel, Peter: Hauptmann über Hofmannsthal: Aristophanisches und anderes. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 37–53.

[2.4.07.] Stern, Martin: Hofmannsthal über Hauptmann – »ein beständiges Verhältnis der Hingezogenheit«. In: H. v. H' – Freundschaf-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 27-35.

E.T.A.Hoffmann

Ernsthausen, Ursula: *Der Dichter zu Falun.* [2.7.1.06.]

Wolfgang Amadeus Mozart

Mayer, Mathias: »So machen es alle« [1.2.03.].

Helene von Nostitz

[2.4.08.] Nostitz, Oswalt von: Muse und Weltkind. Das Leben der Helene von Nostitz. München/Zürich 1991, 447 S., bs. S. 150–179.
*) Mit zahlr. bisher unveröffentl. Brief- und Tagebuchausschnitten.

Walter Pater

Vilain, Robert: »Wer lügt, macht schlechte Metaphern«: H's *Manche freilich...* and Walter Pater [2.7.2.01.].

Rudolf Alexander Schröder

[2.4.09.] Exner, Richard: »Dieses ganze Netz von Freundschaften«: Das große Beispiel Rudolf Alexander Schröder. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 73–93.
*) Mit Auszügen aus der unveröffentl. Korrespondenz H'-Schröder und Borchardt-Schröder.

2.5. Werkgeschichte und Herausgebertätigkeit

Doppler, Bernhard: Konkurrenz um das Katholisch-Österreichische [2.3.01.].

[2.5.01.] Middell, Eike: Vom Umgang des Dichters mit Dichtung. Zu den editorischen Bemühungen H. v. H's. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 109–122.

[2.5.02.] Neumann, Gerhard: Kulturkonzept und Poetologie. H. v. H's Text *Die Wege und die Begegnungen* und die Bremer Presse. In: HB 40. 1990. S. 30–72.
*) Darin: Faksimiledruck der 6 Blätter der handschriftlichen Vorlage für den Erstdruck von 1907 in der Wiener Tageszeitung »Die Zeit«, einer Fahnenkorrektur H's zum Druck der »Bremer Presse« und der 6 Seiten aus dem Handdruck von 1913.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.6. Werkdarstellungen

[2.6.01.] Onagi, Eizaburo: Der Junge H' – Aus der visionären Welt in die Wirklichkeit. Tokio: Keio Universität 1992. 27/334 S. (In japanischer Sprache).

*) Aufsatzsammlung mit folg. Schwerpunkten: H', der visionäre Erzähler – H', der Interpret der antiken Dramen – H', der Zeitkritiker – Paul Requadt: H. v. H', übersetzt von E. O.

[2.6.02.] Pestalozzi, Karl; Martin Stern: Basler Hofmannsthal Beiträge. Würzburg 1991, 281 S. – Rez. von Mathias Mayer in: ZDP 111. 1992. H.2, S. 315–318.

*) Aufsatzsammlung mit Schriften zu H's Lyrik, Prosa, Drama und Kulturkritik. Aspekte der poetischen Transformation von Wirklichkeit (Stern) und der Sprachskepsis (Pestalozzi).

[2.6.03.] Schnitzler, Günter (Hg.): Hugo von Hofmannsthal: Dichtung als Vermittlung der Künste. In: Freiburger Universitätsblätter. Heft 112. Juni 1991, S. 19–124. Mit einem Vorwort des Hg.: Stichworte zum Heft, S. 29–31.

2.7. Gattungen

2.7.1. Dramatische Werke

Achilles auf Skyros

[2.7.1.01.] Schmid, Gisela Bärbel: »Der Tanz macht beglückend frei«. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 251–260.

*) Tanz als Bewegung der erkenntnissuchenden Seele und deren Spiegelung im Betrachter.

Die Ägyptische Helena

[2.7.1.02.] Schnitzler, Günter: Syntheseversuch. Anmerkungen zur *Ägyptischen Helena* von H' und Strauss. In: Freiburger Universitätsblätter. [2.6.03.], S. 95–124.

*) Studie zur Rezeption und Bedeutung der Euripideischen Mythenversion, zur Werkgenese und zur Konfiguration von Sprache, Musik, Ballett und Raumbild der Bühne.

Ariadne auf Naxos

Hoppe, Manfred: Neue Quellenfunde zu H. v. H's *Ariadne auf Naxos* [1.4.01.].

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[2.7.1.03.] Kohler, Stephan: Galvanisierte Leiche oder Zeitstück im Kostüm? H' und Richard Strauss als Bearbeiter von Molières *Le Bourgeois gentilhomme*. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 143–162.
*) Werkgeschichte; Verhältnis von Künstler und Mäzen; Spannungsfeld: Kunstpolitik, Kunstansichten der Gesellschaft, künstlerisches Selbstverständnis.

[2.7.1.04.] Principe, Quirino: *Ariadne* nell'ambito del teatro Straussiano. In: *Ariadne auf Naxos*. Programma di Sala. Roma, Teatro dell'opera. 1991, S. 33–39.

[2.7.1.05.] Serpa, Franco: Metamorfosi e mutamento. In: *Ariadne auf Naxos* [2.7.1.04.], S. 21–26.

Das Bergwerk zu Falun

[2.7.1.06.] Ernsthausen, Ursula: Der Dichter zu Falun. In: Freiburger Universitätsblätter 1991 [2.6.03.], S. 77–93.
*) H's Umgang mit anderen dichterischen Wirklichkeiten und seine Variation von vorgegebenen Inhalten.

Cristinas Heimreise – Der Schwierige

[2.7.1.07.] Rösch, Ewald: Komödie und Berliner Kritik. Zu H's Lustspielen *Cristinas Heimreise* und *Der Schwierige*. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 163–189.
*) Ausführungen auch zur Werkgenese.

Elektra

[2.7.1.08.] Fox, Malcolm und Brian Coghlan: »My heart belongs to Daddy« – *Elektra*. Background working notes. The Richard Wagner Society of South Australia Inc. in association with The Faculty of Performing Arts and The Department of German, University of Adelaide. 1991, 34 S.

[2.7.1.09.] Mayer, Mathias: H's *Elektra*: Der Dichter und die Meduse. In: ZDP 110. 1991, Heft 2, S. 230–247.
*) Elektra – Gestalt gewordene Poetik? Entwurf einer Analyse von der Problematik dichterischer Existenz.

[2.7.1.10.] Nehring, Wolfgang: *Elektra* und *Ödipus* – H's Erneuerung der Antike für das Theater Max Reinhardts. In: H. v. H' – Freundschaf-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 123–142.

*) Zu H's Intention bei der Aktualisierung der antiken Dramenstoffe.

Die Frau ohne Schatten

Rezensionen zu Gail Finney: Women in Modern Drama. Freud, Feminism and European Theatre at the Turn of the Century von: Wolfgang Paulsen in: MAL 24. 1991. Heft 1. S. 163–165; Lilian R. Furst in: GR 66. 1991. Heft 3, S. 149; Susan L.Cocalis in: GQ 64. 1991. Heft 3, S. 573–74.

Das gerettete Venedig

[2.7.1.11.] Köhn, Lothar: Neuzeit und Moderne. Überlegungen zu H's Trauerspiel *Das gerettete Venedig*. In: Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag mit Beiträgen von Gerhart von Graevenitz.... Tübingen 1992, S. 41–76.

Jedermann

[2.7.1.12.] Renner, Ursula: H's *Jedermann*. »Die Allegorie des Dieners Mammon« zwischen Tradition und Moderne. In: NZZ, Nr. 6 (Fernausg.). 19.1.1992, S. 31.

Das kleine Welttheater

[2.7.1.13.] Mennemeier, Franz Norbert: »Verse für ein durch Wasser getriebenes Puppenspiel«. Zu H. v. H's Drama *Das kleine Welttheater Oder die Glücklichen*. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende [2.8.9.03.], S. 151–168.

*) Das Paradoxon von der notwendigen und zugleich unmöglichen Sprachüberwindung auf der Ebene der Sprache durch bildhaft-visionäre, sprach-musikalische und theatrale Mittel. Dichtung über das Dichten.

Der Schwierige

[2.7.1.14.] Stern, Martin: Nur Wiener Aristokraten-Deutsch. Zur Funktion der Französismen in H. v. H's Lustspiel *Der Schwierige*. In: Recherches germaniques 21. 1991, S. 109–119.

[2.7.1.15.] Stern, Martin: Die Entstehung von H's anachronistischem Gegenwartslustspiel. In: Programmheft zum *Schwierigen* [2.7.1.16.].

[2.7.1.16.] Programmheft zum *Schwierigen* anläßlich der Inszenierung bei den Salzburger Festspielen 1991. Für den Inhalt verantwortlich: Franz Willnauer. – Ohne Seitenang.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

*) Mit einem Originalbeitrag von Martin Stern, mit zahlr. Briefen, Dokumenten, Material und Kritiken, zusg. für das Editionsmanuskript von SW XII Dramen 10.

Der Schwierige.

[2.7.1.17.] Wandruszka, Marie-Luise: Über die Figuren der Komödie. In: Programmheft zum *Schwierigen* [2.7.1.16.].

*) Ausschnitt aus M.-L.W., La cantante di H' – Der Abenteurer und die Sängerin – Geschlechterdifferenz und Sprache bei H. v. H'. Parma 1988. Übersetzt von Maria Wandruszka.

Der Tod des Tizian

[2.7.1.18.] Rotermund, Erwin: Künstlerdramen der Jahrhundertwende. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende [2.8.9.03.], S. 21–35.

Der Unbestechliche

[2.7.1.19.] Graham, Ilse: Auch ein Schattenriss des Ganzen? Ein Versuch zu H's Komödie *Der Unbestechliche.* In: Jb.FDH 1991, S. 308–326.

*) Das Motiv vom »Ganzen«: Theodor, Verfasser, Regisseur und Hauptakteur einer Welt, die er »mit dem Ganzen des ewigen Schöpfers« kongruent machen will. – Untersuchungen zur Komposition.

Der Triumph der Zeit

[2.7.1.20.] Walton, Chris: »Hier beginnt der Tanz«. Alexander Zemlinskys *Tanzpoem.* In: NZZ, Nr. 12 (Fernausg.). 17.1.1992, S. 33.

[2.7.1.21.] Vilain, Robert: *Der Triumph der Zeit.* Zum Ballett H. v. H's. In: NZZ, Nr. 12 (Fernausg.). 17.1.1922, S. 34.

[2.7.1.22.] *Ein Tanzpoem / Josephs Legende.* Programmheft des Opernhauses in Zürich, hg. von Dietbert Reich und Veronika Schäfer. Spielzeit 1991/92.

[2.7.1.23.] Schmid, Gisela Bärbel: *Der Triumph der Zeit* – Allegorisches Spiel. In: *Ein Tanzpoem / Josephs Legende*, [2.7.1.22.].

2.7.2. Lyrik

Die Beiden,

Vilain, Robert: *Der Triumph der Zeit.*, Zum Ballett H. v. H's [2.7.1.21.].

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Manche freilich...

[2.7.2.01.] Vilain, Robert: »Wer lügt, macht schlechte Metaphern«: H's *Manche freilich...* and Walter Pater. In: DVjS 65 ('91) 4, S. 717–754.
*) Originalitätsprobleme der Dichtung. H's Auseinandersetzung mit Paters »Renaissance«.

Vor Tag

[2.7.2.02.] Grieser, Dietmar: Kleine Rede ewig. H' auf Sommerfrische oder Die verschwundene Pietà. In: Prospekt zur III. Welsberger Literaturwoche (13.–21.9.1991).
*) Zum biographischen Hintergrund der Entstehung des Gedichts.

2.7.3. Prosa

Allgemeines

[2.7.3.01.] Bürger, Peter: Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt a. M. 1988. 483 S. – Rez. von Wolfram Malte Fues in: Arbitrium 1. 1992, S. 161.

[2.7.3.02.] Nikisch, Reinhard, M. G.: Brief. (= Sammlg. Metzler: Realien zur Literatur Bd. 260). Stuttgart 1991, XI/259 S.
*) Zu H': S. 61f., 106, 175f., 196, 228, 245.

[2.7.3.03.] Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne (= Edition Orpheus, Bd. 7). Tübingen 1992.

[2.7.3.04.] Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). München 1991.
*) Zu H': S. 81.

Einzelnes

Ein Brief

[2.7.3.05.] Bomers, Jost: Der *Chandosbrief* – die ›Nova Poetica‹ H's. Stuttgart 1991, VII/255 S.

Reitergeschichte

[2.7.3.06.] Lhote, Marie-Josèphe: L'emploi de la brièvité narrative par H. v. H'. In: La Licorne 1991/92. Publication de la Faculté des Lettres et Langues de l'Université de Poitiers.

[2.7.3.07.] Steinlein, Rüdiger: H. v. H's *Reitergeschichte.* Versuch einer struktural-psychoanalytischen Lektüre. In: ZDP 110 1991 Heft 2, S. 208–230.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

*) Untersuchung über Verbindung der *Reitergeschichte* mit dem Frühwerk H's. Ansatz: die spezifische Latenzstruktur in der Erzählung und die damit verbundenen Sprachspiele.

Philosophie des Metaphorischen

[2.7.3.08.] Rosso Chioso, Fernanda: »Objets d'art« e Poesia. In: H. v. H', Filosofia del Metaforico. Siena Barablú 1988, S. 49–75.

Sommerreise

[2.7.3.09.] Henning, Uwe: Die Torsi der Rotonda – Symbole natürlichen Zerfalls oder Denkmale der Risorgimento? Überlegungen zu H. v. H's capriccio palladiano *Sommerreise / Die Rotonda des Palladio* (1903/1919). In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.0.4.], S. 261–283.

Victor Hugo

[2.7.3.10.] Le Rider, Jacques: H. v. H': Rève d'une rencontre avec le Booz de Victor Hugo. In: Romantisme Nr. 73. III. 1991.

Die Wege und die Begegnungen

Neumann, Gerhard: Kulturkonzept und Poetologie [2.5.02.].

[2.7.3.11.] Neumann, Gerhard: *Die Wege und die Begegnungen.* H's Poetik des Visionären – Gemeinsame Einführung: Gabriele Brandstetter [2.8.5.01.], G. N.: Hofmannsthal 1907. Schrift und Lektüre »an der Grenze des Leibes«. – Rudolf Hirsch zum 85. Geburtstag herzlich zugeeignet. In: Freiburger Universitätsblätter 1991 [2.6.03.], S. 61–75 und S. 33–35.

*) Die Wege und die Begegnungen – poetologische Phantasie, in der durch Traumvision die Überwindung der Sprach- und Ordnungswelt abendländischer Bildungstradition ermöglicht und das Eigene, das Schöpferische freigelegt wird.

2.8. Thematische Schwerpunkte

2.8.1. Ästhetik, Poetik, Sprache

[2.8.1.01.] Paulsen, Wolfgang: Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts (=Untersuchungen zur Literaturgeschichte, Bd. 58). Tübingen 1991 (passim).

[2.8.1.02.] Schmidt-Bergmann, Hans-Georg: Die Anfänge der litera-

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rischen Avantgarde in Deutschland – Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literaturhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt. Stuttgart 1991. 475 S.
*) Zu H': S. 43, 60, 86f., 193, 260, 313.

2.8.2. Ästhetizismus, Décadence

[2.8.2.01.] Bauer, Roger: Altes und Neues über die Décadence. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 32. 1991, S. 151–173.

[2.8.2.02.] Doppler, Alfred: Schnitzlers Schauspiel »Der einsame Weg«: Die Stellung des Ästheten im Wien der Jahrhundertwende. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende [2.8.9.03.], S. 37–51.

2.8.3. Bildende Künste

[2.8.3.01.] Eilert, Heide: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart 1991, 378 S. (passim).

[2.8.3.02.] Renner, Ursula: »Das Erlebnis des Sehens« – Zu H's produktiver Rezeption bildender Kunst. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 285–305.

2.8.4. Geschichte, Kultur, Politik

[2.8.4.01.] Mattenklott, Gert: Der Begriff der kulturellen Räume bei H'. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 11–25.

[2.8.4.02.] Mattenklott, Gert: Sprachräume als Heimat. Gedanken zu Nationalität, Universität, Identität. In: NZZ, Nr. 122 (Fernausg.). 31.5.1991, S. 39.

Rezension zu: Le Rider, Jacques: Modernité Viennoise et crises de l'identité. Paris 1990, von Richard Lawson in: MAL 24. 1991. Heft 2, S. 208–211.

2.8.5. Musik und Tanz

[2.8.5.01.] Brandstetter, Gabriele: Der Traum vom anderen Tanz. H's Ästhetik des Schöpferischen im Dialog *Furcht.* – Gemeinsame Einführung: G. B. und Gerhard Neumann [2.7.3.11.]: Hofmannsthal 1907. Schrift und Lektüre »an der Grenze des Leibes«. – Rudolf Hirsch herzlich zugeeignet. In: Freiburger Universitätsblätter 1991 [2.6.03.], S. 37–58, 4 Abb.; S. 33–35.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

*) Poetologische Phantasie als Modell zur Überwindung abendländischer Bildungstradition durch die phantasmatische Körpererfahrung im Tanz.

[2.8.5.02.] Fischer, Jens Malte: Oper – Das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (Wort und Musik, Salzburger Akademische Beiträge Nr. 6). Salzburg 1991, VI/240 S.

*) Danae und Midas: zwei Geschichten vom Gold. Zur Stoffgeschichte von Richard Strauss'» Die Liebe der Danae«, S. 211–217.

[2.8.5.03.] Mahling, Christoph-H.: »Tönendes Schweigen« und Ausdruckstanz. Bemerkungen zu zwei Komponenten des Musiktheaters um die Jahrhundertwende. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende [2.8.9.03.].

*) Zu *Elektra* und *Josephslegende.*

[2.8.5.04.] Mayer, Mathias: Von Figaro zu Falstaff. Verdis Alterswerk in H's Opernästhetik. In: Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1992/93, S. 85–104.

Schmid, Gisela Bärbel: »Der Tanz macht beglückend frei« [2.7.1.01.].

[2.8.5.05.] Spohr, Mathias: Zemlinskys Musik zu H's Tanzpoem. In: *Tanzpoem / Josephs Legende* [2.7.1.22.].

2.8.6. Orientalismus

[2.8.6.01.] Zelinsky, Hartmut: Kultur statt Macht. China und Taoismus – Rezeption in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: NZZ, Nr. 111 (Fernausg.). 17.5.1991, S. 37f.

2.8.7. Räume, Zeiten

[2.8.7.01.] Nienhaus, Stefan: Ein Irrgarten der Verschwörungen. Das Venedig-Sujet und die Tradition des Bundesromanes. In: GRM N. F. 42. 1992. Heft 1, S. 87–105.

2.8.9. Theater und Film

[2.8.9.01.] Fiedler, Leonhard M.: Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne. Das Theater Max Reinhardts. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende [2.8.9.03.], S. 69–85.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[2.8.9.02.] Fritz, Horst: Arthur Schnitzlers Dramen und der Film. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende [2.8.9.03.], S. 54–67.
*) Zum *Fremden Mädchen.*

[2.8.9.03.] Drama und Theater der Jahrhundertwende. Hg. von Dieter Kafitz (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 5). Tübingen 1991, VII/309 S.

3. Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte

3.1. Rezensionen

Rösch, Ewald: Komödie und Berliner Kritik [2.7.1.07.].

[3.1.01.] Schmid, Martin E: Hofmannsthal – Strauss: Die Berliner Erstaufführungen der Opern im Spiegel der Presse. Ein Bericht. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 227–249.
*) Zu: *Elektra; Der Rosenkavalier; Ariadne auf Naxos* I und II; *Die Frau ohne Schatten; Die Ägyptische Helena; Arabella.*

[3.1.02.] Sösemann, Bernd: Verrisse, Hymnen, Spötteleien. Das Spektrum publizistischer Kritik nach den Uraufführungen H's in Berlin. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 191–213.
*) Kritiken in ihrer kommunikationshistorischen Bedeutung. Spannungsfeld zwischen Kritiker, publizierender Zeitung, Dichter und Publikum.

[3.1.03.] Sösemann, Bernd; Holger Kreitling: Bibliographie der Kritiken zu den Uraufführungen H. v. H's in Berlin. In: H. v. H' – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen [2.4.04.], S. 215–225.
*) Zu: *Elektra; Die Hochzeit der Sobeide; Der Abenteurer und die Sängerin; Das gerettete Venedig; Oedipus und die Sphinx; Cristinas Heimreise; König Oedipus; Amor und Psyche; Jedermann; Die Schäferinnen; Die grüne Flöte; Die Lästigen; Der Bürger als Edelmann; Dame Kobold; Florindo.*

Zu einzelnen Inszenierungen

Josephslegende
s. *Triumph der Zeit.*

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lucidor

[3.1.04.] Regitz, Hartmut: Meisterhafte Balancae. Youri Vámos choreographiert *Lucidor* im Basler Ballett. In: BZ, Nr. 110. 13.5.1992, S. 8.

Triumph der Zeit / Josephslegende

[3.1.05.] Amort, Andrea: Das Scheitern war vorprogrammiert. In: Kurier, 21.1.1992. – Bucher, Eva: Zuckerguss und Comic. Zweiter Ballettabend im Zürcher Opernhaus. In: Züricher Tages-Anzeiger, 22.1.1992. – Feller, Elisabeth; Urs Mattenberger: Zürichs junger Ballettchef: Steckt im Buhmann ein Hoffnungsträger? Bienerts neueste Ballettpremiere *Josephs Legende* spaltet nicht nur das Publikum: Zwei Kritikermeinungen. In: Badener Tagblatt, 21.1.1992. – Garcia, Sylvia: Tanzästhetik pur und ein Matratzenballett. Ballettpremiere mit Zemlinsky. Uraufführung am Zürcher Opernhaus. In: Der Zürcher Oberländer, 21.1.1992 und Aargauer Tagblatt, 21.1.1992. – Koch, Gerhard R.: Bringt der Reine den Untergang? *Josephs Legende* von Richard Strauss und eine Uraufführung von Alexander Zemlinsky. In: FAZ, Nr. 23. 28.1.1992, S. 25. – Orlando, Susanne: Schwebende Grazie und aggressive Härte. In: Züricher Tagblatt, 21.1.1992. – Pellaton, Ursula: Ballett als allegorisches Divertissement und als Bewegungsdrama. In: Zürichsee-Zeitung, 21.1.1992. – (Uz.): Triumph effektvollen Tanzens. Ballett-Uraufführung im Opernhaus Zürich. In: NZZ, Nr. 15 (Fernausg.). 21.1.1992, S. 19. – U. Fr.: Bertrand d'At, Choreograph. In: NZZ, 18.1.1992. – Richard, Christine: Premierendoppel mit Béjart. Opernhaus Zürich: Choreographien von Bertrand d'At und Bernd Roger Bienert. In: Basler Zeitung, Nr. 17, 17.1.1992. – Zampont, Luida: Dieser Joseph hätte Richard Strauss nicht gemopst. Bernd R. Bienert choreographierte das Strauss-Ballett in Zürich. In: Die Presse, 21.1.1992. – Außerdem: In: Der Standard, 21, 1992; Luzerner Neueste Nachrichten, Nr. 16, 21.1.1992; ZüriWoche, 23.1.1992.

Der Turm

[3.1.06.] Kruntorad, Paul: Der Held, dessen Adel das Scheitern ist. Thomas Langhoff inszeniert H's *Turm* als Koproduktion der Wiener Festwochen und des Deutschen Theaters Berlin. In: BZ, Nr. 134. 12.6.1992, S. 12. –

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Weinzierl, Ulrich: Lust an der fröhlichen Apokalypse. Triumph für H' und Langhoff in Wien: *Der Turm* ist spielbar. In: FAZ, Nr. 135. 12.6.1992, S. 33.

3.2. Tonaufnahmen

[3.2.01.] Westphal, Georg: »Die Zeit, die ist ein sonderbar' Ding...«. Autorenporträt: Lyrik, Prosa, Briefe. – Mitschnitt einer Lesung in Mönchengladbach am 27.1.1989. Litraton, Hamburg. Cassette: 80 Min.

Manche freilich...; Aus: *Buch der Freunde; Der Tor und der Tod; Terzinen über die Vergänglichkeit; Der Schwierige* (14. Szene); *Ein Brief; Der Rosenkavalier* (Monolog der Marschallin); *Wert und Ehre deutscher Sprache; Briefe.*

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

Der Vorstand

Vorsitzender:

Dr. Werner Volke, Eschenweg 20, D-71672 Marbach a. N.

Stellvertretende Vorsitzende:

Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin, Hardstraße 94, CH-4052 Basel
Dr. Ursula Renner-Henke, Zasiusstraße 42, D-79102 Freiburg/Br.

Schriftführer:

Dr. Lorenz Jäger, Bethmannstraße 13, D-60311 Frankfurt a. M.

Schatzmeisterin:

Dr. G. Bärbel Schmid, Am Floßgraben 4, D-79102 Freiburg/Br.

Postanschrift:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, c/o Dr. G. Bärbel Schmid, Am Floßgraben 4, D-79102 Freiburg/Br.

Jahresbeitrag:

für ordentliche Mitglieder DM 60,00
für Studierende DM 25,00
zuzüglich DM 5,00 bei Zahlung in fremder Währung

Zahlungen an:

Postscheckamt D-60288 Frankfurt (BLZ 500 100 60), Konto 96068-601;
Schecks an die Postanschrift der Gesellschaft

Mitteilungen

Die nächste Tagung der Gesellschaft findet turnusgemäß 1994 statt. Tagungsort ist das Deutsche Literaturarchiv Marbach a. N. Als Termin

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sind die Tage vom 8. bis 11. September vorgesehen. Nachdem durch die Kritische Ausgabe der Werke Hugo von Hofmannsthals nun auch ein Großteil der Fragment gebliebenen Arbeiten bekannt geworden ist, soll die Tagung unter dem Leitthema ›Die Ästhetik des Fragmentarischen‹ stehen. – Über den endgültigen Termin werden die Mitglieder der Gesellschaft im Laufe dieses Jahres informiert. Interessierte Nichtmitglieder mögen sich wegen näherer Auskünfte an Frau Dr. Bärbel Schmid, Schatzmeisterin der Gesellschaft, Am Floßgraben 4, 79102 Freiburg/Br. oder an eines der Vorstandsmitglieder wenden.

Von den früheren Veröffentlichungen der Gesellschaft können von den ›Hofmannsthal-Blättern‹ die Hefte 7–34 und 37–41/42 zum Preis von DM 5,00 für das Einzel- und DM 7,00 für das Doppelheft noch bezogen werden. – Von den ›Hofmannsthal-Forschungen‹ sind noch die Bände 2, 3, 5 und 7–9 für je DM 9,00 zuzüglich Versandkosten vorrätig. – Ebenso ist der 1989 anläßlich des Berliner Symposiums erschienene Band: »Im Geschwätz der elenden Zeitungsschreiber«. Kritiken zu den Uraufführungen Hugo von Hofmannsthals in Berlin. Hrsg. v. Bernd Sösemann, noch beziehbar (DM 10,00 zuzüglich Versandkosten). – Bestellungen nimmt Frau Dr. Bärbel Schmid entgegen.

Zu den ›Hofmannsthal-Blättern‹ erscheint im Laufe dieses Jahres ein Gesamtregister, das Namen und die erwähnten Werke Hofmannsthals aufführt. Auch dieses kann über Frau Dr. Schmid bezogen werden. Der Preis für dieses Beiheft wird etwa DM 20,00 betragen.

Die Einführung neuer Postleitzahlen bringt Beschwer, auch im Blick auf das vorgesehene neue Mitgliederverzeichnis. Alle Mitglieder werden gebeten, uns die neue Postleitzahl so bald wie möglich bekanntzugeben.

Dr. Fritz Ebner, langjähriges Mitglied und Rechnungsprüfer der Gesellschaft, wurde im Dezember 1992 anläßlich seines 70. Geburtstages mit der Goethe-Plakette des Landes Hessen geehrt. Er erhielt die Auszeichnung für seine Verdienste als Forscher, Herausgeber, Sammler und als Dichtender insbesondere für seine Arbeiten über die Beziehungen zwischen Goethe und Johann Heinrich Merck.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Satzung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

A Allgemeines

§ 1 *Name, Sitz, Tätigkeitsbereich*

Die Gesellschaft führt den Namen »Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.«. Sie hat ihren Sitz in Frankfurt am Main und ist als rechtsfähiger Verein im Vereinsregister beim Amtsgericht Frankfurt am Main eingetragen. Sie erstreckt ihre Tätigkeit auf das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland und gegebenenfalls auf andere Länder.

§ 2 *Ziele*

Die Gesellschaft fördert die Verbreitung und das Verständnis des Werkes Hugo von Hofmannsthals (1874-1929) sowie die Erschließung seines Lebenskreises. Sie möchte insbesondere durch den Gedankenaustausch von Forschern, Kennern und Freunden des Dichters in aller Welt sein Andenken bewahren, sein geistiges Vermächtnis ehren und seine hinterlassenen Schriften veröffentlichen helfen.

§ 3 *Wege zur Erreichung der Ziele*

(1) Mit dieser Zielsetzung veranstaltet die Gesellschaft Vorträge, Tagungen und Ausstellungen und gibt in zwangloser Folge erscheinende Publikationen und eine Jahresbibliographie heraus. Sie unterstützt Editionen der Werke und Briefe des Dichters und pflegt Kontakte zu Institutionen, die entsprechenden Zielen dienen.

(2) Die Veranstaltungen und Publikationen sollen u.a. über Funde von Handschriften, Briefen und Erstdrucken sowie über erfolgte und geplante Aufführungen informieren und der Hofmannsthal-Forschung als Forum dienen. Für die Publikationen bestellt der Vorstand Herausgeber, die ihre Tätigkeit grundsätzlich ehrenamtlich ausüben.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

§ 4 *Vermögen der Gesellschaft, Gemeinnützigkeit*

(1) Die Gesellschaft ist selbstlos tätig, sie verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke im Sinne des Abschnitts »Steuerbegünstigte Zwecke« der Abgabenordnung 1977.

(2) Das durch
- *Mitgliedsbeiträge*
- *Spenden, Stiftungen und Vermächtnisse Privater*
- *Zuwendungen und Subventionen öffentlicher Stellen*

erworbene Vermögen der Gesellschaft und etwaige Gewinne dienen der Erreichung der in § 2 genannten Ziele. Die Mitglieder erhalten keine Gewinnanteile und in ihrer Eigenschaft als Mitglieder keinerlei Zuwendungen aus Mitteln der Gesellschaft.

(3) Es darf keine Person durch Ausgaben, die den Zielen der Gesellschaft fremd sind, oder durch unverhältnismäßig hohe Vergütungen begünstigt werden.

B Mitgliedschaft

§ 5 *Erwerb der Mitgliedschaft*

(1) Mitglied werden können natürliche und juristische Personen, auch Körperschaften.

(2) Die Aufnahme erfolgt aufgrund eines schriftlichen Antrages. Über den Antrag entscheidet der Vorstand. Der Vorstand kann einen Aufnahmeantrag nur mit schriftlicher Begründung ablehnen.

§ 6 *Beitrag*

(1) Jedes Mitglied ist zur Entrichtung eines Beitrages verpflichtet. Patenschaften, durch die eine Person für ein bestimmtes Mitglied die Verpflichtung der Entrichtung des Mitgliedsbeitrages übernimmt, sind möglich. Die Höhe des Mitgliedsbeitrages wird von der Mitgliederversammlung auf Antrag des Vorstandes festgesetzt.

(2) Der Vorstand kann in besonderen Fällen den Beitrag ermäßigen, stunden oder erlassen.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(3) Durch eine einmalige Zuwendung in Höhe eines zwanzigfachen Jahresbeitrages kann die Mitgliedschaft auf Lebenszeit erworben werden.

(4) Die Gesellschaft ist nicht verpflichtet, bereits entrichtete Beiträge bei vorzeitigem Ausscheiden eines Mitgliedes zu erstatten.

§ 7 *Austritt, Ausschluß*

(1) Der Austritt erfolgt zum Ende des Kalenderjahres durch schriftliche Kündigung gegenüber dem Vorstand.

(2) Ein Mitglied kann durch Vorstandsbeschluß ausgeschlossen werden, wenn es wesentliche Interessen der Gesellschaft geschädigt oder den Jahresbeitrag trotz zweimaliger Mahnung nicht entrichtet hat. Das Mitglied kann binnen 4 Wochen nach Zugang des Ausschließungsbeschlusses mit eingeschriebenem Brief an den Vorstand verlangen, daß die nächste Mitgliederversammlung über den Ausschluß entscheidet. Die Entscheidung der Mitgliederversammlung ist endgültig.

§ 8 *Fördernde Mitglieder*

Fördernde Mitglieder verpflichten sich, jährlich mindestens den fünffachen Jahresbeitrag zu zahlen.

§ 9 *Ehrenmitglieder*

Auf Antrag des Vorstandes beruft die Mitgliederversammlung Personen wegen besonderer Verdienste oder wegen ihrer besonderen Bedeutung zu Ehrenmitgliedern. Ehrenmitglieder sind von der Beitragspflicht befreit. Die Zahl der Ehrenmitglieder kann bis zu elf Personen betragen.

C Organe der Gesellschaft

§ 10 *Organe der Gesellschaft*

Organe der Gesellschaft sind
a) der Vorstand
b) die Mitgliederversammlung.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

§ 11 *Vorstand*

(1) Der Vorstand besteht aus dem Vorsitzenden der Gesellschaft, zwei stellvertretenden Vorsitzenden, dem Schatzmeister und dem Schriftführer. Die Tätigkeit des Vorstandes ist ehrenamtlich.

(2) Die Vorstandsmitglieder werden von der Mitgliederversammlung für den Zeitraum bis zur nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung (in der Regel 2 oder 3 Jahre) gewählt. Wiederwahl ist zulässig. Bis zur Neuwahl führt der alte Vorstand die Amtsgeschäfte weiter.

§ 12 *Geschäftsbereich des Vorstandes*

(1) Der Vorstand führt die Geschäfte der Gesellschaft nach den Beschlüssen der Mitgliederversammlung. Er gibt sich eine Geschäftsordnung. Er ist verantwortlich für das Vereinsvermögen und hat darüber Rechnung zu legen. Der Vorstand entscheidet mit einfacher Stimmenmehrheit.

(2) Die Gesellschaft wird gerichtlich und außergerichtlich durch den Vorsitzenden der Gesellschaft oder einen stellvertretenden Vorsitzenden vertreten (§ 26 Abs. 2 BGB).

§ 13 *Ordentliche Mitgliederversammlung*

(1) Die ordentliche Mitgliederversammlung findet jeweils spätestens nach 3 Jahren statt. Ihre Einberufung erfolgt rechtzeitig einen Monat vor dem Versammlungstermin durch Schreiben des Vorstandes an die letzte der Gesellschaft mitgeteilte Adresse eines jeden Mitgliedes. Das Schreiben enthält die vom Vorstand festzusetzende Tagesordnung.

(2) Anträge von Mitgliedern zur Tagesordnung sind dem Vorstand schriftlich mitzuteilen und bis vor Beginn der Versammlung zulässig. Über die Zulassung späterer – auch mündlicher – Anträge zur Tagesordnung entscheidet der Vorstand.

(3) Die Mitgliederversammlung wird vom Vorsitzenden der Gesellschaft oder einem anderen Mitglied des Vorstandes geleitet.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

§ 14 *Beschlußfassung der Mitgliederversammlung, Wahlen*

(1) Die Mitgliederversammlung beschließt insbesondere über
a) den Tätigkeitsbericht des Vorstandes und den Bericht der Rechnungsprüfer (Entlastung des Vorstandes) sowie über den Haushaltsvoranschlag
b) die Festsetzung des Mitgliedsbeitrages
c) die Berufung von Ehrenmitgliedern
d) die Wahl des Vorstandes
e) die Wahl der Mitglieder des Beirates
f) die Wahl der Rechnungsprüfer
g) die im Sinne der Vereinsziele zu unternehmenden Veranstaltungen
h) Satzungsänderungen
i) die Auflösung der Gesellschaft nach Maßgabe von § 19 Abs. 1 dieser Satzung.

(2) Die Mitgliederversammlung ist unabhängig von der Zahl der erschienenen Mitglieder beschlußfähig. Ihre Beschlüsse werden mit einfacher Mehrheit gefaßt mit Ausnahme einer Änderung des § 2 dieser Satzung sowie eines Beschlusses zur Auflösung der Gesellschaft, für die die Zustimmung der Dreiviertelmehrheit der erschienenen Mitglieder erforderlich ist. Juristische Personen, Gesellschaften oder körperschaftliche Mitglieder haben jeweils nur eine Stimme.

(3) Über jede Mitgliederversammlung ist eine Niederschrift anzufertigen, die von dem Versammlungsleiter und dem Protokollführer zu unterzeichnen ist.

§ 15 *Außerordentliche Mitgliederversammlung*

Eine außerordentliche Mitgliederversammlung muß stattfinden, wenn mindestens ein Viertel der Mitglieder oder die Mehrheit des Ehrenrates dies unter Angabe der Tagungsordnung schriftlich verlangt. Der Vorstand ist in diesem Fall verpflichtet, die Versammlung innerhalb von drei Monaten einzuberufen. Im übrigen gelten für die außerordentliche Mitgliederversammlung die Bestimmungen über die ordentliche Mitgliederversammlung entsprechend.

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

D Ehrenrat, Beirat, Rechnungsprüfer

§ 16 *Ehrenrat*

(1) Die Ehrenmitglieder bilden den Ehrenrat der Gesellschaft und wählen aus ihrer Mitte einen Ehrenpräsidenten.

(2) Der Ehrenrat berät den Vorstand in allen Fragen grundsätzlicher Art. Die Ehrenmitglieder werden zu allen Veranstaltungen der Gesellschaft eingeladen und haben das Recht, an den Vorstandssitzungen mit beratender Stimme teilzunehmen. Der Ehrenpräsident leitet in der Mitgliederversammlung die Wahl des Vorstandes oder betraut damit ein anderes Mitglied der Gesellschaft.

§ 17 *Beirat*

(1) Die Mitglieder des Beirates beraten den Vorstand in wichtigen Fragen und unterstützen ihn in seiner Arbeit. Sie können jederzeit an den Sitzungen des Vorstandes mit beratender Stimme teilnehmen. Besonders die Vorstandssitzungen, die anläßlich der Tagungen der Gesellschaft stattfinden, sollen dazu Gelegenheit geben. Die Mitglieder des Beirates sind u.a. durch die Übersendung der Protokolle aller Sitzungen des Vorstandes laufend über dessen Tätigkeit zu unterrichten. Sie halten über den Vorsitzenden der Gesellschaft möglichst engen Kontakt mit dem Vorstand.

(2) Die Mitglieder des Beirates werden von der Mitgliederversammlung für den Zeitraum bis zur nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung (in der Regel 2 oder 3 Jahre) gewählt. Es können bis zu neun Mitglieder des Beirates gewählt werden.

§ 18 *Rechnungsprüfer*

Die Mitgliederversammlung wählt für den Zeitraum bis zur nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung (in der Regel 2 oder 3 Jahre) zwei Rechnungsprüfer. Diese haben die Geschäftstätigkeit des Vorstandes, insbesondere die finanziellen Verhältnisse, zu prüfen und über ihre Feststellungen der Mitgliederversammlung zu berichten.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

E Schlußbestimmungen

§ 19 *Auflösung der Gesellschaft*

(1) Der Beschluß zur Auflösung der Gesellschaft bedarf der Dreiviertelmehrheit der erschienenen Mitglieder.

(2) Die Gesellschaft ist aufgelöst, sobald sie weniger als sieben Mitglieder zählt.

(3) Bei Auflösung der Gesellschaft oder bei Wegfall ihres bisherigen Zweckes fällt das Vermögen der Gesellschaft an das Freie Deutsche Hochstift, Frankfurt am Main, das es unmittelbar und ausschließlich für gemeinnützige Zwecke, vorrangig im Interesse der Verbreitung der Werke Hofmannsthals und der Hofmannsthal-Forschung, zu verwenden hat.

§ 20 *Auslegung und Gültigkeit dieser Satzung*

(1) Im Zweifelsfalle sind alle Bestimmungen im Sinne der bestmöglichen Erfüllung der Ziele und Aufgaben der Gesellschaft (§ 2 dieser Satzung) auszulegen.

(2) Die eventuelle Nichtigkeit einzelner Bestimmungen dieser Satzung berührt nicht die Gültigkeit der übrigen Satzungsbestimmungen.

(3) Der Vorstand ist ermächtigt, Satzungsänderungen, die aus Gründen des geltenden Rechts von einer Behörde verlangt werden oder die nur redaktioneller Art sind, selbst zu beschließen, sofern die in § 2 genannten Grundsätze unberührt bleiben. Solche Änderungen bedürfen der nachträglichen Genehmigung durch die nächstfolgende Mitgliederversammlung.

§ 21 *Inkrafttreten*

Vorstehende Satzung ersetzt die Satzung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V. vom 1. Februar 1968 in der am 28. September 1968 revidierten Fassung. Sie wurde von der Mitgliederversammlung am 24. August 1986 in Pont-à-Mousson beschlossen und in Kraft gesetzt.

Frankfurt am Main, den 13.10.1986

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

SW I Gedichte 1	Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber (†). 1988.
SW III Dramen 1	Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3	Die Hochzeit der Sobeide/ Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe (†). 1992.
SW VIII Dramen 6	Ödipus und die Sphinx/König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8	Das Salzburger Große Welttheater/Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13	Das Leben ein Traum/Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.
SW XVI.1 Dramen 14.1	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
SW XVIII Dramen 16	Aus dem Nachlass. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
SW XX Dramen 18	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 XXVI *Operndichtungen 4*	Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
SW XXVIII Erzählungen 1	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
SW XXIX Erzählungen 2	Aus dem Nachlass. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
SW XXX Roman	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe	Hg. von Ellen Ritter. 1991

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979f.

GW GD I	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
GW D II	Dramen II: 1892–1905
GW D III	Dramen III: 1893–1927
GW D IV	Dramen IV: Lustspiele
GW D V	Dramen V: Operndichtungen
GW D VI	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
GW E	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
GW RA I	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
GW RA II	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
GW RA III	Reden und Aufsätze III: 1925 – 1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945 ff. (bei späterer abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr)

P I (1950)	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

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

E	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
GLD	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
D I	Dramen I. 1953
D II	Dramen II. 1954
D III	Dramen III. 1957
D IV	Dramen IV. 1958
L I (1947)	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
L I	Lustspiele. 1959
L II (1948)	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
L II	Lustspiele II. 1954
L III	Lustspiele III. 1956
L IV	Lustspiele IV. 1956
B I	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
B II	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
BW Andrian	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1968.
BW Beer-Hofmann	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt 1972.
BW Bodenhausen	Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. (Hg. von Dora von Bodenhausen). (Düsseldorf) 1953.
BW Borchardt	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt 1954.
BW Burckhardt	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von C. J. B. Frankfurt 1956.
BW Burckhardt (1957)	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von C. J. B. Frankfurt 1957 (Erw. Ausgabe).
BW Burckhardt (1991)	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt 1991.
BW Degenfeld	Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

	Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene ne Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühll. Frankfurt 1974.
BW Degenfeld (1986)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitw. von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühll. Erw. und verb. Auflage Frankfurt 1986.
BW George	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. (Hg. von Robert Boehringer). Berlin 1938.
BW George (1953)	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Auflage. (Hg. von Robert Boehringer). München, Düsseldorf 1953.
BW Haas	Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. (Hg. von Rudolf Italiaander). Berlin 1968.
BW Herzfeld	Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
BW Insel	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 1985.
BW Karg Bebenburg	Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt 1966.
BW Kessler	Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt 1968.
BW Mell	Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
BW Nostitz	Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt 1965.
BW Redlich	Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt 1971.
BW Rilke	Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt 1978.
BW Schmujlow-Claassen	Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1982.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

BW Schnitzler	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1964.
BW Schnitzler (1983)	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1983.
BW Strauss	Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. (Hg. von Franz Strauss). Berlin, Wien, Leipzig 1926.
BW Strauss (1952)	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
BW Strauss (1954)	Erw. Aufl. Zürich 1954.
BW Strauss (1964)	Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964.
BW Strauss (1970)	Hg. von Willi Schuh. 4., erg. Aufl. Zürch 1970.
BW Strauss (1978)	5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1978.
BW Wildgans	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich, München, Paris 1935.
BW Wildgans (1971)	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und komm. von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
BW Zifferer	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
TB Christiane	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt 1991.
TB Christiane (^{2}1991)	2. überarb. Aufl. Frankfurt 1991.

HB Hofmannsthal-Blätter
HF Hofmannsthal-Forschungen
HJb Hofmannsthal-Jahrbuch

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anschriften der Mitarbeiter

Dr. Moritz Baßler
Eugenstr. 38, 72072 Tübingen

Prof. Dr. Renate Böschenstein
Université de Genève, Dép. des langue et littérature allemandes, 34, rue de St. Jean, CH 1203 Genf

Dr. Rudolf Hirsch
Freies Deutsches Hochstift / Goethe-Haus, Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt a. M.

HD Dr. Angelika Hoffmann-Maxis
RWTH – Aachen, Komparatistisches Seminar, Templergraben 55, 52062 Aachen

Prof. Dr. Gerhard Neumann
Institut für Deutsche Philologie, Universität München, Schellingstr. 3, 80799 München

Prof. Dr. Christoph Perels
Freies Deutsches Hochstift / Goethe-Haus, Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt a. M.

Dr. Ursula Renner-Henke
Deutsches Seminar II, Universität Freiburg, Werthmannplatz, 79085 Freiburg

PD Dr. Günter Schnitzler
Deutsches Seminar II, Universität Freiburg, Werthmannplatz, 79085 Freiburg

Dr. G. Bärbel Schmid
Am Floßgraben 4, 79102 Freiburg

Prof. Dr. Anthony Stephens
University of Adelaide, German Department, G.P.O. Box 498, Adelaide, South Australia 5001

Dr. Juliane Vogel
Paracelsusweg 7/7, A 1030 Wien

Dr. Werner Volke
Eschenweg 20, 71672 Marbach a. N.

Prof. Dr. Gotthart Wunberg
Deutsches Seminar, Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Register

Abraham a Sancta Clara 359
Ackerknecht, Erwin 336
Adler, Joseph 347
Adler, Paul 313
Adorno, Theodor W. 154, 157, 253
Adriani, Bruno 253
Aischylos 80, 180
Aksakow, Alexander 294
d'Albert, Eugen 70
Albouy, Pierre 237, 240
Alexis, Willibald 314
Allem, Maurice 238
Altenberg, Peter 313
Amort, Andrea 371
Anakreon 108
Andrian, Leopold von 17f., 22, 28, 99, 102f., 142, 174, 317
d'Annunzio, Gabriele 297, 312, 333
Anz, Thomas 339–342, 344, 347
Arendt, Hannah 317
Aristophanes 69, 166, 174, 360
Arndt, Ernst Moritz 235, 241
Assmann, Aleida 344
d'At, Bertrand 371
Aurnhammer, Achim 193

Baehr, Rudolf 261
Baerwald, Richard 301
Bahr, Hermann 20, 24, 32, 99, 102, 184
Baldick, Robert 312
Balzac, Honoré de 60, 69, 71, 84, 86, 219
Barthes, Roland 140
Baßler, Moritz 287, 307, 311, 313
Baudelaire, Charles 11, 142, 237, 239f., 247–257, 259f., 309
Bauer, Karl 29
Bauer, Roger 368
Bayerdörfer, Hans-Peter 184
Beardsley, Aubrey 42, 84
Becker, Ida 89
Beckett, Samuel 199, 202, 225
Beer-Hofmann, Richard 146f., 165, 195f., 209, 318, 325, 331
Beese, Henriette 195
Beguin, Albert 245
Behrens, Jürgen 9
Behrens, Peter 69
Béjart, Maurice 371
Bemporad, Gabriella 354
Benjamin, Walter 141, 153f., 161, 248–250, 254, 360
Bense, Max 139
Berchem, Max von 69
Berenson, Bernhard 133, 135
Berg, K. (s. Kippenberg, Katharina)
Berner, Peter 317
Berthelot, Pierre Eugène Marcelin 291
Bertz, Eduard 74
Best, Otto F. 305, 339f.
Bethusy-Huc, Max von 21, 81
Bie, Oscar 55
Bienert, Bernd Roger 371
Bierbaum, Otto Julius 12, 20, 24, 29, 32, 46, 55, 66
Bill, Max 288
Binder, Hartmut 303
Blei, Franz 22, 59, 64–67, 95
Bleibtreu, Carl 336
Blüh, Otto 291, 304
Bode, Christoph 306
Bodenhausen, Dora von 57
Bodenhausen, Eberhard von 19, 42–44, 46f., 60, 85, 113, 115f., 121, 357
Böning, Thomas 158
Böschenstein, Bernhard 170
Boeschenstein, Hermann 325
Böschenstein, Renate 137
Böcklin, Arnold 12, 20, 32, 34, 239
Bölsche, Wilhelm 317
Bois-Reymond, Emil du 292
Bomers, Jost 366
Bonnard, Pierre 58
Bonus, Arthur 74
Borchardt, Ernst 116f.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Borchardt, Marie Luise 112
Borchardt, Rudolf 21f., 29, 32–34, 55f., 59, 65–67, 69–71, 73, 77, 79, 84f., 88, 97f., 112, 116f., 224, 361
Borchmeyer, Dieter 337
Borel, Pétrus 241
Borges, Jorge Luis 139f.
Borst, Otto 328
Bosse, Harriet 118
Brahm, Otto 47f.
Brandes, Georg 55, 68
Brandstetter, Gabriele 193, 227, 355, 367f.
Brecht, Bertolt 184, 202, 287, 307
Brecht, Christoph 311
Brecht, Erika 136
Brecht, Walther 131, 172, 219, 239
Brehm, Alfred Edmund 143
Breton, André 300
Brinkmann, Richard 339, 364
Brix, Emil 317
Broch, Hermann 317, 336
Brod, Max 303, 332
Brunner, Otto 237
Bucher, Eva 371
Buddemeier, Heinz 344
Büchner, Georg 310, 315
Bürger, Christa 298, 366
Bürger, Peter 298, 366
Bulwer-Lytton, Edward Robert 344
Buñuel, Luis 350
Burger, Hilde 75
Burckhardt, Carl Christoph 126
Burckhardt, Carl Jakob 125–129, 355, 360
Busoni, Ferruccio 128f.
Butlerow, Aleksandr 288

Calderón de la Barca, Pedro 154f., 202
Carlweiss, Carl 105, 108
Carmontelle, Louis 183, 196, 204
Carossa, Hans 74
Castiglioni, Niccolò 135
Celan, Paul 309–311
Cervantes, Miguel de 187–191, 194, 196, 198, 203, 208, 210
Cézanne, Paul 68, 270
Chavannes, Puvis de 98, 103
Chopin, Frédéric 334
Clairvaux, Bernhard von 327
Clarac, Pierre 251
Claudel, Paul 133
Cocalis, Susan L. 364
Cocteau, Jean 199
Coghlan, Brian 363
Conrad, Michael Georg 20
Conti, Christoph 317
Conze, Werner 237
Corbineau-Hoffmann, Angelika 235f., 242, 252, 261
Corot, Camille 68
Cossmann, Paul Nikolaus 68
Cromwell, Oliver 236
Crookes, Sir William 288, 290

Däubler, Theodor 302f., 305, 332
Dahn, Felix 314, 319, 324, 327, 344
Dante Alighieri 59, 70f., 84, 134, 334
Da Ponte, Lorenzo 173
Daumal, René 300
Daumier, Honoré 68
De Coster, Charles 159f.
Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin von 111, 113, 360
Dehmel, Richard 23, 55, 68
De Kock, Paul 243f., 246
Delacroix, Eugène 68
De la Motte, Houdard 193
Delle Cave, Ferruccio 174
Dennett, Daniel C. 140
Derenthal, Ludger 299
Derrida, Jacques 204
Deutsch, (Frau) 69
Diderot, Denis 73
Diederichs, Eugen 74
Dinter, Annegret 193
Döblin, Alfred 347–349
Döhring, Sieghart 184
Doppler, Bernhard 356, 358f., 361, 368
Dormer, Lore Muerdel 353
Dove, Alfred 329
Droop, F(ritz?) 173
Drost, Wolfgang 235
Droysen, Johann Gustav 316

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Durzak, Manfred 148
Duse, Eleonora 47
Dwyer, Charlotte Elisabeth, geb. Misch 19
Dyck, Anthonis van 98

Ebers, Georg 315, 318–322, 324, 326–330
Eckstein, Friedrich 102–104
Edison, Thomas Alva 135
Edschmid, Kasimir 305
Eggert, Hartmut 319, 321
Eilert, Heide 368
Einstein, Carl 305, 309, 311, 313
Emrich, Wilhelm 335f.
Engel, Manfred 273
Engländer, Siegmund 139
Erken, Günther 170
Ernst, Max 298f.
Ernsthausen, Ursula 361, 363
Esch, Arnold 319
Eschenbacher, Walter 339
Eulenburg-Hertefeld, Philipp zu 66
Euripides 79, 150, 166, 178–180, 362
Evers, Hans Gerhard 319
Exner, Richard 356f., 361
Eysoldt, Gertrud 46, 357

Fairley, Barker 325
Fechner, Gustav Theodor 297
Feller, Elisabeth 371
Ferdinand von Braunschweig-Lüneburg 327
Fick, Monika 317
Ficker, Ludwig von 310
Fiedler, Leonhard 357, 359, 369
Finney, Gail 364
Fischer, Jens Malte 369
Flammarion, Camille 288, 292, 294f., 301
Flaubert, Gustave 314f., 318, 324, 327, 332f.
Flournoy, Théodore 300
Fontane, Theodor 314f., 319, 325
Foucault, Michel 191, 341
Fox, Malcolm 363
Franck, Hans 341
Franckenstein, Clemens zu 17, 105, 108, 135
Franckenstein, Georg zu 57, 99, 102, 112
Franz Joseph I., Kaiser von Österreich 118
Freud, Sigmund 274, 302
Frey, Hans-Jost 251
Freytag, Gustav 167, 314f., 327
Freytag, Karl 166
Fricke, Gerhard 139
Friedmann, Max 135
Friedrich II., der Große, König von Preußen 329
Frink, Helen 137, 143
Frisé, Adolf 163, 310
Fritsch, Hugo von 59
Fritz, Horst 370
Fülleborn, Ulrich 273
Fürst, Norbert 148
Fues, Wolfram Malte 366
Furst, Lilian R. 364

Gadamer, Hans-Georg 295
Gagliardi, Ernst 356
Gagnebin, Bernard 187
Garcia, Sylvia 371
Gebhard, Walter 317
Geheeb, Paul 89
Geiger, Benno 118f.
George, Stefan 11–13, 15, 17f., 29, 42, 69, 97f., 157, 170, 218, 239f., 253–259
Geppert, Hans Vilmar 325
Géricault, Théodore 68
Geyger, Lili, geb. von Hopfen 105
Gill, Eric 56
Gluck, Christoph Willibald 226f., 229f.
Godé, Maurice 338
Goethe, Johann Wolfgang von 11, 13, 16, 69, 79, 85, 122, 141, 175, 185f., 193f., 196f., 210, 216, 310, 327, 331, 334f., 340
Goethe, Christiane von 79
Göttsche, Dirk 338
Götz, Wolfgang 319
Gogh, Vincent van 55, 68f., 115
Goll, Yvan 338

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Goudstikker, Mathilde 29
Goudstikker, Sophia 29
Goyen, Jan van 98
Grabbe, Christian Dietrich 315
Graevenitz, Gerhart von 364
Graham, Ilse 365
Grasskamp, Walter 241, 259
Greve, Ludwig 342
Gries, Johann Diederich 154
Grieser, Dietmar 366
Griffith, David Wark 344
Groos, Karl 143
Gross, Stefan 204
Grossklaus, Götz 235
Gudenus, Erwein Freiherr 358
Güldenstubbe, Ludwig von 300
Gulbransson, Grete 135
Gumbrecht, Hans Ulrich 237, 249
Gurlitt, Ludwig 89
Guys, Constantin 53, 69, 98, 249f.

Haeckel, Ernst 317
Haftmann, Werner 349
Hage, Volker 348f.
Hals, Frans 63
Hamm, Peter 163
Hanako 68
Hank, Rainer 196
Hardekopf, Ferdinand 313
Harden, Maximilian 66, 94
Hart, Heinrich 336
Hart, Julius 336
Harth, Dietrich 344
Hartmann, Eduard von 302
Hasenclever, Walter 341
Hauptmann, Gerhart 315, 360
Haupt-Pappenheim 70
Hebbel, Friedrich 139, 142, 164, 315
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 300
Heiderich, Günter 84
Heiderich, Ursula 84
Heimann, Moritz 46
Heintz, Günter 12f.
Helms, Sabine 63
Henning, Uwe 367
Henry, Anne 260
Herder, Johann Gottfried 147
Herzfeld, Marie 216
Herzogenrath, Wulf 299
Heydrich, Moritz 175
Heye, Clara 356
Heymel, Adolph 19
Heymel, Alfred Walter 10, 12, 19–98, 109f.
Heymel, Gitta, geb. von Kühlmann 21f., 48, 50, 52f., 55, 60–62, 64, 69f., 72, 76, 78, 80f., 88, 92, 94f., 98
Heywood, Rosalind 291
Hildebrand(t), Adolf von 68
Hildebrandt, Kurt 174
Hille, Peter 302f.
Hinderer, Walter 184, 197
Hirsch, Rudolf 9, 24, 31, 59, 99, 143, 367, 368
Hölderlin, Friedrich 14, 339
Hölz, Karl 252
Hörisch, Jochen 235
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 195, 227, 361
Hofmann, Hans 329
Hofmann, Ludwig von 68
Hofmannsthal, Anna Maria von (Mutter) 24, 31, 121, 129
Hofmannsthal, Christiane von 41f., 54, 64, 80, 121, 128, 355, 358
Hofmannsthal, Franz von 46f., 64, 80, 121, 136, 358
Hofmannsthal, Gerty von, geb. Schlesinger 34, 42, 46f., 50, 53f., 57f., 61f., 64, 68–70, 72, 76, 80, 85f., 93, 95, 98, 100, 103, 106f., 113, 115, 117, 122, 127, 129, 130–136, 356, 358
Hofmannsthal, Hugo Augustin von (Vater) 24, 28, 31, 70, 114, 356
Hofmannsthal, Hugo von 5f., 9–12, 14–181, 183, 185–187, 195f., 201, 208f., 214–219, 222–226, 234, 237–241, 244f., 252–254, 257–261, 263f., 269f., 272f., 297, 309f., 312–314, 332f., 336–338, 353–372
Hofmannsthal, Raimund von 52, 54, 64, 80, 121, 136, 358
Hofmiller, Josef 68f., 73, 77
Hofstaedter, Douglas R. 140

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hokusai, Katsuschika 334f.
Holländer, Hans 185
Holz, Anita 335
Holz, Arno 316, 326, 331–337
Homer 71, 150
Hoppe, Karl 325
Hoppe, Manfred 353, 355, 362
Horaz 239
Hoyos, Alexander Graf 102, 104, 136
Hübner, Rudolf 316
Hünich, Fritz Adolf 265
Hugo, Victor 158f., 236f., 240, 314f., 318, 367
Huysmans, Joris Karl 312f., 318, 325, 327, 331–333

Ickstadt, Heinz 235
Illies, Joachim 152
Inglis, Craig M. 17

Jacob, Hans 312
Jacobi, Hansres 355
Jacobowski, Ludwig 20
Jauß, Hans Robert 235, 237, 248
Jean-Aubry, Gerard 195
Jean Paul 11f., 310, 323, 327
Jeziorkowsky, Klaus 166
Jolly, Philipp von 291
Jordaens, Jacob 98
Joyce, James 309, 332, 336
Justi, Carl 69

Kaes, Anton 341f., 344, 347
Kafitz, Dieter 317, 370
Kafka, Franz 303, 347
Kahane, Arthur 111, 123f.
Kainz, Josef 148
Kaiser, Gerhard 158
Kaiser, Georg 340
Kandinsky, Wassily 288–291, 303–306, 340
Kant, Immanuel 138, 149
Kardorff, Konrad von 63
Karg von Bebenburg, Edgar 102f., 180f.
Karlweiss, Carl (s. Carlweiss)
Karnick, Manfred 202
Kaufmann 333

Keller, Ferdinand 329
Keller, Gottfried 148, 158
Kernberg, Otto F. 273
Kessler, Harry Graf 22, 32f., 41, 47–50, 53, 55f., 59, 61, 66, 68f., 71f., 75f., 79f., 88, 92, 358
Keyserling, Goedela Gräfin 135f.
Keyßner, Gustav 329
Kienecker, Friedrich 303
Kierkegaard, Sören 173f.
Killy, Walther 325
Kinsky, Franz Graf 102, 104
Kippenberg, Anton 21, 55, 59, 69, 71, 73, 77
Kippenberg, Katharina 60, 69, 97
Kirsch, Winfried 184
Kittler, Friedrich A. 302, 341
Klee, Paul 305
Klinger, Max 334f.
Klussmann, Paul Gerhard 256
Knobloch, Eberhard 325
Koch, Gerhard R. 371
Kocka, Jürgen 320
Köhn, Lothar 364
Koenig, Robert 321
Köppen, Ulrich 341
Kohler, Stephan 363
Kohut, Heinz 273
Kolbenheyer, Erwin Guido 325
Koppen, Erwin 344
Kornfeld, Paul 303
Koselleck, Reinhart 237, 241
Kralik, Richard von 317, 356, 358f.
Kraus, Karl 104, 349
Krauss, Clemens 198, 214, 225, 227–229
Kreitling, Holger 370
Krummacher, Hans-Henrik 330
Kruntorad, Paul 371
Kühlmann, Anna von 76, 81, 92
Kühlmann, Marguerite von (s. Heymel, Gitta)
Kühlmann, Otto von 21
Kühlmann, Margarete von, geb. von Stumm-Ramholz 62, 81
Kühlmann, Richard von 21, 49, 59, 62,
Kühn, Sophie von 74
Kufferath, Maurice 99

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kuhn, Richard 304
Kunisch, Hermann 175
Kurella, Hans 302
Kurtz, Rudolf 303
Kurz, Selma 103f.

La Bruyère, Jean de 117
Lacan, Jacques 145
Lämmert, Eberhard 235
La Roche, Sophie de 194
Lang, Andrew 293f.
Langen, August 258
Langhoff, Thomas 371f.
Lasker-Schüler, Else 339
Lawson, Richard 368
Lazarescu, Mariana 359
Lechter, Melchior 11–13
Leclercq, Michel Théodore 204
Lee, Kenneth R. 17
Léhar, Franz 125
Lenz, Jakob Michael Reinhold 310
Leonhardt, Gustav 193
Lepsius, Karl Richard 321
Le Rider, Jacques 367f.
Lesage, Alain René 73
Lessing, Gotthold Ephraim 97
Leuwer, Franz 51
Lévi-Strauss, Claude 163, 229
Lhote, Marie-Josèphe 366
Lichtenstein, Alfred 346
Liebermann, Max 98, 115
Liliencron, Detlev von 25
Loewenfeld, Leopold 297, 302
Lombroso, Cesare 288
Ludwig, Otto 175
Luitpold, Prinzregent von Bayern 21
Luhmann, Niklas 291
Lukács, Georg 346
Lyautey, Louis-Hubert-Gonzalve 131

Mach, Ernst 184, 291, 304, 317
Maeterlinck, Maurice 139, 172, 183, 192, 197, 203–207, 209, 270f., 274, 282, 284
Mahler, Gustav 134
Mahler-Werfel, Alma 124f., 134, 359
Mahling, Christoph-Helmut 258, 369
Mahrholdt, Erwin 162
Maier, Wolfgang 312
Maillol, Aristide 56, 68, 76, 80, 98
Makart, Hans 344
Mallarmé, Stéphane 183, 192, 195f., 200, 210, 221, 234, 238, 253, 257, 268–270, 273, 276, 281, 294, 298, 309
Man, Paul de 194
Mandelkow, Karl Robert 310
Manet, Edouard 55, 68
Manger, Klaus 193
Mann, Heinrich 60, 69
Mann, Mathilde 60
Mann, Thomas 140, 297, 303, 313, 336
Mantl, Wolfgang 317
Manzoni, Alessandro 314f.
Marées, Hans von 55, 68
Mariano, Nicky 134f.
Marinetti, Filippo Tommaso 338, 340
Marlowe, Christopher 22
Martino, Pierre 236
Masson, Jean-Yves 354
Mattenklott, Gert 360, 368
Maupassant, Guy de 101
Mauser, Wolfram 173, 252
Mauthner, Fritz 338f.
Maximilian II. von Bayern 329
Mayer, Mathias 354, 356f., 361–363, 369
Meier, Walter 338
Meier-Graefe, Julius 23f., 34, 68, 113
Meinhold, Johannes Wilhelm 325
Melenk, Margot 253
Mélèze, Josette 236
Mendelejew, Dmitri Iwanowitsch 290
Mennemeier, Franz Norbert 177, 364
Mercier, Louis-Sébastien 73, 244–246, 260
Mérimée, Prosper 88
Merkel, Otto Julius 98
Merker, Paul 241
Merlio, Gilbert 317
Mertz-Rychner, Claudia 355f.
Mesmer, Franz Anton 195
Metastasio, Pietro 227
Methlagl, Walter 310
Meyer, Conrad Ferdinand 314f.

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Meyer-Wendt, Hans-Jürgen 177
Meyrink, Gustav 292
Michaelis, Dora 120f., 123, 136
Michaelis, Karl 136
Michelsen, Peter 193
Middell, Eike 361
Miller, Hillis J. 194
Mondor, Henri 195
Moering, Renate 9
Mörike, Eduard 258, 310
Mohler, Armin 317
Molière 73, 117, 224, 363
Moltke, Kuno von 66
Momm, Ulla 312
Monet, Claude 50
Mozart, Wolfgang Amadeus 24, 173, 361
Müller, Robert 311, 313
Müller-Blattau, Josef 258
Münsterberg 69
Musil, Robert 162f., 310, 336
Musset, Alfred de 169, 183, 196, 198–200, 204, 217, 238
Muther, Richard 55
Mutzenbecher, Kurt von 47, 68

Nagel, Gustav 69
Nagel, Thomas 140
Naumann, Barbara 259
Nehring, Wolfgang 357, 363
Nerval, Gérard de 245–247, 257, 259f.
Neumann, Gerhard 6, 183, 185, 263, 357, 361, 367f.
Niefanger, Dirk 311, 314
Nienhaus, Stefan 369
Nietzsche, Friedrich 166, 176–180, 206, 210f., 235, 240, 334f., 342
Nikisch, Reinhard 366
Nipperdey, Thomas 320
Nordau, Max 326, 333f., 336
Nostitz, Helene von 114, 143 , 361
Nostitz, Oswalt von 360f.
Novalis 74, 259
Noverres, Jean-Georges 193

Oelmann, Ute 11, 13
Ohl, Hubert 325, 327
Ohnet, George 334f.
Onagi, Eizaburo 362
Oppenheimer, Yella 111, 128
Oppermann, Hans 325
Orlando, Susanne 371
Ostwald, Wilhelm 289f.
Ovid 194

Pabst, Walter 235
Paetzke, Iris 366
Palézieux-Falconnet, Aimé von 54, 59
Palladino, Eusapia 297
Pannwitz, Rudolf 15, 89f., 121, 356f.
Pappenheim, Marie 172
Pascal, Blaise 231
Passavant, Poldi von 113
Pasteur, Louis 298f.
Pater, Walter 312, 361, 366
Paulsen, Wolfgang 363, 367
Pech, Jürgen 299
Pehle, Margot 342
Pellaton, Ursula 371
Perels, Christoph 9
Perl, Jeffrey-M. 237
Perzynski, (Friedrich?) 69
Pestalozzi, Karl 140, 362
Petersen, Jens 319
Pfemfert, Franz 341
Pfister, Manfred 312
Piccini, Niccolò Vito 230
Piechotta, Hans-Joachim 236
Piloty, Karl von 344
Pindar 84f., 88
Planck, Max 291
Platon 101, 171, 174
Pleister, Michael 254
Plumpe, Gerhard 344
Podmore, Frank 300
Poe, Egdar Allan 257, 339
Poellnitz, Rudolf von 20f., 37f., 42, 86
Pontoppidans, Henrik 60
Pope, Alexander 84
Por, Peter 252
Pound, Ezra 309
Powrie, Phil 300
Prat, Angel Valbuena 187
Preisendanz, Wolfgang 197
Prel, Carl du 293

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Principe, Quirino 363
Proelß, Johannes 320
Proust, Marcel 235f., 241f., 251f., 260
Puschkin, Alexandr Sergejewitsch 315

Raabe, Wilhelm 314f., 325–327, 331
Racine, Jean 236
Raddatz, Fritz J. 163
Rameau, Jean-Philippe 193, 228
Rang, Adalbert 74
Rang, Florens Christian 74
Ranke, Leopold von 329, 345f.
Rathenau, Walther 69
Rauch, Maya 355
Raymond, Marcel 187
Regitz, Hartmut 371
Régnier, Henri de 253
Reich, Dietbert 357, 359, 365
Reichenberger, Kurt 248, 250
Reinhardt, Max 57, 64, 70, 83, 111, 114, 363, 369
Rembrandt, Harmensz van Rijn 63, 98, 163
Renner, Ursula 6, 358, 360, 364, 368
Requadt, Paul 362
Restorff, Brigitta 312
Reusch, Hubert 92
Richard, Christine 371
Richer, Jean 245
Richet, Charles 288
Richter, Gert 333
Richter, Gustav 174
Richter, Hans 348
Richter, Raoul 68
Rickert, Heinrich 290
Riedel, Manfred 329
Riemann, Bernhard 304
Rietzschel, Thomas 303
Riezler, Kurt 115
Riezler-Liebermann, Käte 114–116
Riffarterre, Michael 139f.
Riha, Karl 349
Rilke, Rainer Maria 12, 59, 69, 120, 179f., 195f., 201, 208–210, 234, 254f., 259, 263–286, 330
Rimbaud, Arthur 253
Ringel, Karl Jürgen 325
Ringger, Kurt 261
Ritter, Ellen 353
Rodin, Auguste 98, 270
Rösch, Ewald 363, 370
Ronsard, Pierre de 230
Rops, Félicien 99
Rosso Chioso, Fernanda 367
Rotermund 68
Rotermund, Erwin 365
Rousseau, Jean-Jacques 73, 183, 187–191, 193f., 196, 203, 206, 210, 215f., 219, 221, 223
Rubens, Peter Paul 63, 98
Ru(h)land, Carl 49
Rupprecht, Kronprinz von Bayern 55

Sack, Gustav 311, 313
Saharet 24f., 110
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 251
Salten, Felix 82f., 86
Scarron, Paul 73
Schäfer, Veronika 357, 359, 365
Schäfer, Wilhelm 74
Schalek, Alice 117
Schaukal, Richard von 73
Scheffel, Joseph Victor von 314, 318–321, 324, 326–330, 344
Scheible, Hartmut 211
Scheichl, Siegurd Paul 310
Schering, Emil 202
Schey, Anna 135
Schey-Rothschild, Philipp von 113f.
Schiller, Friedrich 193, 202, 327, 334f.
Schillings, Max von 80, 84
Schindler, Alma (s. Mahler-Werfel, Alma)
Schings, Hans-Jürgen 142
Schirach, Friedrich Wilhelm von 34
Schirach, Margarete von, geb. Hesse 34, 44
Schirmer, Elisabeth 235
Schlaf, Johannes 74
Schlawe, Fritz 329
Schlechta, Karl 166, 206
Schlegel, August Wilhelm 154
Schlegel, Friedrich 97, 340
Schleich, Carl Ludwig 23
Schlesinger, Emil 105
Schlesinger, Franziska 100f., 105, 135

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schlesinger, Fritz 108
Schlesinger, Gertrud
(s. Hofmannsthal, Gerty)
Schlesinger, Hans 99, 100–105
Schmid, G.Bärbel 353, 355, 360, 362, 365, 369
Schmid, Martin E. 359f.
Schmidt-Bergmann, Hans-Georg 367
Schmidt-Dengler, Wendelin 175
Schmitz, (Oscar H.?) 68
Schmujlow, Wladimir 118
Schmujlow-Claassen, Ria 29
Schnack, Ingeborg 265
Schnädelbach, Herbert 315, 327
Schnitzler, Arthur 60, 184, 195, 200f., 209–217, 313
Schnitzler, Günter 6, 360, 362
Schönberg, Arnold 172
Schönborn, Joseph Graf 102, 104
Scholem, Gershom 154
Scholtz, G. Gunter 315
Schrempf, Christoph 173
Schrenck, Albert von 297
Schreyer, Lothar 338
Schröder, Clärchen 31
Schröder, Else 31
Schröder, Johannes 19
Schröder, Lina 31
Schröder, Rudolf Alexander 9–11, 13–17, 19–24, 26–29, 31–38, 40, 43, 47f., 52, 56, 59, 70f., 74f., 79, 81–84, 86, 88, 92, 97, 110, 356–359, 361
Schulin, Ernst 319
Schultz, Friedrich August 20
Schultz, Marie 20, 23, 25f., 29, 31–33, 92
Schulz, Gerhard 332–334, 336
Schuster, Gerhard 71, 355
Schweinitz, Jörg 341
Schweppenhäuser, Hermann 248
Schwitters, Kurt 340, 348
Scott, Walter 314, 319f.
Scudéry, Georges 73
Seibt, Gustav 360
Seilern, Ilse Gräfin von, geb. Olden 111
Serpa, Franco 354, 363
Serres, Michel 199, 233
Seyr, Franz 310
Shakespeare, William 51, 64, 69, 78, 83, 87, 154, 166, 175, 236
Shaw, George Bernard 315
Sidgwick, Eleanor Mildred 294
Sieber-Rilke, Ruth 12, 255
Sienkiewicz, Henryk 314f.
Silverman, Kaja 140
Simenauer, Erich 274
Simmel, Georg 360
Slade, Henry 287
Smythies, John-R. 291
Sösemann, Bernd 46, 370
Solf, Wilhelm 22f.
Sombart, Werner 55, 360
Sondrup, Steven P. 17
Sophokles 80, 150, 165f., 175, 178, 180
Sovot, Ballot de 193
Spengler, Oswald 317
Spies, Werner 298
Spohr, Mathias 369
Sprengel, Peter 310, 360
Stammler, Wolfgang 241
Stark, Michael 339–341, 344, 347
Stauffer, Paul 360
Stedmann, Radulph von 59, 63
Steinecke, Hartmut 319
Steinlein, Rüdiger 366
Stendhal (Henry Beyle) 236, 261
Stephens, Anthony 195, 210, 263, 265f., 273
Stern, Ernst 114, 116
Stern, Martin 140, 355–357, 360, 362, 364f.
Sternheim, Carl 22, 64
Stierle, Karlheinz 247, 320, 337
Stifter, Adalbert 86, 87
Stinde, Julius 335
Storck, Joachim W. 265
Storm, Theodor 325
Strack, Friedrich 193
Stramm, August 331
Strauss, Richard 24, 55, 196f., 214, 216, 218, 223–225, 227–230, 232, 234, 358, 362f., 369–371
Strindberg, August 118, 194f., 197, 199, 201–203, 210, 315

https://doi.org/10.5771/9783968217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Strodtmann, Adolph 139
Stumm, Constanze von 68
Stumm, Vera 68
Suphan, Bernhard 85
Swinburne, Algernon Charles 257, 339
Szondi, Peter 168, 184, 195, 238f., 268f.

Tadié, Jean-Yves 242
Teuber, Dirk 299
Thierry, Jean-Jacques 236
Thomsen, Christian W. 185
Thuille, Ludwig 32
Thurn und Taxis, Marie von 133–135
Tiedemann, Rolf 248, 253
Tintoretto 98
Tizian 186
Tolstoi, Leo 314f.
Toulouse-Lautrec, Henri de 21, 58, 98
Trakl, Georg 162, 310, 312f., 332
Traverso, Leone 354
Tschudi, Hugo von 68f.

Ulrici, Hermann 292, 300
Unterkircher, Anton 310

Vaihinger, Hans 330
Valéry, Paul 133, 312
Vámos, Youri 371
Van de Velde, Henry 47, 49
Verkauf, Willy 348
Verlaine, Paul 253, 257, 259
Vermeer van Delft 63
Verne, Jules 291
Vilain, Robert 361, 365f.
Virchow, Rudolf 287, 289–291
Vischer, Friedrich Theodor 318, 325, 328–332
Vogel, Juliane 165
Voigt, Robert 36, 69
Volke, Werner 19, 353f., 356–360
Vollhardt, Friedrich 290
Von der Mühll, Hans 125–127
Von der Mühll, Jan 126
Von der Mühll, Theodora 125
Vordtriede, Werner 148
Voss, Richard 22, 55

Wagner, Otto 288
Wagner, R. 69
Wagner, Richard 206, 226f.
Walden, Herwarth 305, 338
Waldmann, Ludolf 334
Wally, Friedrich 245
Walser, Robert 86, 254, 318, 327
Walton, Chris 365
Wandruszka, Maria 365
Wandruszka, Marie-Luise 365
Wassermann, Jakob 82f., 86f.
Weber, Horst 79, 94
Weiand, Christof 261
Weinzierl, Ulrich 353, 359f., 372
Weissel, Julius 105, 108
Wells, Herbert Georg 142
Weninger, Erich 325, 327
Werfel, Franz 119f., 124f., 134, 303, 339
Werner, Anton von 334
Werner, Wolfgang 63
Westhoff, Heidi 342
Westphal, Georg 372
Westphalen, Christian Heinrich Philipp 327
Whitman, Walt 74
Wiegler, Paul 73, 83
Wiesenthal, Grete 111
Wiethölter, Waltraud 263, 272
Wilczek, Hans Graf 134f.
Wilde, Oscar 312f.
Wilhelm II. 54, 66, 68f.
Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 50, 85
Wille, Bruno 325
Willnauer, Franz 364
Winkels, Hubert 235
Winkler, Michael 257
Wirth, Albrecht 291
Wittgenstein, Ludwig 292, 310, 338
Wolff, Kurt 69
Wolters, Friedrich 71
Wrede, Eugen von 91
Wrede, Karl von 91
Wrede, Mary von 91
Wünsch, Marianne 366
Wunberg, Gotthart 6, 309, 315, 317, 325, 336f., 340, 344, 349

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wundt, Wilhelm 292
Wuthenow, Ralph-Rainer 236
Wyneken, Gustav Adolph 89

Yacco, Sada 68
Yeats, William Butler 302

Zampa, Giorgio 354
Zampont, Luida 371
Zangerle, Ignaz 310
Zelinsky, Hartmut 369
Zeller, Bernhard 11, 15, 18, 79, 342
Zelter, Carl Friedrich 85, 194
Zemlinsky, Alexander von 357, 359, 365, 369, 371
Zichy, Johann Graf 111
Zichy, Margit Gräfin 111
Zinn, Ernst 12, 179, 195, 255, 264
Žmegač, Victor
Zola, Emile 316, 340
Zöllner, Friedrich 287 f., 293, 297, 304

https://doi.org/10.5771/9783966217093 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -