

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann und Alfred Roller
»Josef Hoffmann zum 15. Dezember 1920« Klaus E. Bohnenkamp
Rudolf Kommer. Kulturvermittler und Theateragent zwischen Europa und Amerika Alexander Honold
Hofmannsthals »Reitergeschichte« Kevin Kempke
Gegenwartsbegriff und Zeitsemantik in »Der Dichter und diese Zeit« Heinz Rölleke
»Die Frau ohne Schatten«. Zu den Motiven ›Kinderlosigkeit‹ und ›Versteinerung‹ Tillmann Heise
Gattungsvariationen und Gedankenexperimente im »Brief ans Dial« Martin Stern
Zur Ambivalenz der zwei Fassungen von »Der Turm« Hans J. Lind
Robert Walsers Hofmannsthal Achim Aurnhammer
Arthur Schnitzlers Schlüsse Mario Zanucchi
Intertextuelle Apokalyptik in Heyms »Der Krieg« Csongor Lőrincz
Zu Dezső Kosztolányis Novellenheld Kornél Esti
Nicolas Pethes Konstruktionen kollektiver Medienwirkungen im frühen Kinodiskurs

29/2021

Rombach Wissenschaft

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
29/2021

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 29/2021

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Alexander Honold · Gerhard Neumann (†)

Ursula Renner · Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg (†)

 **rombach**
wissenschaft

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96821-839-7 (Print)

ISBN 978-3-96821-840-3 (ePDF)

1. Auflage 2021

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG,
Baden-Baden 2021.

Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach

Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks
von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

»Josef Hoffmann zum 15. Dezember 1920«
Blätter von Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann und
Alfred Roller
Mitgeteilt von Ursula Renner
9

Klaus E. Bohnenkamp
Rudolf Kommer. Kulturvermittler und Theateragent zwischen
Europa und Amerika
Mit vier unbekannten Briefen Rudolf Kassners
49

Alexander Honold
Träumereien eines Wachtmeisters
Hofmannsthal's »Reitergeschichte«
191

Kevin Kempke
Dasein und Hiersein
Gegenwartsbegriff und Zeitsemantik in Hofmannsthal's
»Der Dichter und diese Zeit«
229

Heinz Rölleke
»Die Frau ohne Schatten«
Zu den Motiven »Kinderlosigkeit« und »Versteinerung«
253

Tillmann Heise
Das »Erfundene Gespräch« als transatlantischer Dialog
Gattungsvariationen und Gedankenexperimente in Hofmannsthal's
Gesprächsfragment »Brief ans Dial« (1925)
259

Martin Stern

Zur Ambivalenz der zwei Fassungen von
Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm«
Sozialistische Utopie oder populistische Diktatur? Konzession ans
Theater oder tragische Erkenntnis des Geschichtsverlaufs?
281

Hans J. Lind

Robert Walsers Hofmannsthal
291

Achim Aurnhammer

Arthur Schnitzlers Schlüsse
317

Mario Zanucchi

»Als er den Mond vom Himmel geschmettert«. Intertextuelle
Apokalyptik in Georg Heyms »Der Krieg« (1911)
335

Csongor Lőrincz

Die Poetik der Höflichkeit
Zu Dezső Kosztolányis Novellenheld Kornél Esti und seinen
deutschsprachigen Verwandten
367

Nicolas Pethes

»Experimentelle Völkerpsychologie«
Konstruktionen kollektiver Medienwirkungen im frühen Kinodiskurs
389

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

409

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

421

Anschriften der Mitarbeiter

433

Register

435

»Josef Hoffmann zum 15. Dezember 1920«

Blätter von Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann und Alfred Roller

Mitgeteilt von Ursula Renner

Der 50. Geburtstag von Josef Hoffmann (15. Dezember 1870 – 7. Mai 1956), dem 1907 zum Baurat, 1911 zum Regierungsrat ernannten und mit Orden und Auszeichnungen dekorierten Architekten und Designer der Wiener Jahrhundertwende, verlief nachkriegsbedingt – »Feste feiern wir dermalen nicht«, so die Neue Freie Presse verspätet – ohne größeres Aufsehen.¹ Gleichwohl wurden ihm Würdigungen im Fach zuteil.² »Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst«, zu deren Mitarbeitern Hoffmanns Lehrer Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich und auch Hoffmann selbst gehörten, gratulierte durch den Kunsthistoriker Dagobert Frey.³ Seinem ausführlichen Artikel zum 50. Geburtstag ging ein umfangreiches Dossier zur »Entwicklung des modernen Theaters« voraus. Einleitend dazu machte Frey zwei Entwicklungslinien im Theater der Gegenwart aus: »auf der einen Seite der intime Theaterraum für den kleinen erlesenen Kennerkreis, die Kammerspiele, auf der anderen das Riesentheater für die große Masse, die Arena, den Zirkus«. Gemeinsam sei beiden die Opposition zum »seichten Publikumsgeschmack«. Dass hier Praktiken kultureller Rituale im Spiel sind, dass es sich bei den theatralen Großprojekten

¹ Neue Freie Presse, Morgenblatt, 7. Januar 1921, S. 7. Zehn Jahre später, zum 60. Geburtstag, wird die öffentliche Resonanz deutlich größer sein, obwohl die Wiener Werkstätte, die Hoffmann 1903 mitbegründet hatte, schon im Prozess der Abwicklung begriffen ist. Es erscheint auch eine gedruckte Festschrift, hg. vom Österreichischen Werkbund: Josef Hoffmann zum 60. Geburtstag, 15. Dezember 1930 (Almanach der Dame). Wien 1930.

² Hans Tietze etwa schrieb in der Kunstchronik (Jg. 32, 1920/21, S. 201–205), Max Eisler in Wendingen (Amsterdam) III, Aug./Sept. 1920, S. 4ff. (Sondernummer Josef Hoffmann).

³ Dagobert Frey, Josef Hoffmann. Zu seinem 50. Geburtstag. In: Der Architekt 26, 1920, S. 65–80. Der Architekt und Kunsthistoriker Frey (geb. 1883 in Wien, gest. 1962 in Stuttgart) war ein Schüler von Max Dvořák; ab 1922 unterrichtet er an der TH Wien, 1931 wird er Professor an der Universität Breslau.

nicht vorrangig um »kapitalistische« Spekulationen handelt, wollte er klargestellt wissen:

auch das Massentheater bedeutet mehr als ein bloßes ökonomisches Rechenexempel oder als ein zeitgerechtes Schlagwort der Demokratisierung von Wissen und Kunst. Mit der Idee des Massentheaters verbindet sich eine andere, die, wenn auch oft in entstellter Form und durch die trüben Medien spekulativer Schiebungen gebrochen, doch symptomatisch ein tieferes geistiges Wollen enthüllt, die Idee des Fest- und Weihespiels. Das Drama hat seine letzten Wurzeln in religiösem Empfinden und religiösen Übungen, ebenso in der Antike, wie im christlichen Mittelalter und in der Kunst Ostasiens. Aus der katholischen Romantik war der Gedanke neu erblüht und hat in Wagners Parsival Form erhalten. Es ist kein Zufall, daß die Wiederbelebung des Massenspiels in neuester Zeit sich wiederum an Antike und kirchliches Mysterienspiel knüpft.⁴

Der so sich herausbildenden »innerlichen Verbindung« zwischen Zuschauer und Bühne muss ein Architekt bei seinen Theaterentwürfen Rechnung tragen. Nicht zuletzt, so der im Dossier an Frey anschließende Artikel von dem Professor an der Kunstgewerbeschule Oskar Strnad, der während des Ersten Weltkrieges Hofmannsthals Wiener Stadtwohnung in der Stallburggasse eingerichtet hatte,⁵ waren es die Theaterleute selbst mit ihren Visionen, auf die die Architekten mit ihren neuen Raumkonzepten reagierten. »Die Wiener Aufführungen Reinhardts von Ödipus und Jedermann haben mich das erstemal die raumwirkenden Kräfte des Schauspiels ahnen lassen«, schreibt Strnad. »Damals ist der Wunsch bei mir entstanden, den Forderungen des dramatischen Spiels das entsprechende Haus zu bauen. Die meisten Anregungen verdanke ich Hofrat Alfred Roller, der mich öfter einen Blick in seine Inszenierungsentwürfe hat machen lassen.«⁶

⁴ Dagobert Frey, Glossen zur Entwicklung des modernen Theaters. In: Der Architekt 26, 1920, S. 45–48, hier S. 45f.

⁵ Vgl. Katharina J. Schneider, Hofmannsthal einrichten. Zu Oskar Strnads Wohnraum- und Bühnengestaltungen für Hugo von Hofmannsthal. In: HJb 27, 2019, S. 233–252.

⁶ Oskar Strnad, Projekt für ein Schauspielhaus. In: Der Architekt 26, 1920, S. 49–58, hier S. 49. Nur wenige Tage vor Hoffmanns 50. Geburtstag sprach Strnad, dessen Schauspielhaus-Entwürfe im Sommer auf der »Kunstschau 1920« (s.u. Anm. 63) ausgestellt waren, im großen Vortragssaal des Österreichischen Museums über eben dieses Thema. Erwähnenswert ist in unserem Zusammenhang der Hinweis auf das »zahlreich erschiene[n]] Publikum, in dem sich die hervorragendsten Theaterpraktiker, unter anderem die

Die ideologische Klammer, die den Artikel zu Josef Hoffmanns Geburtstag mit dem Dossier über Theaterarchitektur verbindet, ist das Thema der »Feste des Lebens«,⁷ wie es die lebensphilosophisch orientierte Kunstreformbewegung um 1900 formuliert hatte. In diesen Kontext nämlich stellt Dagobert Frey die architektonischen Arbeiten Hoffmanns, obwohl der außer der Ausstattung des – intimen – »Cabarets Fledermaus« (s. Anhang Abb. 6) und dem Gartentheater auf der Wiener »Kunstschau 1908« selbst keine praktische Erfahrung mit Theaterbauten⁸ hatte:

Hoffmann hat fast ausschließlich Werke zweier Gebäudekategorien geschaffen: Ausstellungsgebäude und Villen. [...] Ausstellungsgebäude, das sind Festbauten, die den dekorativen Rahmen abgeben für einen einzigartigen, höher gestimmten repräsentativen Lebensinhalt [...]. Wie Festräume einer verschiedenen Lebensfunktionen dienenden Palastanlage schlossen sich [auf der Kunstschau 1908] Innenräume, Höfe, Sommerkaffeehaus, Garten und Freilichtbühne aneinander, einladend zu Stunden erhöhten Lebens im Genusse der Kunst. Sind in diesem Sinne seine Ausstellungsgebäude beinahe Wohnräume zu nennen, so muten manche seiner Villen fast wie Ausstellungsbauten an. Es ist sicher ein repräsentatives Moment, das den Villen Stoclet, Ast oder Skiwa eine Monumentalität verleiht, die sie über den Charakter des intimen Wohnhauses erhebt. [...] Es ist ein festlicher Schmuck über sie gebreitet, der wiederum dieser Repräsentation ihre kühle Verhaltenheit und Unnahbarkeit nimmt und einen lebensvollen bewegteren Rhythmus anschlägt, der den Alltag zum Festtag macht.⁹

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass Josef Hoffmann in der Gründungsphase der Salzburger Festspiele (1919/20), maßgeblich unterstützt durch den Direktor der Wiener Kunstgewerbeschule Alfred

Hofräte *Roller, Leisching*, [...], *Dr. Beer-Hofmann* [...] befanden«. Ein neues Projekt für ein Schauspielhaus. Vortrag des Professors Dr. Strnad. In: Neues Wiener Journal, Nr. 9734, 11. Dezember 1920, S. 3f., hier S. 4 (Herv. im Original).

⁷ Vgl. Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*. Leipzig 1900. Zu Behrens' Theateridee einer »teilnehmenden Phantasie« s. auch: *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*. Hg. und kommentiert von Christopher Balme. Würzburg 1988, S. 175–181.

⁸ Überliefert ist lediglich ein früher Entwurf für das böhmische Volkstheater in Pilsen; s. Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann. *Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*. 2. überarb. Aufl. 1986, S. 28.

⁹ Frey, Josef Hoffmann zu seinem 50. Geburtstag (wie Anm. 3), S. 69.

Roller, für einen Theaterbau in Salzburg / Hellbrunn ins Gespräch gebracht wurde.¹⁰

Ein Geschenk aus dem Nachlass von Josef Hoffmann

Zu Hoffmanns 50. Geburtstag gab es selbstverständlich auch Zeichen persönlicher Anerkennung. In einem schlicht gebundenen Ledereinband mit dem Titel »Josef Hoffmann zum 15. Dezember 1920« (s. Abb. 1) widmete ihm eine große Zahl von Gratulanten eine jeweils eigenhändig gestaltete Buchseite. Die 60 beteiligten Namen lassen sich einigermaßen klar ordnen in 1. einstige Mitstreiter der Secession, die Hoffmann maßgeblich mitgetragen hatte,¹¹ 2. Kollegen der Kunstgewerbeschule, an der Hoffmann seit 1899 unterrichtete, 3. Wegbegleiter der Wiener Werkstätte, die er 1903 mitbegründet hatte, und 4. Vertreter oder Unterstützer der angewandten »modernen« Kunst in Österreich. Als »Herausgeber« des Unikats fungierte Hoffmanns Kollege Rudolf (Edler von) Larisch (1856–1934), Professor für Schrift und Heraldik an der Kunstgewerbeschule. Die Liste der Gratulanten liest sich wie das *Who's who* der grenzüberschreitenden Wiener Moderne, darunter neben bildenden Künstlern, Architekten und Designern auch Wortkünstler.¹² Aufbewahrt wird der Band aus dem Nachlass Josef Hoffmanns im Museum für angewandte Kunst (MAK) in Wien.

¹⁰ Vgl. dazu Festspiele in Salzburg. Quellen und Materialien zur Gründungsgeschichte. Hg. von Robert Hoffmann, Bd. 1: 1913–1920. Wien u.a. 2020, S. 477f., 481f., 505f., 513. Über die Konkurrenz zwischen Hans Poelzig und Josef Hoffmann, die sich bei der Präsentation von Poelzigs Festspielkonzept auf der 3. Generalversammlung der Salzburger Festspielgemeinde im August 1920 gezeigt hatte, berichtet Max Pirker, Festspielhausideen. In: Moderne Welt, 1921–22, H. 3, S. 9f.

¹¹ Hoffmann war einer der wichtigsten Illustratoren von »Ver Sacrum« (1898–1903), dem bibliophilen Organ der Wiener Secession; seine Grafik rahmte oder bildete den Grund beispielsweise für den Artikel »Kunst genießen« von Wilhelm Holzamer oder Rilkes Verse »Ein Händeneinanderlegen...« (Ver Sacrum 1, 1998, H. 9, S. 109). Von den Beiträgern zu seiner Festschrift (s.u. Anm. 12), waren noch vier »Ordentliche Mitglieder« aus der Hoch-Zeit der Secession dabei: Adolf Hölzel, Richard Luksch, Emil Orlik und Alfred Roller.

¹² Das Verzeichnis des Museums für Angewandte Kunst in Wien (MAK) listet sie mit ihren Lebensdaten wie folgt auf: Anton Hanak (1875–1934); Adelbert Niemeyer (1867–1932); Theodor Fischer (1862–1938); Hendrik Petrus Berlage (1856–1934); F. H. Ehmcke (1878–1965); Richard Beer-Hofmann (1866–1945); Walther Klemm (1883–1957); Karl

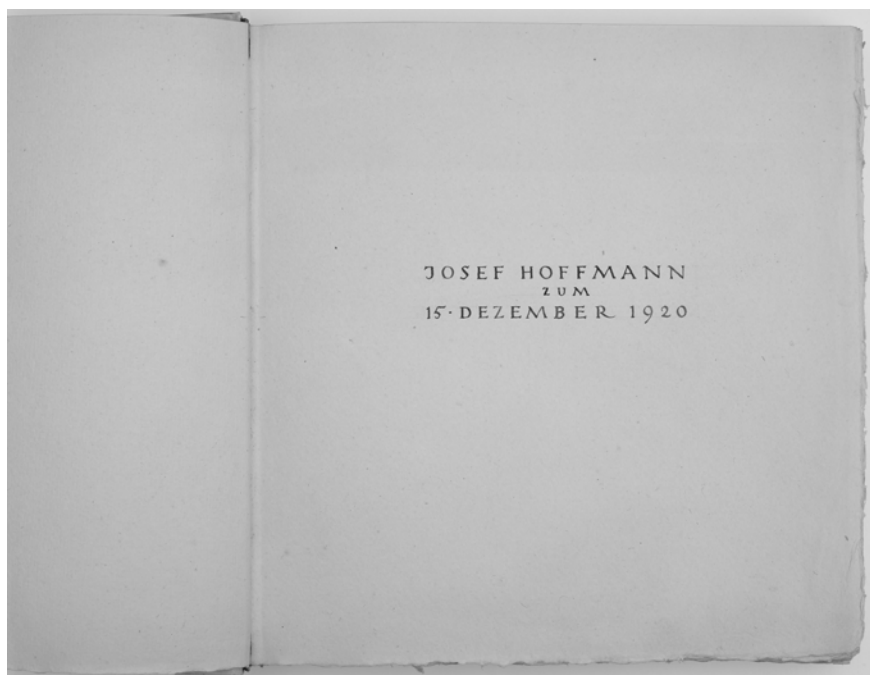


Abb. 1: Festgabe für Josef Hoffmann zum 50. Geburtstag
Museum für angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien

Ernst Osthaus (1874–1921); Alfred Roller (1864–1935); Richard Teschner (1879–1948); Richard Berndl (1875–1955); Walter Gropius (1883–1969); Fritz Schumacher (1869–1947); Emil Preetorius (1883–1973); Bruno Taut (1880–1938); Josef Wackerle (1880–1959); Adolf Hölzel (1853–1934); Lucian Bernhard (1883–1972); Jan Kotěra (1871–1923); Bertold Löffler (1874–1960); Victor Schufinsky (1876–1947); Fritz August Breuhaus de Groot (1883–1960); Paul Schultze-Naumburg (1869–1949); Emil Orlik (1870–1932); Bernhard Pankok (1872–1943); Michael Powolny (1871–1954); Paul Bonatz (1877–1956); Theo Schmuz-Baudiß (1859–1942); Ivar Tengbom (1878–1968); Erich Mallina (1873–1954); Peter Behrens (1868–1940); Alexander Koch (1895–1960); Albin Müller (1871–1941); Hermann Jansen (1863–1918); Anton von Kenner (1871–1951); Carl Witzmann (1883–1952); Franz Barwig (1868–1931); Richard Luksch (1872–1936); Oskar Strnad (1879–1935); Victor Karl Hammer (1882–1967); Josef Frank (1901–1981); Gustav Edmund Pazaurek (1865–1935); Eduard Josef Wimmer-Wisgrill (1882–1961); Robert Obsieger (1884–1958); Heinrich Straumer (1876–1937); Johann Vincenz Cissarz (1873–1942); Alfons Paquet (1881–1944); Heinrich Tessenow (1876–1950); Karl Walser (1877–1943); Ludwig Heinrich Jungnickel (1881–1965); Felix Albrecht Harta (1884–1967); Hermann Haller (1880–1950); Ernst Lichtblau (1883–1963); A. S. Levetus (1853–1938); George Minne (1866–1941); Hugo von Hofmannsthal (1874–1929); Ernst Stern (1876–1954); Frank Brangwyn (1867–1956); Hans Poelzig (1869–1936). – Ich danke Thomas Matyk, Leiter der Foto/Repro-Abteilung des MAK, herzlich für Bildvorlagen und Druckgenehmigung.

Drei Blätter aus der Festgabe werden im Folgenden vorgestellt: Hugo von Hofmannsthal's Aphorismen zur Künstlerschaft, die er später, umgruppiert, ins »Buch der Freunde« aufnehmen wird (Abb. 2).¹³ Richard Beer-Hofmann gratuliert dem Architekten, der fünfzehn Jahre zuvor seine repräsentative Villa im Währinger Cottage-Viertel errichtet¹⁴ und ausgestattet hatte, mit Versen (Abb. 3). Und von Alfred Roller, dem Direktor der Kunstgewerbeschule und langjährigen Wegbegleiter, erhält Hoffmann Zeilen aus einem fiktiven Dialog. (Abb. 4)

Selbst die nur kleine Auswahl der Widmungen kann, skizzenhaft kontextualisiert, zeigen, wie etwa dreißig Jahre nach der Aufbruchzeit der Wiener Avantgarde (vgl. Abb. 5) die ursprünglichen Impulse des inzwischen weit ausgedehnten Netzwerkes auch nach der tiefgreifenden Zäsur des Ersten Weltkrieges und der anschließenden ökonomischen und ideologischen Krisenzeit wirkmächtig geblieben sind.¹⁵

Für das Hofmannsthal-Jahrbuch ist selbstredend der Beitrag seines Namengebers von besonderem Interesse. Entdeckt wurde das Blatt mit den sechs handschriftlichen Aphorismen (und so die Festgabe als Ganze) bei der Kommentierung des Briefwechsels von Alfred Roller mit Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss.¹⁶ Dort gab eine »Hofmannsache« Rätsel auf. Im Sommer 1920 heißt es in einem Schreiben des Dichters an seinen langjährigen – seit »Ödipus und die Sphinx« 1906 in Berlin – Ausstatter und Bühnenbildner:

¹³ Das Blatt fehlt in der Überlieferungsgeschichte des »Buchs der Freunde« in den SW XXXVII Aphoristisches, Autobiographisches, Frühe Romanpläne, S. 175–245. Gleichwohl sind die Zeugnisse auch für unser Blatt aufschlussreich, insbesondere die Korrespondenz mit Rudolf Pannwitz, weil deutlich wird, wie Hofmannsthal ab 1919 über eine separate Publikation seiner Sammlung von Aphorismen denkt. Am 26. November 1919 heißt es etwa Pannwitz gegenüber: »Ich habe viele solcher aperçus zeitweise in ein Heft geschrieben, wohl hunderte; meist nachts [...] u. vergesse bis zum morgen sehr viele. Publiert hab ich immer nur aus Verlegenheit welche, und [...] nie ein freundliches Wort darüber gehört. Da Sie mich nun wieder so ermutigen will ich denken, daß irgend etwas daran sei, und will im Sommer ein paar geordnete Gruppen davon als Privatdruck für Freunde publicieren.« Ebd., S. 293f. und BW Pannwitz, S. 441f. Insgesamt zum »Buch der Freunde s. auch den Artikel von Mathias Mayer im HH, S. 382–384.

¹⁴ S. dazu Sekler, Hoffmann (wie Anm. 8), S. 106–110.

¹⁵ Vgl. jetzt Barbara Beßlich, *Das Junge Wien im Alter. Spätwerke (neben) der Moderne (1905–1938)*. Wien/Köln/Weimar 2021.

¹⁶ BW Roller.

Verehrter Herr Hofrat,

Es ist mir immer eine Entbehrung, Sie lange Zeit nicht zu sehen, aber diesmal nach meiner Rückkehr wird es mir in Vielem nicht leicht, muss mich ganz zusammenhalten, da eine grosse und schwierige Arbeit vor mir steht. Meine Familie geht bald nach Aussee, ich bleibe allein hier bis Ende Juli, bin dann vierzehn Tage in Südbayern nahe Salzburg, hoffe Sie in Salzburg zu sehen. Beitrag für Hofmannsache habe zugesagt.

Herzlich der Ihre

Hofmannsthal¹⁷

Hofmannsthal war unlängst von einer ausgedehnten Reise nach Italien und in die Schweiz über Neubeuern und Salzburg nach Rodaun zurückgekehrt. Nicht zuletzt deshalb und weil Arbeitsdruck und eine depressive Stimmung ihn belasteten, wollte er vor Eröffnung der Salzburger Festspiele Ende August 1920 noch einmal nach Neubeuern reisen und das verlockende Angebot von Ottonie Gräfin Degenfeld wahrnehmen, ungestört und, soweit es die Nachkriegseinschränkungen zuließen, gut versorgt im Rückzugsort Hinterhör Arbeitsenergie zu sammeln.¹⁸ Ein dichtes und, was sein literarisches Vorhaben betraf, schwieriges Programm – Abschluss des »Schwierigen« und neue Schwerarbeit am »Turm« – lag vor ihm. Keine Geduld mehr für anderes jedenfalls, und so wiegelte er ein persönliches Treffen mit Alfred Roller ab. Gründe dafür hätte es sicher gegeben: Mit Rollers Ausstattung des »Jedermann« in Salzburg, einer Übernahme der Inszenierung des Wiener Burgtheaters von 1913, trug der »Bühnenarbeiter«, wie Roller sich selbst bezeichnete, immerhin eine starke Mitverantwortung für den Auftakt der Salzburger Festspiele (Premiere am 22. August 1920).

Dass sich die »Hofmannsache« auf den Architekten Josef Hoffmann bezieht – die Schreibweisen Hofmann/Hoffmann und Josef/Joseph wechseln auch in öffentlichen Nennungen –, ist vorerst nur Hypothese;

¹⁷ 28. Juli [recte Juni] 1920, in: BW Roller, S. 233. – Die Korrektur des maschinenschriftlichen Datums erfolgt deshalb, weil Hofmannsthal am 28. Juli schon auf der Reise nach Salzburg ist (s. Brief-Chronik II, Sp. 2180), und er in einem Brief vom 23. Juli an Anton Wildgans von der bereits *abwesenden* Familie schreibt: »Meine Frau und meine Kinder sind fort, und ich hänge [...] einer so schweren als schönen Arbeit nach.« BW Wildgans, S. 48.

¹⁸ BW Degenfeld, S. 431f. Im Hinterhörer Gästebuch wird er festhalten: »Hugo Hofmannsthal 31 VII–19 VIII 1920. (Der Schwierige Act III. letzte Scene) (L[eben] e[.in] T[raum] [=»Der Turm«] Act I.)« Ebd., S. 613.

es spricht aber viel dafür. Jedenfalls förderte die Recherche das unbekannte Autograph zutage, das ganz nebenbei auch eine These erlaubt, dass nämlich Hofmannsthal selbst der Verfasser dieser Aphorismen ist. Denn mit seiner Unterschrift übermittelt er ja nicht nur einen Glückwunsch, sondern signiert, so muss man annehmen, als Autor.¹⁹

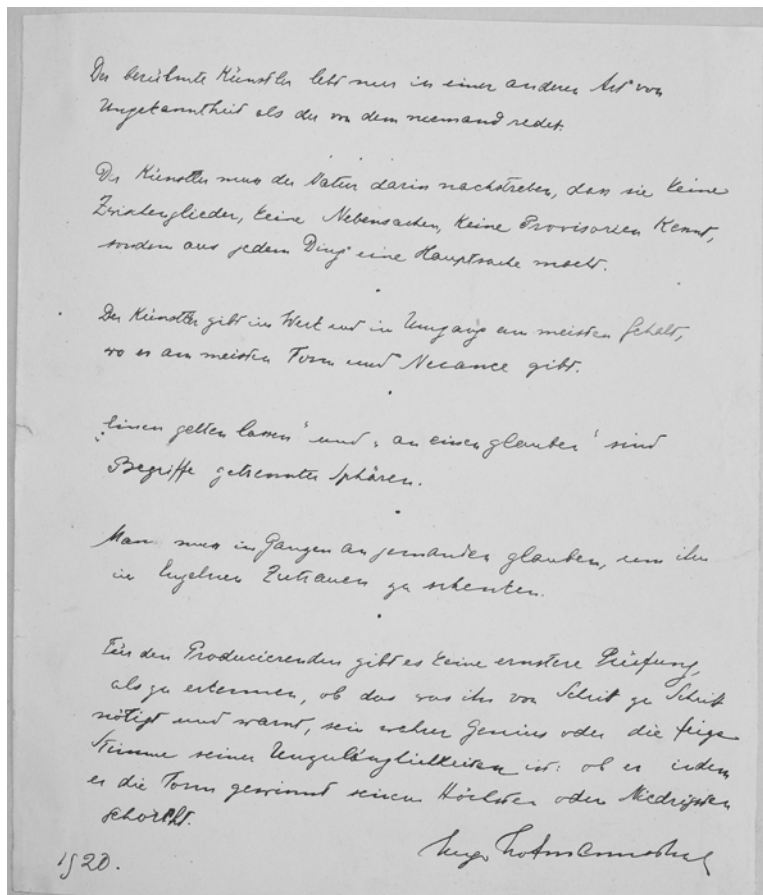


Abb. 2: Hofmannsthal's Blatt für Josef Hoffmann, 1920
Museum für angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien

¹⁹ Ganze »Ketten von Reflexionen und Aphorismen«, die er aufgeschrieben habe, erwähnt Hofmannsthal auch gegenüber Rudolf Alexander Schröder in einem Briefentwurf vom 25. Februar 1920. S. Brief-Chronik II, Sp. 2151.

Der berühmte Künstler lebt nur in einer anderen Art von Ungekantheit als der von dem niemand redet.²⁰

...

Der Künstler muss der Natur darin nachstreben, dass sie keine Zwischenglieder, keine Nebensachen, keine Provisorien kennt, sondern aus jedem Ding eine Hauptsache macht.²¹

.

Der Künstler gibt im Werk und im Umgang am meisten Gehalt, wo er am meisten Form und Nuance gibt.²²

.

»Einen gelten lassen« und »an einen glauben« sind Begriffe getrennter Sphären.²³

.

Man muss im Ganzen an jemanden glauben, um ihm im Einzelnen Zutrauen zu schenken.²⁴

.

²⁰ Vgl. das »Buch der Freunde«, in: SW XXXVII Aphoristisches, Autobiographisches, Frühe Romanpläne, S. 49, Nr. 421 – ohne Kommentar in den »Erläuterungen«; dort in der Variante: »Der berühmte Autor lebt nur in einer anderen Form der Ungekantheit, als der Autor, von dem niemand redet.«

²¹ Vgl. ebd., S. 50, Nr. 429 – ohne Kommentar in den »Erläuterungen«; dort in der Variante: »Man muss der Natur darin nachstreben, daß sie [...] kein Provisorium kennt, sondern jedes Ding als Hauptsache behandelt.«

²² Vgl. ebd., S. 49, Nr. 428 – ohne Kommentar in den »Erläuterungen«.

²³ Vgl. ebd., S. 15, Nr. 60 – ohne Kommentar in den »Erläuterungen«.

²⁴ Vgl. ebd., S. 10, Nr. 14 – ohne Kommentar in den »Erläuterungen«; dort in der Variante: »[...] um ihm im Einzelnen wahrhaft Zutrauen zu schenken.«

Für den Producierenden gibt es keine ernstere Prüfung, als zu erkennen, ob das was ihn von Schritt zu Schritt nötigt und warnt, sein wahrer Genius oder die feige Stimme seiner Unzulänglichkeiten ist: ob er indem er die Form gewinnt seinem Höchsten oder Niedrigsten gehorcht.²⁵

Hugo Hofmannsthal

1920.²⁶

Richard Beer-Hofmann verfasste seinen Glückwunsch, wie er auf dem Blatt festhält, Ende Juli 1920 in der Sommerfrische in Aussee. Eine rückblickende Zusammenschau seiner Lebensstationen und -orte²⁷ hält für diesen Zeitraum fest: »Markt-Aussee, Gartengasse«, und er ergänzt (allerdings nicht ganz genau): »gehe mit Paula, den Kindern, Stubenmädchen, Köchin am 4. Juli nach Markt-Aussee. Wohnen bei dem Maler Köberl.«²⁸

²⁵ Vgl. ebd., S. 47, Nr. 403 – ohne Kommentar in den »Erläuterungen«; dort in der Variante: »Für den Produzierenden [...] ob das, was [...] ob er, indem er die Form gewinnt, seinem Höchsten oder dem Niedrigsten gehorcht.«

²⁶ Hugo von Hofmannsthal, in: Josef Hoffmann zum 15. Dezember 1920. Wien 1920. 1 Blatt handschriftlich. (MAK Wien, Bibliothek – BI-121381–70)

²⁷ Richard Beer-Hofmann: Daten. Mitgeteilt von Eugene Weber. In: MAL 17, 1984, Nr. 2, S. 13–42, hier S. 30. Paula mit Tochter Mirjam und Sohn Gabriel werden erst nach dem 10. Juli aus Wien nachkommen. Vgl. Richard Beer-Hofmann, Werke, Bd. 8: Der Briefwechsel mit Paula 1896–1937. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth hg., kommentiert und mit einem Nachwort von Richard M. Sheirich. Oldenburg 2002, S. 260.

²⁸ Unter dem Quartier darf man sich den Familienbetrieb des begabten steierischen Volkskünstlers Josef Köberl vorstellen. Ob es sich um den Maler Josef Köberl (1854–1938) oder seinen Sohn (1879–1961) handelt, wurde nicht ermittelt. Vom »Maler Köberl« jedenfalls wusste das Grazer Volksblatt anlässlich des Bad Ausseer Sommer-Parkfestes zu berichten, dass er »in bekannt meisterhafter Weise« die »Dachsteinriesenhöhle« gestaltet hatte. Grazer Volksblatt, Nr. 375, 20. August 1912, S. 8.

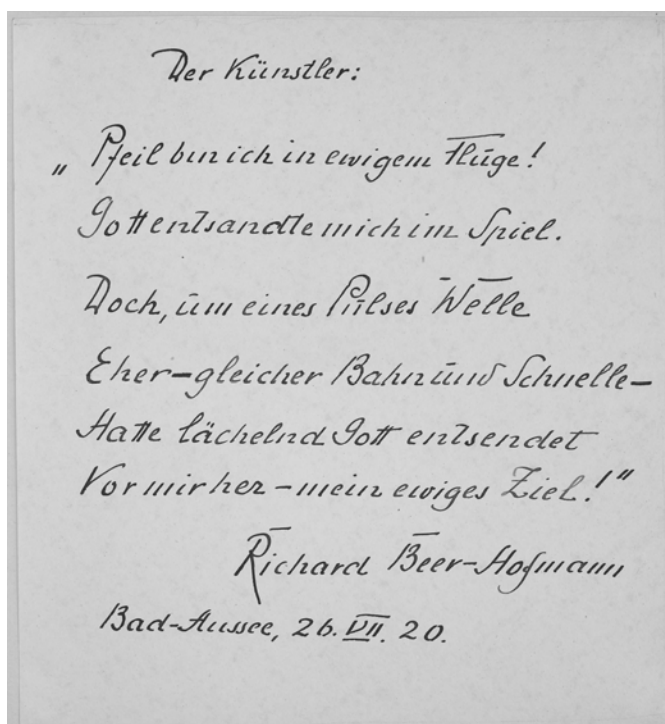


Abb. 3: Richard Beer-Hofmann, Der Künstler, 1920
Museum für angewandte Kunst, Wien.
Foto: © MAK Wien

Der Künstler:

»Pfeil bin ich in ewigem Fluge!
Gott entsandte mich im Spiel.
Doch, um eines Pulses Welle
Eher – gleicher Bahn und Schnelle –
Hatte lächelnd Gott entsendet
Vor mir her – mein ewiges Ziel!«

Richard Beer-Hofmann

Bad-Aussee, 26. VII. 20.²⁹

²⁹ Richard Beer-Hofmann, in: Josef Hoffmann zum 15. Dezember 1920. Wien 1920. 1 Blatt handschriftlich. (MAK Wien, Bibliothek – BI-121381-70). Undatiert abgedruckt in

Alfred Roller, der dritte der hier präsentierten Gratulanten, hatte im April 1919 die Uraufführung von »Jaákobs Traum« am Burgtheater ausgestattet. Beer-Hofmanns dramatische Dichtung war als Vorspiel zu einer Davidstrilogie konzipiert,³⁰ die das alttestamentarische Thema des auserwählten Volkes mit der neugestellten Frage nach dem Leid der Menschen verknüpft. Die Salonière und Journalistin Berta Zuckerkandl, die schon früh auf Josef Hoffmann aufmerksam gemacht hatte³¹ und deren Schwager Victor Zuckerkandl den Architekten mit dem legendären Sanatorium Purkersdorf (1904/05) betraut hatte, berichtete sowohl über den Text als auch über die Inszenierung in zwei ausführlichen Rezensionen in der Wiener Allgemeinen Zeitung.³² »Kubisch gebaut, gleich der wuchtigen Architektur ihrer Behausungen [...] stehen diese markig gebannten Gestalten monumental im Raum«, schrieb sie, insgesamt aber eher enttäuscht von der Premiere. Die Bühnenarbeit hatte Roller nicht unerhebliche Mühe bereitet. »Ich habe jetzt eine mühsame Sache am Burgtheater zu machen«, teilt er Richard Strauss mit,

»Jaakobs Traum« von Beer-Hofmann. Aufführung am 5. April. Sofort, wenn das vorbei ist gehe ich zusammen mit Hofmannsthal an die Ausarbeitung des Regiebuches zur »Frau ohne Schatten«. Dort wird alles nicht-zeichenbare genau beschrieben werden. / Es ist eine Erfahrung, die ich bei jeder ernstesten Arbeit für die Bühne immer wieder mache, dass meine Entwürfe

der Variante »Der Künstler spricht / Pfeil bin ich in ewigem Fluge, / Gott entsandte mich im Spiel! / Doch um eines Pulses Welle / Vorher – gleicher Bahn und gleicher Schnelle – / Hatte lächelnd Gott entsendet / Vor mir her – mein ewiges Ziel!« in: Richard Beer-Hofmann, Gesammelte Werke. Geleitwort von Martin Buber. Frankfurt a.M. 1963, S. 666; wieder in: Richard Beer-Hofmann, Werke, Bd. 1: Schlaflied für Mirjam. Lyrik, Prosa, Pantomime und andere verstreute Texte. Hg., mit einem Nachwort und einem editorischen Anhang versehen von Michael Matthias Schardt. Hamburg 1998, S. 37.

³⁰ Erst 1933 folgte der erste Teil der Trilogie »Der junge David«.

³¹ Berta Zuckerkandl, Josef Hoffmann. In: Die Kunst 10, 1904, S. 1–31.

³² B.Z. (d.i. Berta Zuckerkandl), »Jaakobs Traum« von Richard Beer-Hofmann. – Uraufführung. In: Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 12387, Montag, 7. April 1919, S. 5; und zuvor dies.: »Jaakobs Traum.« Ein Vorspiel von Richard Beer-Hofmann. Buchbesprechung zur Aufführung im Burgtheater, Samstag, den 5. April. In: Wiener Allgemeine Zeitung Nr. 12386, Samstag, 5. April 1919, S. 5. – Hermann Bahr berichtet, wie er mit Beer-Hofmann an einer Beleuchtungsprobe teilnahm und angesichts des Bühnenspektakels den Autor fragte: »Wissen Sie denn aber, was eigentlich der Roller da treibt?« Die Antwort an sich selbst, »Jesuitenstil!«, quittierte Roller mit einer Geste der Zustimmung. Hermann Bahr, Tagebuch. In: Neues Wiener Journal, Nr. 9147, Sonntag, 20. April 1919, S. 7.

nichts sagen, sondern ihren Sinn erst in der Ausführung enthüllen. Das ist wol [!] ein Vorzug derselben, bringt aber manche Unbequemlichkeit mit sich.³³

Drei Jahre später, 1922, wird Roller auch die Ausstattung der sehr verspäteten österreichischen Premiere von Beer-Hofmanns Jugendstück »Der Graf von Charolais« (1904) am Wiener Burgtheater übernehmen – fast parallel zum Erscheinen des Films (Sternproduktion, Regie: Karl Grune).

Roller war 1903 von Gustav Mahler als Ausstattungschef an die Wiener Hofoper berufen worden, ging nach dessen Abschied 1909 an die Kunstgewerbeschule zurück, nunmehr ihr Direktor. Bis zu seiner Pensionierung 1934 blieb er in dieser Position, stattete jedoch weiter Opern aus und arbeitete seit 1918 regelmäßig für das Burgtheater und die Wiener Oper. Mit Josef Hoffmann war er per Du. Seit den Aufgaben in der Wiener Secession und der buchkünstlerischen und redaktionellen Arbeit an ihrem Organ »Ver sacrum« waren sie in engem Kontakt.³⁴ Mit Felician Myrbach und Koloman Moser hatten sie 1902 die Zeitschrift »Die Fläche« herausgegeben. Für Rollers Wohnung hatte Hoffmann Schränke entworfen. Es versteht sich, dass sie nach der Fülle von gemeinsamen Aktivitäten, Ausstellungs- und Repräsentationsaufgaben für die Kunstgewerbeschule in der Zeit vor Hoffmanns 50. Geburtstag auch das Interesse an den Salzburger Festspielen teilten. Dies gilt im Übrigen auch für Richard Beer-Hofmann, der im Verbund mit Max Reinhardt, Hofmannsthal und Leopold von Andrian seinerseits gerne die Festspiele mitgestaltet hätte.³⁵ So war an Josef Hoffmann, unterstützt von Roller und auch Hofmannsthal, 1919 eine Einladung zu Entwürfen für ein Festspielhaus in Hellbrunn/Salzburg ergangen³⁶ – womit er in eine gewisse Konkurrenz zu dem Architekten Hans Poelzig aus Dresden geriet, auch er einer der Gratulanten in Hoffmanns Geburtstagsgabe.

³³ Brief vom 30. März 1919, in: BW Roller, S. 212.

³⁴ S.o. Anm. 11.

³⁵ Vgl. den BW Beer-Hofmann und die Dokumente in: Festspiele in Salzburg (wie Anm. 10), passim.

³⁶ Vgl. Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 2, Nr. 11 (November) 1919, S. 16, und insgesamt jetzt die übersichtlich zusammengestellten Dokumente in: Festspiele in Salzburg (wie Anm. 10), bes. S. 477f., 481f., 505f., 513.

Alfred Roller wählt auf seinem Blatt für den Weggefährten das Format eines kurzen Dialogs:

Am sechsten Schöpfungstage.

„Herr, Du verliehst der Blume die Schönheit der Düfte und der Farbe, dem Vogel die Kraft des Fluges, dem Fisch seine Schwimmkunst; welche besondere Schönheit, Kraft und Kunst hast Du mir aufgespart?“

„Mehr Freude und Leid zu erleben als alle andere Creatur und – beides sichtbar gestaltend – selbst ein Schöpfer zu werden.“

Dem Schöpfer aus innerer Notwendigkeit: Josef Hoffmann am 15. Dezember 1920.

Alfred Roller

Abb. 4: Alfred Roller, Am sechsten Schöpfungstage, 1920
Museum für Angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien

Am sechsten Schöpfungstage.

»Herr, Du verliehest der Blume die
Schönheit des Duftes und der Farbe, dem
Vogel die Kraft des Fluges, dem Fisch seine
Schwimmkunst; welche besondere
Schönheit, Kraft und Kunst hast Du
mir aufgespart?«

»Mehr Freude und Leid zu erleben
als alle andere Creatur und – beides
sichtbar gestaltend – selbst ein
Schöpfer zu werden.«

Dem Schöpfer aus innerer Notwendigkeit: Josef
Hoffmann zum 15. Dezember 1920.

Alfred Roller³⁷

Der Jubilar Hoffmann und seine drei Gratulanten

Hoffmann hat keine theoretischen Formulierungen von großer Bedeutung hinterlassen, keine brillanten polemischen Essays veröffentlicht und keine neuen Vorstellungen über die gesellschaftlichen Aufgaben von Architektur und Architekten entwickelt. All dies konnten andere besser. Aber was er konnte, war mit nachtwandlerischer Sicherheit schöne, starke Formen in Entwürfen zu schaffen, die jederzeit und überall durch ihre hohe Gestaltqualität auffallen.³⁸

Mit diesen Worten fasst Eduard F. Sekler, sein wichtigster Dokumentar, die akademische Rolle von Josef Hoffmann zusammen. Trotzdem galt er als ein herausragender Lehrer. Auch ohne theoretische Kommentare und auch ohne Lebenserinnerungen hinterlassen zu haben,

³⁷ Alfred Roller, Am sechsten Schöpfungstage. In: Josef Hoffmann zum 15. Dezember 1920. 1 Blatt handschriftlich. (MAK Wien, Bibliothek – BI-121381–12).

³⁸ Sekler, Hoffmann (wie Anm. 8), S. 7.

die über ein Rudiment an Informationen hinausgingen,³⁹ hat Hoffmann sich zu einigen Grundüberzeugungen bekannt,

die allerdings ethischer oder moralischer und nicht ästhetischer Natur waren. Sie blieben während seiner ganzen Laufbahn dieselben, waren von den Lehrern seiner Jugend – Ruskin, Morris und Otto Wagner – übernommen und bezogen sich auf Zweckmäßigkeit, Materialgerechtigkeit und Zeitgemäßheit. Ihnen als ethisches Prinzip gleich – wenn nicht übergeordnet – war die profunde Überzeugung von der glückspendenden Macht der Schönheit.⁴⁰

1899, mit nur 29 Jahren, war Hoffmann an die Kunstgewerbeschule in Wien berufen worden und unterrichtete seither ganz verschiedene Fachklassen (Architektur, Emailarbeiten und Gürtlerei, Metallarbeiten). 1903 hatte er mit den Freunden Koloman Moser und dem jungen Industriellen Fritz Wärndorfer (1868–1939) die »Wiener Werkstätte – Produktionsgenossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien, registrierte Genossenschaft mit unbeschränkter Haftung«, so der Eintrag im Handelsregister,⁴¹ begründet. Sie wurde seine Leidenschaft. Er »gliederte ihr ein Architekturbüro an und lieferte Entwürfe auf allen Gebieten des Kunstgewerbes.«⁴² Für ihr legendäres Aushängeschild, das »Theater und Kabarett Fledermaus« in der Kärtner Straße 33 / Ecke Johannesgasse (1907–1913) hatte Hoffmann konsequent durchgestaltete Innenräume entworfen (Abb. 6).⁴³ Bei der Eröffnung am 19. Oktober 1907 waren neben dem Architekten Josef Hoffmann selbst unter den etwa 300 Gästen auch Hofmannsthal, Max Mell, Gustav Klimt, Otto Wagner und Hugo Wolf geladen.⁴⁴ Drei Monate später arrangier-

³⁹ Es ist verblüffend, wie wenig Hoffmann über Persönliches zu sprechen bereit war; s. Josef Hoffmann, Selbstbiographie. Hg. von Peter Noever und Marek Pokorný. Ostfildern 2009.

⁴⁰ Sekler, Hoffmann (wie Anm. 8), S. 238.

⁴¹ Vgl. Wiener Zeitung, 8. März 1907, S. 30. Zur Gründungsgeschichte s. Sekler, Hoffmann (wie Anm. 8), S. 62f.

⁴² Gottfried Fliedl, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918. Salzburg/Wien 1986, S. 242.

⁴³ Vgl. Kabarett Fledermaus 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Hg. von Michael Buhrs, Barbara Lesàk und Thomas Trabitsch. Wien 2007.

⁴⁴ S. Claudia Feigl, Die Chronologie der »Fledermaus« 1907–1913. In: Ebd., S. 173–230, hier S. 173.

te das Ehepaar Hofmannsthal hier ein nachmittägliches Beisammensein mit der Fürstin Marie von Thurn und Taxis. Der Ort schien auch Rudolf Kassner passend: »Kassner hatte zugleich mit uns den Gedanken«, schreibt Hofmannsthal der Fürstin, »dass es Ihnen Spaß machen würde die sehr netten Wiener Mädeln im Cabaret Fledermaus tanzen zu sehen (wobei man Thee trinken kann wie ein Rajah)«. ⁴⁵ Hoffmanns Räume präsentierten sich als eine Form jenes intimen Theaters, von dem Dagobert Frey im Geburtstagsheft 1920 (s.o.) sprechen wird. Ziel dieser Räumlichkeit war es,

eine Stätte [zu] schaffen, die geeignet ist, durch ihre einheitliche und organische Durchbildung aller hier in Betracht kommenden künstlerischen und hygienischen Elemente einer wirklichen *Kultur der Unterhaltung* zu dienen. Frühere Zeiten besaßen eine solche, wenn sie die ihrem Charakter organisch entwachsende Pracht ihrer Feste entfalteten. [...]. [K]eine von den Künsten ist ausgeschlossen, um mit den ihr zukommenden Mitteln ihr Teil zu der beabsichtigten Gesamtwirkung beizutragen. [...] In der Dekoration verzichten wir grundsätzlich auf jede naturalistische Täuschungsabsicht: wir wollen auf der Bühne nicht die Wirklichkeit, sondern ihren Duft nachahmen, und im Zuschauer nicht die Illusion der Natur, sondern ihre Stimmungsfülle wieder erzeugen. [...]

Wir haben [...] unsere künstlerische Aufmerksamkeit auch dem Unscheinbarsten mit gleicher Liebe wie dem Großen [zugewandt]: die Inneneinrichtung wie das Tischgedeck, die Beleuchtungskörper wie die kleinsten Gebrauchsgegenstände sind so aus dem einheitlichen Grundgedanken des zu schaffenden Raumes hervorgegangen, nicht zu vergessen der Vorsorge für die praktischen und hygienischen Bedürfnisse des Zuschauers, deren Befriedigung uns für die Erzeugung einer gleichmäßig gesteigerten, behaglich festlichen Stimmung nicht minder unwichtig erscheint als die der eigentlichen ästhetischen Erfordernisse: reine, temperierte Luft, eine kultivierte Küche, das ganze Um- und Auf bequemen Sitzens und angenehmer Bedienung gehört hierher [...]. ⁴⁶

⁴⁵ [16. Januar 1908] In: BW Thurn und Taxis, S. 120; s. dort auch den Kommentar von Klaus E. Bohnenkamp, S. 121, und den Katalog Kabarett Fledermaus (wie Anm. 43). Mit den »Wiener Mädeln« waren die Schwestern Wiesenthal gemeint, deren Tanz, wie der von den Barrisons, Isadora Duncan oder Ruth St. Denis, Hofmannsthals Vorstellungen von modernem Tanz maßgeblich bestimmten. Sie tanzten vom 14. bis 30. Januar 1908 elf Vorstellungen, jeweils 17.00 Uhr.

⁴⁶ Anonym [Peter Altenberg?], Theater und Kabarett Fledermaus Wien 33 Kärntnerstrasse 33 [Einladungsbroschüre, Okt. 1907], abgedruckt in: Kabarett Fledermaus 1907 bis 1913 (wie Anm. 43), S. 155–170, hier S. 160–167; Auszüge bei Sekler, Hoffmann (wie Anm. 8), S. 112.

Mit seinen Entwürfen setzte Josef Hoffmann Maßstäbe für die letztlich aus der englischen Arts and Crafts-Bewegung eines John Ruskin und William Morris herrührende Vorstellung einer nicht arbeitsteilig produzierten, Handwerk und Wirtschaft versöhnenden, zukunftsfähigen angewandten Kunst. Als Verfechter eines solchen Reformwillens wurde Hoffmann Mitglied des Deutschen Werkbundes (1907) und Mitbegründer des Österreichischen Werkbundes (1912). Von den zahlreichen Bauaufträgen für Privatvillen sind in unserem Zusammenhang seine 1906 im Künstlerviertel der Hohen Warte errichtete und innenarchitektonisch ausgestaltete Villa für Richard Beer-Hofmann hervorzuheben (s. Abbildungen im Anhang);⁴⁷ die Villa in der Künstlerkolonie am Kaasgraben für Robert Michel aus dem Freundeskreis um Leopold von Andrian und Hofmannsthal (1913);⁴⁸ schließlich Bau- und Einrichtungsaufträge von Marie von Gomperz und ihrer Schwester Nelly aus der renommierten Wiener Familie der Todesco-Lieben-Gomperz', den Nichten Josephine von Wertheimsteins, mit denen Hofmannsthal in persönlichem wie brieflichem Kontakt war.⁴⁹

Nicht zuletzt wegen ihres mäzenatischen Engagements betrachtet Marie Gomperz den Besuch von Harry Graf Kessler bei der Wiener Werkstätte im März 1907 als unzulänglich kurz. »Es hätte mich gefreut«, beklagt sie sich bei Hofmannsthal,

wenn Graf Kessler die Leistungen der Wiener Werkstätte u. der Kunstgewerbe-Schule bewundert hätte, sie finden viel Anerkennung in Deutschland u. werden hier totgeschwiegen. Ich habe eine grenzenlose Hochachtung für diese so ruhig fortarbeitenden Leute u. werde Ihnen einmal

⁴⁷ »Die Bauzeit betrug elf Monate, die Baukosten sind exakt mit 133712 Kronen dokumentiert.« August Sarnitz, Josef Hoffmann 1870–1956. Köln u.a. 2007, S. 51. Der jüdische Autor Beer-Hofmann musste die Villa 1938 verlassen; 1939 wurde sie billig verkauft und 1970 abgerissen.

⁴⁸ Abb. s. Sekler, Hoffmann (wie. Anm. 8), S. 142.

⁴⁹ Die Familie Gomperz unterstützte Künstler aus der Wiener Werkstätte und der Wiener Kunstgewerbeschule; Marie von Gomperz war nicht zuletzt durch ihre Freundschaft mit Emil Orlik, ebenfalls ein Beiträger der Festgabe für Hoffmann, über Gegenwartskunst und Kunstbetrieb gut informiert. Ihm gegenüber formuliert sie auch ihre Bauvorhaben mit Hoffmann. Vgl. Emil Orlik an Marie v. Gomperz. Briefe 1902–1932. Hg. von Otmar Rychlik. Wien 1997. Nachweise dazu fehlen bei Sekler, Hoffmann (wie Anm. 8).

davon erzählen. Der Einblick beruht auf einer persönlichen Tätigkeit meinerseits, von der Sie nichts wissen.⁵⁰

Nun hatte die Mäzenatin, über deren Tätigkeit wir trotz ihres Briefwechsels mit Emil Orlik bisher lediglich eine umrisshafte Vorstellung haben, nur zum Teil recht mit ihrer Kritik. Zu Kesslers dichtem Besuchsprogramm, das er nicht zuletzt als Repräsentant des Deutschen Künstlerbundes absolvierte, also in offizieller Mission, gehörte auch der, aber offenbar eben nur eilige, Besuch der Wiener Werkstätte. Die Fülle der Termine war tatsächlich enorm. Am Dienstag, den 19. März, hielt er im Rahmen einer Gauguin-Ausstellung in der Galerie Miethke seinen Vortrag über »Neue Tendenzen in der Kunst. Paul Gauguin und sein Kreis«.⁵¹ Dem Lob des Rezensenten in der »Neuen Freien Presse« schließt sich die Liste einiger prominenter Zuhörer an. Unter ihnen auch die drei hier ausgewählten Beiträger von Josef Hoffmanns Festgabe, einschließlich des Jubilars: »Die Ausführungen des Grafen Keßler fesselten das zahlreich erschienene vornehme Publikum in außerordentlicher Weise. Unter den Anwesenden wurden bemerkt: Graf Lanckoronski, Sektionschef Stadler, Hugo v. Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Gustav Klimt, Kolo Moser, Josef Hoffmann, Roller u. a.«⁵² Über die anschließende Geselligkeit im Hotel Sacher hält Kessler fest: »Nachher Bankett bei Sacher, wo Hofmannsthal eine sehr

⁵⁰ Marie von Gomperz an Hofmannsthal, 9. April 1907, BW Gomperz (2001) S. 254. Kessler war am Abend des 17. März in Wien angekommen, nachdem er mittags »vor etwa 600 Personen« in Leipzig seinen Vortrag »Neuere Tendenzen in der Kunstentwicklung« gehalten hatte. Harry Graf Kessler, Das Tagebuch. Vierter Band 1906–1914. Hg. von Jörg Schuster. Stuttgart 2005, S. 249. Am Montag, 18. März, hörte er in Mahlers Loge die Premiere von Glucks »Iphigenie in Aulis«, am Dienstag, 19. März, hielt er seinen Vortrag in der Galerie Miethke (s.u.).

⁵¹ Vgl. Neue Freie Presse, Montag, 18. März 1907, S. 10. Es ist in diesem Zusammenhang sicherlich aufschlussreich, noch einmal an Hofmannsthals zeitgleiche Beschäftigung mit den »Briefen des Zurückgekehrten« zu erinnern, also neben Meier-Graefes Auseinandersetzungen mit dem Impressionismus, die Hofmannsthal aufgegriffen hat, auch Kesslers durchaus beeindruckende Reflexionen über französische Gegenwartskunst heranzuziehen, die ja mit Sicherheit Thema bei den persönlichen Begegnungen in Weimar und jetzt in Wien waren. – Zu Kesslers Künstlerbund-Konzept s. Harry Graf Kessler: Der deutsche Künstlerbund. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst und Kunstgewerbe 2, 1904, S. 191–196.

⁵² Neue Freie Presse, Mittwoch, 20. März 1907, S. 3.

schöne Rede auf mich hielt. Dort Klimt, der Oberbaurat [Otto] Wagner, Molls, Hof[f]mann etc.«⁵³

Am nächsten Tag war Kessler bei Hofmannsthal in Rodaun, wobei er neben dem Erlebnis des Wetterumschwunges, eines denkwürdigen Sturms, »wie ich ihn selten in dieser Schönheit und Heftigkeit gesehen habe«, auch die Architektur von Hofmannsthal's Rodauner Wohnhaus beschreibt: »Ein geräumiges, helles Rokokohaus mit einem schlossartigen Saal und Treppenhaus. Dahinter steigt in kleinen Terrassen sehr steil der Garten gegen ein Waldstück an; oben an der Walddisiere eine kleine offene Loggia, in der H. wie er mir sagte, die ganze Elektra geschrieben hat.«⁵⁴ Der folgende Tag hat wieder das Tempo eines öffentlichen Auftritts mit Akzent auf der Wiener Moderne:

Schwerer Tag, in dem ich Alles Mögliche hier »besichtigen« musste. Früh zeigte mir [Karl Graf] Lanckoronski seine Sammlung, Mittags [Otto] Wagner sein neuestes Werk, das Postsparkassengebäude, Nachmittags [Josef] Hof[f]mann die Wiener Werkstätten. Dazwischen bei *Zuckerandls*, Beer Hofmanns u.s.w. Wagner war vor allem (mit Recht) stolz darauf, dass in seiner grossen Kassenhalle das »Volk« so gut hineinpasste. Er meinte, weil er lauter moderne und praktische Materialien verwendet habe, die naturgemäss zum modernen Kostüm passen. Abends in der Mahlerschen Loge die Walküre gehört.⁵⁵

Wenige Tage später sieht er sich auch Beer-Hofmanns Villa an (s. Abbildungen im Anhang), nachdem er zuvor mit dem Architekten gefrühstückt hatte: »Kolo Moser u. der Architekt Hof[f]mann bei mir gefrühstückt; etwas indigeste Konversation. Später bei *Beer-Hofmanns*, was auch ziemlich lugubre trotz des hübschen, hellen Hauses. Er und seine Frau beide unendlich sprachlose Menschen. Man fühlt sich bei

⁵³ Kessler, Das Tagebuch (wie Anm. 50), S. 250.

⁵⁴ Ebd. Zur Architektur von Hofmannsthal's Wohnsitz s. a. Katja Kaluga / Katharina J. Schneider, Rodaun. Ein unglaubliches kleines Haus. In: Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen. Hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann. Wien 2014, S. 199–223.

⁵⁵ Kessler, Tagebuch (wie Anm. 50), S. 250f. »Die Walküre« von Richard Wagner wurde am Mittwoch, 20. März 1907 gegeben. In Kesslers Tagebuch ist die zitierte Passage unter dem Datum Donnerstag, 21. März 1907, aufgezeichnet, der Besuch bei Hofmannsthal unter Mittwoch, den 20. März. Unterstreichungen wurden hier und in weiteren Zitate durch Kursivierung wiedergegeben.

ihnen wie Mignon in der Halle: Und Marmorbilder stehen und schaun mich an etc.«⁵⁶

Und tatsächlich muss es nicht ganz einfach gewesen sein, mit der schönen, eher scheuen Paula Beer-Hofmann und dem ernststen Hausherrn in ihrem Gesamtkunstwerk eine Gesprächsdynamik zu entwickeln, wie sie etwa zwischen Kessler und Hofmannsthal statthatte und überhaupt seiner bemerkenswerten Kommunikationsfreude entsprach. Aber immerhin erfahren wir aus dem Briefwechsel des einladenden Ehepaares, dass auch die Architektur eines Josef Hoffmann nicht ohne Probleme war. So berichtet Paula Beer-Hofmann ihrem Gatten nach München, wie viel nach einem Wasserschaden im Haus zu tun und mit den Handwerkern zu regeln sei: »Das Klavierzimmer [s. Abb. 11] ist nicht anders als sonst, es ist getrocknet geworden [!], trotzdem sieht man aber noch die Flecken«. Sollte sich allerdings der Handwerker »auf die Wiener Werkstätte rausreden, so hole ich mir Hoffmann dazu [,] sollen sie daß [!] miteinander ausmachen.«⁵⁷ Aus den Berichten Carl Molls, des Leiters der Galerie Miethke, wissen wir, dass Beer-Hofmann und Hoffmann sich am 20. Mai 1905 nach der Premiere von Max Reinhardts bejubeltem »Sommernachtstraum« mit der von Hans Pfitzner dirigierten Musik im Theater an der Wien, einem Gastspiel des Berliner Neuem und Kleinen Theaters, beim anschließenden Bankett im Hotel Imperial kennengelernt hatten und beim Morgenkaffee danach am Stephansplatz die ersten Baupläne machten.⁵⁸

Dass das moderne Kunstgewerbe und das Schaffen von neuen Ausbildungsverhältnissen im Bereich der angewandten Kunst, wofür sich Alfred Roller als Direktor der Kunstgewerbeschule unermüdlich einsetzte, in Deutschland größere Resonanz fand als in Österreich, zeigt sehr deutlich ein Bericht just aus jenen Tagen, in denen Marie Gomerz ihr Bedauern über Kesslers Blitzbesuch in der Wiener Werkstätte äußert. So referiert die »Allgemeine Zeitung« in München einen Vortrag von Joseph August Lux (1871–1947), dem Kunstschriftsteller und

⁵⁶ Notiert unter dem Datum »Wien. 25 März 1907.« Ebd., S. 253; das Goethe-Zitat aus »Wilhelm Meisters Lehrjahre« (3. Buch, 1. Kap.). Hervorh. im Original.

⁵⁷ 18. September 1910, in: Beer-Hofmann, Der Briefwechsel mit Paula (wie Anm. 27), S. 101.

⁵⁸ Vgl. Sekler, Hoffmann (wie Anm. 8), S. 106.

Mitbegründer des Deutschen Werkbundes, über die Wiener Kunstgewerbeschule:

In der Qualität liegt die Zukunft des kunstgewerblichen Erzeugnisses! Ihr dienen die Kunstgewerbeschulen, hauptsächlich durch die neuerliche Einrichtung von Lehrwerkstätten, die den Schüler zu jener Vertrautheit mit dem Material bringen, ohne die ein gedeihliches Schaffen nicht möglich ist. Die Wiener Kunstgewerbeschule bildet ihre Zöglinge möglichst umfassend aus, lehrt sie aber, daß sie in der Praxis nur als Spezialisten vorwärts kommen können, vorausgesetzt, daß sie den Blick aufs Ganze, auf die Architektur offen halten. An Hand einer umfangreichen Ausstellung von Arbeiten, die die Wiener Kunstgewerbeschule für diesen Zweck überlassen hatte, zeigte der Vortragende, welche bedeutende Ergebnisse die Schüler unter der Leitung von Professor Joseph Hoffmann, Kolo Moser, Rudolf v. Larisch, Czeschka und anderer erzielen.

Vom Vorstandstische wurde noch darauf hingewiesen, daß Oesterreich schon in den Jahren 1870–1890 in seinen kunstgewerblichen Bildungsanstalten, insbesondere mit der Wiener Kunstgewerbeschule vorbildlich für den ganzen Kontinent gewesen sei. Sie hat diesen Ruf auch aufrechterhalten können, als Mitte der 90er Jahre die große Umwälzung in unserem Kunstgewerbe eintrat. Das dankt die Schule vornehmlich dem Umstande, daß ihr damaliger Leiter Frhr. Felician v. Myrbach den Grundsatz durchführte, daß aller Kunstunterricht eine Sache der künstlerischen Qualität des Lehrers sei. Er berief hervorragende Künstler, wie Joseph Hoffmann, Kolo Moser, Rudolf v. Larisch, Alfred Roller. Wenngleich Frhr. v. Myrbach und Alfred Roller [damals Leiter des Ausstattungswesens der Wiener Hofoper] nicht mehr an der Wiener Kunstgewerbeschule tätig sind, so wird sie doch heute noch in demselben Geiste geleitet wie früher, dessen Charakteristischstes es ist, daß der gesamte Unterricht auf das richtige Erfassen des architektonischen Gedankens abzielt, der das Kunstgewerbe mehr und mehr durchdringt.⁵⁹

Das Netzwerk von Kollegen, Künstlerverbindungen und Freundschaften wird noch für die Zeit des Ersten Weltkrieges und die unmittelbare Nachkriegszeit unter den Bedingungen von Mangel und Entbehrung eine wichtige Rolle spielen. Mäzenatisch aktiv, schreibt Marie Gompertz in einem undatierten Brief an ihren alten Jugendfreund Hugo von Hofmannsthal:

⁵⁹ Im Verein für Deutsches Kunstgewerbe Berlin. S. Allgemeine Zeitung München, Nr. 109, Dienstag, 12. März 1907, S. 6. – Lux hatte Josef Hoffmann einen der ersten Artikel überhaupt gewidmet (»Innen-Kunst von Prof. Joseph Hoffmann. Wien«. In: Innen-Dekoration 13, Mai 1902, S. 129–132); zusammen gaben sie ab 1904 die Zeitschrift »Hohe Werte« heraus, die dem Sezessionsstil eine neue, volksnahe Wendung geben sollte.

Seit 2 Jahren kaufe ich nichts u. betreibe den Sport jungen Künstlern Arbeits-Stipendien zu geben. Da es Schüler unserer Kunstgewerbe Schule waren, hatte ich Gelegenheit zu beobachten wie *überlegen* die paar Leute als Lehrer sind, Roller war ein geradezu genialer Lehrer. Seine Schüler werden als Lehrer gern willkommen geheissen in Deutschland. Was [Josef] Hoffmann als Lehrer leistet ist auch beachtenswert, in Allem ist bei ihm so viel Vernunft u. Klarheit.

Also verkürzen Sie mir meinen Enthusiasmus nicht, *ich kenne Niemand von diesen Leuten* u. möchte nur aus meinen vier Wänden heraus ein bißchen Gutes thun. Roller, Hoffmann, u. [Kolo] Moser auch, sind vorzügliche Menschen.⁶⁰

Hofmannsthal hatte zu Beginn des Ersten Weltkrieges 1914 einen brieflichen Aufruf zur Unterstützung der Künstler versendet, wovon Marie von Gomperz über ihre Schwester Nachricht erhielt:

Nelly hat mir Ihren Brief über die Maler gesandt u. ich bitte darum auch etwas tun zu dürfen. [...] Ich möchte 19. d. Freitag wenn ich durch Wien komme die K. 500 persönlich senden [...]. Seit Sie mir einmal von verschiedenen jungen Leuten schrieben u. einen besonders der Wiegele heißen soll, hatte ich es immer im Sinn Prf. Hoffmann zu fragen was es mit diesem jungen Manne ist. [/] Ich wollte Prf. Hoffmann eine Freude bereiten auf irgend eine Art u. das ist doch schwer, man traut sich nicht. Aber wenn es nur der *Wiegele oder wer immer sonst* erhält u. ich die Freude habe stillschweigend einem Talent helfen zu dürfen – während Nelly u. ich jetzt nur hungrigen Leuten mit recht grossen Summen dienen. [/] Ich will trachten die Schnorrer los zu werden. [/] Mit Prf. Hoffmann spreche ich einmal über die Maler.⁶¹

1916, Hofmannsthal ist durch seine Propagandatätigkeit im Pressereferat politisch aktiv und hat die Österreichische Bibliothek ins Leben gerufen, schreibt eine zermürbte Marie Gomperz:

Wir müssen uns ja sehr bemühen das Gewöhnliche u. Gemeine zu ertragen, Alles was uns dem entreisst u. für uns das nur seelisch fassbare Ideale zu einem Vernünftigen, Erstrebenswerten, ja sogar noch Zweckdienlichen gestaltet gibt uns Kraft, gibt uns Mut das Widrige zu ertragen. [/] In diesem Sinne hätte doch die Jugend nach der Österr. Bibliothek greifen müssen, freilich die Jugend ist im Felde u. jetzt ist nicht der Moment

⁶⁰ Marie Gomperz an Hofmannsthal, o.D.. In: BW Gomperz, S. 259f.

⁶¹ Marie Gomperz an Hofmannsthal, o.D., vermutlich Juli 1914. In: BW Gomperz, S. 267. Der Maler Franz Wiegele, 1887 in Nötsch, Kärnten, geboren und dort 1944 gestorben, wurde im Umkreis von Anton Kolig, Sebastian Isepp, Anton Faistauer, Egon Schiele und Albert Paris Gütersloh bekannt. 1909 stellte er erstmals in Wien aus.

um Lektüre in die Schützengräben zu senden. Im Winter hätte man es tun sollen. Da sandte glaube ich die Technische Hochschule Bibliotheken ins Feld. [/] Im oesterr. Beamtentum so im Allgemeinen sind keine inneren Stimmen, es ist als ob sie nicht sehen u. nicht hören wollten die Beamten. [/] Wenn Sie den Vortrag halten [,] müssen Sie die Leute mit der Ansage narren, sonst geschieht es vielleicht dass gar keine kommen wie damals als Hoffmann über seine Arbeit sprach. [/] Ja, Hoffmann ist sehr entmutigt, er sagt er ist müde zum ersten Mal, es wird von einer wunderbaren belebenden Kraft für Alle sein wenn Sie aussprechen was diese unentwegt wollen, wieder eine gute That. – [...] Beer-Hofmann ist sehr lieb mit mir, ich habe noch wenig mit ihm gesprochen. Wenn Sie zu B.H. kommen, müssen Sie nicht jedes Mal zu uns herüberlaufen. [/] Viele herzliche Grüße [/] Marie.⁶²

Vor dem Hintergrund des beendeten Weltkrieges und einer politischen, wirtschaftlichen, ideologischen Krisensituation, die Künstler und Kunschtchaffende in besonderem Maße getroffen hatte, und in einer Zeit, in der die Salzburger Festspiele so etwas wie einen Impuls der Hoffnung für einen friedlichen Neuanfang geben sollten, entstand also die Festgabe zu Josef Hoffmanns 50. Geburtstag. Ihr voraus gegangen war im Sommer die »Kunstschau 1920« im Österreichischen Museum in Wien, auf der Josef Hoffmanns Arbeiten und auch der Saal mit Bühnenentwürfen von Alfred Roller als besonders sehenswert hervorgehoben worden waren:

Ein ganzer Saal (XIV) ist der modernen Theaterkunst gewidmet, und es bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung, daß hier Hofrat Professor Alfred Roller mit seinen Bühnenskizzen zu »Parsival«, »Macbeth«, »Frau ohne Schatten«, »Wozzek« etc. als Meister dieses Faches, wie immer, den ersten Platz behauptet [...]. Am Schlusse noch ein Wort über das Kunstgewerbe [...]. Der ruhende Pol in der Flucht dieser oft recht seltsamen Erscheinungen ist Regierungsrat Professor Josef Hoffmann. Was er im Rahmen der an eigenen Arbeiten, namentlich an prächtigem Schmuck und künstlerischen Bucheinbänden vorführt, ist bei aller Konzession an den neusten Stil doch immer maßvoll und wahrhaft schön.⁶³ (s. Abb. 7)

⁶² Marie Gomperz aus Ischl am 18. August 1916. In: BW Gomperz, S. 270. Die Herausgeberin des Briefwechsels, Ulrike Tanzer, nimmt an, dass es sich bei dem angesprochenen Vortrag um »Oesterreich im Spiegel seiner Dichtung« handelt, den Hofmannsthal am 21. Oktober 1916 im Volksbildungsheim »Urania« hielt (nicht unter den »Zeugnissen« in SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 849).

⁶³ Hans Ankiewicz, Kunstschau 1920 (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Eingang Wollzeile). In: Wiener Zeitung, 4. Juli 1920, S. 2f, hier S. 3. Auf Hoffmann

Alle drei ausgewählten Beiträge handeln vom Künstler. Das versteht sich im Hinblick auf den Jubilar; und doch ist es ohne den Hinblick auf die historische Situation nicht ganz leicht zu verstehen. Alfred Roller und Richard Beer-Hofmann sprechen über das Künstlertum zum Künstler, wie man es mehr oder weniger seit der Goethezeit getan hat. Beer-Hofmann gibt dem Künstler eine Stimme, lässt ihn sinnbildlich sein Schicksal bezeichnen – jedoch in der ganz unüblichen Metapher des Künstlers als Pfeil. Wenn er als Pfeil unablässig auf ein unerreichbares Ziel zufliegt, so ist er in einem faustischen Streben befangen, das ihn belohnt und immer unbelohnt lässt. Dass der Schöpfer einen Menschen als Pfeil geschaffen hat, ist, das wäre das Ungewöhnliche, ein Echo auf den Propheten Jesaja, der in diesem Bilde seinen göttlichen Auftrag bekommt: »[...] er hat mich zum glatten Pfeil gemacht und mich in seinen Köcher gesteckt, und spricht zu mir: Du bist mein Knecht, Israel, durch welchen ich will gepriesen werden.« (Jes. 49, 2f.) Wie der Prophet hat auch der Künstler eine Sendung, anders aber als beim Propheten bleibt sie utopisch.⁶⁴

Während Beer-Hofmanns Künstler seine Bestimmung monologisch ausspricht, entfaltet Alfred Rollers Sprecher sie im Dialog mit dem Schöpfer. Bei der Schöpfung der Welt hat die Blume die Schönheit des Duftes und der Farbe, der Vogel die Kraft des Fluges und der Fisch die Kunst des Schwimmens erhalten. Es stellt sich die Frage: was bleibt dem Künstler? Der Künstler ist ausgezeichnet durch die Intensität seines Erlebens, sowohl in Freude als auch in Leid. Aus diesem Fundus heraus kann er schaffen. Zum Hervorbringen seiner Gestalten braucht er alle drei Gaben: Schönheit, Kraft und Kunst/Können. Sein Schöpfertum entfaltet sich in der Dialektik von Erleben und Ausdruck

und besonders auf Alfred Roller geht Max Eisler ein. Ders., *Kunstschau 1920*. In: *Moderne Welt* 2, 1920, H. 5, S. 4–7 (mit Abbildungen).

⁶⁴ In Beer-Hofmanns Grußadresse für Hoffmann zum 60. Geburtstag (wie Anm. 1) würdigt er den Jubilar selbst als jemanden, dem es gegeben sei, »allem lebendigen, zukunftsfrohen Strömen seiner Zeit willig weitaufgetan zu bleiben – und zugleich doch unverführbar treu den tiefsten Kern seines eigenen Wesens rein zu bewahren«. Zit. nach Sekler, Hoffmann (wie Anm. 8), S. 237.

des Erlebten. Dieser goethezeitliche Gedanke bleibt hier auf der Erde, gerät in die Nähe der zeitgenössischen Körperkultur;⁶⁵ er bringt nicht mehr den Himmel ins Spiel, wie etwa Schiller in seiner »Teilung der Erde«. Mit seiner Widmung an Hoffmann, den »Schöpfer aus innerer Notwendigkeit«, ruft Roller am Ende einen Schlüsselbegriff aus Kandinskys Programmschrift »Über das Geistige in der Kunst« (1912) auf. Die »innere Notwendigkeit« wird nach Kandinsky »aus drei mystischen Gründen [...] gebildet«:

1. hat jeder Künstler, als Schöpfer, das ihm Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element der Persönlichkeit), / 2. hat jeder Künstler, als Kind seiner Epoche, das dieser Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element des Stiles im inneren Werte, zusammengesetzt aus der Sprache der Epoche und der Sprache der Nation, solange die Nation als solche existieren wird), / 3. hat jeder Künstler, als Diener der Kunst, das der Kunst im allgemeinen Eigene zu bringen (Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen [...]). / Nur das dritte Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen bleibt ewig lebendig. Es verliert mit der Zeit seine Kraft nicht, sondern gewinnt an ihr ständig.⁶⁶

Im Unterschied zu Beer-Hofmann und Roller öffnen Hofmannsthals Aphorismen das Thema fast überraschend, aber werkbiographisch einleuchtend, zum Bereich des »Socialen«.

Der erste Aphorismus hat die Funktion einer Überschrift; er ist mit drei Punkten klar von den anderen abgesetzt. Thema ist die Beziehung zwischen Künstler und Öffentlichkeit. Mit dem Begriff der »Ungekanntheit« (ein in der österreichischen Presse selten, dann aber pointiert genutztes Substantiv) wird ein Phänomen der öffentlichen Wahrnehmung des Künstlers benannt: man spricht nicht vom unbekannten Künstler, man kennt ihn nicht. Ihm fehlt der Ruhm, der Applaus, mithin die Wirkung. Dies alles hat der berühmte Künstler; es ändert allerdings nichts an dem Umstand, dass die künstlerische Existenz auf eine fundamentale Art unerreichbar für das Gerede der

⁶⁵ Vgl. etwa Willi Pragers Film »Wege zu Kraft und Schönheit« (1925) mit dem Ausdruckstanz von Mary Wigman.

⁶⁶ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst [1912]. 10. Aufl. mit einer Einführung von Max Bill. Bern 1952, S. 80f.

anderen ist.⁶⁷ In den folgenden Aphorismen wird die künstlerische Existenz nach zwei Richtungen hin entfaltet – die eine gilt, ganz klassisch, dem künstlerischen Schaffen, die andere gilt dem Umgang zwischen dem Künstler und den Mitmenschen.

Wenn der zweite Aphorismus künstlerisches Schaffen ganz traditionell als Nachahmung der Natur bestimmt, so ist die Natur doch hier weder ›bildend‹ (Goethe), noch gesetzmäßig (Naturalismus) gedacht. Sie ist gewissermaßen eximiert von jener durchdringenden Opposition, die seit Kant so viele ästhetische Diskussionen bestimmt, der von Zweck und Mittel. Stattdessen schafft die Natur, könnte man sagen, in nie ermattender Aufmerksamkeit jedes einzelne Ding. Damit entspricht sie dem künstlerischen Schaffen. Auch das künstlerische Schaffen ist letztlich nicht abgetrennt von der »Wirklichkeit«, d.h. der Sphäre der Dinge und ihrer Bearbeitung. Dass jeder Gegenstand, »auch das unscheinbarste Ding«, das Leben bereichert, wenn es künstlerisch gestaltet ist, hatten die Selbstvorstellung des »Cabaret Fledermaus« (s.o.) und auch Gustav Klimt auf der von Josef Hoffmann (und Alfred Roller) maßgeblich mitkuratierten Wiener Kunstschau 1908 verkündet. Auf den Schultern der englischen Arts and Crafts-Bewegung hielt Klimt damals ein flammendes Plädoyer für einen erweiterten Kunstbegriff:

Wir [...] haben uns [...] eigens zum Zweck dieser Ausstellung zusammengefunden, verbunden einzig durch die Ueberzeugung, daß kein Gebiet des menschlichen Lebens zu unbedeutend und gering ist, um künstlerischen Bestrebungen Raum zu bieten, daß, um mit den Worten [William] Morris' zu sprechen, auch das unscheinbarste Ding, wenn es vollkommen ausgeführt wird, *die Schönheit dieser Erde vermehren* hilft, und daß einzig in der immer weiter fortschreitenden Durchdringung des ganzen Lebens mit künstlerischen Absichten der Fortschritt der Kultur begründet ist.⁶⁸

⁶⁷ Vgl. etwa die frühe Mitterwurzer-Rezension von Hofmannsthal, »Eine Monographie«, in: SW XXXII Reden und Aufsätze 1 1891–1901, S. 158–161. Schon die Schriften des jungen Goethe haben strikt jeglichen Publikumsbezug für den Künstler verneint. S. Heinrich Bosse / Ursula Renner, Goethes wilde Eloge. »Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773«. In: Konformieren. Festschrift für Michael Niehaus. Hg. von Jessica Güstken u.a. Heidelberg 2019, S. 43–65, hier bes. S. 63.

⁶⁸ Gustav Klimt, Eröffnungsrede. Abgedruckt u.d.T. Wiener Kunstschau 1908, in: Neues Wiener Tagblatt, 2. Juni 1908, S. 13. William Morris hatte sein Programm in einem grundlegenden Vortrag entfaltet: Ders., Die Kunst und die Schönheit der Erde

Dass Leben und Kunst sich gegenseitig durchdringen sollen, ist unzweifelhaft ein kulturpolitisches Programm. In diesem zweiten Aphorismus spannt Hofmannsthal in einem einzigen Satz den Bogen von dem ›natur-mimetischen‹ zu einem kulturpolitischen Kunstbegriff – nicht ausdrücklich, aber doch erkennbar in Übereinstimmung mit den Werkbund-Konzepten.⁶⁹

Der dritte Aphorismus verbindet die ästhetische Dimension mit der ethischen Dimension des künstlerischen Schaffens. Die Forderung nach maximalem Gehalt gilt sowohl für die Formung des Werkes als auch für die Umgangsformen des Menschen. Hier, im Bereich des ›Socialen‹, ist es die Konvention, welche die Form normiert. Daher braucht es die ›persönliche Note‹, die Nuance, um Distinktion zu schaffen. Das ist nicht zuletzt ein Thema des »Schwierigen«, der Hofmannsthal bis in das Jahr der Festgabe beschäftigt hat.⁷⁰

Der vierte Aphorismus trifft eine Unterscheidung zwischen zwei Redensarten, die sich im Sinne der Überschrift auf Kunst und Künstler beziehen lassen. Nun wird das Thema ›Umgang‹ von der anderen Seite aufgegriffen. Es geht darum, auf welche Weise dem Künstler ein Wert beigemessen wird. Die einen urteilen dem Anschein nach tolerant und gestehen dem Künstler einen Wert zu, ohne dafür einzustehen; die anderen sind eines Wertes gewiss, der sich in Zukunft erweisen wird. Die getrennten Sphären haben mit Sicherheit eine Zeitdimension, und sie sind als Vektoren zu denken: Einmal von der Vergangenheit zum Jetzt und einmal vom Jetzt in die Zukunft. Wie jede Opposition impliziert auch diese eine Wertung.

[engl. 1881]. Leipzig 1901. Wieder in: Ders., Kleinere Schriften. 1. Die Kunst und die Schönheit der Erde – 2. Kunstgewerbliches Sendschreiben – 3. Wahre und falsche Gesellschaft – 4. Ein paar Winke über das Musterzeichnen. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1907.

⁶⁹ Vgl. dazu auch Hofmannsthals Vortrag »Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau. Ansprache an die Mitglieder des Österreichischen Werkbundes« (1919), in: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 237–248.

⁷⁰ »Hans Karl Es kommt vor, daß es [das Reden] einem zugemutet wird. Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande. Allerdings, es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben, in einem Leben, wo doch schließlich alles auf die letzte unaussprechliche Nuance ankommt.« (II, 14) Hofmannsthal, Der Schwierige, SW XII Dramen 10, S. 97.

Der anschließende Aphorismus expliziert die Sphäre des Glaubens. »An jemanden im Ganzen glauben«, heißt soviel wie ihm rückhaltlos zu vertrauen. Erst daraus erwächst die Bereitschaft, ihm für sein Tun jeweils »Zutrauen zu schenken«. Rückbezogen auf das lateinische *credere* lässt sich der Satz auch umformulieren und sagen: Dem Künstler gebührt unbegrenzter Kredit – als ein Geschenk.

Der sechste und letzte Aphorismus handelt von den Bedingungen, unter denen ein Künstler des unbegrenzten Kredits würdig ist. Er verbindet Schaffenspsychologie mit Schaffensethik und steht vielleicht gerade darum am Schluss. Das künstlerische Schaffen besteht aus zwei Teilen: Antrieb und Kontrolle. Das Ziel, entsprechend der Werkbund-Vorstellung, ist weniger Werk als vielmehr die Form, oder die Gewinnung der Form. Der Antrieb ist eine (positive) Nötigung, begleitet von einer (negativen) Hemmung⁷¹ oder Warnung. Es ist eine Frage der Ethik, wie der Künstler mit diesem Doppelimpuls umgeht. Wenn das Schaffen nicht nur Formgebungsprozess, sondern zugleich Selbstprüfung ist und Selbstformung hervorbringt, dann leuchtet ein, dass der Formgebungsprozess nicht leicht zum Abschluss kommen kann. Darin könnte ein Schlüssel liegen für die Fülle der Fragmente, die Hofmannsthal hinterlassen hat.

⁷¹ Vgl. Hofmannsthals zahlreiche Notizen zum Phänomen der »Hemmung«. Meistzitiert ist wahrscheinlich »Das Schöpferische ist eine dämonische Kraft. Wir sind ihrer versichert, ohne daß sie immer bei uns wäre. Ist sie bei uns, dann ist auch Mut und eine magische Unbesiegbarkeit da. Jeder hat um sich seine schöpferische Kraft als eine Atmosphäre. Sie löst alles Dunkle auf, läßt nichts Starres bestehen, anerkennt keine Grenzen. Vermöge des Schöpferischen ergibt sich jede Hemmung als ein lösbares Geheimnis. Mit seiner Atmosphäre ist das Ich ohne Schranken.« Aussee, 27. August 1909, in: RA III, S. 498. Oder Hofmannsthals Notiz: »Wir sind überall, immerfort gehemmt und immerfort kommen wir über Hemmungen hinweg. Sie gehören mit zu unseren fruchtbarsten Lebensbedingungen. [...] Das Meer trennend, aber verbindend. Der Berg dräuend aber kräftigend. Überall der partielle Tod die Wurzel des Lebens. Aus Hindernissen Belebung. So auch das innere Verbot. Es zwingt zu neuen Wegen.« Aufzeichnung Sommer 1911, in: SW XXXVIII Aufzeichnungen. Text, S. 598.

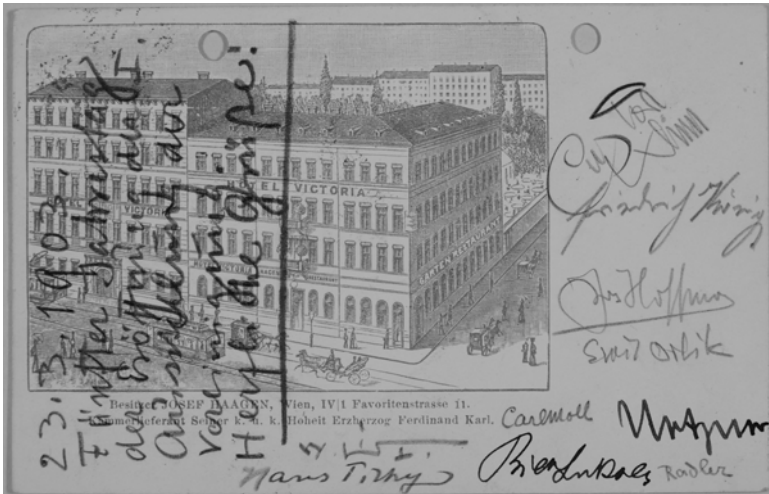


Abb. 5: Bildpostkarte von Alfred Roller (Text) an Hermann Bahr, unterzeichnet von Gustav Klimt, Friedrich König, Josef Hoffmann, Emil Orlik, Carl Moll, Hans Tichy, Wilhelm List, Friedrich Radler u.a. anlässlich des 5. Jahrestages der Eröffnung der 1. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiens (Secession) 1898, 23. (Poststempel: 27.) März 1903 KHM-Museumsverband, Österreichisches Theatermuseum Wien

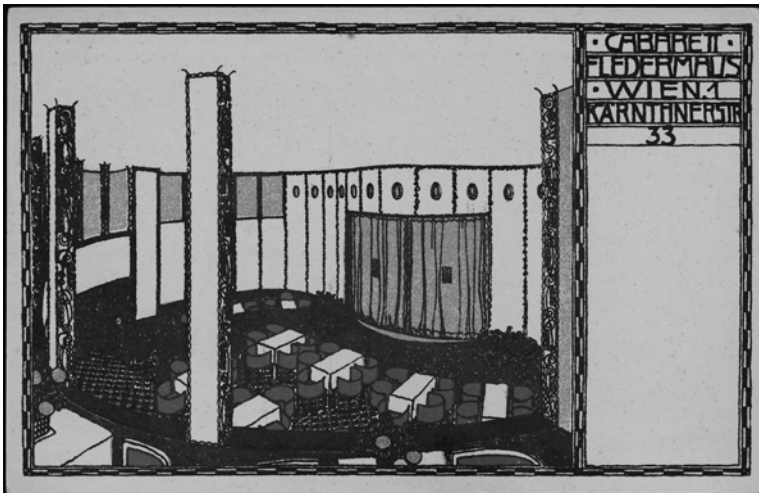


Abb. 6: Josef Hoffmann, Theater und Kabarett Fledermaus, 1907, Postkarte der Wiener Werkstätte
Österreichisches Theatermuseum Wien

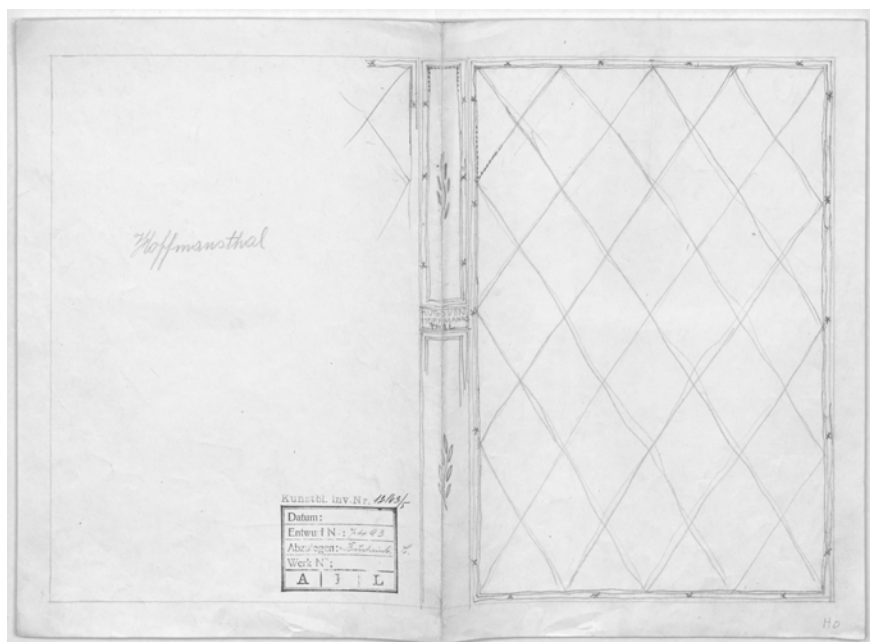


Abb. 7: Josef Hoffmann, Entwurfsskizze für einen Bucheinband (für Hofmannsthal?), Wiener Werkstätte, ca. 1915–1917
Museum für angewandte Kunst, Wien. Foto: © MAK Wien



Abb. 8: Josef Hoffmann, Villa für Richard Beer-Hofmann, Hasenauerstr. 59, XVIII Wien-Währing, 1905/06
 Lichtdruck in Oscar Grüner, *Moderne Villen in Meisteraquarellen. Serie II. Wien/Leipzig* o.J., Tafel 39



Abb. 9: Josef Hoffmann, Villa Beer-Hofmann, 1905/06, Eingangshalle
Museum für angewandte Kunst, Wien

Foto: © MAK Wien



Abb. 10: Josef Hoffmann, Villa Beer-Hofmann, 1905/06, Salon
Museum für angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien



Abb. 11: Josef Hoffmann, Villa Beer-Hofmann, 1905/06, Musikzimmer
Museum für angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien



Abb. 12: Josef Hoffmann, Villa Beer-Hofmann, 1905/06, Halle mit Galerie und Kamin
Museum für angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien



Abb. 13: Josef Hoffmann, Villa Beer-Hofmann, 1905/06, Salon
Museum für angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien



Abb. 14: Josef Hoffmann, Villa Beer-Hofmann, 1905/06, Speisezimmer
Museum für angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien



Abb. 15: Josef Hoffmann, Villa Beer-Hofmann, 1905/06, Speisezimmer
Museum für angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien



Abb. 16: Josef Hoffmann, Villa Beer-Hofmann, 1905/06, Bibliothek
Museum für angewandte Kunst, Wien
Foto: © MAK Wien

Rudolf Kommer
Kulturvermittler und Theateragent zwischen Europa und
Amerika
Mit vier unbekannten Briefen Rudolf Kassners

Im April 1950, während eines Arbeitsaufenthaltes im schweizerischen Sierre, bespricht Ernst Zinn (1910–1990) mit Rudolf Kassner (1873–1959) dessen Briefe an Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe (1853–1934).¹ Die knappen Auskünfte zu Daten, Personen und Ereignissen hält er als Eckpunkte künftiger Kommentierung mit Stift am Rand der Typoskript-Abschriften fest, die er von den aus Duino bereitgestellten Originalen hatte anfertigen lassen.² Als der Name »Kommer« im Brief vom 4. September 1927 – »wir frühstückten bei Kommer« – auftaucht, ist Kassner der Mann offenbar nur mehr als »Jude in Salzburg« gegenwärtig.³ Die einstigen, wenn auch seltenen Begegnungen mit ihm scheinen ebenso vergessen wie Einzelheiten des erwähnten Frühstücks, zu dem Kommer 1927, in der letzten Augustwoche, gegen Ende der Salzburger Festspiele, in ein Hotel und wohl kaum nach Schloss Leopoldskron geladen hatte, jenem »glücklichen Gehäuse«, das Max Reinhardt im April 1918 erworben⁴ und als dessen »Majordo-

¹ Die Unterredungen finden neben der Hauptarbeit am Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und der Fürstin Taxis statt, der 1951 in zwei durchpaginierten Bänden erscheint: Rainer Maria Rilke – Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel. Besorgt von Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich 1951 (künftig zitiert als Rilke – Taxis).

² S. jetzt: Rudolf Kassner an Marie von Thurn und Taxis. Briefe (1902–1933) und Dokumente. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Teil I: 1902–1907, und Teil II: 1907–1933, in: HJb 22, 2014, S. 91–204, und HJb 23, 2015, S. 51–252 (künftig zitiert als: Kassner – Taxis I und Kassner – Taxis II). Bei den Zinn vorliegenden Typoskripten – die originalen Briefe sind verschollen – handelt es sich um 43 der insgesamt 116 überlieferten Nachrichten Kassners an die Fürstin; vgl. Kassner – Taxis I, S. 110f.

³ Kassner – Taxis II (wie Anm. 2), S. 205.

⁴ Vgl. Max Reinhardts Telegramm an Helene Thimig, 16. April 1918: »Leopold<skron>vertrag unterzeichnet« (Max Reinhardt, Manuskripte. Briefe. Dokumente. Katalog der Sammlung Dr. Jürgen Stein. Bearb. und hg. von Hugo Wetscherek. Antiquariat Inlibris. Katalog 6. Wien 1998 [künftig zitiert als: Reinhardt-Katalog], Nr. 527). Im

mo« er »seinen Freund« Rudolf Kommer eingesetzt hatte.⁵ Der verbrachte hier seit 1923⁶ alljährlich den Sommer und »schleppte [...] internationale Festspielgäste herbei.«⁷ Den Rest seines Jahres bestimmten in »Globetrotter-Routine [...] sechs Monate New York, Frühjahr in London« und anschließend von Leopoldskron aus »Stippvisiten in Berlin, Wien und Venedig«⁸ – stets Mittelpunkt oder Teil eines über Europa und die Vereinigten Staaten gespannten, weitverzweigten Beziehungsgeflechtes, dem Künstler, Schriftsteller und Dichter, Schauspieler, Theatermacher und Produzenten, Journalisten, Lebemänner und schöne Frauen ebenso angehören wie Aristokraten, Philosophen und Wissenschaftler, Politiker, Magnaten und Millionäre.

Wer war dieser Mann, den Alfred Kerr »den besten Freund, den ich im Leben traf«,⁹ Karl Kraus den »Zeremonienmeister aus Czerno-

Juli 1938 wird das Schloss von der nationalsozialistischen Gestapo beschlagnahmt und enteignet. Reinhardt, der bereits 1937 nach New York emigriert war, erfährt davon aus der Presse; vgl. Gusti Adler, ... aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt. München/Wien 1980, S. 92f.

⁵ Der Liebhaber. Erinnerungen seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt. München/Zürich 1973, S. 19.

⁶ Vgl. Adler, Erinnerungen (wie Anm. 4), S. 194; s. auch unten Anm. 390.

⁷ Helene Thimig-Reinhardt, Wie Max Reinhardt lebte. Percha am Starnberger See 1973, S. 236; Reinhardt-Katalog (wie Anm. 4), Nr. 996.

⁸ Reinhardt, Liebhaber (wie Anm. 5), S. 329. Ähnlich erinnert sich Kommers Freund, der Journalist und Schriftsteller Hermann Sinsheimer: »Sein ganzes, künftiges Leben verbrachte er je nach Jahreszeit oder richtiger »season« in London und New York, so wie er jeden Sommer in Berlin, Wien, München, Paris oder Rom, im Salzkammergut oder am Lido, in Deauville oder Biarritz erschien« (Hermann Sinsheimer, Gelebt im Paradies. Erinnerungen und Begegnungen. München 1953, S. 283–288, hier S. 285). – Sinsheimer (1883–1950) war nach einem Jura-Studium bis 1914 als Rechtsanwalt tätig, arbeitete sodann als Theaterkritiker in Mannheim, siedelte 1916 nach München über und leitete dort bis 1917 die Kammerspiele. In der Folge schrieb er Theater- und Literaturkritiken für die »Münchener Neuesten Nachrichten«, war von 1924 bis 1929 Redakteur der Satire-Zeitschrift »Simplicissimus« und wechselte 1930 zum »Berliner Tageblatt«. Behindert von den Auswirkungen des nationalsozialistischen »Schriftleitergesetzes« ging er 1938 über Palästina ins Exil nach London, wo ihm Kommer grundlegende Hilfe zukommen ließ.

⁹ Alfred Kerr, Zwei Männer in London. Grundlagen einer Kontrastbiographie. In: Die Neue Weltbühne 34, 1938, S. 751–758, hier S. 751. Dieselbe Aussage als Widmung in Kerrs »Melodien« (Paris 1938): »Rudolf K. Kommer, der beste Freund, den ich im Leben traf, empfangen dieses Buch zu immerwährendem Dank«. Aufgenommen in: Alfred Kerr, Werke in Einzelbänden. Hg. von Hermann Haarmann und Günther Rühle, Bd. 2: Liebes Deutschland. Gedichte. Hg. von Thomas Koebner. Berlin 1991, S. 263. Dieser Band enthält auf S. 342 unter der Überschrift »Rudolf Kommer« den Vierzeiler: »Wankende Welt,

witz«¹⁰ und Alfred Polgar schlicht »ein Original« nannte?¹¹ Hermann Sinsheimer rühmt ihn als »das Gegenteil eines Auf- und Eindringlings«, als den »selbstloseste[n] Mensch[en], den ich aus nächster Nähe gekannt habe«,¹² während Hugo von Hofmannsthal, als einer der ganz wenigen, ihm im August 1928 mit dem Vorbehalt begegnete: »[I]ch werde ein Misstrauen¹³ gegen Kommer nicht los [...]. K. ist ein sehr undurchsichtiger u. absichtsvoller Mensch der sich den Anschein des Einfachen, Gutmüthigen u. Selbstlosen geben will.«¹⁴ Das Urteil hatte vier Jahre zuvor noch ganz anders gelautet, als Kommer die Verbindung zwischen Hofmannsthal und dem in Mannheim geborenen Bankier

taifundurchtost; / Roheit und Raub; nicht Rast noch Ruh; / Doch aus Trümmern winkt mir ein Trost: / Menschen wie Du.«, den Kerr mit der auf »Paris Januar 1935« datierten Widmung »An Rudolf K. Kommer« seinem Buch »Walther Rathenau. Erinnerungen eines Freundes« (Amsterdam 1935) voranstellt und unmittelbar nach Kommers Tod in das Gedicht »Epilog. Dem Andenken an Rudolf Kommer« einreicht. An dessen Beginn und Ende heißt es: »[...] Du warst mein Freund – und alles ist gesagt« sowie: »Du bester Freund, den ich im Leben traf [...]« (in: Aufbau 9, Nr. 27, 2. Juli 1943, S. 20. Aufgenommen in: Kerr, Liebes Deutschland, S. 261 und S. 262).

¹⁰ Karl Kraus in seinem Max-Reinhardt-Essay »Die Handschrift des Magiers«. In: Die Fackel, Jg. 37, Nr. 912–915, August 1935, S. 34–62, hier S. 42.

¹¹ Alfred Polgar, Kreisel (Studie über einen Zeitgenossen). In: Ders., Sekundenzeiger. Zürich 1937, S. 31–52. Aufgenommen in: Ders., Kleine Schriften. Bd 3: Irrlicht. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 125–137, hier S. 125.

¹² Sinsheimer, Gelebt im Paradies (wie Anm. 8), S. 286.

¹³ Seinem Sohn Raimund hatte Hofmannsthal am 12. Oktober 1927 über den im Umgang mit Reinhardt und bei gemeinsamen Projekten »unvermeidliche[n] Kommer« anvertraut: »Ihn auszuschalten wäre ganz undenkbar, und ich hab auch eigentlich kein Mißtrauen gegen ihn, wenigstens nicht mehr als gegen irgendwelchen Agenten« (HB 12, 1974, S. 366; Hirsch, S. 519).

¹⁴ Hofmannsthal an Helene Thimig, 8. August 1928 (in: SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 902f.). Das Urteil wird Hofmannsthal Kommer gegenüber am 1. Januar 1929 relativieren, »insofern als ich mich durch Sie so vertreten weiß, wie es verlässlicher u. wirksamer nicht möglich ist« (ebd., S. 911). Die Aussagen fallen im Rahmen des von Hofmannsthal und Max Reinhardt geplanten Films über die Wunderheilung der Therese (Neumann) von Konnersreuth (1898–1962) mit der amerikanischen Schauspielerin Lillian Gish (1893–1919) in der Titelrolle. Das Vorhaben wird jedoch nach einjähriger Vorarbeit im April 1929 aufgegeben, weil sich das Thema als völlig ungeeignet für Hollywood und die USA erweist. Vgl. Film für Lillian Gish. In: SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 888–914, hier S. 890–894, samt den Zeugnissen ebd., S. 898–914, darunter Briefe Hofmannsthals an Kommer (2. Mai 1928, 1. Januar und 15. April 1929) und Kommers an Hofmannsthal (22. März 1929).

und Kunstmäzen Otto Hermann Kahn¹⁵ geknüpft hatte, der, wie der britische Schriftsteller Beverly Nichols (1898–1983) anmerkt, als »my ideal American millionaire [...] used his millions with taste, kindness and understanding. [...] he was a patron of the arts in a sense that has been little understood since the days of the Renaissance«. ¹⁶ Hofmannsthal und Kahn, »the two men, artist and banker, dealt rather formally through the intermediary, Kommer. They were, however, genuinely appreciative of each other. On the Lido, in the summer of that year [1924], Kahn had told Kommer of his enormous pleasure in the works of Hofmannsthal. Kommer told the poet of this conversation«, ¹⁷ und in Hofmannsthals maschinenschriftlicher Antwort – »Bad Aussee, 15. August 1924« – konnte Kommer lesen:

Ihr Brief ist von der ersten bis zur letzten Zeile ein Zeugnis so ausserordentlichen und zartfuehlenden Bekuemmertseins um meine Arbeit und meine Existenz, und in der ausfuehrlichen Wiedergabe Ihrer Gespraechе am Lido mit Herrn Otto Kahn fuer mich eine Quelle so lebhaften Vergnuegens, dass ich alle Ursache hatte, Ihnen schnell und herzlich zu danken.

Am 29. November des folgenden Jahres wird er ergänzen: »Sie sind ja, lieber Herr Kommer, [...] ein aufrichtiger Freund, ein sehr wertvoller Freund alles Guten und Zarten.« ¹⁸

Klaus Mann schildert ihn als »eine einzigartige Figur«: »der rundliche, freundlich-reservierte, kluge kleine Literat, der nie etwas publizierte, nie Geschäfte zu machen schien, aber trotzdem auf großem Fuße

¹⁵ Otto H. Kahn (1887–1934), deutsch-amerikanischer Bankier, Philanthrop und Theater-Mäzen. Zur Freundschaft – »Between Kahn and Kommer a fond affection grew« – s. Mary Jane Matz, *The Many Lives of Otto Kahn*. New York 1963, S. 122–125, mit dem Fazit (S. 123), in Kommer, dem »Dear Czernowitz«, habe Kahn, als »Dear Boss«, einen Lebensfreund gefunden, »with whom he was perfectly at ease«. Auch John Kobler (*Otto The Magnificent. The Life of Otto Kahn*. New York 1988, S. 141) nennt Kommer »one of Kahn's few intimate male friends. [...] Kommer he found supremely entertaining. He became Kahn's bridge partner and backgammon opponent [...]«.

¹⁶ Beverly Nichols, *All I could never be. Some Recollections*. London 1949, S. 111f. Zu Kommer heißt es: »He was brilliantly intelligent and extremely greedy, with a special *penchant* for chocolate almonds. [...] He was permanently and hopelessly in love with Lady Diana Cooper« (ebd., S. 114f.).

¹⁷ Matz, Kahn (wie Anm. 15), S. 129.

¹⁸ Österreichische Nationalbibliothek. Autogr. 519/40–13 und 519/40–18.



Abb. 1: Rudolf Kommer, Helene Thimig und Richard Beer-Hofmann (von rechts nach links) auf der Terrasse von Schloss Leopoldskron, August 1925
Fotografisches Atelier Ellinger, Salzburg
Stadtmuseum Berlin – Sammlung Max Reinhardt/Leonhard M. Fiedler

lebte und mit den Großen dieser Welt auf bestem Fuße stand. In Wien und Salzburg agierte er als der diskrete Mittelsmann zwischen Max Reinhardt, zu dessen Intimen er gehörte, und der internationalen haute finance; in London traf er sich mit Duff Cooper¹⁹ zum Lunch, mit G. B. Shaw²⁰ zum Tee und mit Winston Churchill²¹ zum Dinner; in New York, wo er die Wintermonate im exklusiven Ambassador-Hotel²²

¹⁹ Alfred Duff Cooper (1890–1954), britischer Schriftsteller und konservativer Politiker (1935: Kriegsminister, 1937: Erster Lord der Admiralität [Marineminister], 1940: Informationsminister) und Diplomat (1944–1947: Botschafter in Paris). Kommer nennt ihn »meinen Freund Duff Cooper« (s. unten Anm. 21) und steht mit ihm in Briefkontakt (vgl. die Zitate in: John Charmley, Duff Cooper. The Authorized Biography. London 1987, S. 72, S. 75f., S. 78). Cooper hatte 1919 die ab den zwanziger Jahren eng mit Kommer befreundete Schauspielerin Lady Diana Manners (1892–1886) geheiratet; s. unten Anm. 75.

²⁰ »Ich kenne ihn persönlich«, versichert Kommer am 6. September 1935 Alfred Kerr im Brief von Schloss Leopoldskron (Karlheinz Wendler, Alfred Kerr im Exil. Masch. Diss. der Freien Universität Berlin 1981, S. 214).

²¹ Zur Bekanntschaft mit Winston S. Churchill (1874–1965), dem britischen Staatsmann und zweimaligen Premierminister (1940–1945, 1951–1955), vgl. Churchills Brief vom 25. Juli 1937 an seine Frau Clementine, die in Bad Gastein zur Kur weilt: »I do hope the cure is benefiting you; & that now Kommer is with you, you will not be bored or lonely« (Winston S. Churchill, Companion, Bd. 5, Teil 3: Documents. The Coming of War 1936–1939. Hg. von Martin Gilbert. London 1982, S. 735; die Kommer-Bemerkung ist im Briefwechsel zwischen Winston und Clementine Churchill ausgelassen; dort aber Clementines vorangehender Brief, s. unten Anm. 98). Am 19. November 1937 unterrichtet Kommer Alfred Kerr: »[...] so unterhielt ich mich [in London] ausführlich mit Winston Churchill über das, was ich in Ihrem Interesse plante [sc. ein bescheidenes Stipendium zur Sicherung des Lebensunterhalts]. Er verwies mich an meinen Freund Duff Cooper. Er hätte mich ebenso gut zum Mann im Mond schicken können« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 228). Ein »confidential informant« hält am 18. Mai 1942 als Beispiel für »the doctor's love of gossip« fest, »that when Prime Minister Churchill visited at Miami Beach, the visit was for official reasons known to very few people. However, subject [i.e. Kommer] at that time was telling his friends about it at the table which he habitually occupies at the Colony Restaurant on the day Churchill arrived in Florida« (ebd., S. 335). Churchill hatte nach politischen Gesprächen mit Präsident Franklin D. Roosevelt in Washington im Januar 1942 einige Tage zur Erholung – »My American friends thought I [...] ought to have a rest« – in der Villa des amerikanischen Politikers und Roosevelt-Mitarbeiters Edward Stettinius (1900–1949) »in Pompano, some thirty miles south of Palm Beach, Florida« verbracht. »[...] his sojourn in Florida remained a well-guarded secret« (Robert H. Pilpel, Churchill in America. 1895–1961. An Affectionate Portrait. New York/London 1976, S. 156, S. 158).

²² Kommer wohnt bis zum Tod in diesem Hotel in der Park Avenue / Ecke 51st Street, »in einem Einbettzimmer«, doch »nicht des Komforts, sondern der Adresse wegen« (Reinhardt, Liebhaber [wie Anm. 5], S. 327; s. auch ebd., S. 332: »im engen Vorraum seines Einzelzimmers«). Demgegenüber berichtet der FBI-Informant von einer »three room suite on the sixteenth floor in the southwest corner of the building« (Wendler, Al-

verbrachte, kannte er alles, was gut und teuer war, von den Astors bis zu den Vanderbildts.«²³ Indem er ihn, einen geflügelten Beinamen variierend,²⁴ zum »mystery man« aus Czernowitz« erklärt, fasst er Gestalt und Persönlichkeit des Freundes im Sinne der Zeitgenossen göltig zusammen.²⁵ »Warum wurde dieser wortkarge, dickliche kleine

fred Kerr [wie Anm. 20], S. 337). – Das 1921 erbaute Hotel wird 1958 an die Sheraton-Kette verkauft, als »Sheraton-East« weitergeführt und 1966 abgerissen. Die Legende auf der Rückseite der antiquarischen Ansichtskarte vom Anfang der zwanziger Jahre »The Ambassador Hotel, / New York« (Abb. 5a) lautet. »The Ambassador Hotel, located on Park Ave. from 51st to 52nd St., is New York's newest and most distinctive hotel. Is 18 stories high and contains 600 rooms, each of which is differently furnished.«

²³ Der FBI-Agent gibt am 29. Mai 1942 zu Protokoll: »Kommer is reported to be very closely identified with the Astor family in this country« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 341, S. 346). – Mit der Millionenerbin Cathleen Vanderbilt (1904–1944) und deren erstem Gatten, dem Börsenmakler Henry »Harry« Cushing III (1895–1960), war Kommer möglicherweise durch Prinzessin Stephanie von Hohenlohe (s. unten Anm. 44) in Berührung gekommen; vgl. Franz von Hohenlohe, Stephanie. Das Leben meiner Mutter. Aus dem Englischen von Maria-Concetta Hübner. Wien/München 1991, S. 65, S. 85f.

²⁴ Der amerikanische Journalist und Schriftsteller Alexander Woollcott (1876–1943) hatte im März 1933 eine biographische Skizze seines Freundes Kommer mit »The mysteries of Rudolfo« überschrieben, in: The New Yorker, 18. März 1933, S. 20–23 (Rubrik »Profiles«; abgedruckt bei Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 383–386); aufgenommen in Woollcotts Essayband »While Rome burns« (New York 1934, S. 153–161 (hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe: Penguin Books Nr. 118. Middlesex England/New York U.S.A. 1937, S. 102–107) mit der vorangestellten Notiz: »A brief inquiry into the problem presented by Dr. Kommer of Czernowitz, a man without a country or any visible means of support.«

²⁵ Der amerikanische Geheimdienst greift das Wort vom »man of mystery« oder »mystery man« verschiedentlich auf und hält am 5. September 1942 fest: »He claims to be a writer and playwright but is regarded by his acquaintances as a man of mystery«. Schon am 18. Mai 1942 heißt es: »Although Kommer has stopped at the hotel [Ambassador] for several years, the hotel has no information to his source of income and regards him as a man of mystery«. Häufiger Gast ist er im »very exclusive and very expensive« New Yorker »Colony«-Restaurant, wo er »always dined at the Kommer table«, »known as a mystery man« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 347, S. 353, S. 357; s. auch ebd., S. 337; vgl. Erika Manns Bezeichnung »a somewhat »mysterious existence« in ihrem »Statement on Rudolf K. Kommer«, s. unten S. 61). – Ein »confidential informant« [Name geschwärzt] weiß am 18. Mai 1942 zu berichten: »He [Kommer] has an arrangement with the Colony Restaurant [...], whereby he pays only one dollar a day, regardless of the amount of his actual bills. This is in return for his bringing his friend to the restaurant and in general spreading the reputation of the restaurant. In this connection, subject is regarded as a »free loader«, which means that he is able to receive substantial entertainment and food value for comparatively little or no expenditure on his part« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 336).

Ostjude von Kreisen akzeptiert, die sich sonst jedem Außenseiter hochmütig verschlossen? Kommer war ein Mysterium, über das man sich auf mancher Cocktail-Party zwischen Beverly Hills und Budapest den Kopf zerbrach; ein Gesellschaftspsychologe vom Range Marcel Prousts hätte aus diesem Kuriosum eine große Figur gemacht.«²⁶

Max Reinhardt zeichnet am 5. Mai 1942 in seinem monumentalen Rechenschaftsbrief an Kommer aus der distanzierten Perspektive der dritten Person das vielschichtige Charakterporträt eines Mannes, der in jeder noch so heterogenen Gesellschaft

ohne das geringste Aufsehen, ohne das geringste Aufhören – plauderte. Er plauderte mit der virtuososen Brillanz eines Pianisten, der schwierige Kadenzen den Tasten entlockt, ohne sie scheinbar zu berühren. Er wendete sich dabei gelassen von einem zum andern, nannte die meisten beim Vornamen, sprudelte sie geläufig dazwischen und tat so selbstverständlich, als ob in diesen auseinanderstrebenden Kreis von Fremden und Befremdeten die älteren Bekannten sich wiederfanden, als ob er eine Konversation fortsetzte, die schon lang im Gang war. Seine Rede drückte sich sacht an der Zigarette vorbei, die stets zwischen seinen Lippen brannte. Sie rieselte unter stetig fallender Asche über das noch eisige Schweigen der andern. Es taute aber allmählich auf. Erst erwiderte der eine etwas, dann warf der Zweite eine Frage ein, die im Fluge aufgefangen wurde, der Dritte fand sich ins Gespräch gezogen, der Vierte lächelte noch halb überlegen, halb verlegen, räusperte sich aber schon vorbereitend, der Fünfte mußte spontan auflachen, der Sechste schlug bereits vor Vergnügen auf den Bauch des Siebenten. Und schließlich sprachen und schrien alle durcheinander wie um den Turm von Babel.

Der Mann selbst aber stammte aus dem vielumstrittenen Czernowitz. Wie seine Vaterstadt ließ er sich gleichmäßig bald von dieser, bald von jener Nation erobern, sprach jetzt die eine, im nächsten Augenblick die andere Landessprache, ohne sein Tempo, ohne den eingeborenen Tonfall zu wechseln. Cz. wurde dauernd besetzt und besiegt und konnte nicht einmal seinen Namen behalten. R. K. K. war gleichfalls immer besetzt, aber nicht besiegt, er blieb R. K. K. aus Cz. [...] Es gab keinen Finsterling, der bei seinem Anblick nicht zu grinsen begann. Er war das Herz der ganzen Gesellschaft und durchblutete noch ihre steifsten und starrsten Glieder.

²⁶ Klaus Mann, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. München 1969, S. 184. Das Wort vom »Mystery Man« zitiert Erwin Wolloch 1990 im Titel seiner kleinen Kommer-Beiträge »Der »Mystery Man« aus Czernowitz« (mit ausführlichem Rückgriff auf die Darstellung von Klaus Mann) und »Mehr über den »Mystery Man« aus Czernowitz« in: *Die Stimme. Mitteilungsblatt für die Bukowiner*, Jg. 46, Nr. 486, Oktober 1990, S. 5 und S. 7, sowie ebd., Nr. 488, Dezember 1990, S. 4.

Er unterhielt sich mit jedem und jeden mit sich. Er befreundete sich mit allen, zerstritt sich mit einigen bis zur Tötlichkeit, ohne jedoch seine Zigarette und seinen Witz ausgehen zu lassen. Er würzte das fette Leben der Reichen mit scharfen Wahrheiten, verschenkte Bonbonnieren, Blumen und Bücher, dejuinierte, dinierte, soupierte (manchmal wiederholt in zweiter und dritter Besetzung), er debattierte, politisierte, kritisierte ohne Unterlaß, und wenn er nicht genug Widerspruch fand, widersprach er sich selbst. Er schied die erhitzten Männer, verheiratete die Frauen, spielte mit ihren Kindern, schloß Verträge zwischen Producern, Dichtern, Regisseuren, Musikern, steckte dem Schnorrer einen Betrag zu, den er dem Millionär im Bridge abgewonnen hatte, unterhielt sich mit dem Bischof über die Madonna aus einem berühmten Haus der Singerstraße in Wien und zog aus einem Hut Lose, die das Schicksal anderer Madonnen entscheiden sollten.

Nachts ließ er in der Bar zum Abschluß den Juden jodeln, den Nazi jüdeln und den deutschen General ahnungsvoll singen: »Oh, du mein Österreich.«

So löste er auf seine Weise zwischen morgendlichem Kaffee und nächtlicher Leberwurst alle politischen, wirtschaftlichen und sozialen Probleme, um die sich vorher und nachher die Völker totschlügen. Die ganze Show wurde begleitet von einem unwiderstehlich trockenen Humor, dessen Facetten eine lustige Selbstironie spiegelten. Dadurch fiel manchem eine vollkommen illegitime Überlegenheit in den Schoß. Er piffte darauf ... oft eine Melodie aus der »Schönen Helena« von Offenbach. Da war etwas weitläufig Verwandtes mit dem Wesen des unsterblichen Juden. [...]. Aber die Geschichten und Vorgänge, die ich eigentlich meine, begaben sich gar nicht auf der spektakulären Oberfläche, sondern in aller Stille: nicht mit den Protagonisten der Elite, sondern mit jenen namenlosen Extras. Hier entfaltete der Czernowitzer eine einzigartige graziöse Gewandtheit, schwierige, oft peinliche Situationen zu meistern, und er konnte gleichgültigen, manchmal sogar ganz unerwünschten und unattraktiven Leuten gegenüber einen noblen Takt, eine ihm sonst vielfach fremde, zarte Rücksicht finden. Er konnte ohne die geringste Herablassung jeden Diener zu seinem Freund machen und jeden Feind entwaffnen mit der vollendeten Galanterie des geborenen Edelmanns. Je weniger die Menschen seinem Herzen nahestanden, desto freier ließ er es in seiner schroffen Güte sprechen.²⁷

Dieser von Legenden und Gerüchten umrankte Mann – »eine der letzten undurchschaubaren Existenzen unserer Zeit«²⁸ – hat dank neuerer

²⁷ Max Reinhardt, *Leben für das Theater. Schriften und Selbstzeugnisse*. Hg. von Hugo Fetting. Berlin 1989, S. 348–350.

²⁸ Erika und Klaus Mann, *Rundherum*. Berlin 1929, hier zitiert nach der Neuausgabe: *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise*. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 17f.

Untersuchungen viel von seinem Geheimnis verloren. Gleichwohl ist und bleibt er – selbst kein Exilant – im Kreis der deutsch-österreichischen, überwiegend jüdischen Exilgemeinde in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts eine schillernde Figur, die in Biographien,²⁹ Korrespondenzen und literarischen Texten breite Spuren hinterlassen hat.³⁰

²⁹ Aus der Sicht des jüngeren kritischen Freundes erinnert Gottfried Reinhardt (1913–1994) an Kommer. Seine Schilderungen (wie oben Anm. 5) gewinnen dadurch an Bedeutung, dass sie anhand wörtlicher Zitate und brieflicher Äußerungen das zum Ende hin getrübbte Verhältnis zwischen Max Reinhardt und Kommer als dessen »Mitarbeiter, Mitstreiter und Widersacher in einer Person« lebendig werden lassen. Besonderes Gewicht kommt dabei Reinhardts letztem, außerordentlichen Brief an Kommer vom 5. Mai 1942 zu, in dem er eine bittere und zugleich versöhnliche Bilanz dieser menschlich und geschäftlich einzigartigen Verbindung zieht (Auszüge ebd., S. 317–320; der gesamte Brief [s. das Zitat oben], an dem Reinhardt »fast ein Jahr« gearbeitet hat [so Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, wie Anm. 7, S. 237], in: Reinhardt, *Leben für das Theater* [wie Anm. 27], S. 333–352). Quellenwert haben die Erinnerungen der Lady Diana Cooper, »The Light of Common Day« (Cambridge, Massachusetts 1959), in denen Kommer als »Kaetchen« in all seiner launenhaften Liebenswürdigkeit und produktiven Tatkraft Gestalt gewinnt. Auch Sinsheimer, *Gelebt im Paradies* (wie Anm. 8) und Woollcott, *While Rome burns* (wie Anm. 24) haben dem langjährigen Freund und Wohltäter Kommer ein »bescheidenes«, detailreiches »Ehrenmal« gesetzt.

³⁰ Vgl. die Hinweise bei Deborah Vior-Engländer, »The Mysteries of Rudolfo« – Rudolf Kommer from Czernowitz – < That spherical, remorselessly shaved, enigmatic ›Dearest Friend‹ – A Puller of Strings in the Exile Scene. In: *German Life and Letters*. New Series 51, April 1998, Nr. 2, S. 165–184, hier S. 166–171 (aufgenommen in: *The Legacy of Exile. Lives, Letters, Literature*. Hg. von Deborah Vior-Engländer. Oxford 1998, S. 15–34). – In Bruno Franks (1887–1945) *Novelle »Der Magier«* (Berlin 1929) figuriert Kommer als »Gabriel Eisenreich aus Iglaue« (vgl. Sascha Kirchner, *Der Bürger als Künstler*. Bruno Frank. 1887–1945. Leben und Werk. Düsseldorf 2009, S. 183), in S. N. [Samuel Nathaniel] Behrmans (1893–1973) *Roman »The Burning Glass«* (Boston 1968) als »Alexander Löwe« alias »Kaetchen«: »a loving portrait, an affectionate tribute to the mystery man with the gift of friendship« (Vior-Engländer, »The Mysteries«, S. 178; vgl. Meyer Weisgal, ... so far. An Autobiography. New York 1971, S. 120). Lea Singers *Roman »Vier Farben der Treue«* (München 2006) schildert, wie »im August 1935« auf Schloss Leopoldskron »ein paar außergewöhnliche Menschen für einige Tage zusammenkamen«: Max Reinhardt und Helene Thimig, die Geschwister Eleonora und Francesco von Mendelssohn, Arturo Toscanini und Rudolf Kommer, »genannt Käthen«, sie alle treten unter ihrem Klarnamen auf, ebenso wie Rudolf »Katie« Kommer, Max Reinhardt und Helene Thimig in Michael Frayns 2008 uraufgeführtem Stück »Afterlife«, das im Sommer 1938 vor dem Hintergrund des Salzburger »Jedermanns« und des »Anschlusses« an das Deutsche Reich spielt. 1931 erzählt Alexander Lernet-Holenia (1897–1976) in der Skizze »Das Calatrava-Kreuz« ein kleines »kurioses Abenteuer« auf Leopoldskron mit Kommer als einem der Protagonisten (in: *Die Weltbühne*, Jg. 27, 1. Halbjahr, Nr. 193, S. 734–736). – Nicht Kommer, sondern Alfred Kerr alias »Hugo Willens« ist einer der Protagonisten in S. N. Behrmans schon 1934 erschienenem Drama »Rain from Heaven«. Der unheilbare Bruch zwischen Alfred Kerr

Ihnen ist die Forschung von Fall zu Fall nachgegangen;³¹ und so wissen wir – anders als der augenscheinlich ahnungslose Kommer selbst –, dass ihn der amerikanische Inlandsgeheimdienst FBI (Federal Bureau of Investigation) schon während des Ersten Weltkriegs und dann verstärkt von August 1940 bis zum Tod im März 1943 der Spionage für das Deutsche Reich verdächtigt und vornehmlich wegen seiner vielfältigen Verbindungen zu Deutschland und Österreich sowie seiner angesichts des aufwendigen Lebensstils ungeklärten Einkommensverhältnisse überwacht hat. Wohl zum erstenmal wird er am 30. August 1940 unter dem Stichwort »suspected Nazi Agent« Gegenstand eines Berichts des »Naval Investigation Service«, dem zufolge der Informant »has had an opportunity to observe the activities of Dr. Rudolph Kommer [...], and because of the activation of Kommer and certain paradoxes in his behavior, there is reason to suspect that Kommer is a Nazi agent. « Kommer habe die »United States citizenship« beantragt, »which, in the normal courses of events, would be granted to him about this time, and since Nazi agents use the acquisition of United States citizenship as a shield for further anti-American activities, any contemplate investigation should begin immediately, in the order that he may be prevented from acquiring citizenship, if the facts bear out that he should not receive it.«³² Allerdings lässt sich trotz belastender Indizien, zweifelhafter Geldgeschäfte und fragwürdiger Aktivitäten – ein FBI-Informant spricht von

und Gerhart Hauptmann im Juli 1933 nach Kerrs Emigration und Hauptmanns »Kriechen vor den neuen Machthabern, von dem Kommer dem Autor berichtet hatte, ist zwar, so Behrman, »only a narrated incident in the finished play, but it seemed to me then, and still does, an essential conflict« (Behrman, *Rain from Heaven*. New York 1934, S. 10–12). Kerrs Abrechnung unter dem Titel »Gerhart Hauptmanns Schande« war am 30. Oktober 1933 im »Prager Mittag« erschienen (Alfred Kerr, *Die Welt im Licht*. Hg. von Friedrich Luft. Köln/Berlin 1961, S. 286–290).

³¹ Vgl. die Studien von Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 172–295: »Sein Freund Rudolf Kommer« und Vietor-Engländer, »The Mysteries« (wie Anm. 30), ferner Marielle Silhouette, »If we do meet again, why, we shall smile: Max Reinhardt und Rudolf Kommer aus Czernowitz, sein Agent in England und Amerika. In: *La Forme et le Fond*. Hg. von Gilles Darras, Camille Jenn und Frédéric Teinturier. Reims 2017, S. 247–264. S. auch die knappen biographischen Skizzen von B. Herbeck, Max Reinhardts Helfer und Berater aus Czernowitz. In: *Die Stimme* 35, Januar 1979, Nr. 347, S. 6, und W. Kiesler, Rudolf Kommer a. Cz. In: *Die Stimme* 36, 1980, Nr. 362, April 1980, S. 7.

³² Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 379f.

»shady operations«³³ – »niemals eindeutig aufklären, ob Kommer während seiner ganzen Laufbahn aktive Spionage getrieben hat.«³⁴ Selbst das Abschluss-Protokoll des FBI-Dossiers vom 3. Mai 1943 stellt nach Kommers Tod fest,

subject KOMMER had passed away at his home, the Hotel Ambassador, Park Avenue and 51st Street, New York City, on March 28, 1943. [...] Special Agents [Namen geschwärzt] were allowed to examine the contents of subject's home at the Ambassador Hotel,³⁵ and this search was made with negative results. / During the course of the search, many of KOMMER's writings were examined, disclosing that he was *extremely* anti-Nazi, and that he was of Jewish descent. Nothing was noted that would indicate that subject was, up to the time of his death, engaged in any type of espionage activity. Consequently, the case is being closed.³⁶

³³ Ebd., S. 338.

³⁴ So ebd., S. 291. Anders bewertet Walther Huder (Nachwort in: Alfred Kerr, Die Diktatur des Hausknechts und Melodien. Frankfurt a.M. 1983, S. 262f.) die Aktenlage: »Recherchen [...] haben ergeben, daß besagter Kommer zur Zeit der Staatsmacht des deutschen Faschismus als Doppelagent tätig war.« Ähnlich Thomas Koebner in der von ihm herausgegebenen Ausgabe: Alfred Kerr, Liebes Deutschland. Gedichte. Berlin 1991, S. 389. Auf ihn beruft sich Uta Beiküfner im Nachwort zu Hermann Borchardts »Die Verschwörung der Zimmerleute. Rechenschaftsbericht einer herrschenden Klasse« (Bd. 2. Bonn 2005, S. 547f.) und merkt an, Kommer – »der vorgebliche Journalist« – habe jene »Zuwendungen«, mit denen er beispielsweise Hermann Borchardt unterstützte, »aus seiner Tätigkeit als Doppelagent« bezogen. Im Sammelband Abschied und Willkommen. Briefe aus dem Exil 1933–1945. Hg. von Hermann Haarmann unter Mitarbeit von Toralf Teuber. Berlin 2000, S. 298 heißt es: »[...] nach Hinweisen aus FBI-Akten offensichtlich als Doppelagent tätig«; und Singer, Vier Farben (wie Anm. 30, S. 208f.) referiert: »Erst postum wurde Kommer als Doppelagent enttarnt, der seit 1919 <!> verdeckt für die deutsche Propaganda gearbeitet und während des Dritten Reichs Spionage für die Nationalsozialisten und die Amerikaner betrieben haben soll.« Michael Kerr (As Far As I Remember. Oxford/Portland, Oregon 2002, S. 74) notiert: »[...] recent discoveries [...] certainly support the conclusion that he must have been in, or close to, the CIA of those days. Perhaps as a cultured double agent. There is nothing else to explain why a former Austrian journalist and film agent from Czernowitz, with largely unfulfilled literary ambitions, should had [!] such a lavish life-style on both sides of the Atlantic, with large funds at his disposal without any visible source of income, and extraordinary contacts in high places in America and Europe as a *confidant* of writers, artists, politicians and a few Tycoons.«

³⁵ Die Umstände, unter denen Kommers Leiche am 28. März 1943 im Ambassador gefunden wurde, schildert Gottfried Reinhardt (Liebhaber [wie Anm. 5], S. 332f.); zitiert unten S. 187f.

³⁶ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 369.

Abgesehen von den Dokumenten³⁷ der oft auf Hörensagen angewiesenen und nicht immer zuverlässig unterrichteten FBI-Agenten³⁸ ist ein »Statement on Rudolf K. Kommer / Hotel Ambassador / New York City N. Y.« beizuziehen, das Erika Mann wohl 1941³⁹ auf eineinhalb Seiten maschinenschriftlich zu Papier gebracht hat:

I have known Mr. Kommer for more than fifteen years.⁴⁰ He has been a somewhat »mysterious existence« in so far as he always has lived like a very rich man, without anyone knowing just where the money came

³⁷ Die Dossiers des FBI, der US Army und US Navy, ein Konvolut von 77 Dokumenten, sind mit geheimdienstlich geschwärzten Passagen als Xerokopien abgedruckt bei Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 305–382.

³⁸ Zu den Missverständnissen und Fehlmeldungen gehört beispielsweise die irrige Behauptung vom 18. Mai 1942, S. 12: »Dr. Kommer is reported to have been married to Lady Paget of London« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 342). Diese »Lady Paget« hatte nicht der lebenslang ledige Kommer, sondern Raimund von Hofmannsthal geheiratet; s. unten S. 141f. mit Anm. 376.

³⁹ Die zeitlichen Anspielungen mit dem Hinweis auf einen erhofften »britischen« Sieg legen nahe, dass Erika Mann das »Statement« vor dem Kriegseintritt der USA am 11. Dezember 1941 niedergeschrieben hat. Ein »Memorandum for the Interdepartmental Committee« bezieht sich am 3. Juni 1941 auf Erika Mann und »an up-to-date F.B.I. report on Kommer«, dem das hier vorgelegte »Statement« zugrunde gelegen haben könnte, zumal es »indicated that his [Kommer's] only suspicious association at present was Princess Stephanie Hohenlohe« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 316). Auch Gottfried Reinhardt bestätigt: »Rudolf K. Kommer stand unter dem schweren Verdacht der Spionage für die Anti-Komintern-Mächte. (Ich wurde mehrere Male verhört.)« (Reinhardt, Liebhaber [wie Anm. 5], S. 333).

⁴⁰ Die Angabe ist ungenau. Erika und Klaus Mann hatten Kommer zu Beginn ihrer Weltreise, die sie ab Oktober 1927 durch die USA, Japan, Korea und die Sowjetunion führte, im November 1927 in New York kennengelernt. Im »Rück- und Überblick« der Jahre vor Beginn seiner Tagebuchaufzeichnungen im Herbst 1931 notiert Klaus Mann zum Jahr 1927: »September: über Berlin, Hamburg: Aufbruch zur Weltreise. – New York [...] Kommer«; nach einem Zwischenaufenthalt in »Hollywood« ab Januar 1928 vorübergehend wieder in »New York« (Klaus Mann, Tagebücher 1936 bis 1937. Hg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller. München 1990, S. 43). Von hier schreibt er an Pamela Wedekind am 5. Februar 1928: »Manche Leute sind viel netter, als man von ihnen erwarten sollte – zum Beispiel Rudolf Kommer, der doch so ärgerlich umgetrieben ist« (Klaus Mann, Briefe und Antworten 1922–1949. Hg. von Martin Gregor-Dellin. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 54); s. ferner: Erika und Klaus Mann, Rundherum (wie Anm. 28), S. 18; dies., *Escape to Life*. Deutsche Kultur im Exil. München 1991, S. 375 (die englische Originalausgabe war 1939 in Boston erschienen). Am 4. Juni 1932 empfiehlt Klaus Mann dem befreundeten Schriftsteller Erich Ebermayer (1900–1970) Kommer als »ausgezeichnete[n] Manager für New York, der die Gefälligkeit in Person ist und den Du leicht durch jedermann kennenlernen kannst« (Briefe und Antworten, S. 77).

from.⁴¹ He was and is one of the closest friends of Max Reinhardt, the great German producer and also acted as his (unpaid) agent. At the same time he was one of the intimates of Otto H. Kahn and I believe that at that time (fifteen years ago) Kommer's unexplained fortune came from Kahn, whose financial advisor he was. Today Mr. Kommer is the administrator of Mrs. von Hofmannsthal's (Astor) fortune.⁴² I guess that the rather luxurious style in which he lives may be explained by this particular job of his.⁴³

During the last war Mr. Kommer was not a ›German agent‹ – in so far as he was not paid for what he calls his ›German Kultur-Propaganda‹ in this country. He had not to register as an agent either. However, it remains true that he has been most active on behalf of the Reich, but also that he never tries to hide this embarrassing truth. He doesn't try to hide his knowing the ›Princess Hohenlohe‹, either. He has known her for a long time, having met her, when she was still a half-Jewish girl from Hungary, – Steffi Richter.⁴⁴ When I resented the fact that he was still seeing the

⁴¹ Diese Frage spielt in den FBI-Dossiers eine andauernde Rolle, da »Kommer entertains very lavishly at the most expensive hotels and restaurants in New York which naturally raises the question as to the source of his funds, due to the restrictions placed by the German Government upon the account of currency refugees are allowed to take from Germany« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 309, u.ö.). Sie hat auch die Zeitgenossen nachhaltig beschäftigt. Schon Woolcott hatte seinen Kommer-Artikel (While Rome Burns [wie Anm. 24], S. 107) mit den Sätzen beschlossen: »What, you ask me, does he do for a living? Well, I wouldn't know about that«, und Max Reinhardt hatte »bei einer Ankunft in New York« auf die Frage der Reporter: »Wovon lebt Mr. Kommer?« »wahrheitsgemäß« geantwortet, »er wisse es nicht« (Sinsheimer, Gelebt im Paradies [wie Anm. 8], S. 287).

⁴² Ava Alice Muriel Astor (1902–1956), einzige Tochter des John Jacob Astor IV (1869–1912) aus der Unternehmer- und Hotel-Dynastie, von 1933 bis 1939 in zweiter Ehe mit Raimund von Hofmannsthal verheiratet.

⁴³ Zu Kommers Einkommen als Vermögensverwalter und Theater-Agent – u.a. erhält er »Vorschüsse auf zehn Prozent von Max Reinhardts Einnahmen in Amerika und England« – sowie seinem zeitweise nicht unbeträchtlichen Bankvermögen vgl. Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 179, S. 219, S. 249, S. 281; s. auch Reinhardt, Liebhaber (wie Anm. 5), S. 326f.; Ders.: Der Apfel fiel vom Stamm. Anekdoten und andere Wahrheiten aus meinem Leben. München 1992, S. 98.

⁴⁴ Stephanie Richter (1891–1972) ist in der Tat »a half-Jewish girl«. Ihr Vater, der Wiener Rechtsanwalt Dr. Johann Sebastian Richter, war »arischer« Abstammung und Katholik, während die Mutter Ludmilla »aus der alten jüdischen Prager Familie Kuranda« kam und »erst wenige Tage vor der Hochzeit zum katholischen Glauben übertrat«. Stefis leiblicher Vater hingegen war, ohne dass sie es wohl wusste, der »jüdische Geldvermittler« und Kaufmann Max Wiener, später Vater der Schriftstellerin Gina Kaus (1893–1985). »Von ihrer in Wien als Fräulein Steffi Richter verlebten Mädchenzeit« stand sie »in einem schlechten Leumund« und wurde in Berichten sogar als »Wiener Flitscherl« bezeichnet. 1914 hatte sie Prinz Friedrich Franz zu Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst (1879–1958) geheiratet und sich 1920 von ihm scheiden lassen. Über frühere Verbindun-

Nazi-Princess occasionally⁴⁵ he explained to me that he had been using her in order to get Max Reinhardt's library out of Salzburg, – and besides,

gen zu Kommer wissen wir, abgesehen von diesem Hinweis, nichts. Rudolf Stoiber und Boris Celovsky (Stephanie von Hohenlohe. Sie liebte die Mächtigen der Welt. München, Berlin 1988, S. 31) geben an, Kommer habe die Prinzessin »als Gast in ihrem Landhaus in Fuschl im Salzkammergut« erst 1934 kennengelernt, was Erika Manns Aussage ebenso wie dem unten (S. 141 mit Anm. 374) zitierten FBI-Bericht vom 9. September 1940 widerspricht. Bekannt wurde sie als Spionin im Dienste des Nazi-Regimes, und nicht zuletzt ihretwegen geriet Kommer in den Focus des FBI, dessen Leiter, J. Edgar Hoover, sie scharf beobachten ließ und im November 1940 die Einwanderungsbehörde unterrichtete, dass sie, »äußerst intelligent, gefährlich und schlau und als Spionin schlimmer als 10 000 Männer«, »von den französischen, britischen und amerikanischen Behörden [...] als internationale Spionin für die deutsche Regierung« verdächtigt werde (Stoiber / Celovsky, Stephanie von Hohenlohe, S. 244f.). Liert mit Fritz Wiedemann (1891–1970), dem persönlichen Adjutanten Hitlers und ab 1939 Generalkonsul in San Francisco, erhielt sie aus Hitlers Hand am 10. Juni 1938 für ihre politischen Dienste das Goldene Parteiaabzeichen, mit dessen Verleihung sie zur »Ehrenarierin« des Reiches wurde. Im selben Monat traf sie in London den alten Freund Kommer, der sie über die Beschlagnahmung von Schloss Leopoldskron informierte, das als »volks- und staatsfeindliches Eigentum« für »NS-Zwecke genutzt« werden sollte. Er hatte ihr geraten, »sich dafür zu interessieren«. »Das im März 1938 enteignete Schloss« wurde ihr dann »in Anerkennung ihrer Vermittlertätigkeit« in England »als Residenz und zur Errichtung eines »politischen Salons« zur Verfügung gestellt«. Am 30. Juli traf sie an ihrer neuen Wirkungsstätte ein; vgl. Martha Schad, Stephanie von Hohenlohe. Hitlers jüdische Spionin. München 2012, S. 7–9, 106–109; Stoiber / Celovsky, Stephanie von Hohenlohe, S. 49–51, 178, sowie S. 67–206 die Kapitel: Die Emissärin seiner Lordschaft, Die »liebe Prinzessin« des Führers, Die Geheimdiplomatin, Die Schloßherrin auf Leopoldskron; s. insgesamt. Johannes Hofinger, Die Akte Leopoldskron. Max Reinhardt. Das Schloss. Arisierung und Restitution. Salzburg 2020, mit Verweisen auf Kommers und Stephanie Hohenlohes Rolle (ebd. S. 59–61 und S. 107–120: »Die Prinzessin und das Schloss«).

⁴⁵ Kommer war »Ghostwriter« ihrer Memoiren, die in Form »stichpunktartiger Aufzeichnungen« in den »Hoover Institution Archives« in Stanford (»Hohenlohe: Box 3«) erhalten geblieben sind: »Das Manuskript, das er mit Stephanie erarbeitet hatte, verschwand« nach seinem Tod (Schad, Stephanie von Hohenlohe [wie Anm. 44], S. 25, 75, 251; Anm. 209; Franz von Hohenlohe, Stephanie [wie Anm. 23], S. 235f.). Laut FBI hatte Kommer »an die siebzigtausend Wörter geschrieben« und sich dabei auf Gespräche und von der Prinzessin bereitgestellte Briefe, Dokumente und Fotografien stützen können (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 289f.). Die Frage, ob »the Government would approve the publication of material prepared by Dr. Rudolf Kommer, who was chosen by Princess Stephanie von Hohenlohe to prepare her memoirs«, beschäftigt den FBI-Direktor John Edgar Hoover am 1. und 5. Januar 1942, der dazu den »Attorney General« einschaltet (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 327, S. 328). Als US-General-Staatsanwalt (dem deutschen Justizminister gleichgestellt) amtiert seit 1941 (bis 1945) Francis Biddle (1886–1968), Schwager von Hofmannsthals, Rilkes und Kassners Freundin Marguerite Bassiano-Caetani (vgl. La Rivista »Commerce« e Marguerite Caetani, Bd. I: Briefwechsel mit deutschsprachigen Autoren hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Sophie Levi. Rom

– he added, – one ought to see some Nazi, – once in a while, – one might get informations out of him, or her.⁴⁶

Mr. Kommer's best friends today are British. For many years he has been intimately connected with Duff Cooper whose small son⁴⁷ comes to visit him at Christmas and Easter, – with Lord Beaverbrook⁴⁸ and numerous other British government representatives. He tries to help our cause, whenever and wherever he can. When I went to England last summer⁴⁹ he

2012, S. 175–340 [künftig zitiert als: Kassner – Caetani], S. XII, S. XLVI, S. 403f.), die auch selbst mit Kommer bekannt ist (vgl. unten S. 147).

⁴⁶ Dank ihres Einsatzes kam Kommer 1938 wieder in »den Besitz seiner Salzburger Bibliothek« (vgl. die FBI Akte vom 9. September 1940, S. 2: Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 308, s. auch ebd., S. 342). Auch an Reinhardt schickte sie mit Erlaubnis der neuen Machthaber »Effekten aus Leopoldskron nach Kalifornien, allerdings nur Plunder. [...] Das Doppelspiel dieser Dame« wurde zu einem »Zankapfel« zwischen Reinhardt und Kommer (Reinhardt, Liebhaber [wie Anm. 5], S. 370; s. auch Reinhardt-Katalog [wie Anm. 4], Nr. 876, Nr. 884, Nr. 1436 und Nr. 1691 mit dem undatierten »Handzettel« Helene Thimigs: »Die Jüdin, Fürstin Hohenlohe, erbat sich Reinhardts und vermittelte die Möglichkeit, gewisse Bilder, Möbel und Haushaltssachen generös ausgewählt, als mir gehörig, in einem großen Transport nach USA zu expedieren«). Vgl. insgesamt Stoiber / Celovsky, Stephanie von Hohenlohe (wie Anm. 44, S. 190–195) und Schad, Stephanie von Hohenlohe (wie Anm. 44, S. 106–110), jeweils mit der deutschen Übersetzung von Kommer ostensiblement, für die amerikanischen Behörden in englischer Sprache als »Persilschein« geschriebenem Brief vom 4. Februar 1941 an die »Dear Princess Hohenlohe« (Faksimile in: Franz von Hohenlohe, Stephanie [wie Anm. 23], S. 21f.), in dem er sich, mit Blick auf deren »position as to Prof. Reinhardt, Schloss Leopoldskron and myself«, beilegt, »to give a short rehearsal of the facts«: »[...] In August 1938 I received in London 26 cases containing my library – about six thousand volumes – papers, pictures and personal apparel. A few months later Prof. Max Reinhardt received in Hollywood, Calif., a large quantity of his books, porcelain, silver, furniture etc. etc from Schloss Leopoldskron. This was accomplished by you in the most generous manner and I shall be always deeply grateful to you. [...]«. Vgl. auch Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 265f., 289f., und Reinhardts großen Brief an Kommer vom 5. Mai 1942 mit ausführlich behandelten Einzelheiten, in: Reinhardt, Leben für das Theater (wie Anm. 27), S. 335–340.

⁴⁷ John Julius Cooper, 2nd Viscount Norwich (1929–2018), als Schriftsteller bekannt unter dem Namen John Julius Norwich, der einzige Sohn Diana und Duff Coopers. Kommer ist – neben Otto H. Kahn (vgl. Kobler, Otto The Magnificent [wie Anm. 15], S. 142–145), dem Aga Khan (1877–1967), Lord Beaverbrook und Maurice Baring – einer seiner Paten; vgl. Cooper, The Light (wie Anm. 29), S. 90; Philip Ziegler, Diana Cooper. London 1981, S. 158.

⁴⁸ Max Aitken, 1st Baron Beaverbrook, bekannt als Lord Beaverbrook (1879–1964), kanadisch-britischer Pressemagnat und konservativer Politiker. Kommer stand mit »meinem alten Freund Lord Beaverbrook« (so Kommer an Alfred Kerr, 15. Juni 1934: zit. bei Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 195) durch Lady Cooper in Verbindung. Vgl. Ziegler, Diana Cooper (wie Anm. 47), S. 121f., S. 163–169 u.ö.

⁴⁹ Erika Mann arbeitete zwischen August und Oktober 1940 und Juni bis September 1941 als Korrespondentin für die britische BBC in London. Ihre Propagandasendungen wurden nach Deutschland ausgestrahlt (Irmela von der Lühe, Erika Mann. Eine Biogra-

gave me lots of useful letters and quite some valuable advise, – the kind of advise that was bound to harm Hitler and please the British. He has done his utmost to save the lives of many European Anti-Nazis. He is *extremely* pro-British and apt to get into arguments with anyone who doesn't wholeheartedly wish for a british victory. The naivity with which, at the same time, he likes to tell stories about his German ›Kultur‹-activity in 1914 has something rather surprising. And not rarely have I run into people who, because of this naivity which they do not believe to be genuine and because of his ›mysterious‹ prosperity suspect him to be a great Nazi-spy. They argue that none could be of greater use to the Germans but Mr. Kommer, – precisely because of his excellent connection with leading Englishmen and that he is clever enough to openly display both, his former activities, and his present Nazi-acquaintances (though he doesn't have many), lest people might find out behind his back.

Although I admit that there is something convincing in such consideration I personally do not believe it to be correct. On the contrary: I am rather convinced that Mr. Kommer who has been living in England and America ever since the first world war is a sincere and militant believer in the democracy, – the anglo-saxon democratic way of life and that he is doing his very best to help to defend it.[...].⁵⁰

Wie kritisch der schließlich auch vom amerikanischen Geheimdienst als »Anti-Nazi« eingestufte Kommer⁵¹ das Hitlerregime nach dem, wie er es nennt, »welthistorischen Augenblick« des deutschen »Einbruchs in Holland« im Mai 1940 gegenüberstand und wie hellichtig er die gegenwärtige Lage samt den befürchteten Folgen voraussah, dokumentiert sein dreiseitiger maschinenschriftlicher Brief vom 13. Mai 1940 an

phie. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1994, S. 188f.). Hier ist ihr Aufenthalt im Jahre 1940 gemeint.

⁵⁰ Münchner Stadtbibliothek. Monacensia im Hildebrandhaus – Literaturarchiv: Nachlass Erika Mann / Manuskripte: EM M 167. Hervorhebungen durch Unterstreichungen werden hier und künftig durch Kursivierung ersetzt. Der Monacensia sowie Herrn Professor Dr. Frido Mann als Urheberrechtsnachfolger sei für die freundliche gewährte Genehmigung zur Veröffentlichung dieses Dokuments herzlich gedankt. – Bei Kommers Begräbnisfeier am 30. März 1943 in New York wird Erika Mann »eine wunderbare Würdigung des Menschen Kommer, seiner großen Fehler und hohen Qualitäten« auf Deutsch vortragen (Reinhardt, Liebhaber [wie Anm. 5], S. 334), eine Rede, die der ebenfalls anwesende Operettenkomponist Ralph Benatzky (1884–1957) »eine besonders sympathische« nennt (Ralph Benatzky, Triumph und Tristesse. Aus den Tagebüchern von 1919 bis 1946. Hg. von Inge Jens und Christine Niklew. Berlin 2002, S. 357; zitiert unten S. 189). Materialien zu dieser Rede sind nach freundlicher Auskunft von Herrn Nicki Nikolic (Münchner Stadtbibliothek. Monacensia im Hildebrandhaus – Literaturarchiv) nicht zu ermitteln.

⁵¹ S. oben S. 60.

Stephanie von Hohenlohe, in dem er nach einer langen »Unterhaltung« im gemeinsamen New Yorker Hotel Ambassador »nochmals« seinen »Standpunkt« erläutert:

[...] Wer an einen deutschen Sieg, d.h. an einen voelligen Zusammenbruch Europas nicht glaubt, und wem das Schicksal des deutschen Volkes am Herzen liegt, der muss heute irgendwie Stellung nehmen. [...] Wenn die albern und verbrecherischen Zertruemmungs- und Zerteilungsplaene in Bezug auf Deutschland vereitelt werden sollen – und dies scheint mir das Lebensproblem Europas in den naechsten Jahren – so muss Deutschland ungebrochen aus dem Kriege hervorgehen. Dies aber ist nur moeglich, wenn dem Kriege aus Deutschland heraus *vor* dem Ende mit Schrecken ein vernuenftiges Ende gesetzt wird. Das heisst man darf nicht mit verschraenkten Armen zusehen bis das Nazi Deutschland vernichtet ist, oder bis es den Westen vernichtet hat, man muss irgendwie die Total-Wahnsinnigen beseitigen und die Vernunft und die Menschlichkeit wieder einsetzen. Ob dies geschehen kann und wird, weiss ich nicht. Die Voraussetzungen dazu sind wahre Patrioten in Deutschland, die das Vertrauen des deutschen Volkes, und wahre deutsche Patrioten ausserhalb von Deutschland, die das Vertrauen der heutigen Gegner Deutschlands gewinnen koennen. Wie kommunizierende Gefaesse muessen diese zwei Gruppen miteinander in Verbindung stehen. [...]

Darum und nur darum plaidierte ich gestern so langwierig fuer: *Farbe bekennen*. Ob dies oeffentlich mit Eclat geschieht, oder sachlich und privat, aber restlos ueberzeugend, – ist einerlei. Wenn das kuenftige Deutschland nicht wieder durch ein Diktat erstehen soll, wenn jenes Deutschland, das ja schon heute irgendwie umgestaltet und unerkennbar mitten unter den Nazis existiert, unverkrueppelt und gleichberechtigt ins Leben springen soll, so muessen seine sozusagen diplomatischen Vertreter sich schon heute selbst in der Welt akkreditieren. Um aber Vertrauen zu gewinnen, muss man irgendwie Farbe bekennen. Es kommt der Tag an dem dies zu spaet sein wird.

Heute ist es schon eine peinliche Ehrenfrage, ob man fuer oder gegen den Unhold⁵² ist – und Fragen der Ehre warten nicht lange auf Antwort.

[...] Die Welt brennt und Neutralitaet ist etwas absolut Irreales. Die Lauen werden jedenfalls verdammt werden. Farbe bekennen – ist die Parole!⁵³

⁵² Ähnlich abschätzig spricht auch Kassner von Adolf Hitler als dem »deutschen Schänder« oder »dem Infamen«: Rudolf Kassner, *Sämtliche Werke*. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1968–1991 (künftig zitiert als KSW mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl), Bd. IX, S. 279, und Bd. X, S. 348.

⁵³ Faksimiliert in: Franz von Hohenlohe, Stephanie (wie Anm. 23), S. 213–215; zitiert (ohne Datum) bei Schad, Stephanie von Hohenlohe (wie Anm. 44), S. 144–146. – Im Frühjahr 1942 äußert Kommer gegenüber Alfred Kerr die »Vermutung, daß die Ratte

Rudolf Kommer kam, nach Ausweis des FBI, am 8. August 1886⁵⁴ – und damit dreizehn Jahre nach dem am 9. September 1873 geborenen Rudolf Kassner – als Sohn des Adolf Kommer und dessen Ehefrau Caecilia, geb. Kornblum,⁵⁵ in Czernowitz zur Welt. Wenn er am 22. März 1929 Hugo von Hofmannsthal bekennt: »Den sogenannten

Hitler schon roechelt, bevor Amerikas Ruestung fertig ist« (zitiert in Kerrs Antwort vom 19. April 1942. In: Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 251, sowie in: Abschied und Willkommen [wie Anm. 34], S. 250); s. auch Kommers Brief vom 8. März 1942, unten S. 186f.

⁵⁴ So die Daten in mehreren FBI-Dokumenten (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 332, S. 347f.); ihnen folgen Vietor-Engländer, »The Mysteries« (wie Anm. 30, S. 165: Text), Wikipedia und Wikidata s.v. Andere Angaben schwanken zwischen 1885 (Global Performing Arts Consortium s.v.; Vietor-Engländer, »The Mysteries« [wie Anm. 30], S. 165: Abstract), 1887 (Woollcott, While Rome burns [wie Anm. 24], S. 106) und 1888 (Informationssystem »Kallias« des Deutschen Literaturarchivs Marbach s.v.; Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich. Österreichische Staatsbibliothek (https://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/K/Kommer_Rudolf.htm [21. Februar 2020])); Iris Pirker-Fohringer, Alfred Polgars Briefe an Rudolf Kommer. Aus dem amerikanischen Exil. In: Der Untertreiber schlechthin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen Polgars. Hg. von Evelyn Polt-Heinzl und Sigurd Paul Scheichl. Wien 2007, S. 231–275, hier S. 231). Der Katalog des Kalliope-Verbands der Staatsbibliothek Berlin kennt nur das Sterbejahr 1943.

⁵⁵ Das »Adressbuch von Czernowitz für das Jahr 1898: Protokollierte Firmen« (<http://czernowitz.ehpes.com/new/hauster/Cz1898CO.html> [21. Februar 2020]) nennt: »Kommer Adolf, Inh. Adolf Kommer, Commissions- und Agenturgeschäft seit 1885«. Die Liste der »Einwohner und Hauseigentümer in Czernowitz per 1. Oktober 1913« (<http://czernowitz.ehpes.com/new/hauster/Cz1914Total.html> [21. Februar 2020]) meldet: »Kommer, Adolf, Handelsagentur und Kommis, Schulgasse 14, Hauseigentümer«. Demgegenüber merkt der Kommentar zu Briefen Oskar Kokoschkas aus dem Sommer 1939 ohne Beleg an, dass Kommers »bürgerlicher Name Rudolf Kohn lautete« (Oskar Kokoschka, Briefe III. 1934–1953. Hg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann. Hamburg 1986, S. 355). Auch Ines Pirker-Fohringer, Alfred Polgars Briefe (wie Anm. 54, S. 231) behauptet: »Kommer ist das Pseudonym für Rudolf Kohn«, was »Qet.«(d.i., nach freundlicher Auskunft des Redaktionssekretariats der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 9. Dezember 2020, der österreichische Kulturjournalist und Literaturkritiker Paul Jandl) in seine Anzeige des in Anm. 54 genannten Polgar-Buches in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 23. Februar 2008 übernimmt. Fürst Ludwig Windisch-Graetz (1882–1968) weiß zu berichten: »Dr. Kommer war der Sohn des jüdischen Leichenwäschers aus Czernowitz [...]. Er hatte sich aus bescheidensten Anfängen mit eigener Kraft emporgearbeitet und seine Universitätsstudien mit Auszeichnung absolviert« (Ludwig A. Windisch-Graetz / k. und k. Botschafter a.D. / königl. ungarischer Ernährungsminister a.D., Ein Kaiser kämpft für die Freiheit. So begann Ungarns Leidenswegs. Mit einem Vorwort von Carl J. Burckhardt. Wien/München 1957, S. 130).

praktischen Verstand, den ich von meinen Czernowitzer und Bingener Ahnen geerbt habe, verachte ich. Ich wäre viel stolzer darauf ein roman-tischer Phantast zu sein«, weist er auf rheinhessische Vorfahren hin, zu denen sich bislang keine Quellen haben ermitteln lassen.⁵⁶ Selbstbewusst und »mit wunderbarem Stolz«⁵⁷ pflegt er seinem Namen in Briefen und auf Visitenkarten stets das Kürzel »a. Cz.« (»aus Czernowitz«) anzufügen,⁵⁸ nicht nur um seine jüdische Herkunft zu bestätigen, sondern auch und vor allem, »um auf die Frage, was diese ungewöhnliche Abkürzung bedeute, herausfordernd antworten zu können: ›aus Czernowitz‹, und so »all denen [zuvorzukommen], die sich dieserhalb über ihn lustig machen wollten«.⁵⁹ Bis zum Ende des Habsburger Reiches war Czernowitz⁶⁰ die Hauptstadt des k.u.k. Kronlandes Bukowina, des »Buchenlandes«, »einer schon damals beinahe legendären Misch-Siedlung aus ruthe-nischen, polnischen, deutschen und jüdischen Elementen, die sich dort zu einem besonders fruchtbaren Humus zusammengetan hatten«.⁶¹ Kommer selbst betont in seinem 1917 in Los Angeles gehaltenen Vortrag »Der Österreichische Staatsgedanke«:

⁵⁶ Kommers handschriftlichen Brief verwahrt das Feie Deutsche Hochstift, Frankfurt a.M. – Zur Frage nach den »Bingener Ahnen« teilte mir Herr Ludger Straßburger, Leiter des Bürgerbüros Bingen, am 19. April 2021 freundlicherweise mit, dass die Namen Kommer oder Kornblum in den alten Bingen Meldelisten nicht auftauchen.

⁵⁷ Klaus Mann, *Der Wendepunkt* (wie Anm. 27), S. 184.

⁵⁸ Im Englischen in der Form »fr. Cz.«: »from Czernowitz«. – Vgl. Abb. 3.

⁵⁹ Friedrich Torberg, *Die Erben der Tante Jolesch* [zuerst 1978]. München 1981, S. 113. Woollcott, *While Rome burns* (wie Anm. 24, S. 107) merkt an: »It seems that on the Continent the very name Czernowitz has comic overtones. [...] It is also a good setting for Jewish jokes.« Christiane Zimmer-von Hofmannsthal (Erinnerung an Max Reinhardt. In: HB 35/36, 1987, S. 129) erinnert sich: »Kommer, der keinen offensichtlichen Beruf hatte, und von dem man nicht wußte, wovon er lebte. Als einmal jemand sagte: ›Wer ist schon dieser Kommer, der kommt ja nur aus Czernowitz in Galizien‹, beschloß er, sich nie mehr anders zu unterschreiben als: ›Rudolf Kommer, aus Cz.«

⁶⁰ 1940, nach dem Hitler-Stalin-Pakt, wird die nördliche Bukowina mit Czernowitz (Tschernowzy) von den Sowjets besetzt, 1946 »endgültig annektiert und der Sowjetrepublik Ukraine zugeschlagen.« Diese erhält nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion 1991 ihre Unabhängigkeit als eigenständige Republik Ukraine mit Tscherniwzy als »westlichster« Stadt, die mit dem Slogan »das Babylon Mitteleuropas« und »Kleinwien des Ostens« um Besucher wirbt; vgl. die »Zeittafel« in dem Sammelband »Czernowitz. Die Geschichte einer untergegangenen Kulturmetropole« (hg. von Helmut Braun. 2. Aufl. Berlin 2005, S. 174–178, S. 184), in dem als Czernowitzer Paul Celan, Rose Ausländer, Gregor von Rezzori u.a., nicht aber Rudolf Kommer erwähnt werden.

⁶¹ Torberg, *Die Erben* (wie Anm. 59), S. 113.

Der Oesterreichische Staatsgedanke

VON
RUDOLF KOMMER.

Deutscher Klub
Los Angeles, 1917

Abb. 2: Titelblatt von Rudolf Kommers Rede in Los Angeles, 1917
Privatsammlung Stuttgart

»Eine restlos harmonische Balanzierung der drei nationalen Gruppen ist in dem kleinen Herzogtume Bukowina geglückt, wo Rumänen, Ruthenen und Deutsche in völliger nationaler Gleichberechtigung friedlich zusammenleben. Die drei Sprachen sind offizielle Landessprachen, d.h. Schul-, Gerichts- und Amtssprachen. Natürlich hat auch jede andere nationale Gruppe in diesem winzigen Kronlande, das in Folge seiner sieben oder

acht Nationalitäten ein Oesterreich *en miniature* genannt wird, völlige Sprachfreiheit.⁶²

Um 1890 hat die Stadt »(einschließlich der weit ausgedehnten Vorstädte) 45 600 Einwohner (c. 14 000 Juden), ist Sitz der Landesregierung der Bukowina [...] und einer Universität.«⁶³ »Czernowitz war häßlich und schön: architektonisch stillos, uninteressant, aber landschaftlich lieblich und von eigentümlichem Reiz. [...] Sie ist von einer Kette prächtiger alter Buchenwälder umschlossen, wo Amseln, Drosseln und Nachtigallen sommers ihren Stimmen freien Lauf lassen.«⁶⁴ Es ist die »Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat«,⁶⁵ eine »Gegend, in der Menschen und Bücher lebten.«⁶⁶ Als die Bukowina nach dem Ersten Weltkrieg durch den Friedensvertrag von St. Germain⁶⁷ am 10. September 1919 Rumänien zugeteilt und Czernowitz in Cernăuți umbenannt wurde, war aus dem Österreicher Kommer unversehens ein rumänischer Staatsangehöriger

⁶² Rudolf Kommer, *Der Österreichische Staatsgedanke*. Los Angeles 1917 (hier zitiert nach dem Faksimile-Druck on demand bei: Pranava Books India 2020), S. 17. – Eine englische, leicht überarbeitete Fassung erscheint wenig später als »Austrian State Policy. By Rudolf Kommer« in: *The Open Court. A Monthly Magazine* 31. Juni 1917, Nr. 733, S. 321–336, mit der Fußnote: »A lecture delivered before the German Club of Los Angeles and translated by Kuno Meyer [s. unten Anm. 128]. The German edition of the lecture under the title ›Der österreichische Staatsgedanke‹ may be obtained from the German Club of Los Angeles [...] (price 10 cents)«.

⁶³ Karl Baedeker, *Österreich-Ungarn. Handbuch für Reisende*. 2. Aufl. Leipzig 1890, S. 283.

⁶⁴ Rose Ausländer, *Erinnerungen an eine Stadt*. In: *Rose Ausländer. Materialien zu Leben und Werk*. Hg. von Helmut Braun. Aktualisierte Aufl. Frankfurt a.M. 1997, S. 7–10.

⁶⁵ Vgl. dazu Klaus E. Bohnenkamp, Rudolf Kassner und Martin Buber. Eine fast vergessene Beziehung, in: *HJb* 28, 2020 (künftig zitiert als: Kassner – Buber), S. 95–212, bes. S. 143–147, 182–185. In Kommers Nachlass finden sich drei Briefe Martin Bubers aus dem Jahr 1942: Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/15–1 bis 519/15–3.

⁶⁶ Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*. In: Ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3: *Gedichte III. Prosa. Reden*. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt a.M. 1986, S. 185.

⁶⁷ Noch 1951 wird Kassner diesen Friedensvertrag als »infam« verurteilen (KSW X, S. 353). Die österreichische Delegation hatte sich unter stärkstem äußeren Druck den diktierten Bedingungen gebeugt, wohingegen die rumänische Delegation sie ablehnte; vgl. Friedrich F. G. Kleinwächter, *Von Schönbrunn bis St. Germain*. Graz 1964, S. 197–301.

geworden.⁶⁸ Ähnlich wie Kassner, der schon ein Jahr früher zum Bürger der Tschechoslowakei mutierte, als seine Heimat Mähren, »das österreichischste unter allen Kronländern der alten [...] Monarchie«,⁶⁹ Teil der am 28. Oktober 1918 in Prag ausgerufenen Tschechoslowakischen Republik geworden war. Ob ungewollt Rumäne oder Tscheche – beide bekennen und verstehen sich lebenslang als Österreicher der alten Doppelmonarchie, und Kommer bekundet 1915 angesichts des noch ungewissen Kriegsausgangs:

I am an Austrian. I am myself surprised by this wild statement and I know that I ought to show my respect for the firm convictions of this hospitable country by saying: I *was* an Austrian. But being still unaware of my future nationality and not knowing yet if I shall have to call the Czar my ›little father‹, or if I shall have to swear loyalty to a – horrible dictu – Hohenzollern in Roumania,⁷⁰ I humbly persist in stating: I am an Austrian.⁷¹

Als solcher »Austrian« erscheint er gesellschaftlich »in Frack, Lack und Claque oder im Smoking«. ⁷² Seine Vorliebe aber gilt der österreichisch-bajuwarischen Landestracht⁷³ in »weißleinenen Hosen« oder Lederhosen mit

⁶⁸ Dieser Staatsangehörigkeitswechsel bereitet den mit europäischen Territorialfragen offenbar nicht vertrauten FBI-Informanten einiges Kopfzerbrechen. So heißt es in den FBI-Akten vom 18. und 29. Mai 1942: »Dr. KOMMER, while claiming to be of Austrian descent, is believed to be a Roumanian subject« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 341 und S. 346).

⁶⁹ KSW VII, S. 39.

⁷⁰ Das Königreich Rumänien wurde 1881 ausgerufen. Erster Herrscher ist Karl Fürst von Hohenzollern-Sigmaringen (1839–1914) als König Carol (Karl) I.; ihm folgt 1914 sein Neffe Ferdinand von Hohenzollern-Sigmaringen (1865–1927) als König Ferdinand I. auf den Thron. In späteren Jahren wird Kommer mit der »königlichen Familie« in Berührung kommen, wenn er als »Reinhardts Haushofmeister« auf Leopoldskron die Liste der »zum Essen im großen Bankettsaal von Reinhardts Schloß Geladenen dem 1918 abgedankten Zar Ferdinand I. von Bulgarien (1861–1948) aus dem Hause Sachsen-Coburg-Gotha als Ehrengast vorlegt, »damit er seine Tischgenossen wählen konnte« – unter ihnen bisweilen »die rumänische Königsfamilie« (Franz Molnar, Gefährtin im Exil. Aufzeichnungen für eine Autobiographie. Bad Wörishofen 1953, S. 153f.).

⁷¹ Rudolf Kommer, Stories from the Vienna Café or Hungary and The New York Times. With Letters from the Austro-Hungarian Consulate-General. 2. Aufl. New York 1915, S. 6 (nachgedruckt aus Vital Issue 2, 1915, Nr. 3).

⁷² Reinhardt, Leben für das Theater (wie Anm. 27), S. 349.

⁷³ Für diese Tracht sucht er auch die befreundeten Festspiel-Besucher zu gewinnen: »Wer aus dem Ausland in Salzburg ankam, wurde von Kommer womöglich schon auf

grünem ›Janker!« – das Hemd offen und die Knie nackt! Keine pittoreskere Figur hat es in Salzburg oder sonstwo, wo sich die große Welt traf, gegeben. Er war, auch äußerlich, eine einmalige Erscheinung – und er wußte und betonte das mit jenem Hang zur Selbstironisierung und sogar Selbstparodierung, die manchen innerlich wahrhaft emanzipierten Juden seit Heinrich Heines Vorbild kennzeichnen.⁷⁴

Und die vertraute Freundin Lady Diana Cooper⁷⁵ erinnert sich seiner als »the funniest, most fantastical, spherical figure in *Lederhosen* and

dem Weg vom Bahnhof nach Leopoldskron bei Lanz [dem 1922 gegründeten renommierten Trachtenmodenhaus] eingekleidet. Dadurch wurde sofort das Eis gebrochen. So gingen Lillian Gish, Lady Diana Manners, Rosamond Pinchoy und zahllose andere schon wenige Stunden nach ihrer Ankunft als Dirndl durch die Stadt, um schließlich im Österreichischen Hof oder im Café Bazar dann noch die allerletzten Weihen des Kommerschen Festspielrituals zu empfangen« (Adler, Erinnerungen [wie Anm. 4], S. 195); vgl. das Foto »Lady Diana Manners and Iris Tree in Tyrolean peasant costumes during a festival at Salzburg« in: Kommer, Nuns and Madonnas III (wie unten Anm. 261), S. 84.

⁷⁴ Sinsheimer, Gelebt im Paradies (wie Anm. 8), S. 286.

⁷⁵ Die Schauspielerin und Schriftstellerin Lady Diana Cooper, geb. Lady Manners (1892–1986), offiziell eine Tochter des britischen Politikers Henry John Brinsley Manners, 8th Duke of Rutland (1852–1925), und seiner Ehefrau Marion Margaret Violet, geb. Lindsay (1856–1937). Ihr biologischer Vater ist jedoch der Schriftsteller Harry Cust (Henry Cockayne-Cust) (1861–1917), der mit ihrer Mutter eine langjährige leidenschaftliche Affäre hatte. Davon wusste auch Kassner, der seit 1908 mit Cust in Verbindung steht. In seinen »Erinnerungen an England« führt er aus: »Eine Liebesbeziehung, eine unerlaubte, zurückreichend in ihren Anfängen ins letzte, vorletzte Jahrzehnt der Regierung der Königin Viktoria [...]. Die geliebte Frau war Trägerin eines sehr großen Namens, ihre Schönheit, so oft die Rede darauf kam, griechisch, griechisch-präraffaelitisch [...]. Was den Liebhaber anbelangt, so war kein Zweifel darüber, daß er nur die Wahl hatte zwischen der großen Karriere eines Balfour, eines Curzon oder eben einer großen Passion. Er wählte die letztere. [...] Die geliebte Frau war schon im Ergrauen, als ich ihr vorgestellt wurde [...]. Trotz allem aber bestand die Liebesbeziehung fort, das heißt, sie wurde von der Gesellschaft, den Freunden, Freundinnen weiter gespielt [...]« (KSW IX, S. 308f.; S. 884f.). In diesem Sinn spricht auch Tochter Diana von »my Pre-Raphaelite mother« und deren »great beauty« (Diana Cooper, *The Rainbow Comes and Goes*. London 1958, S. 12, S. 51). Diana, seit Juni 1919 verheiratet mit Duff Cooper, ist eine der einflussreichsten Frauen der Londoner Gesellschaft zu Anfang des 20. Jahrhunderts und laut Cecilia Gräfin Sternberg (s. unten Anm. 471) »die schönste Frau, die ich jemals gesehen hatte« (Cecilia Sternberg, *Es stand ein Schloß in Böhmen. Wanderjahre einer Europäerin*. Hamburg 1979, S. 245). Im Rahmen ihrer Mitwirkung an Karl Vollmoellers (1878–1948) Bühnenwerk »Mirakel«, in dem sie ab 1924 die Rolle der Madonna verkörpert (vgl. Diana Cooper, *The Light* [wie Anm. 29], S. 1–28: *The Miracle*), vertieft sich die Beziehung zwischen ihr und Kommer. »[He] was instantly enslaved by Diana. From the moment of their meeting till his death in 1942 [recte: 1943] his proudest ambition was to serve her« (Ziegler, Diana Cooper [wie Anm. 47], S. 129f.). Noch zwanzig Jahre nach Kommers

sky-blue silver-buttoned jacket, shirt open on a fat child's neck, round nose, round dark velvet eyes, thick semi-circular eyebrows and ruthlessly shaved round head.«⁷⁶

Die Steckbrief-»description of Dr. Kommer« hält 1942⁷⁷ fest:

Age	55
Born	August 8, 1886 at Cernauti, Rumania
Height	5'7" ⁷⁸
Weight	190 pounds ⁷⁹
Build	heavy
Eyes	brown
Hair	grey-black, partially bald
Complexion ⁸⁰	fair
Speech	heavy German accent
Peculiarities	dark, bushy eyebrows
Marital status	single

Weithin ist er unter dem Spitz- und Kosenamen »Kätchen« bekannt. Ihn legt er sich als zweiten offiziellen Vornamen zu, der, bisweilen in Form der Initiale »K.«,⁸¹ neben dem Doktor-Titel Eingang in die Dossiers des FBI findet.⁸² Das »Kätchen« verdankte er, so Lady Diana

Tod erinnert Diana Cooper am 15. März 1963 den englischen Schriftsteller Evelyn Waugh (1903–1966) an den gemeinsamen Freund: »Susan Mary [i.e. die amerikanische Schriftstellerin Susan Mary Alsop, 1918–2004] sends you ›her greetings‹ as Kaetchen used to say« (Mr Wu and Mrs Stich. *The Letters of Evelyn Waugh and Diana Cooper*. Hg. von Artemis Cooper. London et al. 1991, S. 297).

⁷⁶ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 241.

⁷⁷ FBI-Akten vom 18. Mai und 5. September 1942 bei Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 345 und S. 357; s. auch ebd., S. 261.

⁷⁸ Entspricht 1,71 m.

⁷⁹ 86,18 kg.

⁸⁰ Teint, Gesichtsfarbe.

⁸¹ Ines Pirker-Fohringer, Alfred Polgars Briefe (wie Anm. 54, S. 235) kennt diesen Sachverhalt nicht. Sie löst Alfred Polgars Briefanrede an Kommer: »Lieber R. K. K. a. Cz.« mit »Rudolf Kommer aus Czernowitz« auf und fügt hinzu: »Unklar ist, worauf sich das zweite ›K.‹ bezieht«.

⁸² Vgl. u.a. das Schreiben der FBI-Zweigstelle in New York an die Zentrale in Washington mit dem »re:« (Bezug auf) »Dr. Rudolf Kaetchen Kommer; Espionage« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 346, u.ö.).

Cooper, seiner liebenswürdigen Hilfsbereitschaft als »Kümmerer«:⁸³ »Kommer was known to his friends the world over by the sweet name of Kaetchen. This is a lady's maid's name, and he earned it by looking after me with the tenderness of one.«⁸⁴ Eine andere und schlüssigere Ursprungsversion, fern vom deutschen Mädchennamen, überliefert Kommerss Freund, der hochgeschätzte amerikanische Kritiker und Essayist Alexander Woollcott.⁸⁵ Ihm zufolge habe »the fat Austrian proprietor« des Wiener Caféhauses in London seine »singularly surly cat« gewöhnlich mit den Worten besänftigt: »Ah, Kätchen, Kätchen,« [...] it is useless for you to park [sc. bark] and cowl [sc. growl]«, wobei er in seinem, wie Kassner gesagt hätte, »schadhaften«⁸⁶ Englisch die Verkleinerungsform von »cat« mithilfe der deutschen Diminutivsilbe »-chen« zu bilden versuchte. Diesen Ausruf kannten alle Gäste des durch Ezra Pounds Canto LXXX zu literarischem Ruhm gelangten Wiener Cafés⁸⁷ in der New Oxford Street, West Central, zu dessen regelmäßigen Besuchern sich Kommer nachdrücklich zählt,⁸⁸ und in das auch Kassner bei seinem ersten Englandaufenthalt 1897 »in der Woche einmal[,] selten mehr« gegangen war: »Oft vergnüglich frischangekommene Landsleute die Eindrücke von London austauschen zu hören bes[onders] Pester od. Wiener Juden.«⁸⁹ Als Kommer bei einer

⁸³ So Torberg, *Die Erben* (wie Anm. 59), S. 112.

⁸⁴ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 38. Im selben Sinn bemerkt Gottfried Reinhardt (Liebhaber [wie Anm. 5], S. 327f.): »[...] zum Dank taufen ihn die Beautés »Kätchen«. Aus Zärtlichkeit? Ein wenig Bosheit? Einerlei, aus R. K. war R. K. geworden.«

⁸⁵ Die britische Schriftstellerin Rebecca West (1892–1983) nennt Woollcott 1935 im Rahmen ihrer Besprechung von »While Rome Burns« in der amerikanischen Monatsschrift »The Atlantic Monthly«: »the greatest journalist in America, the perfect recorder of the present [...] the most brilliant of living feuilletonists: there is nobody who can touch his brief occasional articles in the New Yorker« (zit. auf dem Innendeckel der »Penguin«-Ausgabe von »While Rome Burns«, wie oben Anm. 24).

⁸⁶ Vgl. KSW VII, S. 520; KSW IX, S. 217.

⁸⁷ Ezra Pound, *The Pisan Cantos*. Hg. von Richard Sieburth. New York 2003, S. 71–94, hier S. 84f.: Zeile 462–486; Ezra Pound, *Die Pisaner Gesänge*. Vollständige Ausgabe. Übertragen von Eva Hesse. Zürich 1956, S. 164.

⁸⁸ So Kommer, *Stories* (wie Anm. 71), S. 6. Karl Baedeker, *London und Umgebung*. 16. Aufl. Leipzig 1909, S. 19, zeichnet das »*Vienna Café*, Ecke New Oxford Street und Hartstreet, nahe dem Britischen Museum« mit einem Stern aus.

⁸⁹ Rudolf Kassner, *Briefe an Tetzl*. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1979, S. 36.

Probe zur Londoner »Mirakel«-Uraufführung im Dezember 1911⁹⁰ »was scolding everyone in the cast« und daraufhin die Darstellerin der Madonna⁹¹ »shook her fingers at him« mit dem geflügelten Wort vom »Kätchen«, wurde »Kätchen« oder »Kaetchen« »ever since« zum Synonym, unter welchem die Freunde von und mit ihm sprachen,⁹² und mit dem er von Fall zu Fall eigene Widmungen und Briefe zu unterzeichnen pflegte.⁹³

Für Kommers Dokortitel, den Kassner und Fürstin Marie von Thurn und Taxis wie die meisten seiner Bekannten und Weggefährten unhinterfragt gebrauchen,⁹⁴ fehlt allerdings jegliches dokumentarische

⁹⁰ Zwar arbeitet Kommer zu dieser Zeit noch nicht mit Reinhardt zusammen, verfolgt aber aufmerksam dessen Arbeit. Er besucht die spektakuläre Uraufführung des Werks von Karl Vollmoeller mit der Musik von Engelbert Humperdinck (1854–1921) am 23. Dezember 1911 in der Londoner Olympia-Hall (Heinrich Huesmann, *Welttheater* Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München 1983, Nr. 2452) und bespricht sie in der Berliner »Deutschen Montags-Zeitung« vom 8. Januar 1912 kritisch unter dem Blickwinkel Reinhardtscher Massenregie: »Viel merkwürdiger als die dichterische Belanglosigkeit erscheint das Problem Reinhardt. [...] Es ist groß, wie dieser eine Mann zweitausend Leibern seinen Willen aufzwingt, zweitausend Leibern alle Nuancen seines Willens aufzwingt. Und doch war es eine Kolportagepantomime. Denn Reinhardt befindet sich auf dem Mückentanz von der Kunst zum Geschäft« (zit. nach: Hätte ich das Kino! Der Schriftsteller und der Stummfilm. Katalog der Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. 1976, S. 141). In dieser Einschätzung weiß sich Kommer mit dem Freund Alfred Polgar einig, der anlässlich der Aufführung im monumental Kuppelbau der »Rotunde« im Wiener Prater am 17. September 1912 (vgl. Huesmann, *Welttheater*, Nr. 631) den Eindruck gewinnt: »Einfalt und Monstrosität, Erschütterung des Nervensystems und lauwarne Waschungen der Seele; katholische Frömmigkeit multipliziert mit andersgläubiger Chuzpe, keuscheste Askese und geilstes Theater« (Vorfassung in: *Die Schaubühne*, Jg. 8, Nr. 40, 3. Oktober 1912, S. 311–314; jetzt in: Alfred Polgar, *Kleine Schriften*, Bd. 5: Theater I. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 72–74).

⁹¹ Maria Carmi, italienische Schauspielerin schweizerischer Abstammung (1880–1957), von 1909 bis 1921 in erster Ehe mit dem »Mirakel«-Dichter Karl Vollmoeller verheiratet. Zur Rolle vgl. Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 2452.

⁹² Woollcott, *While Rome burns* (wie Anm. 24), S. 107; vgl. Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 258f. Auch Marlene Dietrich (1901–1992) nennt Kommer: »liebstes Kätchen« (Telegramm vom 17. August 1935 und undatierte Postkarte desselben Jahres: Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/25–2 und 519/25–1).

⁹³ Vgl. z.B. die Widmungen verschiedener Bücher an die befreundete Schauspielerin Vivien Leigh (1913–1967): The Vivien Leigh Collection. In: Sotheby's Auction, 23 September 2017 (<https://www.sothebys.com/de/auctions/ecatalogue/2017/vivien-leigh-collection-117148/lot.219.html> [15. Januar 2021]).

⁹⁴ Als einer der wenigen verzichtet Hugo von Hofmannsthal in seinen Briefen und Briefadressen an Kommer auf den Dr.-Titel (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr.

Zeugnis. Die angeblich in der Wiener Universitätsbibliothek hinterlegte Dissertation⁹⁵ ist in den Listen der Universität ebensowenig nachzuweisen wie die »six years when he was *ein verbummelter Student* at the University of Vienna«, von denen der allgemein gutunterrichtete Woollcott spricht.⁹⁶ Vermutlich hat Kommer die sechs Jahre mit Privatstudien verbracht und als »mystery man« die eigene Vita im nachhinein um diese Legende bereichert, den akademischen Titel wie selbstverständlich geführt und auf seine Visitenkarten drucken lassen.⁹⁷ In biographischen und wissenschaftlichen Texten figuriert er als »Dr. Kommer«;⁹⁸ auch das amerikanische FBI zitiert am 5. September

519/40–1 bis 519/40–20), wohingegen Kommer Hofmannsthal bisweilen mit »Lieber und hochverehrter Herr Doktor« anredet (so im Brief vom 22. März 1919: Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.).

⁹⁵ Hier war auch Rudolf Kassners handschriftliche Dissertation einzusehen, ehe sie nach 1941 verschwand; vgl. Rudolf Kassners Dissertation »Der ewige Jude in der Dichtung«. Auszüge aufgrund einer Abschrift hg. von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 2, 1994, S. 21–78.

⁹⁶ Woollcott, *While Rome burns* (wie Anm. 24), S. 105. – Wendler fasst als Ergebnis seiner Nachforschungen an der Wiener Universität lapidar zusammen: »Der Bescheid war negativ. Kommer hat weder in Wien studiert noch dort promoviert« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 255). Auf Nachfrage bestätigte Frau Mag.a. Manuela Bauer vom Universitätsarchiv in Wien am 26. Mai 2021: »Bei den Recherchen konnte weder bisher noch in diesem Fall ein Eintrag zu Rudolf Kommer gefunden werden. Er scheint weder in der historischen Zentralen Matrikelkartei der Universität Wien (ca. 1850 – 1918) auf, noch befindet sich sein Name in den Promotionsprotokollen der Medizinischen, Rechtswissenschaftlichen oder Philosophischen Fakultät. Daher läßt sich mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit festhalten, dass Rudolf Kommer nicht an der Universität Wien studiert hat.«

⁹⁷ Der britische Theaterleiter William Bridges-Adams (1889–1965) hatte im Spätherbst 1923 bei seiner Überfahrt von Southampton nach New York in der Passagierliste des Luxusdampfers »Aquitania« »the name of Professor Reinhardt« entdeckt und »there and then conceived the grandiose idea of inviting him to do a Shakespeare play at Stratford. [...] Next morning I found in my stateroom a card engraved with the name of Dr. Rudolf Kommer. While I, in my woeful ignorance of the great world, was wondering who Dr. Kommer might be, there came a rap at the door, and there was the doctor himself« (A Bridges-Adams Letter Book. Ed. with a Memoir by Robert Speaight. London 1971, S. 94). Die von Bridges-Adams erhoffte Shakespeare-Aufführung in Stratford on Avon kam nicht zustande; sie fehlt in der Liste der Reinhardt-Inszenierungen in Großbritannien bei Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2448–2464.

⁹⁸ Zwei Beispiele aus unterschiedlichen Sphären: Clementine Churchill (1885–1977) schreibt am 30. Juli 1937 aus Bad Gastein an ihren Gatten: »I go every day for one very long walk with Doktor Kommer or two shorter ones« (Winston and Clementine. The Private Letters of the Churchills. Ed. by their daughter Mary Soames. Boston/New York 2004, S. 428). In Alexander Woollcotts Brief an Thornton Wilder, »New York City /

1942 im Rahmen von Kommers »early naturalization proceedings« die briefliche Angabe der 1892 gegründeten und noch heute bestehenden renommierten New Yorker Anwaltskanzlei »Gould and Wilkie« vom 23. März 1939, »that KOMMER has a degree of Doctor of Philosophy from a foreign university«. ⁹⁹

Entgegen dieser Aussage dürfte sich Kommer, wenn überhaupt, mit rechtlichen (Privat-)Studien befasst oder in diesem Sinne geäußert haben. Jedenfalls meldet das Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek: »Kommer studierte Rechtswissenschaften an der Universität Wien«. Ebenso nennt ihn Prinz Serge Obolensky »the famous lawyer and adviser of society«, ¹⁰⁰ und die FBI-Akten halten verschiedentlich fest: »He apparently derives his incomes as Attorney in Fact [Bevollmächtigter] and Trustee for Mrs. Alice Harding«, ¹⁰¹ wobei der »confidential informant« ausdrücklich betont, »that subject, in his transactions with Mrs. Harding, is completely honest and scrupulous in every respect«. ¹⁰² Seine Zeitschriften-Beiträge lässt er mit und ohne Doktor-Titel drucken. So zeichnet er beispielsweise 1921 in Stefan Großmanns »Tage-Buch« den Beitrag »Die Konferenz über die Ostfrage« mit »Dr. Rudolf Kommer (London)«, verzichtet aber auf diesen Zusatz im gleichen Band beim Artikel über den krankheitshalber zu-

November 13, 1942« heißt es: »Then on Monday of this week I [...] went around to sup with Dr. Kommer and that ineffably beautiful Paget girl who married Raimund von Hoffmannsthal« (The Letters of Alexander Woollcott. Hg. von Beatrice Kaufman und Joseph Hennessy. New York 1944, S. 381).

⁹⁹ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 333, S. 349. S. auch oben, Anm. 55, die Bemerkung des Fürstin Ludwig Windisch-Graetz, Kommer habe »seine Universitätsstudien mit Auszeichnung absolviert«.

¹⁰⁰ Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich (wie oben Anm. 54). – Serge Obolensky, One Man in His Time. London 1960, S. 313. Prinz Serge Obolensky (1890–1978) ist erster Ehemann der mit Kommer befreundeten Millionenerbin Alice Astor (1902–1956), die 1933 in zweiter Ehe Raimund von Hofmannsthal und 1940 in dritter Ehe den Journalisten Philip John Ryves Harding (1906–1972) heiratet. – Vgl. auch Christiane Zimmer-von Hofmannsthals Bemerkung (unten S. 160) zu einem von Raimund und Alice von Hofmannsthal angestregten Prozess, »geleitet von Kommer, der doch angeblich alles am Besten kann«.

¹⁰¹ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 347.

¹⁰² Ebd., S. 336, S. 352.

rückgetretenen britischen konservativen Parteiführer Bonar Law »Der Mann, der im Schatten stand«. ¹⁰³

*

»Seit seiner Kindheit ein Büchernarr und unermüdlicher Leser«, ¹⁰⁴ fühlt Kommer sich bereits in den Wiener Studienjahren zum Schreiben berufen. 1905 wendet er sich hoffnungsvoll an den – wie Kassner – 1873 geborenen Alfred Polgar, der »sich bis 1914 offiziell« mit seinem angestammten Familiennamen »Polak« »zu nennen hatte«. ¹⁰⁵ Er hatte seit 1895 als Redakteur der »Wiener Allgemeinen Zeitung« ¹⁰⁶ und ab 1902 als Theaterreferent der »Wiener Sonn- und Montagszeitung« ¹⁰⁷ eine öffentlich beachtete Stellung erlangt und für das letztgenannte Blatt eine kleine Novelle aus dem Wiener Studenten- und Gelehrtenmilieu angenommen, die ihm Kommer unter dem Titel »Die Anarchistin« auf dem Postweg zugeleitet hatte. ¹⁰⁸ Der neben der titelgebenden Protagonistin im Mittelpunkt stehende »junge Dr. Kurt Zensler« trägt kaum verschlüsselte autobiographische Züge und sucht, »um der qual-

¹⁰³ Das Tage-Buch, Jg. 2, H. 10: 2. März 1921, S. 292–295; und H. 13, 2. April 1921, S. 387–389. Zu Law s. unten Anm. 209. Der Beitrag zur »Ostfrage« befasst sich mit den Londoner Gesprächen vom 18. Februar bis 18. März 1921 über einen möglichen Waffenstillstand zwischen Griechenland und der Türkei, die allerdings ergebnislos verlaufen; vgl. Roland Banken, Die Verträge von Sèvres 1920 und Lausanne 1923. Eine völkerrechtliche Untersuchung zur Beendigung des Ersten Weltkrieges und zur Auflösung der sogenannten »Orientalischen Frage« durch die Friedensverträge zwischen den alliierten Mächten und der Türkei. Münster 2014, hier S. 391–395.

¹⁰⁴ Sinsheimer, Gelebt im Paradies (wie Anm. 8), S. 288.

¹⁰⁵ Vgl. Ulrich Weinzierl, Alfred Polgar. Eine Biographie. Wien/München 1985, S. 24. Die k.u.k. Armee beruft noch am 27. März 1915 den »Landsturm tit. Corporal« Alfred Polak zum Kriegsdienst ein; am 1. Mai wird Polak – »als Schriftsteller bekannt unter dem Namen Polgar« – in die »Literarische Gruppe« des Kriegsarchivs berufen, zu der auch Rainer Maria Rilke, Felix Salten, Stefan Zweig u.a. gehören (ebd., S. 83).

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 24f. – Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger. Wien 1905, Bd. 2, S. 1004, meldet: »Polak, Alfred. Red. d. »Wiener Allg. Zeitung«. IX. [Bezirk], Borschkeg[asse] 1«. In den folgenden Jahren fehlen Einträge zu Polak, Alfred bzw. Polgar, Alfred.

¹⁰⁷ Vgl. Weinzierl, Polgar (wie Anm. 105), S. 29.

¹⁰⁸ Vgl. Ulrich Weinzierl, Wien, Jahrhundertwende. Der junge Alfred Polgar. Nachwort in: Alfred Polgar, Sperrsatz. Hg. von Ulrich Weinzierl. Wien 1980, S. 199–253; hier S. 213–215. – Das umfangreiche Konvolut der Briefe Polgars an Kommer enthält frühe Schreiben aus den Jahren 1904 (?), 1907 und 1909 (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 521/4: 1–4).

vollen Gleichmäßigkeit zu entziehen«, »ein Erlebnis«: »Ein Erlebnis und dann die Erinnerungen«.

Seine Gegenwart wäre reicher, wenn er eine reichere Vergangenheit hätte. Wie oft ging er in alte Straßen, die er einst bewohnt, in die Schulen, die er besucht, und erinnerte sich. Wehmut und Rührung erfüllten ihn und die tote Vergangenheit war ihm mehr als das vibrierende Jetzt. Und wenn sich eine Stunde seines Lebens darauf kaprizierte, in seinen Reminiszenzen Platz zu nehmen, dann mußte sie warten, bis die Zeit mit der Patina der Rührseligkeit ihre Konturen verschoben hatte.

Der neunzehnjährige Autor hatte sich freilich bis zum Druck seines literarischen Erstlings noch einige Jahre zu gedulden,¹⁰⁹ obschon er bald persönlich bei dem »beängstigend elegant[en] und, ach, gar so intellektuell[en]« Mentor vorspricht. Die ersten Begegnungen finden im Wiener Künstler- und Literaten-Café Central, Ecke Herrengasse / Strauchgasse, statt, das Polgar, ab 1906 ohne gemeldeten Wohnsitz,¹¹⁰ als seine Adresse anzugeben pflegt:

Das Café Central ist nämlich kein Caféhaus wie andere Caféhäuser, sondern eine Weltanschauung [...]. Seine Bewohner sind größtenteils Leute, deren Menschenfeindschaft so heftig ist wie ihr Verlangen nach Menschen, die allein sein wollen, aber dazu Gesellschaft brauchen [...]. Die Gäste des Café Central kennen, lieben und geringschätzen einander. [...] Teilhaftig der eigentlichsten Reize dieses wunderlichen Caféhauses wird allein der, der dort nichts will als dort sein. Zwecklosigkeit heiligt den Aufenthalt [...].¹¹¹

Nahezu vier Jahrzehnte später wird Kommer dem inzwischen zum Duzfreund gewordenen Polgar, der ab Oktober 1940 im amerikanischen Exil als Schriftsteller zu scheitern droht,¹¹² in einem detailgesättigten Brief aus New York ins Gedächtnis rufen:

¹⁰⁹ Der am Schluss mit »Rudolf Kommer« gezeichnete Text erscheint am 8. Juni 1908 in der »Beilage II« zur »Wiener Sonn- und Montags-Zeitung«, Nr. 23, S. 9–11.

¹¹⁰ S. oben Anm. 106.

¹¹¹ Alfred Polgar, Theorie des »Café Central«. In: Ders., An den Rand geschrieben. Berlin 1926, S. 85–91; jetzt in: Ders., Kleine Schriften, Bd. 4. Literatur. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 254–259.

¹¹² Vgl. Weinzierl, Polgar (wie Anm. 105), S. 212–230; s. auch Ines Pirker-Fohringer, Alfred Polgars Briefe (wie Anm. 54), S. 233–274, sowie Anton Warde, Alfred Polgar. In:

[...] Ich kam mir wie ein Rotzjunge vor, und Deine Welt schien mir unendlich ferne und unerreichbar. [...] Zudringlich wollte ich nicht sein und darum erschien ich nur einmal monatlich im Café Central in der Herrengasse, um Dich taktvoll und ganz sachte an die schon gedruckten, aber noch nicht veröffentlichten neun Spalten meiner »Anarchistin« zu erinnern.[...] Das ging so über drei Jahre lang. Schliesslich, da Du zweifellos der Gescheitere warst, gabst Du nach.¹¹³

Andere – bislang nicht ermittelte – Arbeiten mögen gefolgt sein. Klaus und Erika Mann jedenfalls wissen: »In seiner Jugend betätigte sich Kommer selbst literarisch, Wenn man ihn nach seinen Büchern fragt, lacht er verschämt und geheimnisvoll«. Und Gottfried Reinhardt spricht von Kommer als »enttäuschem Schriftsteller, der seine Feder fortan auf – allerdings wunderschöne – Briefe beschränkte.«¹¹⁴

Von Wien geht Kommer nach Berlin,¹¹⁵ wo er als kärglich beschäftigter Journalist zwei Jahre in den dortigen »coffee-houses« verbringt,¹¹⁶ ehe er um 1910 als Korrespondent der »Frankfurter Zeitung«, des »Pester Lloyd« und anderer deutschsprachiger Medien nach London übersiedelt.¹¹⁷ Hier vermisst er »the decent civilized pleasure«, wie sie »a young man could get« in Berlin, Paris oder Salzburg: »When he was young in London there was nothing. Everything closed earlier [...] and there are only the night clubs even now, and they are not for the

Deutsche Exilliteratur seit 1933, Bd. I. Kalifornien. Teil 1. Hg. von John M. Spalek und Joseph Strelka. Bern/München 1976, S. 581–590.

¹¹³ Rudolf Kommer an Alfred Polgar, New York, Hotel Ambassador, 4. August 1942 (Privatbesitz Zürich; auszugsweise zitiert bei Weinzierl, Wien, Jahrhundertwende [wie Anm. 108], S. 215 und S. 247 mit Anm. 44).

¹¹⁴ Erika und Klaus Mann, *Escape to Life*. (wie Anm. 40), S. 375; Reinhardt, *Liebhaber* (wie Anm. 5), S. 327. Im österreichisch-ungarischen Ministerium des Äußern wird er als »Schriftsteller« geführt; s. unten S. 95.

¹¹⁵ Die FBI-Dossiers wissen von Kommer als »correspondent of the New York Post in Berlin« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 345).

¹¹⁶ Woollcott, *While Rome burns* (wie Anm. 24), S. 105. Gottfried Reinhardt nennt ihn »das wandelnde Kaffeehaus Rudolf Kommer« (Reinhardt, *Liebhaber* [wie Anm. 5], S. 55), und FBI-Informanten bestätigen in den 1940er Jahren: Kommer »moves in cafe society circles in New York City and is well acquainted with a number of influential people« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 331, 336).

¹¹⁷ So Sinsheimer, *Gelebt im Paradies* (wie Anm. 8), S. 284. In den FBI-Akten figuriert Kommer mit Blick auf seine journalistische Tätigkeit »prior to World War I« lediglich als »London correspondent of the Frankfurter Zeitung« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 310, S. 339); ebenso in der Akte des Berliner Auswärtigen Amtes vom Juni 1917, unten S. 87.

poor. [...] The restaurants and cafés are rotten, and not *accueillants*, no choice of food and the food bad, little music, and it is so difficult to get to the places – you have to change and do all sorts of things.¹¹⁸

Nach Ausbruch des Weltkriegs entzieht er sich im November 1914¹¹⁹ der drohenden Internierung¹²⁰ in die damals noch neutralen Vereinigten Staaten – mit dem augenzwinkernden Bekenntnis zum geliebten Londoner Vienna Café: »I admit that the final transformation of that ›Vienna Confectionary Company‹ into a ›West Central Bakery, Limited‹, became one of the chief reasons for my leaving London a few weeks ago.«¹²¹ In den USA verbringt Kommer »three wartime years modestly serving in the cause of old Franz Josef«.¹²² Er arbeitet für die englischsprachige Zeitung »The Vital Issue«, die als deutsches Propaganda-Organ von 1914 bis 1918 in New York City erscheint.¹²³ Dort stehen seine Texte neben patriotisch-nationalistischen Beiträgen, darunter die ins Englische über-

¹¹⁸ Kommer im Gespräch mit dem britischen Autor Arnold Bennett (1867–1931) am 28. Juli 1925 in Salzburg, zitiert in: The Journal of Arnold Bennett. 1921–1928. New York 1975, S. 114.

¹¹⁹ Vgl. Kommers FBI-Akte vom 5. September 1942: »He apparently had been [...] in the United States from November, 1914 to May, 1917« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 348).

¹²⁰ Nach Kriegsbeginn werden in England Männer wehrpflichtigen Alters aus gegnerischen Nationen inhaftiert; vgl. Hans Erich Benedix, In England interniert. Eine Schilderung der Konzentrationslager und eine Geschichte des Deutschen Gefangenwesens in England von Kriegsausbruch bis Frühjahr 1916. Gotha 1917.

¹²¹ So im Erstdruck der »Stories from the Vienna Café« (s. oben Anm. 71) in: »Vital Issue« vom 16. Januar 1915, S. 5.

¹²² Woollcott, While Rome burns (wie Anm. 24), S. 102. – In seinem Vortrag »Der Österreichische Staatsgedanke« (wie Anm. 62, S. 11–14) zeichnet Kommer ein hingebungs-voll verehrendes Porträt des »wirklichen Franz Josef« als »Franz Josef, der Ritterliche«.

¹²³ Ab 23. Oktober 1915 (Jg. 3, Nr. 17) wechselt sie den Titel zu »Issues and Events«. Der anonymisierte FBI-Informant irrt, wenn er angibt, Kommer sei »Gründer und Herausgeber« dieser Zeitschrift gewesen (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 263). Beide Attribute gebühren dem amerikanischen Journalisten Francis J. L. Dorl, der als »President and Editor« oder »Editor« firmiert. Wie eine Durchsicht der Hefte (digital.library.villanova) zeigt, steuert Kommer anfangs eine Reihe von Artikeln bei, u.a. – als »delightful narrative« – »Hungary and the New York Times. A Letter to the Austrian Ambassador« (Jg. 2, Nr. 3, 16. Januar 1915, S. 5–7; aufgenommen in die oben, Anm. 71, genannte Broschüre »Stories from the Vienna Café«) –, ehe er später als Redaktionsmitglied »Editorial Notes« mit seinen Initialen »R.K.« zeichnet: The Vital Issue, Jg. 2, Nr. 16, 17. April 1914, S. 3f.; Jg. 2, Nr. 23, 6. Mai 1915, S. 5; Jg. 2, Nr. 24, 24. Juli 1915, S. 12; Jg. 3, Nr. 13, 25. September 1915, S. 7; Jg. 3, Nr. 14, 2. Oktober 1915, S. 2 und S. 7, u.ö. Möglicherweise stammen auch die Beiträge des »New Anti-Machiavel« aus seiner Feder.

setzten »Kriegsaufsätze« Houston Stewart Chamberlains,¹²⁴ denen Rudolf Kassner, von 1901 bis 1908 ein enger Freund des »deutschen« Briten, zu gleicher Zeit nichts mehr abzugewinnen vermag.¹²⁵ Was Kassner selbst von solchem Tun hält, wird er Jahrzehnte später, am 7. Juni 1936, in dem Satz zusammenfassen: »Propaganda is the invention of the devil.«¹²⁶

In den USA steht Kommer in Verbindung zu Heinrich Albert,¹²⁷ Kuno Meyer¹²⁸ oder Eugen Kühnemann¹²⁹ – die beiden letztgenann-

¹²⁴ Unter der Überschrift »Who is to Blame for the War?« bringt »The Vital Issue«, Jg. 3, Nr. 7–10 (am 14., 21., 28. August und 4. September 1915) Auszüge aus Chamberlains »Kriegsaufsätzen« (München 1914), denen der Autor in Heft 7 (S. 3f.) ausführliche, auf »February, 1915« datierte »Prefatory Remarks for Readers in Neutral Countries« voranstellt. Die Texte werden unter demselben Haupttitel als »The Vital Issue Booklets No. 1 und No. 2« 1915 separat veröffentlicht; vgl. Albert Vanselow, *Das Werk Houston Stewart Chamberlains. Eine Bibliographie*. München 1927, Nr. 307.

¹²⁵ Zum Thema »Kassner – Chamberlain« und Kassners zwiespältiger Haltung gegenüber den »Kriegsaufsätzen« s. Klaus E. Bohnenkamp, Rudolf Kassner und Houston Stewart Chamberlain. Briefe und Dokumente einer Freundschaft. Münster 2020, S. 506–512.

¹²⁶ Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, geb. Marguerite Gräfin Hoyos (1871–1945), Schwiegertochter des Eisernen Kanzlers. Sie wird, seit Kassner ihr im Spätherbst 1923 auf Schloss Schwerberg, dem Besitz ihres Bruders Alexander Graf Hoyos, begegnet war, seine engste Vertraute. Sämtliche hier und im Folgenden zitierten Briefe Kassners an die Fürstin verwahrt die Otto von Bismarck-Stiftung in Friedrichsruh.

¹²⁷ Der Jurist Heinrich F. Albert (1874–1960) wirkt ab 1914 als Geheimer Regierungsrat und Wirtschaftsattaché im Auftrag des Kaiserreiches in New York mit dem Ziel, in den USA eine Organisation zur Versorgung Deutschlands mit Lebensmitteln und Rohstoffen aufzubauen. Wenig später kommt die Beschaffung kriegswichtiger Rohstoffe samt der Verbreitung deutschfreundlicher Propaganda hinzu, die Albert als »Mitwirkung an der Aufklärungstätigkeit« versteht (Heinrich F. Albert, *Meine Tätigkeit in den Vereinigten Staaten 1914–1917*. Als Manuskript gedruckt [1934], S. 14–38, hier S. 15; aufgenommen in: Heinrich F. Albert, *Aufzeichnungen*. Berlin [um 1948], S. 36–86). Vgl. Johannes Reiling, *Deutschland: Safe for Democracy? Deutsch-amerikanische Beziehungen aus dem Tätigkeitsbereich Heinrich F. Alberts, kaiserlicher Geheimrat in Amerika, erster Staatssekretär der Reichskanzlei der Weimarer Republik, Reichsminister, Betreuer der Ford-Gesellschaften im Herrschaftsgebiet des Dritten Reiches 1914 bis 1945*. Stuttgart 1997, S. 15–19, S. 82–312. Wie im Falle Kommers ist auch bei Albert »kein Beleg dafür zu finden«, dass er an der Universität Jena den ihm oft beigelegten Dr.-Titel erlangt habe (ebd., S. 15, Anm. 4).

¹²⁸ Kuno Meyer (1858–1919), Professor für Keltologie an der Universität Berlin und ordentliches Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges übersiedelt er in die USA und hält im Dienste deutscher Propagandapolitik Vorlesungen an der Columbia University in New York und anderen Orten. 1917 kehrt er nach Deutschland zurück. Vgl. Wolfgang Greller, Meyer, Kuno. In: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 17. Berlin 1994, S. 311f.

ten sind Beiträger des »Vital Issue« und Ehrenmitglieder des »Deutschen Klubs zu Los Angeles« – sowie mit Johann Graf von Bernstorff, dem damaligen deutschen Botschafter in Washington.¹³⁰ Die FBI-Akte vom »May 29, 1942« fasst zusammen: »KOMMER is said to be an Austrian Jew, born at Czernowitz, Galicia, now Rumania, coming to the United States in 1915 to engage in propaganda work with Dr. Albert, Professor Kuno Mayer and Professor Kuehneman. He was said to have frequent conferences with Bernstorff, the German Ambassador and to have been under his order.«¹³¹ Wie die genannten Professoren oder der Bestseller-Autor Hanns Heinz Ewers (1871–1943)¹³² wird er »österreichisch-ungarischer Propaganda-Redner, als welcher er den amerikanischen Kontinent kreuz und quer bereiste und dabei eine

¹²⁹ Eugen Kühnemann (1868–1946), Philosoph und Literaturwissenschaftler, Professor an der Universität Breslau. Im Auftrag des preußischen Kultusministeriums unternahm er 1905 eine erste Vortragsreise durch die USA, denen sich weitere Aufenthalte anschlossen, darunter 1906/07 und 1908/09 Austauschprofessuren an der Harvard University sowie 1912 an der University of Wisconsin in Madison. Seine Vortragsreisen in den Jahren 1914 bis 1917 sollten die amerikanische Öffentlichkeit zugunsten des Deutschen Reiches und seiner Kriegspolitik, einschließlich der Versenkung der »Lusitania« und des uneingeschränkten U-Boot-Krieges, positiv beeinflussen. Vgl. Kühnemanns Schrift »Deutschland, Amerika und der Krieg« (Chicago 1915) sowie insgesamt: Friedbert Holz, Kühnemann, Eugen. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 13. Berlin 1982, S. 205f. Im Nachlass Kommers finden sich sieben Briefe Kühnemanns an Kommer aus den Jahren 1916 und 1917 (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 520/ 11–1 bis 520/ 11–7).

¹³⁰ Bernstorff (1862–1939), deutscher Botschafter in Washington von 1908 bis zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen durch die USA am 3. Februar 1917. Er verläßt Amerika am 14. Februar 1917 (vgl. Reinhard R. Doerries, Washington – Berlin 1908/1917. Die Tätigkeit des Botschafters Johann Heinrich Graf Bernstorff in Washington vor dem Eintritt der Vereinigten Staaten von Amerika in den Ersten Weltkrieg. Düsseldorf 1975, S. 246f., S. 254f.). Wegen seiner Ablehnung des uneingeschränkten U-Boot-Krieges und seiner Bemühung um eine Verständigungs- und Friedenspolitik wird er auf Betreiben der »Alldeutschen« und der Obersten Heeresleitung nach seiner Rückkehr aus Washington als Botschafter ins vergleichsweise unbedeutendere Konstantinopel »abgeschoben«. Vgl. Graf Johann Heinrich Bernstorff, Erinnerungen und Briefe. Zürich 1936, S. 71–113; Friedrich Hermann Schubert, Bernstorff, Heinrich Graf von. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 2. Berlin 1955, S. 141f.

¹³¹ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 354f.

¹³² Vgl. Wilfried Kugel, Der Unverantwortliche: Das Leben des Hanns Heinz Ewers. Düsseldorf 1992, S. 201–239. – Am 25. April 1933 wird sich Kassner über Ewers Bestseller »Alraune« (1911) entrüsten: »Von der Literatur, die sich jetzt breit macht, wird mir schlecht. Autor der »Alraune«, schreibe den Namen nicht, mir ekelt davor« (an Fürstin Herbert Bismarck).

Unmasse persönlicher Beziehungen und Freundschaften anknüpfte«. ¹³³ Wohl als einzige ist jene Rede überliefert, die Kommer im Januar 1917 im »Deutschen Klub zu Los Angeles« unter dem Titel »Der Oesterreichische Staatsgedanke« gehalten hat. »[D]iese ebenso klaren und geistvollen, wie für die Beseitigung falscher Vorstellungen über und Vorurteile gegen die Oesterreich-Ungarische Monarchie geeigneten und notwendigen Ausführungen« hat der Klub als zwanzigseitige Broschüre »mit großer Genugtuung der Oeffentlichkeit« übergeben. ¹³⁴

Zu Anfang seines Vortrags geht Kommer auf die gegenwärtige Kriegslage sowie den »von der gesamten deutschfeindlichen Presse« vorausgesagten »Zerfall Oesterreichs« ein. In allzu blauäugiger Verken- nung der in der Doppelmonarchie längst gährenden politischen Um- triebe stellt er fest: »In rauher Wirklichkeit ist natürlich von all dem Zerfall nichts zu entdecken. Nach mehr als zwei Jahren eines grausa- men Krieges gegen eine furchtbare Uebermacht ist nicht das leiseste Zeichen irgend welcher irredentistischen Bewegung zu entdecken.« Wenn er hinzufügt: »Vom Kriege selbst wäre noch viel zu sprechen und von der ungeheuren Leistung Oesterreichs in diesem Kriege«, ¹³⁵ so hätte ihm Kassner im nationalen Hochgefühl der ersten Kriegswochen beherzt zugestimmt. Auch er hatte die deutsch-österreichische Waffen-

¹³³ Sinsheimer, Gelebt im Paradies (wie Anm. 8), S. 284.

¹³⁴ Rudolf Kommer, Der Österreichische Staatsgedanke. Los Angeles. Deutscher Klub 1917 (wie oben Anm. 62), S. 1: Vorbemerkung zum Druck aus der Feder des Klub-Vorsitzenden Emil Roedel (1878–1951). Roedel, vormaliger Konsultssekretär, wurde am 1. November 1914 zum kommissarischen Leiter des deutschen Wahlkonsulats in Los Angeles ernannt. Er amtiert bis zum Abbruch der Beziehungen zwischen den USA und dem Deutschen Reich im Februar 1917, ohne formell zum Konsul ernannt worden zu sein. Laut seinem Nachruf in den »Santa Cruz Sentinel News« vom 17. Dezember 1951 arbeitet er später als Journalist und als Leiter der deutsch-amerikanischen Handelskam- mer in Los Angeles. Akten des Wahlkonsulats Los Angeles sind nicht erhalten. Die Aus- künfte verdanke ich Herrn Dr. Gerhard Keiper, Auswärtiges Amt in Berlin: Politisches Archiv und Historischer Dienst.

¹³⁵ Kommer, Staatsgedanke (wie Anm. 62), S. 8f. Auf S. 14 gibt er zu bedenken: »Es ist die tragische Schuld Frankreichs, daß es [...] die Niederlage von 1870 seither hat rückgän- gig machen wollen, daß es den Ausgang des Duells mit Preußen nicht anerkannt hat, daß es den Gang der europäischen Geschichte *nicht* hat sehen wollen. Hätte Oesterreich [nach der Niederlage gegen Preußen im »Deutschen Krieg« von 1866] ähnlich gehandelt, dann wären die letzten fünfzig Jahre im Zentrum Europas nicht so friedlich verlaufen, [...], dann hätten wir Oesterreicher in diesen Tagen vielleicht gar *das zweifelhafte Vergnügen, gegen Hindenburg statt mit ihm zu kämpfen*.«

brüderschaft gefeiert und 1914, in den frühen Augusttagen, Gerty von Hofmannsthal, die sich um ihren eben eingerückten Gatten sorgt, gemahnt: »Sie werden oft bange, schwere Stunden haben, doch ich weiß, daß Sie sie gut zu tragen wissen werden. Denken Sie daran, daß es doch ein *Glück* ist für eine große u. gerechte Sache eins zu sein mit allen u. jetzt, da Deutschland den Krieg will, ist die Sache eine große, eine Weltsache geworden.«¹³⁶ Gespannt verfolgt er die Siegesmeldungen vom westlichen Kriegsschauplatz und ruft am 24. August Fürstin Marie Taxis zu: »Deutschland erlebt jetzt seine größten Tagen die deutsche Nation ist heute die erste der Welt und es ist ein Ruhm ihr anzugehören.«¹³⁷ Und am 2. September bekennt er Anton Kippenberg: »Über die große Zeit in der wir leben, fühlen wir alle gleich. Wie stark, groß, einzig ist doch das deutsche Volk jedesmal in der Noth! Glück-lich, [...] alle die Menschen, die an dieser wunderbaren Erhebung eines ganzen Volkes unmittelbar u. mittelbar theilnehmen dürfen! Welche Armee! Welche Führung! Doch auch Österreich leistet sehr Großes.«¹³⁸ Nun aber, nach den mehr als zwei zermürbenden Kriegsjahren, war die einstige Euphorie einer nüchterneren Sicht gewichen. Sie findet am 10. September 1918 mit Blick auf das Künftige in den bangen Sätzen Ausdruck: »Ach, man weiß gar nicht [...] wie es überhaupt sein wird. Ich habe heute fast die ganze Nacht nachdenken müssen über die grosse tristesse der Welt. Man möchte manchmal glauben, es geht alles zu Ende u. verliert seinen Werth.«¹³⁹

Im Hauptteil der Rede entfaltet Kommer seine – auch von anderen vertretene¹⁴⁰ – These: »Der österreichische Staatsgedanke ist die nationale Autonomie.« »Oesterreich [ist] der einzige Staat Europas, der einzige Nationalitätenstaat der Welt vielleicht, der, wie die Schweiz,

¹³⁶ BW Kassner, S. 184 (dort irrtümlich auf »Ende Juli 1914« datiert).

¹³⁷ Kassner – Taxis II (wie Anm. 2), S. 141.

¹³⁸ Vgl. Kassner – Chamberlain (wie Anm. 125), S. 496.

¹³⁹ BW Kassner, S. 202.

¹⁴⁰ Neben den von Leopold von Andrian in seinem Briewechsel mit Hofmannsthal (BW Andrian, S. 204f.) erörterten Ansichten ist hier vor allem der schwedische Staatswissenschaftler Rudolf Kjellen (1864–1922) zu nennen, der in seiner Schrift »Die politischen Probleme des Weltkrieges« (übers. von Friedrich Stieve. Leipzig 1916) in diesem Sinne »die Idee der Gleichberechtigung verschiedener Nationen innerhalb einer höheren staatlichen Einheit« (S. 137) propagiert.

die Individualität seiner Stämme nicht dem starren Staatsideale der bedingungslosen Einheitlichkeit opfert. [...] Oesterreich, das moderne Oesterreich der letzten Jahrzehnte und der Zukunft, ist in diesem einen Satze enthalten: Oesterreich ist ein Nationalitätenstaat ohne eine oktroyierte Staatssprache.«¹⁴¹

Anders als Kassner, der sich erst gegen Ende seines Lebens in den Essays »Etwas zum alten Österreich« (1954) und »Die innere Struktur Österreichs« (1958)¹⁴² zu Österreich-Ungarn als dem »europäischsten aller Gebilde, einer wahren *Völkergemeinschaft*« bekennt, einem Gebilde, »aus keiner nationalen Wurzel heraus gewachsen, von keiner nationalen Idee gehalten«¹⁴³ – hatte Hofmannsthal, ähnlich wie Kommer, wenngleich auf anderem Wege, zwischen 1914 und 1917 zahlreiche Reden und Aufsätze im Dienst politisch-kultureller Propaganda verfasst.¹⁴⁴ Von den einschlägigen Texten »Die Bejahung Österreichs« (1914),¹⁴⁵ »Das Phänomen Österreich« (1916, Vortragsstichpunkte aus dem Nachlass)¹⁴⁶ und »Die österreichische Idee« (1917)¹⁴⁷ kommt der letztgenannte in seiner Grundhaltung Kommers Darlegung bezeichnend nahe. Hofmannsthal wie Kommer betonen als leitenden »österreichischen Staatsgedanken« und maßgebliche »österreichische Idee« »die Möglichkeit des Zusammenlebens gemischter Völker in gemeinsamer Heimat«, im Sinne einer, wie Hofmannsthal schon 1915 im Essay »Grillparzers politisches Vermächtnis« formuliert hatte, »tolerante[n] Vitalität, die uns durchträgt durch die schwierigen Zeiten und die wir hinüberretten müssen in die Zukunft«.¹⁴⁸

¹⁴¹ Kommer, Staatsgedanke (wie Anm. 62), S. 10, S. 17f.

¹⁴² KSW X, S. 364–367, und S. 517–522.

¹⁴³ KSW X, S. 367 und S. 517.

¹⁴⁴ Vgl. Heinz Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917. Frankfurt a.M./Berlin 1981.

¹⁴⁵ Die Bejahung Österreichs. Gedanken zum gegenwärtigen Augenblick; zuerst in: Österreichische Rundschau XLI, H. 3, 1. November 1914, S. 97–99; SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 109–112.

¹⁴⁶ Ebd., S. 282–287; zur Entstehung ebd., S. 1159f.

¹⁴⁷ Nach einer vorangehenden französischen Version erscheint der deutsche Text am 2. Dezember 1917 in der »Neuen Zürcher Zeitung«: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 204–207; zur Entstehung ebd., S. 957–960, bes. S. 957f.

¹⁴⁸ Zuerst im Feuilleton der Wiener »Neuen Freien Presse« vom 16. Mai 1915, S. 1–3; SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 154–158, hier S. 157.

Am Vortragsende beschwört Kommer vor den versammelten Herren selbstbewußt und »mit erhobener Stimme« das »österreichische Losungswort«: »A.E.I.O.U. Alles Erdreich Ist Oesterreich Untertan.«¹⁴⁹ Diese von Kaiser Friedrich III. (1415–1493) auf Wappen, Tafelgeschirr und Bauten angebrachte Buchstabenfolge hat seit jeher zahllose lateinische oder deutsche Interpretationen erfahren.¹⁵⁰ Bis heute sind über dreihundert bekannt geworden, darunter, als eine der geläufigsten, die von Kommer genannte.¹⁵¹ Bereits im Oktober 1914 hatte Hofmannsthal das Motto über eine von ihm herauszugebende Buchreihe setzen wollen: »A.E.I.O.V. Bücher aus Österreich«,¹⁵² wobei er abweichend das »U« als »V« und von daher die Devise als »Aller Ehren Ist Österreich Voll« verstanden wissen wollte – »womit gleichzeitig diese Deutung unter allen der 5 symbolischen Vocale bevorzugt erscheint.«¹⁵³

Abgesehen von seiner Vortragstätigkeit ist Kommer in den USA auch mit Informationen dienlich. So taucht sein Name nach der Rückkehr aus New York in den Akten der Politischen Abteilung des Berliner Auswärtigen Amtes in einer »Aufzeichnung« vom Juni 1917 auf:

Ein österreichischer Journalist Kommer, der die Frankfurter Zeitung in London vertreten und seit Dezember 1914 in den Vereinigten Staaten von Amerika gewilt hat, machte mir Andeutungen über die Deutschfeindlichkeit des österreichischen Botschafters Grafen Tarnowski.¹⁵⁴ Professor

¹⁴⁹ Kommer, Staatsgedanke (wie Anm. 62), S. 19f.

¹⁵⁰ Kommer bemerkt: »Als es einem spielerisch veranlagten Habsburger, Friedrich III., beliebte, die berühmte Vokalspielerei A. E. I. O. U. zu ersinnen, da wurde das Pathos der deutsch-lateinischen Parallelsätze sofort ins Gegensätzliche parodiert. A. E. I. O. U. sollten dem kaiserlichen Ersinnen zufolge Folgendes ausdrücken: Austria Est Imperare Orbi Universo; oder: Alles Erdreich ist Oesterreich untetan. Die spottlustigen Wiener haben daraus ein: Austria Est In Orbe Ultima gemacht, oder kurz: Oesterreich kommt zuletzt« (Staatsgedanke [wie Anm. 62], S. 5f.).

¹⁵¹ Alfons Lhotsky, A.E.I.O.U. Die »Devise« Kaiser Friedrichs III. und sein Notizbuch. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 60, 1952, S. 155–193; Henriette Peters, AEIOV – Versuch einer Deutung. In: Beiträge zur Wiener Diözesangeschichte. Beilage zum Wiener Diözesanblatt 34, 1993, H. 2, S. 22–25.

¹⁵² Der geplante Titel wird bald zu »Österreichische Bibliothek« geändert. Deren erste Serie wird im Juli 1915 ausgeliefert; vgl. SW XXXVI Herausgebertätigkeit, S. 360–363.

¹⁵³ BW Andrian, S. 209: 1. November 1914. Diese Auslegung hatte Karl August Schimmer (Wien seit sechs Jahrhunderten, Bd. 2. Wien 1847, S. 278) für »die beste, einfachste und wahrste [...] wohl zu allen Zeiten« gehalten.

¹⁵⁴ Adam Tarnowski von Tarnow (1866–1946), als Nachfolger des wegen Spionage ausgewiesenen Botschafters Konstantin Dumba (1856–1947) ab November 1916 öster-

Kühnemann bestätigt mir dies auf Grund der Angaben des österreichischen Botschaftsrats in Washington. Tarnowski sei ganz Pole. Verlange Polen in seinen alten Grenzen mit allen zu Deutschland und Österreich gehörigen Gebieten und hasse Deutschland.¹⁵⁵

Mit all dem erweckt er schon damals das Misstrauen der amerikanischen Behörden. Der Brief eines unkenntlich gemachten Informanten vom 19. November 1940 an den damaligen Direktor des FBI, den berühmt-berüchtigten J. Edgar Hoover (1895–1972) in Washington, berichtet, Kommer

first came to the attention of the Bureau in 1915 as a result of an investigation conducted by the Bureau at Mohegan Island, Maine, where reports had been received relative to a large number of Germans who were visiting that vicinity and who were suspected of being spies. Kommer described as an Austrian, was one of the persons under suspicion. [...] apparently no definite information was obtained to indicate that Kommer and other foreigners [...] were spies. The investigation did reveal that Kommer did considerable writing in the interest of Germany and Austria. Information was also received from a newspaper reporter that Kommer lived in New York City and that he was engaged in getting Hungarian and Austrian officers in the United States back to their native land. / It was also learned that Kommer was the London representative of the Frankfurter Zeitung prior to the first World War.

1918 habe ein »Bureau Agent« Kommer als »apparently an active agent of the Austro-Hungarian Consulate in New York« bezeichnet, »who traveled a good deal to the Pacific Coast. He was supposed to be working under the guise of a reporter for the publications ›Fatherland‹ and ›Issue and Events.‹«¹⁵⁶ Und ein weiterer »Special Agent« meldet am 9. September 1940: Kommers »past records indicat-

reich-ungarischer Botschafter in Washington bis zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen Österreichs nach der Kriegserklärung der USA an das deutsche Reich im April 1917. Vgl. den Artikel: Count Adam Tarnowski. In: *The New Europe. A Weekly Review of Foreign Politics*. Jg. 2, 18. January – 1. April 1917, S. 151–154; *Enemy Portraits (III)*; Erwin Matsch, *Wien – Washington 1838–1917*. Wien/Köln 1990, S. 681–691.

¹⁵⁵ Archivband RZ 201/211587; Az. Weltkrieg 20c – Die Zukunft der besetzten Gebiete: Polen, Bd. 12 (freundliche Mitteilung von Dr. Gerhard Keiper, wie Anm. 134).

¹⁵⁶ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 314. »The Fatherland« erscheint von 1914 bis 1917 als englischsprachige Wochenschrift im Dienste eines »Fair Play for Germany and Austria-Hungary« (vgl. Kugel, Ewers [wie Anm. 132], S. 203–206: »The Fatherland«). Zu »Issue and Events« s. oben Anm. 123.

ed that it was generally known in 1920 that Kommer was a German Agent, and was in its Propaganda Service in Berlin and directly connected with German propaganda in the United States.«¹⁵⁷

Ungeachtet solcher Tätigkeiten setzt er seine seit 1913 zu verfolgende Übersetzungsarbeit¹⁵⁸ kontinuierlich fort.¹⁵⁹ Die FBI-Akte vom 5. September 1942 meldet, »that Kommer [...] had been in the business of translating and adapting American plays to be produced in Germany, Austria, Switzerland, Tschechoslovakia and other foreign countries«. Die beigelegte Liste enthält eine Reihe von Stücken heute oft vergessener englischsprachiger Autoren sowie unbetitelt und nachträglich im Druck schwer oder, da nur als Bühnenmanuskripte veröffentlicht, nicht zu ermittelnde »Plays By Eugene O'Neill«¹⁶⁰ und »By

¹⁵⁷ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 314.

¹⁵⁸ Ein erstes greifbares Ergebnis ist wohl die Übertragung von Harley Granville-Barkers (1877–1946) »The Voyage Inheritance« (1905) unter dem Titel: »Die Erbschaft der Voyseys. Fünf Akte aus dem englischen Bürgertum. Autorisierte Übertragung aus dem Englischen von G. Sil-Vara und Rudolf Kommer. Als Manuskript veröffentlicht im Berliner Theater-Verlag 1913. Hinter »G. Sil-Vara« steht der Schriftsteller und ständige Mitarbeiter der »Neuen Freien Presse« Geza Silberer (1876–1938); vier seiner Briefe zwischen 1912 und 1929 sind in Kommers Nachlass erhalten geblieben: Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 522/7–1 bis 522/7–4.

¹⁵⁹ Der FBI-Überblick vom 9. Mai 1941 zitiert einen Bericht vom 20. Januar 1920: »[Kommer] sent German translation of manuscript by Prof. George Herron to Rowohlt, Berlin, for publication. Manuscript was denunciation of Wilson and Peace Conference« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 371). Gemeint ist die 40-seitige Flugschrift des amerikanischen Geistlichen und Schriftstellers George D. Herron (1862–1925), die 1920 bei Rowohlt in Berlin unter dem Titel »Der Pariser Frieden und die Jugend Europas. Eine Verteidigung und ein Aufruf« erscheint. Ein Übersetzer wird nicht genannt. Während seiner Berner Zeit hatte Kommer den Kontakt zu Herron gesucht (s. S. 101f.), der seit Ausbruch des ersten Weltkriegs in Genf lebt und als einflussreicher Berater des Präsidenten Woodrow Wilson der amerikanischen Regierung Erkenntnisse über die politische Lage und öffentliche Meinung im Deutschen Reich zukommen lässt.

¹⁶⁰ Im Verzeichnis »O'Neill's Plays in Translation« (in: Eugen O'Neill's Critics. Voices from Abroad. Hg. von Horst Frenz und Susan Tuck. Carbondale/Edwardsville 1984, S. 200–218) fehlen Angaben zu O'Neill-Übersetzungen Kommers. Das Deutsche Literaturarchiv in Marbach verwahrt – im Bestand A: Viertel, Berthold – einen Vertrag zwischen Berthold Viertel (1885–1953) und Rudolf Kommer vom 11. Juni 1923 über Eugene O'Neills Drama »Emporer Jones« (DLA: HS 78.952,2). Eine Übersetzung war nicht nachzuweisen und ist kaum zu erwarten, da das 1921 veröffentlichte Schauspiel in der laut Kommer »excellent translation« von Gustaf Kauder (1848–1942) 1923 als »Kaiser Jones« bei S. Fischer in Berlin erscheint. Zu kritischer Diskussion hat Kommers Aufsatz »Eugene O'Neill in Europe« in der »Sunday Edition« der »New York Times« vom 9. November 1924 geführt (aufgenommen in: O'Neill and his plays. A survey of his life and works. Hg.

Theodore Dreiser«. ¹⁶¹ Mehrere dieser Dramen ¹⁶² werden zwischen 1921 ¹⁶³ und 1937 an Max Reinhardts Berliner oder Wiener Bühnen

von Oscar Cargill u.a. New York 1961, S. 266–269), in dem Kommer u.a. »Hugo Hofmannsthal[']s most sympathetic, searching essay on the art of the new dramatist« erwähnt (mit Bezug auf dessen »Reflections on Eugene O'Neill« im selben Band, S. 249–255, übersetzt von Barrett H. Clark; im deutschen Original: Eugene O'Neill. In: Das Tage-Buch, Jg. 4., 1. Halbjahr, H. 25, 23. Juni 1923, S. 888–892; GW RA II, S. 213–219; Weber X 195). Mit diesem »in astonishing beautiful English« geschriebenem Text hat sich J[ames] P. Pettegrove auseinandergesetzt (»Snuff'd out by an Article«: »Anna Christe« in Berlin. In: Maske und Kothurn 27, 1981, S. 335–345) und Kommers Urteil über die sprachlichen Fähigkeiten des ungarischen O'Neill-Übersetzers Melchior Lengyel (1880–1974) – »his qualifications as a literary go-between were limited to a Berlitz acquaintance with English and German« – als »ridiculous« zurückgewiesen (S. 343). Wenn er aber, das Zitat aufgreifend, Kommer »only a Berlitz acquaintance with drama and the theater« zubilligt (S. 339), schießt er weit über das Ziel hinaus gegenüber einem Mann, den der Komponist Ralph Benatzky »einen der führenden Manager der Welt« und »Theaterfanatiker« genannt hat (Ralph Benatzky, Triumph und Tristesse [wie Anm. 50], S. 357). In einer nachfolgenden Rezension des Buchs »Eugene O'Neill: The German Reception of America's First Dramatist« von Ward E. Lewis (Bern 1984) wiederholt Pettegrove: »Rudolf Kommer, a hanger-on and employee of Reinhardt, was a gifted linguist and a brilliant conversationalist. [...] Kommer was a disappointed author and translator. In his delightful but utterly misleading article »Eugene O'Neill in Europe,« Kommer was spitting venom at the established Hungarian dramatist Melchior [...] Lengyel when he accused the latter of a Berlitz acquaintance with German and English« (The Eugene O'Neill Newsletter 9, 1985, Nr. 1, S. 38f.).

¹⁶¹ Theodore Dreiser (1871–1945), ein Hauptvertreter des literarischen Naturalismus in den USA, ist vor allem durch seine Romane und Kurzgeschichten bekannt geworden. Übersetzungen Kommers von Dreisers Dramen »Plays of the Natural and Supernatural« (New York 1916) oder »The Hand of the Potter« (New York 1918) waren nicht zu ermitteln. – In der Houghton Library der Harvard University liegen vier Briefe Kommers an Dreiser aus den Jahren 1940 bis 1942.

¹⁶² Zu weiteren Übersetzungen Kommers vgl. Woollcotts Bemerkung (wie Anm. 24), S. 106: »He did six [translations] of Galsworthy«, von denen bisher nur »Der Mob. Drama in vier Akten« (Berlin 1917) nachgewiesen werden konnte. Bei dem nicht verwirklichten Plan einer Reinhardt-Verfilmung von Galsworthys »Loyalties« durch die Twentieth Century Fox Film Corporation zu Anfang des Jahrs 1926 ist wohl Kommer als Übersetzer auszuschließen, da Reinhardt das Stück bereits am 8. April 1925 in der Übertragung von Leon Schalit (1884–1950) unter dem Titel »Gesellschaft« am Wiener Theater in der Josefstadt (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 2585 und Nr. 1578) »zu einem der größten Zugstücke« gemacht hatte (Adler, Erinnerungen [wie Anm. 4], S. 182). In Kommers Nachlass sind acht Briefe Schalis zwischen Dezember 1912 und Juli 1925 erhalten geblieben (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 5222/-1 bis 522/1–8).

¹⁶³ Vorangeht im Sommer 1914 Reinhardts – nicht verwirklichter – Plan, Kommers deutsche Version von Gilbert Keith Chestertons »Magic« (Magie. Eine phantastische Komödie. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Rudolf Kommer. Berlin 1914) am 14. Juni in den Berliner Kammerspielen vorzustellen. Ebenso wenig werden die beiden für Berlin am 16. Februar und 19. Juni 1928 angekündigten Produktionen des

aufgeführt: So am 3. Mai 1921 im »Deutschen Theater« die Erfolgskomödie »Potasch und Perlmutter« (»Potash and Perlmutter«) von Montague Glass (1877–1934) und Charles Klein (1867–1915),¹⁶⁴ am 15. August 1924 in den Berliner Kammerspielen Channing Pollocks (1880–1946) »Das Zeichen an der Tür« (»The Sign on the Door«);¹⁶⁵ am 24. November 1925 im Theater am Kurfürstendamm das Schauspiel »Regen« (»Rain«) nach William Somerset Maugham¹⁶⁶ von John B. Colton (1886–1946) und Clemence Randolph (1890–1970),¹⁶⁷ am 25. November 1927 in der Berliner Komödie Noël Cowards (1899–

Stücks realisiert (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 752 und Nr. 1876), das »von mancher deutschen Bühne« als »literarischer Leckerbissen« aufgeführt wird (Sinsheimer, Gelebt im Paradies [wie Anm. 8], S. 284). Vgl. Alfred Döblins Kritik der Aufführung im Berliner Theater »Tribüne« am Charlottenburger Knie im »Prager Tagblatt« vom 30. März 1924 (Alfred Döblin, Kleine Schriften II. Olten 1990, S. 378–382).

¹⁶⁴ Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 1245, ohne Angabe des Übersetzers; bei Nr. 1400, der Wiederaufnahme am 22. Juni 1923, der Zusatz: »U [sc. Übersetzung]: (Rudolf) Kommer«.

¹⁶⁵ Ebd., Nr. 1503. Kommer notiert in seinem Aufsatz »Broadway in Central Europe« (The New York Times, 28. September 1924) im Zusammenhang mit amerikanischen Dramen auf deutschen Bühnen: »In August they produced my adaptation of Channing Pollock's 'The Sign on the Door' in Berlin.«

¹⁶⁶ Kommer steht mit Maugham (1874–1965) in persönlicher Verbindung. Am 19. November 1937 schreibt er an Alfred Kerr, den er nach Kräften finanziell und bei literarischen Vorhaben zu unterstützen sucht: »Als ich zufällig ein Weekend mit Somerset Maugham im gleichen Hause verbrachte, betrachtete ich dies als einen ganz besonderen Glücksfall, da Somerset Maugham in Heidelberg studiert hat, ohne Schwierigkeit deutsch liest usw., usw. Ich legte ihm ganz ausführlich Ihren Fall vor und dokumentierte meine Äusserungen mit den Akten« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 228).

¹⁶⁷ Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 1638. Regen. Ein Schauspiel in drei Akten von John Colton & Clemence Randolph, nach einer Novelle von William Somerset Maugham, autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Rudolf Kommer. Berlin 1924. S. auch die unten (S. 166f. mit Anm. 490) erwähnte Übersetzung des auf einer Novelle Maughams beruhenden »revue sketch« »Primitive Peter«. – Woolcott, While Rome burns (wie Anm. 24, S. 105) bemerkt, »the first American play he has adapted since *Rain*« was »Dinner at Eight«. Das Stück, eine Gemeinschaftsarbeit von George S. Kaufman (1889–196) und Edna Ferber (1885–1968), wird 1932 veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung »Um 8 Uhr wird gegessen. Ein Stück« erscheint, ohne Nennung Kommers, als Manuskript gedruckt 1933 im Theaterverlag F. Bloch in Berlin-Wilmersdorf. Nach freundlicher Auskunft von Frau Natascha Hauer, Fernleihstelle der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart, ist das Werk in der Staatsbibliothek Berlin, der »einzigen besitzenden Bibliothek«, »als Kriegsverlust markiert und deshalb nicht per Fernleihe bestellbar«. Die Komödie wird im englischen Original im Februar 1941 im »Max-Reinhardt-Workshop« und im Mai 1942 im »Max Reinhardt Theatre« in Hollywood aufgeführt (Huesmann, Welttheater, Nr. 2753 und Nr. 2794).

1973)¹⁶⁸ »This was a Man«¹⁶⁹ unter dem Theater-Titel »Die Ehe von Welt«¹⁷⁰ und zu guter Letzt am 29. Oktober 1937 – viereinhalb Monate vor dem »Anschluss« Österreichs an das Deutsche Reich – im Wiener Theater in der Josefstadt der »große Broadway-Schlager«¹⁷¹ »Frauen in Newyork« von Clare Boothe (1903–1987).¹⁷² Die Übertragung von Horace Hodges' (1863–1951) und Wigney Percyvals (1865–?) »Gumpy« unter dem deutschen Titel »Der Wauwau. Eine lustige Komödie in vier Akten. Deutsch von Rudolf Kommer« bringt bei einem Gastspiel des hinreißenden Max Pallenberg (1877–1934) im Wiener Raimund-Theater am 2. Mai 1922 einen durchschlagenden Erfolg.¹⁷³ Hugo von Hof-

¹⁶⁸ Das für den 30. April 1929 im Deutschen Theater angekündigte Projekt von Cowards »Semi-Monde« (in Kommers Übersetzung unter dem Titel »Die Welt der Cocktails«) kam nicht zustande (Huesmann [wie Anm. 90], Nr. 1985). Lady Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29, S. 48) erinnert sich, sie habe im Verlauf der »Miracle«-Tournée im Februar 1926 in Chicago Cowards »new play Semi-Monde« gelesen.

¹⁶⁹ Noël Coward, *Er war ein Mann. Eine Komödie in 3 Akten. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Rudolf Kommer. Den Bühnen und Vereinen gegenüber als Manuskript. Berlin 1907 [recte: 1927].*

¹⁷⁰ Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 1851; wiederaufgenommen am 31. Januar und 1. Februar 1929 im Theater in der Josefstadt (Nr. 1966 und Nr. 1967).

¹⁷¹ So der Kritiker der »Neuen Freien Presse« am 30. Oktober 1937, S. 10. Am Vortag war in den Theateranzeigen (S. 17) die »Deutsche Uraufführung« als »Deutsche Übertragung von Rudolf K. Kommer« angekündigt worden. Das englische Original »The Women«, am 26. Dezember 1936 am Broadway uraufgeführt, entwickelt sich zu einem lang anhaltenden Zugstück.

¹⁷² Vgl. Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 2409. Das Deutsche Literaturarchiv in Marbach verwahrt ein 160 Seiten starkes hektographierte Typoskript dieser Übersetzung (DLA. HS 1998. 0003, aus dem Bestand: A: Kästner, Erich). Das Österreichische Theatermuseum in Wien besitzt den Druck: *Die Frauen in New York: Komödie in 12 Bildern von Clare Boothe. Übertragen aus dem Amerikanischen von Rudolf K. Kommer. Wien 1937 (142 S.).* Mit Clare Boothe, die seit 1935 in zweiter Ehe mit Henry Luce (1898–1967), dem Verleger der Zeitschriften »TIME« und »Life«, verheiratet ist, pflegt Kommer persönlichen Kontakt (vgl. Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 341). Diese »famose Frau« stellt ihm im Dezember 1938 »400 Dollar für »seine« Refugées« zur Verfügung, die er je zur Hälfte an Alfred Kerr und Hermann Sinsheimer weitergibt (ebd., S. 235). Als konservative Politikerin wird Clare Boothe Luce 1942 in das amerikanische Repräsentantenhaus gewählt und amtiert von 1952 bis 1956 als amerikanische Botschafterin in Italien.

¹⁷³ Vgl. die Premierenankündigung (»zum erstenmal«) in den Theateranzeigen der »Neuen Freien Presse« vom 2. Mai 1922, S. 9, sowie die enthusiastische Kritik vom 4. Mai 1922, S. 13. Verhaltener äußert sich Robert Musil in der »Prager Presse« vom 10. Mai 1922 (»Wiener Pallenberg-Gastspiel«: Robert Musil, *Gesammelte Werke II: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches und Reden, Kritik*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1580–1582).

mannsthal fühlt sich bei der stockenden Arbeit am »Unbestechlichen« durch die komische Darstellungskunst Pallenbergs »belebt«, »diese[s] seltsamste[n] aller Schauspieler«, der im Gespräch mit dem Dichter wohl »bedeutenden Einfluß« auf den Fortgang der Komödie nimmt.¹⁷⁴ Kommers deutsche Version war 1920 als Manuskript im Berliner Drei-Masken-Verlag erschienen,¹⁷⁵ jenem Verlag, der Ende Juli desselben Jahres Kassners Broschüre »John Henry Kardinal Newman: Apologie des Katholizismus. Deutsch und mit einer Vorrede ›Über John Henry Kardinal Newman‹« herausgebracht hatte.¹⁷⁶

Die Fülle dieser Übertragungen¹⁷⁷ bleibt letztlich nur »Beiwerk«¹⁷⁸ eines weitgespannten Lebensentwurfs. Vorderhand, im Frühjahr 1917, als die Vereinigten Staaten am 6. April in den Krieg eingetreten waren,

¹⁷⁴ Vgl. SW XIII Dramen 11, S. 117, S. 129f.

¹⁷⁵ Nachweis bei Vietor-Engländer, »The Mysteries« (wie Anm. 30), S. 168, Anm. 15. Zu modifizieren ist daher die Erläuterung – ohne Nennung Kommers – in SW XIII Dramen 11, S. 130, Anm. 33: »Die eigens für diese Aufführung angefertigte deutsche Übersetzung der englischen Originalfassung mit dem Titel ›Grumpy‹ blieb unveröffentlicht.«

¹⁷⁶ Die »Vorrede« jetzt in: KSW VI, S. 167–176; zur Entstehung und Übersetzung s. ebd., S. 625–631.

¹⁷⁷ Woollcott, While Rome burns (wie Anm. 24, S. 106) notiert: »He translated English plays in batches« und ergänzt die oben genannten Übertragungen um die von »Arnold Bennett: The Great Adventure« (1913): »Das grosse Abenteuer: Ein Spiel in vier Akten / von Arnold Bennett. Autorisierte Übertragung aus dem Englischen von Rudolf Kommer«. Den Plan, das Stück am 2. September 1913 unter dem Titel »Der große Künstler« im »Deutschen Theater« auf die Bühne zu bringen, hat Reinhardt nicht realisiert (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 680). Das Stück wird – ohne Angabe des Übersetzers – unter demselben Titel sieben Jahre später vom Schauspieler und Theaterleiter Josef Jarno (1866–1932) am 30. Januar 1920 im Wiener Stadttheater aufgeführt (vgl. die Theateranzeige in der »Neuen Freien Presse« vom 30. Januar 1920, S. 9: »zum erstenmal« sowie die verhaltene Kritik ebd. vom 1. Februar 1920, S. 13), und Kommer wird dem Autor fünf Jahre später am 2. Juni 1925 in London eröffnen, »that *The Great Adventure* had been produced in Vienna and failed – owing to production. Also published in book form in Berlin«. Beim Wiedersehen in Salzburg berichtet Kommer am 17. Juli desselben Jahres, »that he was now working on the German version of *The Great Adventure* and that Reinhardt would do it in both Berlin and Vienna« (Bennett, Journal [wie Anm. 118], S. 105 und S. 110) – Vorhaben, die unverwirklicht bleiben.

¹⁷⁸ Sinsheimer, Gelebt im Paradies (wie Anm. 8), S. 284. – Nicht zuletzt aufgrund seiner Übertragungen firmiert Kommer als »dramatist« (so in der New Yorker Wochenschrift »Liberty«, 20. November 1926, S. 17: s. unten S. 116 mit Anm. 261) oder »playwright«. In seiner FBI-Akte vom 5. Mai 1942 heißt es: »His employment is indicated as being a playwright«. Als »Austrian playwright« wird er in der Literatur-Zeitschrift »Poet Lore« (36, 1925, S. 145) und in der »New York Times Encyclopaedia of Film 1896–1928« (New York 1984, S. 19) angeführt; s. auch oben Anm. 25 und unten Anm. 275.

wird Kommer kurzfristig interniert¹⁷⁹ und am 4. Mai auf der »SS Ryndam« der *Holland-America-Line* nach Europa abgeschoben.¹⁸⁰ Zurück in Wien – hier erreicht ihn am 30. Juli 1917 unter der Adresse »Wien / IV Margaretenstrasse 34 / Mezzanin Tür 8« eine Postkarte Hofmannsthals aus »Bad Aussee, Obertressen 14« mit dem Dank »für das Buch« und »Ihren freundl. Brief vom 27. VII.«, in der Hoffnung, »dass diese Zeilen Sie noch erreichen«, da eine »mündliche Begegnung [...] ja nicht möglich« sei¹⁸¹ – »schickte man ihn, nach einer kurzen militärischen Episode, über die er, der geborene und eingefleischte Zivilist, zwerchfellerschütternde Anekdoten zu erzählen pflegte, zum diplomatischen Stab nach Bern«,¹⁸² wo er, laut seiner Visitenkarte, als »Korrespondent der New York Evening Post«¹⁸³ und zugleich als Informant für das ös-

¹⁷⁹ Gottfried Reinhardt (Liebhaber [wie Anm. 5], S. 325) irrt, wenn er angibt, Kommer habe die Zeit im Internierungslager zusammen »mit dem Grusel-Autor Hanns Heinz Ewers« verbracht. Jedenfalls wird Ewers erst im Juni 1918 verhaftet und bis zum Frühjahr 1919 im Lager »Fort Oglethorpe« im Staate Georgia festgehalten (vgl. Kugel, Ewers [wie Anm. 132], S. 234–239), zu einer Zeit, als Kommer die USA längst verlassen hat. In Kommers Nachlass finden sich sechs meist undatierte Briefe Ewers' vom Anfang der zwanziger Jahre: Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/29–1 bis 519/29–6.

¹⁸⁰ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 263.

¹⁸¹ Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/40–1. – Ob es sich bei dem bedankten »Buch« um Kommers »Österreichischen Staatsgedanken« (wie Anm. 62) handelt, muss offen bleiben.

¹⁸² Sinsheimer, Gelebt im Paradies (wie Anm. 8), S. 285. Ludwig Windisch-Graetz, Ein Kaiser kämpft für die Freiheit (wie Anm. 55, S. 129f.) nennt Kommer im November 1919 den »Auslandschef der Wiener Presse« und ergänzt: »Mit dreißig Jahren war er an die Spitze der österreichischen Pressedelegation an der Gesandtschaft in Bern entsendet worden und während der letzten zwei Jahre für die politische Auslandspropaganda zuständig gewesen«. – Die oben (Anm. 46) zitierte FBI-Akte vom 9. September 1940 stellt fest: »On May 3, 1920« habe ein Informant »from the Military Attaché in Berne, Switzerland«, gemeldet, »that Rudolph Kommer was then in Berne and was acting in capacity of the United States press correspondent, and had organized a German, American, British press service with American money« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 309, S. 355).

¹⁸³ Die Visitenkarte (ohne Dr.-Titel) »Rudolf Kommer / Korrespondent der New York Evening Post« nennt mit handschriftlichem Zusatz als Adresse: »(Vossische Ztg)«. Die Karte gehört zu einem aus mehreren Schriftstücken bestehenden Akt »Rudolf Kommer« im Archiv der österreichisch-ungarischen Gesandtschaft in Bern, der im Wiener Haus-, Hof und Staatsarchiv verwahrt wird. Ich danke Herrn Andreas Tittin, BA, für entsprechende Auskünfte und dem Haus-, Hof und Staatsarchiv für freundlicherweise überlassene Kopien dieser Dokumente. – Die FBI-Akte vom 5. September 1942 bestätigt, »that Kommer had been associated with [...] the New York Evening Post, 1915 to 1917« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 350), außerdem habe er in enger Verbindung zu Dr. Paul Schlesinger (1878–1928) gestanden, dem damaligen Leiter des Büros der »Vossi-

terreichisch-ungarische Preß-Departement tätig ist. Zu diesem Zweck war seine »Enthebung vom Landsturmdienst« auf Initiative des »k. u. k. Ministeriums des kaiserl. und königl. Hauses und des Äußern« vom k. k. Landesverteidigungsministerium bis zum 30. September 1917 veranlasst worden,¹⁸⁴ worüber das Wiener Ministerium des Äußern am 11. Oktober 1917 den »Herrn Gesandten Freiherrn von Musulin in Bern« unterrichtet, der als eine seiner »wichtigsten Funktionen als Gesandter in der Schweiz« den »Kontakt mit der Presse, die Beobachtung und Wertung der öffentlichen Meinung, die Zusammenarbeit mit Reportern, Journalisten und Schriftstellern« betrachtet:¹⁸⁵

Wie Euer Hochwohlgeboren bekannt ist, weilt der österreichische Staatsangehörige, Schriftsteller Rudolf Kommer, derzeit mit h. o.¹⁸⁶ Zustimmung in Bern, um dortselbst den Verkehr mit ihm bekannten und befreundeten amerikanischen Journalisten aufrechtzuerhalten und auf diesem Wege einerseits uns günstige Berichte in die amerikanischen Blätter gelangen zu lassen und andererseits fortlaufend Meldungen über die derzeitigen Verhältnisse und Stimmungen in den Vereinigten Staaten anher vorzulegen. Indem ich Euer Hochwohlgeboren ersuche, den genannten Schriftsteller, der bereits Proben seiner Tüchtigkeit abgelegt hat, tunlichst in seinen Bestrebungen zu fördern, bitte ich Sie gleichzeitig, das mitfolgende Privatschreiben des Hofrates von Wiesner¹⁸⁷ an Herrn Kommer gelangen zu lassen. In diesem Brief wird Kommer aufgefordert, bei Euer Hochwohlgeboren zu erscheinen, über seine bisherige Tätigkeit zu berichten und eventuell schon fertiggestellte Aufzeichnungen zu überbringen, welche gleich seinen künftigen schriftlichen Meldungen mit Kuriergelegenheit anher vorgelegt werden wollen.

Um Kommer auch materiell zu fördern, wird ihm in dem mehrgenannten Briefe eine stets widerrufliche monatliche Unterstützung von 500

schen Zeitung« in Bern, mit dem er »the same office« teilte (ebd., S. 372) und mit dem er auch in der Folge korrespondieren wird.

¹⁸⁴ Mehrfache Anfragen zu diesem Punkt beim Archiv des k.k. Kriegsministeriums in Wien blieben leider ohne Antwort.

¹⁸⁵ Alexander Freiherr von Musulin (1868–1943), österreich-ungarischer Diplomat. Im Januar 1917 zum österreichisch-ungarischen Gesandten in Bern ernannt, tritt er das Amt »in den ersten Märztagen des Jahres 1917« an und reicht dort am 18. November 1918 seine Demission ein; vgl. Freiherr von Musulin, *Das Haus am Ballplatz. Erinnerungen eines österreich-ungarischen Diplomaten*. München 1924, S. 287–310: Gesandter in Bern.

¹⁸⁶ Lies: hier ortigen.

¹⁸⁷ Friedrich von Wiesner (1871–1951), ab Februar 1917 Chef des »Preß-Departements« im österreichisch-ungarischen Außenministerium, 1918 zum außerordentlichen Gesandten und bevollmächtigten Minister ernannt.

Francs zugesagt.¹⁸⁸ Ich ersuche Euer Hochwohlgeboren, Herrn Kommer über seine Bitte für den vergangenen Monat die Summe von 500 Francs auszuzahlen, diese Zahlung bis auf weiteres allmonatlich fortzusetzen und in der geheimen Dienstrechnung in Ausgabe zu stellen.¹⁸⁹

Ich füge noch bei, dass Herr Kommer bis zum 30. September d. J. über hieamtliches Einschreiten vom Landsturmdienste enthoben und das k.k. Landesverteidigungsministerium rechtzeitig um Verlängerung dieser Enthebung auf unbestimmte Zeit ersucht wurde. Die Erledigung dieses Ansuchens steht noch aus und wird unter einem urgirt.

In der Tat wird das »Ansuchen« »urgiert« und vom Außenministerium »Im Nachgang zum hierortigen Erlass Z.2518/5 vom 11. Oktober« mit Schreiben vom 4. Dezember 1917 an Musulin bestätigt: »Das k. u. k. Ministerium für Landesverteidigung hat mit Erlass E. G. / I.Z. 61720 vom 25. November 1917 den Schriftsteller Rudolf Kommer bis zum 31. Januar 1918 vom Landsturmdienst enthoben. Hiervon wollen Euer Hochwohlgeboren Kommer verständigen und seinerzeit dessen weitere Enthebung zeitgerecht beantragen.«¹⁹⁰ Die Berner Gesandtschaft befolgt den Rat am 15. Januar 1918 mit der Bitte an »S. E. d. H. Minister d. Aeussern«,¹⁹¹ »die weitere Enthebung [...] gütigst erwirken zu wollen«, da »sich Kommer seiner Aufgabe, Nachrichten aus der Monarchie nach Amerika gelangen zu lassen, in ausgezeichnete Weise entledigt.«

Schon am 9. November 1917 hatte sich Musulin mit weitergehenden Vorschlägen an seinen Duzfreund Friedrich von Wiesner gewandt:

¹⁸⁸ Ein Schweizer Franken entspricht seinerzeit etwa 0,80 Reichs-Mark; die Kommer ausgezahlten 500 Franken belaufen sich demnach auf rund 400 Reichs-Mark – eine erstaunlich hohe Summe, wenn man bedenkt, dass in der Zeit von 1900 bis zum Ersten Weltkrieg ein ungelernter Arbeiter etwa 108 und ein gelernter Maurer rund 160 Mark im Monat verdiente. Im Vergleich zu Kommers 4.800 Mark lag, laut Angaben des Bundesministeriums der Justiz und für Verbraucherschutz, das Jahres-Durchschnittsentgelt im Jahre 1917 im Deutschen Reich bei 1.446 Mark (https://www.gesetze-im-internet.de/sgb_6/anlage_1.html [15. März 1921]).

¹⁸⁹ Auf der ersten Seite der auf »22. / X. 1917« datierte handschriftliche Vermerk: »I. Rate per September 1917 ausgezahlt.«

¹⁹⁰ Eine handschriftliche Notiz vom 13. Dezember 1917 hält fest: »Kommer telefonisch verständigt.«

¹⁹¹ Ottokar Graf Czernin (1872–1932), von Dezember 1916 bis April 1918 österreichisch-ungarischer Außenminister.

Lieber Freund,

Herr Kommer, der mit Deinem Einverständnis und Deiner Unterstützung in der Schweiz ist, um Nachrichten von der Monarchie nach Amerika gelangen zu lassen, und der dies in der vortrefflichsten Weise besorgt, macht auch das Umgekehrte, das heisst, er bringt Nachrichten aus Amerika und England an den Ullstein Konzern¹⁹² und an die Frankfurter Zeitung.

Ich begegne mich mit ihm in der Ansicht, dass es nützlich wäre, dieses Material auch für unseren Zeitungsdienst nutzbar zu machen, es könnte da eine gute Wirkung gleichzeitig auch in dem Sinne ausgeübt werden, dass unser Publikum über die keineswegs liberalen amerikanischen Regierungsmethoden aufgeklärt würde. Im übrigen würde durch dieses Material auch die immerhin eigentümliche und singuläre Stellung Amerikas im Weltkrieg eine entsprechende Beleuchtung erfahren.

Um die uns vorschwebende Idee zu realisieren, würde es sich zunächst darum handeln, festzustellen in welcher Form das amerikanische Material Kommers in unsere Publizistik gebracht werden kann.

Eine einfache Weitergabe durch den hiesigen Vertreter des Corrbureaus,¹⁹³ was mir am praktischsten schiene, stösst deshalb auf Schwierigkeiten, weil Kommer dann seine deutschen Verbindungen aufgeben müsste, die ihm auch für unsere Zwecke wertvoll erscheinen. Es müsste also der Ausweg gefunden werden, dass eines unserer grossen Blätter seine Drahtmeldungen aus Bern direkt aufnimmt. Was ja nicht schwer sein dürfte, weil ja, wie mir Kommer sagt, kein einziges Wienerblatt einen amerikanischen Dienst organisiert hat. Gegen diese Form gleichzeitiger und identischer Berichterstattung würden die deutschen Zeitungen, die Kommer bedient, nichts einzuwenden haben.

Ich darf Dich bitten, der Sache nachzugehen und mir das Resultat Deiner Erhebungen mitzuteilen.

Als Proben der Berichterstattung Kommers an seinen Konzern übermittle ich Dir in der *[fehlenden]* Anlage einen Teil seiner Meldungen aus den letzten Wochen.

In dieser Zeit nimmt Kommer Heinrich Eduard Jacobs 1915 in Berlin erschienenen Tagebuch »Reise durch den belgischen Krieg« zur Hand,

¹⁹² Das 1877 gegründete Unternehmen entwickelte sich rasch zum führenden deutschen Zeitungsverlag, der im Laufe der Zeit eine Vielzahl von Tageszeitungen und Zeitschriften herausbringt, darunter die »Berliner Morgenpost«, »Die B.Z. am Mittag« und die legendäre »Vossische Zeitung«; vgl. Max Osborn, Fünfzig Jahre Ullstein. 1877–1927. Berlin 1927; Hermann Ullstein, Das Haus Ullstein. Aus dem Englischen von Geoffrey Layton. Mit einem Nachwort von Martin Münzel. Berlin 2013. Die englische Originalausgabe »The Rise and Fall of the House of Ullstein« war schon 1943 in London erschienen.

¹⁹³ Das als »Corrbureau« bezeichnete k.u.k. Telegraphen-Korrespondenz Bureau war 1849 als Nachrichtenagentur der österreich-ungarischen Monarchie gegründet worden.

das ihm der Autor aus »Berlin« am »2. Mai 1916« mit den Worten zu- geleitet hatte: »Dem verehrten Freunde meiner Mutter und Gönner meines lieben Bruders widme ich dieses Buch«, und in das er nun die datierte Besitzer- und wohl auch Lesesignatur »R. Kommer / a. Cz. / Bern – 1917.« einträgt (Abb. 3). Die Zueignung gestattet einen unerwar- teten Blick in Kommers alten Freundeskreis, über den wir insgesamt bislang ebenso wenig wissen wie über sein Verhältnis zu Jacobs Mutter Martha Jacob-Lampl und seine »Gönner«-Beziehung zu Jacobs älterem Bruder Robert, der zu Beginn des Ersten Weltkriegs am 7. September 1914, schwer verwundet, in jahrelange französische Kriegsgefangen- schaft geriet. Als wichtiges Zeugnis dieser mehr als drei Jahrzehnte währenden Beziehung bleiben die zwanzig überlieferten Briefe heran- zuziehen, die Jacob zwischen 1912 und 1943 an Kommer gerichtet hat. Jacob (1889–1967), »einer der vielseitigsten, fruchtbarsten und [...] ge- lehrtesten Schriftsteller« und Journalisten seiner Zeit, stammte aus großbürgerlicher jüdischer Familie in Berlin. Sein Vater war der Bank- direktor, Zeitungsherausgeber und Reiseschriftsteller Richard Jacob (1847–1899), von dem sich die Mutter Martha, geb. Behrendt (1865– 1943: Theresienstadt), 1895 scheiden ließ. Noch im gleichen Jahre hei- ratete sie den Wiener Bankier Edmund Lampl und übersiedelte 1898 mit ihren Söhnen – der ältere ist der spätere Rechtsanwalt Dr. jur. Ro- bert Jacob (1883–1924) – nach Wien. Hier besuchte Heinrich ab Okto- ber 1898 die »Evangelische Privat-Schule« und ab 1899/1900 das »k. k. akademische Gymnasium« bzw. das »k. k. Maximilians-Gymnasium«, ehe er ab 1902, als die Mutter mit den Söhnen nach Berlin zurückkehr- te (die Ehe wird 1916 geschieden), bis 1909 an das dortige Askanische Gymnasiums wechselte. Von 1909 bis 1913 studierte er in Berlin Ger- manistik, Geschichte und Musik unter anderem bei Erich Schmidt und Georg Simmel und trat hier nicht nur in Kontakt zum »Neuen Club« von Kurt Hiller und zu den Berliner Frühexpressionisten um Georg Heym, sondern auch zu Kommer. Ab 1910 veröffentlichte er Prosa- und Gedichtbeiträge und errang 1913 mit dem Novellenband »Das Leichenbegängnis der Gemma Ebria« einen ersten Erfolg. Ihm schließt sich 1915 das Tagebuch »Reise durch den belgischen Krieg« an. Es präsentiert sich weniger als Tagebuch eines Privatreisenden zu

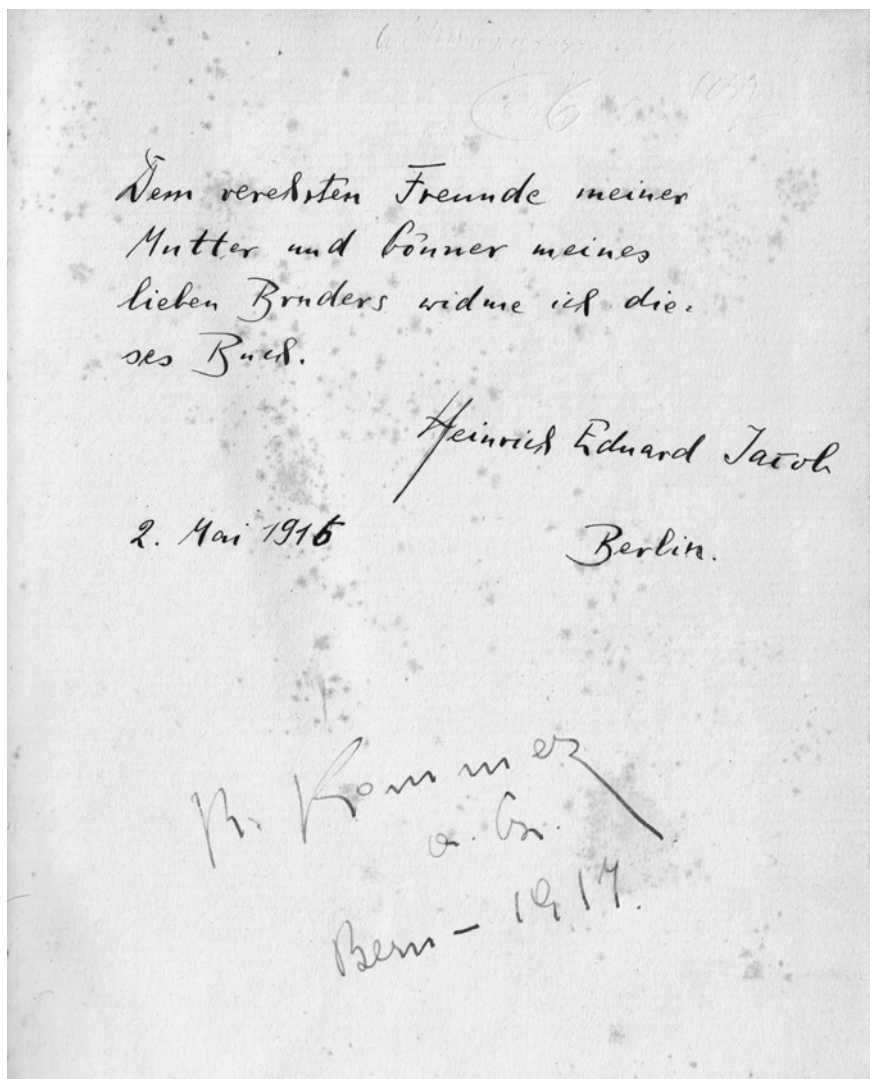


Abb. 3: Vorsatz des Buches: Reise durch den belgischen Krieg. Ein Tagebuch von Heinrich Eduard Jacob. Berlin 1915. Mit handschriftlicher Widmung des Autors und Besitzer-
eintrag Rudolf Kommers
Privatsammlung Stuttgart

den belgischen Kriegsschauplätzen denn als Sammlung höchst persönlicher impressionistischer Erinnerungen, Gedankensplitter und Reflexionen, die zwischen dem 4. September und 2. Oktober 1914 an den

Stationen Düsseldorf, Aachen, Lüttich, Tirlemont, Brüssel, Löwen, Namur und wieder Aachen niedergeschrieben wurden, getreu dem Motto: »Ich will nicht versuchen den Krieg zu beschreiben. Es würde mir ganz wie den andern mißlingen. Ich will lieber, ehrlich, mich selber beschreiben.«¹⁹⁴ Über drei Jahrzehnte hin bleibt er, inzwischen als Exilant in den Vereinigten Staaten, bis 1943 mit Kommer in Verbindung.¹⁹⁵

Im Herbst des nächsten Jahres begegnet Kommer in Bern dem Grafen Harry Kessler, der Anfang September 1916 im Dienste deutscher Kulturpropaganda an die dortige Botschaft »kommandiert« worden war. Am 18. Oktober 1918 lernen sich beide Männer »bei einem Fest«

¹⁹⁴ Die Briefe liegen in der Österreichischen Nationalbibliothek: Autogr. 519/45–1 bis 519/45–20. – Das Buch, Jacobs zweite Buchveröffentlichung, ist »meiner Mutter« gewidmet und enthält eine liebevolle Erinnerung an den »Bruder unter der Nacht« (S. 259–272): Reise durch den belgischen Krieg. Ein Tagebuch von Heinrich Eduard Jacob. Berlin 1915. 8°, 284, (4) S. Das Zitat auf S. 17.

¹⁹⁵ Vgl. C[arl] F[riedrich] W[ilhelm] Behl. In: Hermann Kunisch, Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. München 1965, S. 307f. – Zum weiteren Lebensgang – Aufenthalte in der Schweiz zwischen 1916 und 1919, Ereignisse während der Weimarer Republik, 1927–1938 in Wien, bis 1933 als Auslandskorrespondent des »Berliner Tageblatts«, Bücherverbrennung am 10. Mai 1933, am 1. April 1938 Transport mit Raoul Aurnheimer und der »Elite Österreichs« ins Konzentrationslager Dachau und im September nach Buchenwald, aus dem er auf Initiative seiner Frau Dora, geb. Angel (1889–1984), und eines ihrer amerikanischen Onkel entlassen wurde, am 10. Januar 1939 Rückkehr nach Wien, im April Emigration nach England und im Juli 1939 von Southampton an Bord der »Aquitania« in die USA, amerikanischer Staatsbürger seit Februar 1945, 1953 Rückkehr nach Europa – vgl. Hans Jürgen Gerlach, Heinrich Eduard Jacob: Between Two Worlds. Zwischen zwei Welten. Bio-bibliographische Angaben zu Heinrich Eduard Jacob 1889–1967. Aachen 1997, S. 1–36 und S. 154–177; Anja Clarenbach, Finis libri. Der Schriftsteller und Journalist Heinrich Eduard Jacob (1889 – 1967). Diss. phil. (masch.) Hamburg 2003 (auch online: 003 (<https://d-nb.info/967455707/34> [7. Januar 2020])); Isolde Mozer, Zur Poetologie bei Heinrich Eduard Jacob. Würzburg 2005, S. 29–42. Neben zahlreichen Autoren wie Thomas Mann (vgl. Jeffrey B. Berlin, In Exile. The Friendship and Unpublished Correspondence between Thomas Mann and Heinrich Eduard Jacob. In: DVjs 64, 1990, H. 1, S. 172–187; Ders., Thomas Mann and Heinrich Eduard Jacob. Unpublished Letters about Haydn. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. N.F. 40, 1990, H. 2, S. 171–189), Heinrich, Klaus und Erika Mann, Stefan und Arnold Zweig, Jacob Wassermann, Max Brod, Gerhart Hauptmann, Carl J. Burckhardt u.a. steht Jacob in brieflicher und persönlicher Verbindung zu Hofmannsthal, über den er sich mehrfach in Rezensionen, Aufsätzen und Erinnerungen geäußert hat: vgl. Jeffrey B. Berlin, »Vergängliches, Unvergängliches«. Heinrich Eduard Jacobs Gespräche mit Hugo von Hofmannsthal und zwei unveröffentlichte Briefe. In: HB 41/42. 1991/92, S. 79–85 (eine Liste der Beiträge über Hofmannsthal auf S. 83, Anm. 3).

kennen, das Adolf Graf von Montgelas (1872–1924), Legationsrat an der deutschen Gesandtschaft in Bern, »für die Journalisten« veranstaltet hatte. Dabei erweist sich Kommer als politisch wohlunterrichteter Partner. Kessler notiert:

Längere Gespräche mit Guttman¹⁹⁶ u. Kommer. Kommer, der bis 1917 in Amerika war u. Beziehungen zur Regierung hatte, überzeugt, dass wir keinen Waffenstillstand von Wilson bekommen werden. Die Amerikaner machten rein theoretische Experimente mit Europa. Der Oberst House¹⁹⁷ u. seine Kommission studierten die europäische Ethnographie im Konversationslexikon und andren »standard works« und operierten nach diesen Quellenwerken auf der Karte herum. Alle Imponderabilien, auch historische, wirtschaftliche, geographische Zusammenhänge blieben dabei ausserhalb ihres Gesichtswinkels. Also genau das, was Haguenin¹⁹⁸ mir gesagt hat.¹⁹⁹

Dass Kommer seit langem in diese Angelegenheiten eingebunden ist, belegt der Bericht des amerikanischen »Chargé in Switzerland« Hugh R. Wilson (1885–1946)²⁰⁰ »to the Secretary of State«, ²⁰¹ »Berne, February 8, 1918«, in dem es unter anderem heißt, der in Genf lebende Professor Dr. George Herron²⁰² sei

acquainted with a Mr. Rudolf Kommer, an Austrian of supposedly liberal views, correspondent for the *Frankfurter Zeitung* and *Neue Freie Presse* of Vienna²⁰³ and formerly correspondent of the New York *Evening Post*. Mr.

¹⁹⁶ Dr. Bernhard Guttman (1869–1969), seit 1898 Mitarbeiter der »Frankfurter Zeitung« und von 1914 bis 1918 deren Redakteur für auswärtige Politik in Berlin und Bern.

¹⁹⁷ Edward Mandell House (1858–1938), (»Colonel House«), ist Vertrauter des amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson (1856–1924) in außenpolitischen Fragen, vornehmlich bei der Sondierung der Kriegsziele und möglicher Friedensverhandlungen.

¹⁹⁸ Emile François Haguenin (1872–1924), französischer Literaturwissenschaftler, seit 1916 Leiter der französischen Presseagentur Agence de correspondance in Bern.

¹⁹⁹ Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, Bd. 6: 1916–1918. Hg. von Günter Riederer unter Mitarbeit von Christoph Hilse. Stuttgart 2006, S. 581. Im Register (ebd., S. 844) als »Kommer, Herr« in seiner Identität nicht ermittelt.

²⁰⁰ Wilson amtiert später von 1927–1937 als amerikanischer Botschafter in der Schweiz und von März bis November 1938 in Berlin.

²⁰¹ Außenminister der USA ist von 1915 bis 1920 Robert Lansing (1864–1928).

²⁰² S. oben Anm. 159.

²⁰³ Die britische Labour-Abgeordnete und Frauenrechtlerin Ethel Snowden, geb. Anakin (1881–1951), Gattin des Labour-Politikers Philipp Viscount Snowden (1864–1937), nennt »Herr Rudolf Kommer«, als sie ihm während der Konferenz der II. Sozialistischen Internationale in Bern im Februar 1919 begegnet, als Vertreter »of the *Neue Freie Presse*« (Ethel Snowden, *A Political Pilgrim in Europe*. London 1921, S. 36). Vgl. die Dokumente

Kommer informed Dr. Herron that Count Pálffy²⁰⁴ was anxious to make his acquaintance and urged Dr. Herron to meet him, as it would give Dr. Herron the opportunity of interpreting to a responsible und intelligent Austrian the ideals which actuated President Wilson.

Trotz Herrons Ablehnung reisen beide Männer am 27. Januar von Bern nach Genf »as the matter was of the utmost importance. [...] Count Pálffy and Mr. Kommer spent the night in Geneva and made repeated efforts on the following day to persuade Dr. Herron both by telephone and through third persons to receive them.«²⁰⁵ Zu einer Begegnung kommt es nicht. Hugh Wilson mutmaßt, »Count Pálffy's desire to be put in touch with Dr. Herron« stünde im Zusammenhang mit den kommenden Gesprächen zwischen Herron und Professor Heinrich Lammasch,²⁰⁶ die am 3. Februar 1918 in Bern stattfinden. Der Versuch, auf diesem Wege direkte Kontakte zu Präsident Wilson unter dem Gesichtspunkt vorgezogener Friedensverhandlungen aufzunehmen, bleibt allerdings erfolglos.

Ungeachtet der sich im Herbst 1918 überstürzenden politischen Ereignisse, korrespondieren Musulin und Wiesner im Oktober und November 1918 weiter über Kommers »ausgezeichnete Auszüge aus der

zu Kommers Versuch, als Korrespondent der »Neuen Freien Presse« bei den Friedensverhandlungen von St. Germain zugelassen zu werden, unten S. 106.

²⁰⁴ Franz de Paula (Paul) Graf Pálffy von Erdöd (1890–1968), 1917/18 als Adjunkt des Militärattachés an der österreichisch-ungarischen Gesandtschaft in Bern tätig: »das »enfant terrible« der österreichischen Gesandtschaft« (Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, Bd. 6 [wie Anm. 199], S. 353).

²⁰⁵ Papers Relating to the Foreign Relations of the United States 1918. Supplement 1. The World War, Bd. 1. Washington 1933, S. 85f.

²⁰⁶ Heinrich Lammasch (1853–1920), Ordinarius für Strafrecht und Rechtsphilosophie an der Universität Wien. Er wird am 27. Oktober 1918 von Kaiser Karl zum k. k. Ministerpräsidenten Österreichs ernannt (vgl. das kaiserliche Handschreiben an Lammasch vom gleichen Tage, abgedruckt in der »Neuen Freien Presse«, 28. Oktober 1918, S. 2). Schon am Vortag wird er in der »Neuen Freien Presse« (S. 1 und S. 2) als »Liquidator des alten Österreich« und seine Regierung als »Liquidierungsministerium Lammasch« bezeichnet. Er beruft Josef Redlich (1861–1936), den Freund Hofmannsthals und Bekannten Kassners, zum, wie Redlich ahnt, »letzten altösterreichischen Finanzminister« (Josef Redlich, Schicksalsjahre Österreichs. Die Erinnerungen und Tagebücher Josef Redlichs. 1869–1936, Bd. 2: Tagebücher Josef Redlichs 1916–1936. Hg. von Fritz Fellner und Doris A. Corradini. Wien/Köln/Weimar 2011, S. 456). Vgl. Heinrich Lammasch. Seine Aufzeichnungen, sein Wirken und seine Politik. Hg. von Marga Lammasch und Hans Sperl. Wien/Leipzig 1922 (mit einem Beitrag von Hermann Bahr, Sein Wesen).

engl. und amerikanischen Presse« und deren Weitergabe an das Wiener Ministerium.²⁰⁷ Noch am 19. November 1918 erklärt Musulin,

daß mir Kommer in der letzten Zeit keine Auszüge aus der engl. resp. amerik. Presse hat zukommen lassen, da infolge der durch den Landestrike stillgelegten Eisenbahnen²⁰⁸ die fremden Zeitungen nicht einlangten. Erst vor ein paar Tagen wieder hat er mir den [...] Bericht übergeben der einiges interessante über die letzten Ausführungen Lloyd George's u. Bonar Law's²⁰⁹ sowie eine bemerkenswerte Meldung über einen Congress der Vereinig[un]gen zur Förderung der schwarzen Rasse in New York enthält.

Kein Wort verliert Musulin über den Zusammenbruch, der Wien und die Monarchie inzwischen grundstürzend erschüttert hatte. Am 31. Oktober hatte das Königreich Ungarn die Realunion mit Österreich aufgelöst. Am 3. November schließt Österreich-Ungarn Waffenstillstand mit der Entente, am 11. November verzichtet Karl I. als Kaiser von Österreich auf »jeden Anteil an den Staatsgeschäften« (eine förmliche »Abdankung« hatte er abgelehnt)²¹⁰ und entlässt die letzte kaiserliche Regierung unter Heinrich Lammasch. Am 12. November ruft die Provisorische Nationalversammlung für Deutschösterreich in Wien die »Republik Deutschösterreich« aus – das Habsburger Reich und seine Doppelmonarchie sind Geschichte – oder, wie Josef Redlich klagt: »Nun ist das alte schwarzgelbe Österreich für immer tot.«²¹¹

²⁰⁷ Musulin an Wiesner, »Bern 25. Oct. 1918«, und Wiesner an Musulin, »Wien, am 31. Oktober 1918«.

²⁰⁸ Die »Neue Freie Presse« meldet am 12. November 1918 (S. 6) unter dem Datum des 11. November mit der Überschrift »Die Ausstände in der Schweiz«, »der allgemeine Landesstreik« sei »auf unbestimmte Dauer« in der Nacht vom 11. auf den 12. November um »12 Uhr nachts beschlossen« worden. »In Zürich ist bereits heute ein teilweiser Eisenbahnstreik ausgebrochen.«

²⁰⁹ Andrew Bonar Law (1858–1923), britischer konservativer Politiker, seit 1916 Schatzkanzler und Mitglied des inneren Kriegskabinetts von Premierminister David Lloyd George (1863–1945), dessen Nachfolger er von Oktober 1922 bis Mai 1923 wird. Kommer widmet ihm 1921 den Zeitschriften-Beitrag »Der Mann, der im Schatten stand« (s. oben S. 77f.): »Er ist kein Genie, aber er war immer sympathisch, liebenswürdig, aufrichtig und ehrenhaft.« Mit solchen Worten verabschieden sich Freund und Feind von Bonar Law, »dieser außerordentlichen Verkörperung des Durchschnittlichen«.

²¹⁰ Am 13. November verzichtet Karl als König Karl IV. auch auf den ungarischen Thron.

²¹¹ Vgl. die ausführlichen Tagebuchaufzeichnungen Josef Redlichs vom 12. November 1918, abends (wie Anm. 206), S. 467–469; bes. S. 468.

An der Gesandtschaft in Bern hatte sich kurz zuvor ein – aus Sicht des Kaiservertrauten Fürst Ludwig Windisch-Graetz (1882–1968) – »grotesker interner Umsturz« zugetragen, über den Kommer den Fürsten informiert hatte, der als Bevollmächtigter Karls zu den Verhandlungen über einen Separatfrieden Österreich-Ungarns mit den Vertretern der Entente am 2. November in Bern eingetroffen war. Der Fürst – »a tall thin man with laughing eyes and an engaging boyish manner [...], the Winston Churchill of Hunagry, the gay, irresponsible hero of a thousand romances, military, political and human [...], the prime instigator and organizer of the Kaiser Karl exploit«²¹² – referiert sarkastisch:

In der Schweiz waren während des Krieges zahllose Ämter der Monarchie etabliert gewesen – Presse und Nachrichtendienste, Einkaufsstellen meines früheren Wirtschaftsamt für Österreich-Ungarn –, sodann die ganze österreichische Botschaft beim Vatikan, welche von Rom nach Bern verlegt worden war. Das ganze Personal, mehrere Hundert an der Zahl, hatte eine Versammlung einberufen und die Morgenröte republikanisch-demokratischer Freiheit durch begeisterte Telegramme an Károlyi, Otto Bauer und Masaryk²¹³ in Paris begrüßt und sich den neuen Regierungen restlos zur Verfügung gestellt. – Die Guten glaubten, so ihre Zukunft zu sichern.« Und er fährt, mit Blick auf Kommer, fort: »Auf die von Botschaftsrat Baron de Vaux²¹⁴ vorgebrachte Aufforderung, die Begrüßungsdepesche an Otto Bauer mitzuunterzeichnen, antwortete er: »Vor einer Woche habe ich in Ihrem Auftrag noch die Welt mit Nachrichten über die alleinseligmachende Politik Kaiser Wilhelms II. und Kaiser Karls überschwemmt, keine anständige Zeitung würde mich je wieder ernst nehmen, wenn ich

²¹² Snowden, *A Political Pilgrim* (wie Anm. 203), S. 70f. Sie hatte Windisch-Graetz durch Kommers Vermittlung kennengelernt, vgl. ebd., S. 53, S. 70f.

²¹³ Die führenden Vertreter der jeweiligen neu gebildeten Nationalräte und Regierungen in Ungarn, Österreich und der Tschechoslowakei: Mihály Graf Károlyi (1875–1955; er ruft am 16. November 1918 die Republik Ungarn aus und wird am 11. Januar 1919 zum Präsidenten gewählt), Otto Bauer (1881–1938; Vorsitzender der Sozialistischen Partei Österreichs, von November 1918 bis Ende Juli 1919 deutschösterreichischer Staatssekretär, d.i. Minister des Äußeren), Tomáš Masaryk (1850–1937; ab 14. Oktober 1918 Ministerpräsident der provisorischen Regierung der am 28. Oktober proklamierten Tschechoslowakischen Republik, zu deren Präsident er am 14. November gewählt wird).

²¹⁴ Léon Freiherr De Vaux (1870–1944), österreichischer Diplomat; ab Mai 1915 in Bern, ab Herbst 1918 erster Geschäftsträger der dortigen Botschaft; vgl. Von k.k. Gesandtschaft zur Österreichischen Botschaft. Festschrift 150 Jahre Österreichische Botschaft Bern. Bern 2000, S. 71–74.

mich heute plötzlich zum Republikaner häute.« Sprach's, nahm seinen Hut und verließ die Versammlung.²¹⁵

Als unmittelbare Folge der politischen Entwicklung endet in Bern nicht nur Musulins diplomatische Mission, sondern auch Kommers Tätigkeit für das alte Österreich-Ungarn – eine Tätigkeit freilich, die er im Dienste der neu gegründeten Republik Deutschösterreich bruchlos fortsetzen wird.

Am 18. November weist der sechs Tage zuvor ernannte »Staatssekretär im Staatsamt des Äußern, Dr. Otto Bauer«, die Gesandtschaft in Bern an, bei der Schweizer Regierung »anzufragen, ob die Betrauung des Baron Stephan Haupt, Präsident der Brünner Handelskammer,²¹⁶ zum Ständigen Bevollmächtigten des deutschösterreichischen Staates bei der Schweizer Regierung das Agrément erteilt« werde.« Drei Tage später meldet der Geschäftsträger der österr.-ungar. Gesandtschaft, Léon de Vaux, nach Schweizer Ansicht wäre es »verfrüht«, »die Fragen einer gegenseitigen formellen Anerkennung schon jetzt zu berühren. Wir sind aber sehr gerne bereit mit dem deutsch-österreichischen Staat ›de facto‹ Beziehungen zu unterhalten.« Als Haupt am 28. November in Bern eintrifft,²¹⁷ widmet er sich bald der »Errichtung einer Press-Abteilung« und skizziert am 16. Dezember 1918 im Brief an Otto Bauer als deren »Aufgabe«, »die hiesige Vertretung bei der Wahrnehmung der politischen und wirtschaftlichen Interessen des deutsch-österreichischen Staates in Sinne der mir erteilten Instruktionen zu unterstützen«. Ausserdem ergeht die Weisung, »Herrn Rudolf Kommer in Bern mit seinen bisherigen Bezügen Francs 500,- weiter zu verwenden.«²¹⁸ Aus maschinenschriftlich transkribierten Telegrammen im Dossier »Präsidial-Akten 1918–19«²¹⁹ ergibt sich, dass Kommer, »Journalist /

²¹⁵ Windisch-Graetz, Ein Kaiser kämpft für die Freiheit (wie Anm. 55), S. 129f.

²¹⁶ Stefan Freiherr Haupt von Buchenrode (1869–1945), österreichischer Politiker und Diplomat; vgl. Stefan Haupt-Buchenrode, My Memories. Chisinau / Moldova 2012.

²¹⁷ Rudolf Agstner, Handbuch des Österreichischen Auswärtigen Dienstes, Bd. 1: 1918–1938. Zentrale, Gesandtschaften und Konsulate. Wien 2015, S. 43.

²¹⁸ Kopien dieser Schreiben aus dem Konvolut »Pressefonds 1918–1921« im Bestand des Staatsamtes des Äußern hat mir freundlicherweise Herr Dr. Clemens Reisner vom Österreichischen Archiv der Republik in Wien zugänglich gemacht.

²¹⁹ Für Kopien ist auch in diesem Fall Herrn Dr. Clemens Reisner und dem Archiv der Republik in Wien zu danken.

Bahnhofpl. 5 Bern«, im Mai 1919 bei der »Austrogesandtschaft« in Bern eine »Einreisebewilligung« als Berichterstatter der Neuen Freien Presse« bei den Friedensverhandlungen in St. Germain beantragt. Dr. Otto Pohl, Mitglied der »délégation Autrichienne«, ²²⁰ bedauert aus St. Germain am 26. Mai 1919, »Sie hier nicht begrüßen zu können, da wir auf Standpunkt stehen dass hier als Pressevertreter nur Herren fungieren sollen die während des Krieges nicht im Ausland tätig waren.« Umgehend bittet Kommer »dringend«, den »Standpunkt« nachzuprüfen,

da ich auf Veranlassung der Neuen Freien Presse und befremdende Stellungnahme nicht vorausahnend bereits vorgestern durch hiesige französische Botschaft telephonisch am Quai d'Orsay um Visum ansuchen liess und Bescheid stündlich zu erwarten ist. Ueberdies hat vielleicht auch schon unsere hiesige Gesandtschaft auf Veranlassung der Neuen Freien Presse gleiches Ansuchen an französische Botschaft gerichtet. Erbitte dringend weitere Verhaltensmaßregeln.

Weder die gewünschten Maßregeln noch weiterführende Dokumente zu Kommers Beschäftigung als Korrespondent der »Neuen Freien Presse« sind erhalten geblieben. Anhand der anonymen oder namenlos mit »Telegramm der »Neuen Freien Presse« oder »Telegramm unseres Korrespondenten« gezeichneten Artikel über den Fortgang der Friedensverhandlungen lassen sich Beiträge Kommers nicht eindeutig nachweisen. Auch die FBI-Informanten wissen nichts von einer entsprechenden Tätigkeit in Frankreich, bekräftigen aber, dass er »during the war« als »correspondent [...] of the »Neue Wiener Freie Presse« und »of United Press« ²²¹ gearbeitet und Kontakte zur 1919 im Einverständnis mit Kaiser Karl in Genf gegründeten »Agence Centrale« »for pro-Hapsburg propaganda« ²²² gepflegt habe. Sie strebt, unter dem Deck-

²²⁰ Otto Pohl (1872–1941), österreichischer Journalist und Diplomat. Ab November 1918 leitet er die Presseabteilung des Außenministeriums und gehört in dieser Funktion der österreichischen Delegation bei den Friedensverhandlungen von St. Germain an; später wird er Botschafter in Moskau. Vgl. Theodor Venus, Pohl, Otto. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 20. Berlin 2001, S. 585f.

²²¹ Die »United Press Associations« war als internationale Presseagentur – vergleichbar mit der britischen Agentur Reuters oder der deutschen Agentur Wolff – 1907 gegründet worden. Vgl. Joe Alex Morris, Deadline Every Minute. The Story Of The United Press. Westpoint 1957.

²²² Als »owners« der »Agence Centrale« werden der österreichische Großindustrielle Baron Andreas Veitschberger (?–?) als Geldgeber, Lajos (Ludwig) Fürst von Windisch-

mantel einer »als neutral getarnten wirtschaftspolitischen Telegraphenagentur«, die Wiedererrichtung der Habsburgermonarchie an und unterhält in allen europäischen Hauptstädten Büros für Nachrichten aus dem ehemaligen Habsburgerreich, bis sie im Dezember 1920 »by the Swiss Government [...] after investigation of their activities« geschlossen wird.²²³ Das FBI-»Memorandum for the Interdepartmental Committee« vom 9. Mai 1941 rekapituliert Kommers weitgefächertes Umfeld in Bern mit Beziehungen u.a. zum britischen »labour leader« Arthur Henderson (1863–1935), zu Mrs. Snowden, den österreichisch-ungarischen Diplomaten und Politikern Leopold Graf Berchtold (1863–1942), Gyula Graf Andrássy (1860–1929), Prinz Ludwig von Windisch-Grätz als »Hapsburg supporters«, Baron Andreas Veitschberger (?–?), dem Journalisten Hermann Bessemer (1883–1943), »formerly editor of ›Neue Wiener Zeitung« und »correspondent of ›Neue Wiener Journal«, Dr. Ludwig Bauer (1876–1935), »Austrian editorial writer of the [Basler] National Zeitung« sowie dem amerikanischen Unternehmer und Autor John Wesley DeKay (»Kommer says Dekay's mission in Berlin was not a success«).²²⁴

Graetz und Generalmajor Ernst Hermann William von Einem (1871–1944) genannt (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 373; vgl. Windsich-Graetz [wie Anm. 55], S. 137–139, S. 144; Elisabeth Kovacs, Untergang oder Rettung der Donaumonarchie? Wien 2005, S. 562). Geleitet wird die »Agence« am Hauptsitz in Luzern von Otto Forst de Bataglia (1889–1965), dem vorherigen österreich-ungarischen Militärattaché in Bern (vgl. Erich Feigl, Zita, Kaiserin und Königin. Wien 1991, S. 320, S. 326; Ders.: »Gott erhalte«. Kaiser Karl: Persönliche Aufzeichnungen, Zeugnisse und Dokumente. Wien 2006, S. 107), der in der Folge als Historiker, Literaturwissenschaftler und Übersetzer hervortritt und 1956 Thomas Mann, Hermann Broch und Robert Musil Rudolf Kassner als »großen Denker« an die Seite stellen wird (Die neue Weltliteratur – Dichtung unserer Zeit. In: Universitas 11, 1956, H. 1, S. 123–134, hier S. 123).

²²³ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 371. – Der »Agence«-Mitbegründer Fürst Windisch-Graetz bestätigt, Kommer habe »später den Bestrebungen Kaiser Karls durch seine sehr bedeutenden Verbindungen zur britischen und amerikanischen Presse große Dienste geleistet« und ihm im schweizerischen Exil in Roll Ethel Snowden vorgestellt (s. oben, Anm. 203): »Der Kaiser und sie trafen einander in allen weltanschaulichen Fragen, insbesondere in bezug auf die Notwendigkeit der Einführung des Freihandels in ganz Europa« (Windisch-Graetz, Ein Kaiser kämpft für die Freiheit [wie Anm. 55], S. 130, S. 146; vgl. Ethel Snowden, A Political Pilgrim [wie Anm. 203], S. 71f.).

²²⁴ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 372f. – DeKay (1872–1938), bekannt und reich geworden als »Mexikanischer Wurstkönig«, hält sich während des 1. Weltkriegs in der Schweiz auf. Neben Dramen und Liedern verfasst er eine Reihe politischer Schriften, darunter: »The World Allies: A Survey of Nationalism«, »Labour and World-

Kommers Versuch, im Dezember 1919 in die USA einzureisen, scheitert an der amerikanischen Verweigerung eines Visums.²²⁵ Hingegen hält er sich nur wenige Monate später, im Frühjahr 1920, in England auf und teilt seine dortigen Erfahrungen im Verlauf eines erneuten Gesprächs am 21. April 1920 in Bern Harry Graf Kessler mit. Der notiert im Tagebuch:

Gefrühstückt mit Vollmoeller u. dem Journalisten Kommer, einem Deutsch-Bukowiner, der jetzt aus England zurückkommt. Er sagt, sein Empfang in London als deutscher Journalist sei über Erwarten freundlich, ja, geradezu herzlich gewesen, sowohl im Foreign Office bei Tyrell,²²⁶ wie auch bei seinen früheren Bekannten, wie sogar auch vom Volk. Ein Autofahrer, dem er die Adresse »German Embassy« angegeben habe, sei gleich vom Sitz gesprungen u. habe mit seiner Mütze eine tiefe Verbeugung vor ihm gemacht. Auch Roediger²²⁷ habe eine geradezu glänzende Stellung in der Londoner Gesellschaft, was gewiss nicht auf seine Person zurückzuführen sei.²²⁸

Am 13. November 1920 verlässt Kommer »the service of the United Telegraph²²⁹ on account of his pro-Hapsburg propaganda. Action was

trade« (1917), »Women and the New Social State« (1918), »The League of Nations: A World Illusion« (1918), »The Spirit of the International at Berne« (1919). DeKays erwähnte »Berliner Mission« steht wohl in Zusammenhang mit der Absicht, ein »grosses Institut ›Intellectus et Labor‹ zu gründen, für dessen deutsches Komitee Kessler, Albert Einstein und Georg Friedrich Nicolai (1874–1964) den Vorsitz übernehmen und »der Amerikaner de Kay das Geld geben« sollen (so Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, Bd. 7: 1919–1923. Hg. von Angela Reinthal unter Mitarbeit von Anna Brechmacher und Christoph Hilse. Stuttgart 2007, S. 275: 13. September 1919). In der Tat hatte DeKay schon 1918 den Plan einer »international federation of workers and institutions of intellectual and manual work« entworfen, »contributing to the moral and social regeneration of humanity without distinction as to nationality, race, or religion among men« (Overview of the John Wesley DeKay printed material: Intellectus et labor. Processed by Hoover Institution Archives Staff. Hoover Institution Archives. Stanford University: https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt6q2nf46z/entire_text/ [17. Dezember 2020]).

²²⁵ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 371: »refusal of visa recommended«.

²²⁶ Der britische Diplomat William George Tyrell (1866–1947), 1. Baron Tyrell, von 1918 bis 1925 Assistant Under-Secretary of State im britischen Außenministerium, von 1925 bis 1928 beamteter Staatssekretärs im Foreign Office, danach bis 1934 britischer Botschafter in Paris.

²²⁷ Conrad Roediger (1887–1973), deutscher Jurist und Diplomat, von Februar 1920 bis Dezember 1922 Legationsrat an der deutschen Botschaft in London.

²²⁸ Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, Bd. 7 (wie Anm. 224), S. 204.

²²⁹ Kommer vermittelte Alfred Polgar den Kontakt zu dieser Agentur und eröffnete ihm damit »in den schwierigen Nachkriegsjahren einige Verdienstmöglichkeiten« (Evely-

taken by United Press. Desires to abandon journalism and write plays. In close touch with Hungarian Legation at Berne. Went to Berlin December 14, 1920; claimed to be out of politics and to have had a quarrel with Bauer.«²³⁰

Zur Frage von Kommers »close touch with Hungarian Legation at Berne« erklärt das Public Relations Office im Ministry of Foreign Affairs and Trade in Budapest am 29. Juni 2021:

Records of the former Ministry of Foreign Affairs of the Kingdom of Hungary are kept at the National Archives of Hungary. For this reason we forwarded your inquiry to them. Dr. Róbert Fiziker, Chief Archivist, Desk Officer for Foreign Affairs at the National Archives conducted a thorough research and examined all records that might be relevant to the topic. He summarized his findings in the attached document. We made an unofficial translation of his memo in English.

Die unter dem Aktenzeichen »asMNL/OL-KD/15296-1/2021« beige-fügte Übersetzung des ungarischen Originaltextes vom 10. Juli 2021 lautet:

Memorandum

Connection between Rudolf Kommer and the Hungarian Legation in Bern, 1920

The connection between Rudolf Kommer and the legation of the Kingdom of Hungary in Bern (MNL OL K 84) and his role in pro-Habsburg propaganda could be verified based only on one records series. In the file I/5. of the Department for Press and Cultural Affairs (issues related to foreign press, press reports of the diplomatic missions) under the reference code MNL OL K 66 a-I-5-1920-Bern-358 (subject: correspondence between Rácz dr. and Ludwig Bauer / Basler Nationalzeitung/), titled:

ne Polt-Heinzl | Juni 2016. In: <https://litkult1920er.aau.at/portraits/polgar-alfred/> [12. Januar 2021]).

²³⁰ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 372. Auch die umfangreiche FBI-Akte vom 5. September 1942 hält fest: »In 1921, Kommer resigned from the United Press organization because of their resentment of his pro-Hapsburg propaganda« (ebd., S. 355). Als Ethel Snowden im Januar 1920 vom »French Socialist Congress in Strasbourg« nach Bern zurückkehrt, findet sie im »Hôtel Belle Vue« Kommers Abschiedsbrief vor und bedauert: »Mr. Rudolf Kommer had gone to Berlin« (A Political Pilgrim, wie Anm. 203, S. 132). – Bei dem erwähnten »Bauer« handelt es sich wohl nicht um den oben erwähnten Dr. Ludwig Bauer (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 372), von dessen Hand sieben Briefe an Kommer zwischen Mai 1920 und April 1931 erhalten geblieben sind (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/ 4-1 bis 519/4-7), sondern um den Politiker Dr. Otto Bauer (s. oben S. 104, Anm. 213).

»operation king Charles« the following information can be found: Baron Gyula Bornemisza [1873–1925], envoy of the Kingdom of Hungary in Bern from December 1919 to February 1921 »is on very good terms with Kommer, who earlier was the correspondent of the American press in Bern. Kommer is a Jew of Bukovina, talented publicist and the intellectual leader of Agence Centrale. He remains in the background, does not show himself in public.« This report states that »the exalted personality of István Betegh [1888–1936] is not worthy of significant attention.« However, Dezső Rácz [1873–1950], lawyer, journalist, press officer, significant actor of the Hungarian press diplomacy in Switzerland states in his summary (without exact date): »the attention of the leadership of the legation is held by the legitimist movement«, »the envoy has turned his attention to Prangins [Kaiser Karl residiert im Schweizerischen Exil in der Villa Prangins am Genfersee von Mai 1919 bis März 1921 und betreibt von dort aus Vorbereitungen zur Wiedererlangung seiner Macht] and expects for developments from there.« Rácz adds: »In fact the legation is under the influence of a foreign person, who is no one else, than Rudolf Kommer, a highly-respected, remarkably talented Jewish journalist from Bukovina. Due to his notable British and American connections, he played a significant role in diplomacy in Bern even during the war, and nowadays he is the prime mover and promoter of legitimist press. He is an exceedingly talented and clever politician, but not at all a friend of Hungary and does not deserve the almost endless trust that Mr. Envoy seemingly places in him.«²³¹

Entgegen seiner Absicht, »to write plays«, verfolgt Kommer im kommenden Februar und März in London die Verhandlungen der »Orientkonferenz« sowie den Rücktritt des konservativen Parteiführers Bonar Law am 23. März. Seine beiden Artikel werden umgehend am 2. März und 2. April 1921 in der von Stefan Großmann am 1. Januar 1920 gegründeten Wochenschrift »Das Tage-Buch« veröffentlicht und beweisen einmal mehr seine stilistische Brillanz und seinen politischen

²³¹ Herr Dr. Fiziker fügt abschließend hinzu: »All files with possible relevance of time and topic have been examined, the partially preserved indices of names and subjects, registers have been checked, but in spite of the thorough research, no relevant records have been found in them. According to the registry book of the political reports, the Hungarian envoy sent a report to Budapest on 4th November 1920 about the Agence Centrale (no. 575/pol.). However, reports of the envoys are preserved partially from the single year of 1922 and to a greater extent from the end of the 1920s among the documents of the Political Department.« Ihm sei für die freundlich gewährte Hilfe herzlich gedankt.

Durchblick.²³² Über sein Tun in den folgenden Monaten wissen wir bislang so gut wie nichts. Wohl aber, dass er offenbar schon bald Kontakt zu Max Reinhardt aufnimmt. Denn bereits am 11. Mai 1922 glaubt Alfred Polgar ihn beschwören zu müssen: »Sie werden doch nicht wirklich die Bêtise begehen, als Reinhardt-Wurzen²³³ nach Amerika zu fahren?«²³⁴ Trotz dieses Warnrufs wagt Kommer den für sein künftiges Leben entscheidenden Schritt: Er tritt mit Reinhardt in Verbindung, für den er, wie Helene Thimig weiß, »schon seit 1919 gelegentlich als Agent« gearbeitet hatte²³⁵ und als dessen »Amerika-Spezialist« er über fast zwei Jahrzehnte hin geradezu »lebensnotwendig« sein wird.²³⁶ Damit erfüllt sich der vermutlich seit Jugendtagen gehegte Traum, nicht nur als Übersetzer zu arbeiten, sondern ›Theater‹ zum Hauptberuf zu machen. Am 27. Juli 1925 erzählt er in Salzburg dem befreundeten Schriftsteller Arnold Bennett, »what the theatre meant to him in his native town (Cernowitz, Eastern Austria) when he was a schoolboy. He said it coloured his whole life. They did everything, very badly, and he saw everything. He said: ›I couldn't *walk* to the theatre. I had to run there.«²³⁷ Darin weiß er sich mit Kassner einig. Denn auch

²³² Vgl. Stefan Großmann, *Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte*. Nach der Erstausgabe von 1930 neu hg. Mit einem Vorwort von Egon Schwarz und einem Nachwort von Carel ter Haar. Königstein im Taunus 1979, S. 291. Zu den Artikeln s. oben S. 78 mit Anm. 103.

²³³ Österreichisch: jemand, der sich ausnützen lässt; vgl. Österreichisches Wörterbuch. 39. Aufl. Wien 2001, S. 711.

²³⁴ Polgar an Kommer, 11. Mai 1922 (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 521/4–23).

²³⁵ Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte* (wie Anm. 7), S. 236. In einem Gespräch mit Arnold Bennett in Salzburg am 18. Juli 1925 erklärt Kommer, »he had known him [Reinhardt] for twelve years and worked closely with him for four years« (Bennett, *Journal* [wie Anm. 118], S. 111). Wie genau Kommer mit Reinhardts Tätigkeit seit den Anfängen vertraut ist, zeigt sein ausgreifender Essay »The Magician of Leopoldskron« in: *Max Reinhardt and his Theatre*. Hg. von Oliver M. Saylor. New York 1924, S. 1–15. Reinhardt selbst merkt in seinem großen Bekenntnisbrief vom 5. Mai 1942 an: »Wir sind nun zwanzig Jahre miteinander verbunden, freundschaftlich und geschäftlich. Diese Verkopplung [...] war auch segensreich in Ihren Händen – bis zum Ende Salzburgs« (Reinhardt, *Leben für das Theater* [wie Anm. 27], S. 341f.). Irrig ist die Feststellung von Paul Erich Marcus (Heimweh nach dem Kurfürstendamm. Aus Berlins glanzvollsten Tagen und Nächten. Berlin 1962, S. 108): »Rudolf Kommer hatte schon vor dem ersten Weltkrieg Reinhardt in England und Amerika die Wege geebnet.«

²³⁶ Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte* (wie Anm. 7), S. 236.

²³⁷ Bennett, *Journal* (wie Anm. 118), S. 113f.

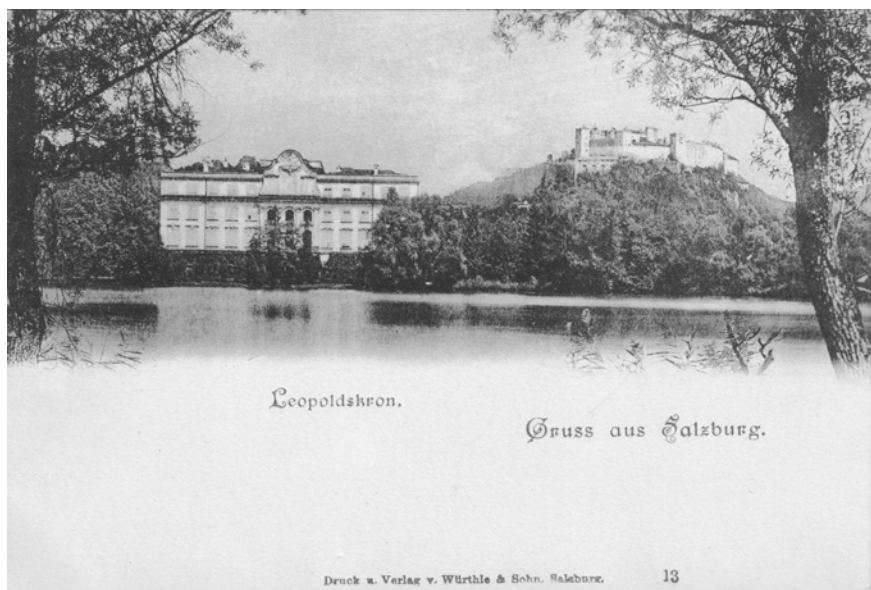


Abb. 4: Schloss Leopoldskron. Postkarte
Privatsammlung Stuttgart

der hat sich als »ein richtiger Theatermann« »erst ganz wohl und im Gleichgewicht mit [sich] selbst gefühlt«, wenn er »abends aus dem Dunkel der vierten Galerie des Burgtheaters auf die Bühne unten im Lichte starren durfte.«²³⁸

Nach dem überragenden Erfolg, den Reinhardt im Januar und März 1912 mit Friedrich Freksas (1882–1955) »Sumurun«, dem »wortlosen Spiel mit Musik«,²³⁹ am New Yorker Broadway erzielt hatte,²⁴⁰ waren sogleich weitere amerikanische Projekte ins Auge gefasst und erörtert worden, vornehmlich im Austausch mit dem von Reinhardt »The King of New York« genannten Otto H. Kahn.²⁴¹ Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte jedoch all diese Vorhaben vereitelt. Erst 1922 werden die unterbrochenen Kontakte wieder aufgenommen, als Kahn wäh-

²³⁸ KSW IX, S. 227; vgl. dazu auch Kassner – Buber (wie Anm. 65), S. 114f.

²³⁹ So Reinhardts Wortschöpfung für die Pantomime mit Musik (Edda Fuhrich-Leisler und Gisela Prossnitz, Max Reinhardt in Amerika. Salzburg 1976, S. 12).

²⁴⁰ Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2570 und 2571.

²⁴¹ Matz, Kahn (wie Anm. 15), S. 5 und S. 125.

rend der Festspiele zu Gast auf Schloss Leopoldskron weilte. Die Überlegungen gelten Hofmannsthals »Salzburger Großem Welttheater«, das nach seiner beeindruckenden Uraufführung am 13. August in der Salzburger Kollegienkirche nunmehr in New York in englischer Übersetzung neueinstudiert werden soll. Kahn hatte Edward Ziegler (1870–1947), »ein General Manager von der Metropolitan Opera«, als Organisator vorgeschlagen, um »im Auftrag Kahns das Unternehmen mit Gest«, dem einflussreichen New Yorker Impresario,²⁴² »einzuleiten«.²⁴³ In dieser Situation sucht Reinhardt einen »Mittelsmann«, der »über Sprach- und Ortskenntnisse hinaus möglichst noch eine eigene Ausstrahlungskraft« besäße. Und »so geschah es, daß dem gedrungenen, rundlichen k. und k. Bukowiner mit dem übergroßen, beinahe haarlosen Schädel, den langen Armen, die sich wie Flossen bewegten, den tiefen, gescheiten Augen und spöttischen Lippen eines Abends [...] ein königlicher Soloempfang auf Leopoldskron beschert wurde«, bei dem »bis zum Morgengrauen« disputiert und gerungen wurde, bis Kommer sich bereit fand, Reinhardts Vertretung in Amerika zu übernehmen.²⁴⁴ Wenn Reinhardts Sohn Gottfried diese Ereignisse auf die »Sommerfrische« des Jahres 1923 in Garmisch datiert und erklärt, Alfred Polgar habe den »am Rande der Not« stehenden Kommer vorgeschlagen, um ihm finanziell »wieder auf die Beine zu helfen«,²⁴⁵ ist angesichts von Polgars oben zitierter Warnung vor allem die späte Datierung in Zwei-

²⁴² Morris Gest (1875–1972), geboren als Moïshe Gershnowitz in der Nähe von Wilna im damals zum Russischen Reich gehörenden Litauen. Kommer widmet dem amerikanischen Theaterproduzenten ein liebevoll facettenreiches Porträt als »*the American*« im Aufsatz »Archbishop Firmian, Max Reinhardt und Morris Gest. Five Summer Days in Salzburg«. In: *The Miracle* (wie unten Anm. 277), S. [18–22], bes. S. [19f.].

²⁴³ So Reinhardts undatiertes Konzept »für einen fingierten Schreiber an Hugo von Hofmannsthal« wohl aus dem Spätsommer 1922 (Max Reinhardt-Nachlass, Theater-sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek), zitiert in: Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 28 (fehlt unter den Zeugnissen zum »Welttheater« in SW X Dramen 8). Vgl. auch Cynthia Walk, Hofmannsthal und Reinhardt: Das amerikanische Debut. In: HB 12, 1974, S. 428–438; Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), S. 73.

²⁴⁴ Reinhardt, Liebhaber (wie Anm. 5), S. 320f.

²⁴⁵ Ebd., S. 325; so auch Sibylle Zehle, Max Reinhardt. Ein Leben als Festspiel. Wien 2020, S. 145: »Den ehemaligen Journalisten hatte Alfred Polgar als Agenten für England und Amerika empfohlen.«

fel zu ziehen.²⁴⁶ Denn dass Kommer bereits Ende November 1922 in den Vereinigten Staaten als Reinhardts Vertreter agiert,²⁴⁷ bestätigt sein Brief vom 2. Februar 1923 an Alfred Polgar aus New York: »Mein Vertrag mit Max Reinhardt ist – nach meiner Abreise – doch noch geschlossen worden«.²⁴⁸ Und Kenneth Macgowan (1888–1963), »der bedeutendste publizistische Wegbereiter« des Reinhardtschen Theaters,²⁴⁹ berichtet am 16. Februar 1923:

Max Reinhardt kommt im Herbst nach New York. [...] Morris Gest gab heute eine Stellungnahme dieses Inhalts ab, mit der einzigen Einschränkung: »Falls die Einladung angenommen wird, die gestern abend formuliert und Professor Reinhardts Repräsentanten, Rudolf Kommer, übergeben wurde, um sie persönlich in Berlin abzugeben.« [...] Das Eröffnungstück wird wahrscheinlich »Das Salzburger Große Welttheater«, eine Moralität des österreichischen Dramatikers Hugo von Hofmannsthal [...].²⁵⁰

Kommer war, laut seiner FBI-Akte, von Southampton an Bord der »SS Reliance«, die zur Hamburg-Amerika-Linie (Hapag) und den mit ihr kooperierenden United American Lines gehört, am 25. November

²⁴⁶ Außerdem »war das Förderungsverhältnis umgekehrt« (so Weinzierl, Polgar [wie Anm. 105], S. 124). Zu Kommers Hilfsaktionen für Polgar vgl. ebd., S. 109f. und S. 127f. mit Polgars Bekenntnis vom 10. Juli 1926: »Seit wir, nach den allerersten Anfängen unserer Bekanntschaft, uns näher getreten sind, war immer ich – das bekenne ich Dir von Herzen gern schwarz auf weiss, wie ich es auch jeden Dritten gegenüber laut und gern bekenne – also: war immer ich von uns Beiden der empfangende, Du der gebende Teil« (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 521/4–35).

²⁴⁷ Zuvor hatte Reinhardt am 22. Oktober 1922 Leopold von Singer (1877–1951), den früheren Besitzer des Josefstädter Theaters, als Bevollmächtigten mit Nachrichten und Vorschlägen zu Kahn geschickt: Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 34–36 (Reinhardt an Kahn), und S. 36–38 (Reinhardt an Singer).

²⁴⁸ Leo Baeck-Institute, New York.

²⁴⁹ So Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), S. 73. Macgowan veröffentlicht 1923 mit Robert Edmond Jones unter dem Titel »Continental Stagecraft« ein Buch über die europäische Theaterlandschaft mit Max Reinhardt als Schwerpunkt und den ausdrücklich ihm gewidmeten Kapiteln: »The Reinhardt Tradition« (S. 106–117), »The Theater of the Five Thousand« (S. 157–170) und »The Redoutensaal – A Playhouse of Permanence« (184–197). Dieser Abschnitt wird, leicht überarbeitet, stellenweise geringfügig gekürzt und erweitert, unter den Titel »Reinhardt and the Formal Stage« abgedruckt im Sammelband »Reinhardt and his Theatre« (wie Anm. 235), S. 160–172.

²⁵⁰ Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 39f.: deutsche Übersetzung von Kenneth Macgowans Artikel »Max Reinhardt Coming to New York in Fall« aus einer nicht ermittelten Zeitung vom 16. Februar 1923.

1922 in New York eingetroffen²⁵¹ und im ein Jahr zuvor eröffneten Hotel Ambassador abgestiegen, das bis zum Tod seine New Yorker Adresse bleiben wird. Er bereitet die »Welttheater«-Produktion vor und versucht anstehende Fragen mit Morris Gest zu klären.²⁵² Nebenbei fasst er in Absprache mit ihm als dem »master publicist«²⁵³ »in regelmäßigen Abständen« unter dem Pseudonym Willy Pogany²⁵⁴ Artikel über Reinhardt und dessen Arbeit, um das öffentliche Interesse zu wecken.²⁵⁵ Allerdings entscheiden sich die amerikanischen Partner noch vor Reinhardts Ankunft, »vermutlich aus rein geschäftlichen Erwägungen«,²⁵⁶ gegen Hofmannsthals »Welttheater«²⁵⁷ und für Karl Vollmoellers Bühnenwerk »Das Mirakel« (»The Miracle«), dessen zehn Jahre zuvor vereinbarte und auf den 9. Dezember 1914 angesetzte amerikanische Premiere dem Kriegeausbruch zum Opfer gefallen war.²⁵⁸ Die Änderung hatte sich schon am 26. März 1923 abgezeichnet, als Gest in der »New York Times« verlautbart, »that Max Reinhardt, the famous German stage director, will arrive here about the middle of April for a two weeks' stay«, und, die beiden Stücke beziehungsweise deren Au-

²⁵¹ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 348.

²⁵² Vgl. Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 28–39; Reinhardt, Leben für das Theater (wie Anm. 27), S. 197; Reinhardt an Kahn, 22. Oktober 1922. – Zur noch offenen Frage der Übersetzung ins Englische vgl. Hofmannsthals skeptischen Brief vom 6. April 1923 an den gemeinsam mit Reinhardt in New York weilenden Kommer (SW X Dramen 8, S. 216) sowie seinen Gedanken vom 22. April 1923, dass der amerikanische Lyriker Alfred Kreymborg (1883–1966) »doch vielleicht sehr gut wäre als Übersetzer. Ich hoffe dass diese auch für den producer so wichtige Frage dort in R[einhardt]'s Gegenwart gelöst werde« (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/40–3). Erst 1963 wird eine Übersetzung des Stücks durch den walisischen Lyriker Vernon Watkins (1905–1969) veröffentlicht, in: Hugo von Hofmannsthal, *Selected Writings*, Bd. 3. New York 1963, S. 79–172 (Weber VIII 67.17).

²⁵³ Kobler, Otto The Magnificent (wie Anm. 15), S. 140.

²⁵⁴ Ein Grund für die Wahl dieses Pseudonyms ist nicht bekannt. Der ungarische Maler, Zeichner und Illustrator Willy Pogany (1882–1955) hat sich vor allem in England und den USA, wohin er 1914 ausgewandert war, mit seinen illustrierten Kinderbüchern einen Namen gemacht.

²⁵⁵ Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 41; Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), S. 73. Der Versuch, solche Artikel zu ermitteln, blieb bislang erfolglos.

²⁵⁶ Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 43.

²⁵⁷ Das Stück wird von Reinhardts Ensemble in den USA auch später nicht aufgeführt; vgl. Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2576.

²⁵⁸ Vgl. Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), S. 73 und Nr. 2572.

toren vermischend, fortfährt: »While he is here, Reinhardt will certainly pay attention to Madison Square Garden as the possible site for a production of Hofmannsthal's *The Miracle*.«²⁵⁹

Als Reinhardt am 14. April 1923 in New York ankommt, verhandelt er, unterstützt von Kommer, bis zur Abreise am 19. Mai mit Kahn, Gest und dem Bühnenbildner Norman Bel Geddes (1893–1958) – »ein blutjunger Mensch mit einem blonden Haarschopf«²⁶⁰ – über das »Miracle«-Projekt, ohne zu wissen, wo sich die seit der Londoner Uraufführung im Dezember 1911 als »Madonna« bewährte und bejubelte Maria Carmi derzeit aufhält, noch ob sie »still could and would act the part of the *Madonna*.«²⁶¹ Im Verlauf ermüdender Diskussionen über »numerous great ladies of the screen, the stage, fashion, of the world, and of opera«²⁶² hatte Morris Gest eines Tages die »great idea: Lady

²⁵⁹ Zitiert bei Cynthia Walk, Hofmannsthal und Reinhardt (wie Anm. 242), S. 438. Hofmannsthal, der noch im April 1923 von einer »amerikanischen Aufführung« ausgegangen war (vgl. seine Briefe an Kommer vom 6. und Einar Nilson vom 7. April 1923: SW X, S. 216), wird über die »völlig unerwartete« und ihn »niederschlagende« Änderung erst am 26. Juni 1923 durch Max Reinhardt in Wien informiert, der ihn »auf einen Brief von [Kommer]« verweist, »der mich über alles aufklären würde und der sehr lange in meinen Händen sein sollte« (so Hofmannsthal an Kommer vom gleichen Tage: Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/40–4).

²⁶⁰ Adler, Erinnerungen (wie Anm. 4), S. 149. – Vgl. Max Reinhardts Vorwort »Norman Bel Geddes« in: Norman Bel Geddes: A project for a theatrical presentation of *The Divine Comedy* of Dante Alighieri. New York 1924: »He builds castles in the air but he lays their foundations solidly in the ground. [...] He is at once a visionary and an organizer. His love for the theatre is fortunate, it is sensuous and fruitful« (von Kommer ausführlich zitiert in seinem Souvenirheft-Bertrag »The Miracle« [wie unten Anm. 277]; in deutscher Übersetzung in: Reinhardt, Leben für das Theater [wie Anm. 27], S. 201f.). Kommer wird später, »in connection with his proposed naturalization«, »Norman Bel Geddes, stage architect and designer, 350 Park Avenue, New York City«, als »witness« (Bürgen) benennen, »whom he has known since 1916« (!).

²⁶¹ Die folgende Darstellung beruht auf dem ersten Teil der reichbebilderten dreiteiligen Artikelserie: Nuns and Madonnas. The Stories of the Stars of the *The Miracle*. By Rudolf Kommer / Austrian dramatist, associated with Messrs. Reinhardt and Gest. Part One, in der New Yorker Wochenschrift »Liberty« vom 20. November 1926, S. 12–14 (zitiert als: Nuns and Madonnas I). Die folgenden Artikel »Part Two« and »Part Three« (zitiert als »Nuns and Madonnas II« und »Nuns and Madonnas III«) erscheinen im wöchentlichen Abstand am 27. November 1926, S. 43–47, und 4. Dezember 1926, S. 82–84.

²⁶² Reinhardt zieht gelegentlich die berühmte Sopranistin Maria Jeritz (1887–1982) in Betracht, die 1912 bei den Uraufführungen in Stuttgart die Titelpartie in »Ariadne auf Naxos« und 1919 in Wien die Rolle der Kaiserin in »Die Frau ohne Schatten« übernommen hatte.

Diana Manners!« – ein Name, den Reinhardt und Kommer allenfalls von Bildunterschriften in internationalen Gesellschaftsmagazinen kannten.²⁶³ Im Vertrauen auf Gest's untrüglichen »instinct«, erhält sie am 15. Mai »an offer to go and play *The Miracle* in New York next year«,²⁶⁴ auch wenn sie in zwei kürzlich gedrehten Historienfilmen²⁶⁵ mit ihrer schauspielerischen Leistung nicht wirklich zu überzeugen vermag. »Why I was ever chosen to play the Virgin remains a mystery and a miracle«, räumt sie selbstkritisch ein.²⁶⁶ Gleichwohl folgt sie Kommer's schriftlicher Einladung »for rehearsals« auf Schloss Leopoldskron, wo sie mit ihrem Gatten Duff Cooper am 8. August eintrifft:

First the story of the play was told to me in his [sc. Reinhardt's] spellbinding voice. Kommer was there to translate, though I understood most of it and was naturally moved to quiet tears. [...]. Nilson²⁶⁷ then went to the piano and played the themes, while my motifs and movement were directed by Reinhardt. [...] I had no confidence. Who could have enough belief in

²⁶³ Vermutlich vom Hörensagen kolportiert Felix Salten in seiner Besprechung (Neue Freie Presse, 9. Juni 1927, Morgenblatt, S. 1–3) der Wiener »Mirakel«-Aufführung im Zirkus Renz im Juni 1927 (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 1822): »Reinhardt begegnete Lady Diana in Gesellschaft, erkannte, daß sie die »Mirakel«-Madonna sei und ließ nicht ab, bis sie es wurde.«

²⁶⁴ Duff Cooper, *Old Men Forget*. The Autobiography. London 1953, S. 188.

²⁶⁵ Zu ihren »raw efforts« in den Filmen »The Glorious Adventure« (1922) und »The Virgin Queen« (1923) vgl. Diana Cooper, *The Rainbow* (wie Anm. 75), S. 231–233. – »They were among the first of the coloured films. [...] The first dealt with the reign of Charles I and included the Plague and the Fire of London. The second was of the days of Elizabeth I, and Diana was most inappropriately cast for the role of the Queen. [...] I thought these two were quite good of their kind and found the colour surprisingly satisfactory. They were not great successes, but no doubt those interested in the trade received information that Diana could act [...]« (Duff Cooper, *Old Men* [wie Anm. 264], S. 111).

²⁶⁶ Diana Cooper, *The Rainbow* (wie Anm. 75), S. 233.

²⁶⁷ Der schwedische Komponist Einar Nilson (1881–1964) dirigiert im Wechsel mit dem Humperdinck-Schüler Friedrich Schirmer (1881–1926) die »Mirakel«-Musik. Schirmer hatte seinerzeit, als Humperdinck ernstlich erkrankt war, die noch unfertige Partitur vollendet: »He did his work so well and remained so loyal to the spirit of his teacher, that no one, not even Humperdinck himself, could say where the fragments ended and where the supplementary additions began.« Im Juni 1923 hatte Reinhardt mit Blick auf die New Yorker Produktion Schirmer beauftragt, die Musik für den gesamten zweiten Akt neu zu komponieren (Kommer, *Nuns and Madonnas II* [wie Anm. 261] S. 46f.); und demgemäß heißt es in der Vorbemerkung zum Regie-Buch »The Miracle« (in: Saylor [Hg.], *Reinhardt and his Theatre* [wie Anm. 235], S. 249), »this wordless play [...] with score by Engelbert Humperdinck, revised and extended by Friedrich Schirmer.«

herself to interpret so beautiful and spiritual a part? But Reinhardt had experience of raw material and living, willing material, and I could see he was satisfied.²⁶⁸

Allerdings ist sie »so shy, so nervous, so terrified by the adventure«, dass »her rare talent, her subtle personality, her inner intensity were not revealed at one stroke.« Erst drei Monat später bei der intensiven Probenarbeit in New York vermag sie ihre »emotional singularity« zu entfalten,²⁶⁹ so dass ihre »American appearances in the Miracle proved a world sensation«.²⁷⁰

Ende Juli 1923²⁷¹ wird das Projekt in Salzburg und Leopoldskron in fieberhaftem Arbeitsrausch vorangetrieben. Diese »preparations« »for ›The Miracle‹ in New York brought half a hundred continental and American artists for consultation, trial and testing; Norman-Bel Geddes, young American designer of the production, with blue prints of the entire project for Reinhardt's review and approval; and, finally, Morris Gest himself, who, with his Russia intensity and American energy, and by aid of a retinue of newspapermen and secretaries, turned the quiet town and the quieter castle into a skyscraper of activity through five crowded days.«²⁷²

²⁶⁸ Diana Cooper, *The Rainbow* (wie Anm. 75), S. 244. Duff Cooper, *Old Men* (wie Anm. 264, S. 188) erinnert sich: »[...] in the course of our holidays we went to Salzburg to stay with Max Reinhardt, in order that he might see her and satisfy himself that she was suitable«; und im Tagebuch hält er unter dem 8. August 1923 fest: »We arrived at Salzburg at 4 o'clock. We were met at the station by a short, entirely bald man with a round face, carrying a stick but wearing no hat. This was Mr Kommer, half colleague, half toady of Reinhardt. He spoke excellent English. We drove off with him to the Schloss Leopoldskron« (The Duff Cooper Diaries 1915–1951. Hg. von John Julius Norwich. London 2005, S. 177).

²⁶⁹ Kommer, Nuns and Madonnas I (wie Anm. 261), S. 14.

²⁷⁰ So die Bildunterschrift in ebd., S. 12.

²⁷¹ Kommer datiert den Beginn dieser »Five Summer Days in Salzburg« mit Morris Gest's Ankunftstag auf den 23. Juli 1923 (Archbishop Firmian, Max Reinhardt and Morris Gest [wie unten Anm. 277], S. [19]); vgl. auch Adler, *Erinnerungen* (wie Anm. 4), S. 147f.

²⁷² Oliver M. Sayler (s. unten Anm. 275), Reinhardt's Salzburg. In: Sayler (Hg.), *Reinhardt and his Theatre* (wie Anm. 235), S. 173–185, hier S. 183.

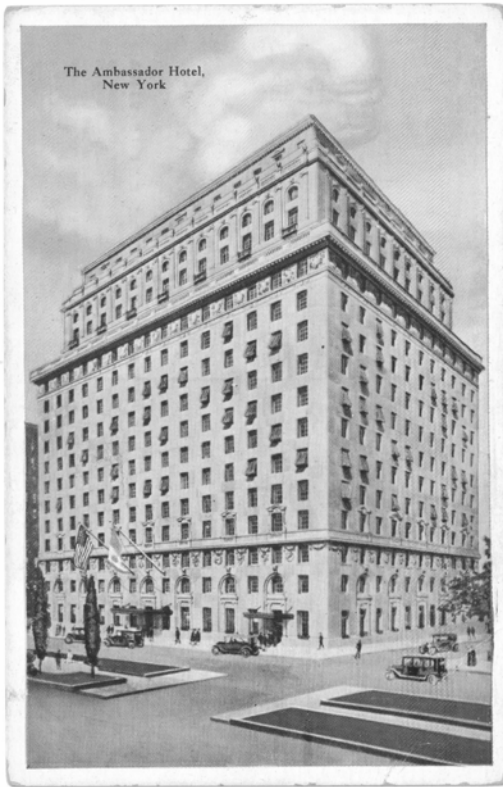


Abb. 5a: The Ambassador Hotel / New York. Postkarte
Privatsammlung Stuttgart

Abb. 5b: Hotel Ambassador, Drawing Room. Postkarte
Privatsammlung Stuttgart

Im November 1923 setzt Diana Cooper mit ihrem Gatten nach New York über und steigt, wie Kommer und Reinhardt, im Hotel Ambassador ab. Nach aufreibenden täglichen Proben geht »The Miracle« mit ihr als Madonna²⁷³ in szenischer Neubearbeitung zum ersten Mal am 15. Januar 1924 am Broadway im »Century Theatre« über die Bühne.²⁷⁴ Der Autor und Kritiker Michael Monahan (1865–1953) zeigt sich am 17. Februar 1924 in der »New York Times« entzückt:

»Spectacular: ›The Miracle‹ is the grandest dramatic production ever attempted in America, and not merely attempted but carried out with a unity of artistic purpose and a completeness of ensemble to satisfy the most exacting critic. This result is mainly due to the unexampled genius of Max Reinhardt.«

Zur Aufführung hatten Morris Gest und Oliver M. Sayler²⁷⁵ – wahrscheinlich mit Kommers Hilfe – das aufwendig gestaltete Souvenirheft »The Miracle« herausgegeben. Dessen Titelseite verkündet:

²⁷³ Kommers Anmerkung, die ›Ur-Madonna‹ Maria Carmi »appeared unexpectedly a week before the opening night« in New York, widerspricht den Briefen Diana Coopers, die schon am 11. Dezember 1923 die Anwesenheit der Carmi bestätigt. Inzwischen von Vollmoeller geschieden, der ebenfalls »turned up tonight«, und seit 1921 mit Prinz Georges Vasili Matchabelli (1885–1935) verheiratet, spitzt sich die Rivalität zwischen beiden Protagonistinnen im Laufe der folgenden Proben zu, bis Carmi am 2. Januar 1924 einen erbitterten Streit um den Premierauftritt auslöst, den Kommer schließlich durch einen vor der Presse vollzogenen Losentscheid schlichten muss: »Lots were drawn, and fate gave the premier performance to Lady Diana« (Kommer, Nuns and Madonnas I [wie Anm. 261], S. 14); Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 12–15, sowie ihre dramatische Schilderung der Ereignisse in: *A Durable Fire. The Letters of Duff and Diana Cooper. 1913–1950*. Hg. von Artemis Cooper. London 1983, S. 145f., S. 148, S. 152–154.

²⁷⁴ Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 2580. Diana Cooper berichtet am 16. Januar von Missgeschicken und Überraschungen bei der Aufführung und fügt erleichtert hinzu: »The audience kept the applause on for fifteen minutes while the stage banked itself with flowers« (*A Durable Fire* [wie Anm. 273], S. 160). – Reinhardts Regie-Buch wird noch im selben Jahr veröffentlicht, »as a first-hand revelation of the wheels within wheels which go to make up a Reinhardt production«, in: Sayler (Hg.), *Reinhardt and his Theatre* (wie Anm. 235), S. 249–322; Appendix I: »The Miracle«, mit zahlreichen Bühnen- und Darstellerfotos: »The copy of the *Regie*-Book which is presented here is that which has been annotated, in close collaboration with Reinhardt, by Norman-Bel Geddes, the young American artist who designed the production of ›The Miracle‹.« (The Editor [d.i. Oliver M. Sayler]: ebd., S. 249).

²⁷⁵ Oliver Martin Sayler (1887–1958), amerikanischer Kritiker und Autor, seit den 1920er Jahren Presseagent von Morris Gest. Er gibt 1924 den gewichtigen Band »Max Reinhardt and his Theatre« (wie Anm. 235) heraus, bei dem er »able and generous assistance [...], notably from Rudolf Kommer, Austrian playwright and critic,« erhalten hatte.

F. Ray Comstock²⁷⁶ and Morris Gest / Present for the first time in America / The Stupendous, Spectacular / Pantomime / The / Miracle / Staged by Max Reinhardt / Book by Karl Vollmoeller / Score by Engelbert Humperdinck / Production Designed by / Norman-Bel Geddes / Built by F. J. Carey & Co. / Entire Production under / the Personal Supervision / of / Morris Gest. / Souvenir Under Editorial Supervision of / Oliver M. Saylor / Copyright 1924 by Morris Gest.²⁷⁷

Kommer steuert neben dem launigen Aufsatz »Archbishop Firmian, Max Reinhardt and Morris Gest. Five Summer Days in Salzburg« den Essay »The Miracle« als Entstehungs- und Aufführungsgeschichte bei²⁷⁸ und verweist auch andernorts gelegentlich auf die »Miracle«-Produktion. Zu ihr hatte Reinhardt den jungen Tänzer, Schauspieler und

Die für das amerikanische Publikum bestimmte, bemerkenswerte Bild- und Textsammlung enthält neben Beiträgen von Hermann Bahr, Arthur Kahane, Gertrud Eysoldt, Richard Beer-Hofmann, Ernst Deutsch, Julius Bab, Einar Nilson, Alfred Roller, Rudolf Borchardt, Maximilian Harden und anderen drei Aufsätze Hugo von Hofmannsthal in englischer Übersetzung: »Reinhardt as an international Force« (S. 16–27), »Reinhardt the Actor« (S. 67–74) und »The Repertory of Festival« (S. 199–208); hinzukommt in Appendix II, ii (S. 327–339: »An International Symposium on Reinhardt«) ein Ausschnitt aus Hofmannsthal's »Vorrede« zu: Reinhardt und seine Bühne. Berlin 1918, S. 3–8: vgl. Weber X 201.3; X 199. 3; X 202.1 und X 156.8.

²⁷⁶ F. Ray Comstock (1878–1949), amerikanischer Theaterproduzent und Theaterleiter, seit 1905 Partner von Morris Gest in der gemeinsamen Produktionsfirma »Comstock & Gest«.

²⁷⁷ 4°, mit farbigem Umschlag. 28 unpaginierte Seiten, mit Abbildungen der beteiligten Personen (Morris Gest, Max Reinhardt, Norman-Bel Geddes, F. Ray Comstock, Engelbert Humperdinck, Karl Vollmoeller, Lady Diana Manners, Maria Carmi, Einar Nilson, Friedrich Schirmer) und farbigen Wiedergaben von Kostüm- und Bühnenedwürfen von Norman-Bel Geddes sowie mit Textbeiträgen von Rudolf Kommer: »The Miracle«; Max Reinhardt: »On the Living Theatre«; »The Miracle. The Legend as Told by the Author«; »Dramatis Personae«; »Synopsis by the Author«; Rudolf Kommer: »Archbishop Firmian, Max Reinhardt and Morris Gest. Five Summer Days in Salzburg«; »Chants and Choruses«; John Davidson: »A Ballad of a Nun«; »Facts About The Miracle«; »Criticisms of The Miracle«, darunter ein Auszug aus Alexander Woollcotts Rezension im »New York Herald«: »[...] The Miracle« was carried from the ends of the earth by the insatiable Morris Gest, the greatest of our importers. [...] For while Reinhardt made The Miracle beautiful, Morris Gest made it possible. [...] The Miracle in its scheme and its aspiration and its craftsmanship is like nothing we have had before.«

²⁷⁸ »The Miracle« (wie Anm. 277), S. [2–5] und S. [18–22].

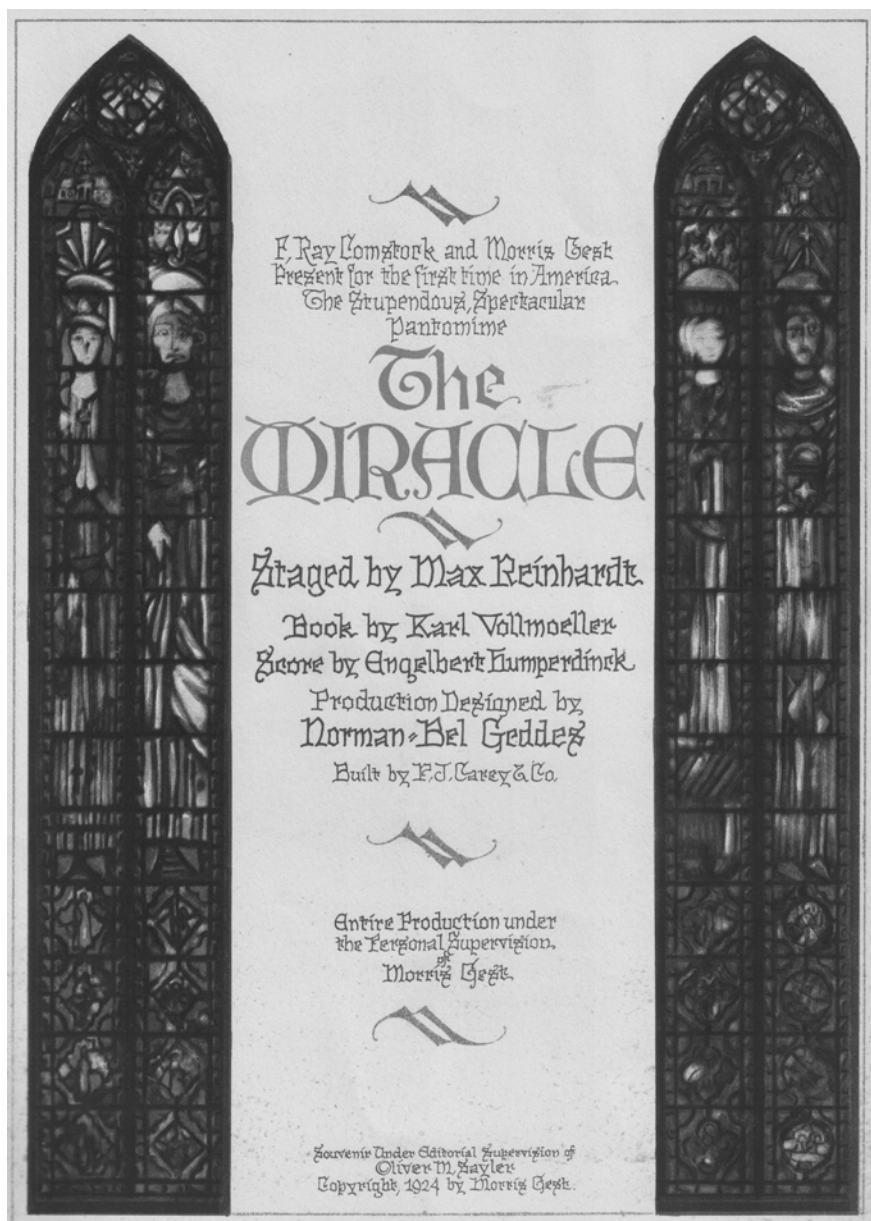


Abb. 6: Titelblatt des Souvenirheftes zu Karl Vollmoeller, »The Miracle«, New York. 1924
Privatsammlung Stuttgart

Regisseur Erik Charell²⁷⁹ als ›Assistant Stage Manager‹ verpflichtet. Kommer nennt ihn »one of Reinhardt's most promising pupils« und bezieht sich im Artikel »Broadway in Central Europe« am 28. September 1924 in der »New York Times« auf dessen für Berlin angekündigte Revue in Reinhardts »Grossem Schauspielhaus«, »(the theatre of the five thousand)«. ²⁸⁰ Vorausblickend stellt er fest: »Most of its music and of its scenic ideas are American and, far beyond the requirements of the copyright law, it will be announced and credited as an ›American revue«²⁸¹ – als Teil jener »great wave of Americanism«, welche

has chiefly been caused by Max Reinhardt's visit to New York last year, when he came to produce »The Miracle« at the Century. I suppose Messrs. Otto H. Kahn and Morris Gest intended to give something to America when they invited Europe's greatest producer to these shores; but they can hardly have realized how much they were doing indirectly for the European stage. Max Reinhardt is a receptive genius and he is modest. He came with open eyes and an open mind: he saw and he was conquered. The American rhythm caught his imagination, and he who had been called here to »fertilize« [...], left America very much »fertilized« himself!

Der Zusatz auf dem inneren Rückendeckel des Souvenirheftes: »This is the first and only production in the American Theatre which Max Reinhardt has staged« gilt allein für diese Aufführungsreihe, in deren Rahmen das Stück in triumphalem Erfolg vom 15. Januar bis zum

²⁷⁹ Erik Charell (eigentlich: Erich Karl Loewenberg) (1894–1974), »der süßlich und weich verschwommene Berliner Dilettant« (so Max Reinhardt an Helene Thimig, New York, 24. Dezember 1923. In: Reinhardt, Leben für das Theater [wie Anm. 27], S. 200), hatte im Januar und Februar 1922 als »Künstlerischer Leiter« die Ballettpantomimen »Das Abenteuer« von Gunnar Ahlberg und »Der Bajazzo« von Ruggiero Leoncavallo in Reinhardts Berliner »Kammerspielen« betreut (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 1297–1301).

²⁸⁰ Reinhardts »Großes Schauspielhaus« war 1918/19 von Hans Poelzig (1869–1938) »auf dem Grundstück und aus der Bausubstanz des ehemaligen Zirkus Schumann« errichtet und am 29. November 1919 mit der »Orestie« des Aischylos eröffnet worden. Der Zuschauerraum umfasst 3200 Plätze (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], S. 93).

²⁸¹ Kommer stützt sich hier auf Probeneindrücke; denn die Berliner Premiere der Revue »An Alle ...« findet erst knapp vier Wochen später, am 20. Oktober 1924, statt. Für sie hatte Charell die besten Kräfte verpflichtet, unter ihnen die berühmte Claire Waldorf, die Komponisten Ralph Benatzky und Irving Berlin sowie den auch bei Hofmannsthal-Stücken mehrfach tätigen Bühnenbildner Ernst Stern.

8. November 1924 fast dreihundertmal wiederholt wird.²⁸² »Kommer was ever near, trying to teach me German by reading Schnitzler's *Grüne Kakadu*«, erinnert sich Diana Cooper.²⁸³ Nach einer Zwischenpause wird »The Miracle« vom 22. Dezember 1924 bis 10. Januar 1925 in Cleveland / Ohio wieder aufgenommen²⁸⁴ – »Reinhard himself was to re-create it in Cleveland's gigantic Hall«²⁸⁵ –, ehe es vom 16. bis 29. August desselben Jahres auf dem Programm der Salzburger Festspiele steht.²⁸⁶ Dazu waren aus dem amerikanischen Ensemble nur Diana Cooper²⁸⁷ und Rosamond Pinchot²⁸⁸ als Madonna und Nonne angereist; die übrigen Rollen werden mit europäischen Schauspielern

²⁸² Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2580: 299 Vorstellungen. Zur Überfahrt an Bord der »pretty dancing *Aquitania*«, zu den aufreibenden Proben, zur Premiere und den folgenden Vorstellungen s. die Erinnerungen und Briefe der Diana Cooper (wie Anm. 29), S. 1–28.

²⁸³ Ebd., S. 20.

²⁸⁴ Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2582 nennt »26«, Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 66, nur »vierundzwanzig Vorstellungen«.

²⁸⁵ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 33–36. Die »gigantic Hall« ist das 1922 eröffnete Public Auditorium in Cleveland für 10 000 Besucher; vgl. John Horan / Chris Roy, Public Auditorium. Cleveland Historical, accessed April 13, 2021, <https://cleveland-historical.org/items/show/625> [4. März 2021]. – Vgl. Duff Coopers Briefe an Diana vom 4. bis 28. Dezember 1924 und Dianas ersten Brief aus Cleveland, »Hotel Statler« an Duff, in: *A Durable Fire* (wie Anm. 273), S. 185–192.

²⁸⁶ Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 1605; Josef Kaut, *Festspiele in Salzburg. Eine Dokumentation*. München 1970, S. 49. – Kommer hält sich in Salzburg bzw. Leopoldskron bereits seit Anfang Juli auf, wo er häufig mit Arnold Bennett verkehrt, den er mit Reinhardt, Hugo und Gerty von Hofmannsthal, Rosamond Pinchot und anderen Bekannten zusammenbringt (vgl. Bennett, *Journal* [wie Anm. 118], S. 110–119: 17. Juli bis 11. August 1925). Am 13. und 14. August 1925 trifft er Richard Beer-Hofmann in Leopoldskron (Richard Beer-Hofmann, *Der Briefwechsel mit Paula 1896–1937*. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth hg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Richard M. Sheirich. Oldenburg 2002, S. 324–326); s. Abb. 1.

²⁸⁷ Sie war Mitte August mit ihrer amerikanischen Freundin Ethel Russell sowie Iris Tree und Rudolf Kommer im Auto durch Bayern nach Salzburg gefahren und wohnt mit den Freundinnen auf Leopoldskron im sogenannten »Lady's Zimmer« »at the top of the house« (Diana Cooper, *The Light* [wie Anm. 29], S. 38–41, mit Briefauszügen). Hier im Schloss trifft sie am 12. August 1925 auch Hugo von Hofmannsthal (s.u. Anm. 361); vgl. Dianas Briefe an Duff Cooper vom 12. (Munich), 14. und 18. August (Leopoldskron) in: *A Durable Fire* (wie Anm. 273), S. 195–197.

²⁸⁸ S. unten S. 151–156.

besetzt.²⁸⁹ Von Salzburg begibt sich das ›deutsche‹ Teil-Ensemble mit Lady Diana und Iris Tree, die man in Leopoldskron zur Rolle der Nonne überredet hatte,²⁹⁰ nach Amerika: »Kaetchen took us across the Atlantic on the Olympic«.²⁹¹ Als man am 17. September 1925 in New York an Land geht,²⁹² geleitet Kommer die Truppe nach Cincinnati,²⁹³ der ersten Etappe dieser »Mirakel«-Tournée. »The *Miracle* train chugged its way to many of the big cities carrying the five-hundred-strong cast (two to a bed), and local students made up the crowd scenes. They loved the revelry and the thirty dollars a week.« Am 14. Oktober geht es, zurück über »the rigours of New York«, nach Boston (28. Oktober bis 5. Dezember 1925), St. Louis (24. Dezember 1925 bis 20. Januar 1926) und Chicago (2. Februar bis 10. April 1926).²⁹⁴

²⁸⁹ Vgl. die Besetzungslisten bei Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2582 und Nr. 1605; Kaut, Festspiele (wie Anm. 286), S. 49.

²⁹⁰ »It was at Leopoldskron that we persuaded Iris to act the Nun in the *Miracle* tour in America called for October. She fought the idea but lost« (Diana Cooper, *The Light* [wie Anm. 29], S. 40). – Die Lyrikerin und Malerin Iris Tree (1897–1968) ist die jüngere Schwester Viola Trees (s. unten Anm. 379) und Tochter von Sir Herbert Beerbohm Tree (1853–1917), einem der bedeutendsten englischen Schauspieler und Theaterleiter seiner Zeit. Kassner hatte ihn während seines ersten Englandaufenthaltes 1897/98 in der Rolle des Marc Anton in Shakespeares »Julius Caesar« erlebt (KSW IX, S. 290). – Zu Iris Trees »Entdeckung« durch Max Reinhardt in Salzburg, ihren Proben und Bühnenauftritten in den USA s. Rudolf Kommers ausführliche Schilderung in: Nuns and Madonnas III (wie Anm. 261), S. 83f., mit dem köstlichen Foto (S. 84): »Lady Diana Manners and Iris Tree in Tyrolean peasant costumes«.

²⁹¹ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 41; vgl. ihren Brief an Duff Cooper vom 14. September 1925 (on board ship to New York), in: *A Durable Fire* (wie Anm. 272), S. 199f. – Die »Olympic«, ein Schwesterschiff der »Titanic«, gehört zur britischen White Star Line; vgl. Robert D. Ballard / Rick Archbold, *Lost Liners. Von der Titanic zur Andrea Doria. Glanz und Untergang der großen Luxusliner. Ins Deutsche übertragen von Helmut Gerstberger*. München 1997, S. 68–70, S. 77–82, S. 100f.

²⁹² Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332, S. 348.

²⁹³ Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 66; vgl. die datierten Aufzeichnungen Diana Coopers (*The Light*, wie Anm. 29), S. 42f., ihre Briefe an Duff Cooper aus dem »Hotel Sinton, Cincinnati« vom 3. und 6. Oktober (*A Durable Fire* [wie Anm. 273], S. 202–204) sowie ihre im »October« an Kahn gerichtete Schilderung des »life in Tchintchinati« (Kobler, Otto *The Magnificent* [wie Anm. 15], S. 142). – Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2581, setzt dieses Gastspiel entgegen den Zeugnissen ein Jahr zu früh an, wenn er es auf »28. September bis 17. Oktober 1924« datiert.

²⁹⁴ Ebd., Nr. 2583, Nr. 2584, Nr. 2586. Vgl. die Erinnerungen und Briefe Diana Coopers in: *The Light* (wie Anm. 29), S. 42–51, sowie ihre Briefe an Duff Cooper aus Boston (zwischen dem 28. Oktober und 4. Dezember 1925), St. Louis (zwischen dem 25. Dezem-

Kommer »came and went, weaving himself ever more faithfully into our lives. The more we loved, the more we teased and baited him.«²⁹⁵

Das anschließende Frühjahr und den Sommer 1926 verbringt Kommer wie gewohnt in Europa.²⁹⁶ In Österreich wohnt er seit 1923 auf Schloss Leopoldskron »in einem eigenen Zimmer im obersten Stockwerk, in dem ein Teil seiner Bibliothek, seine Bilder und ›Souvenirs‹ jahraus, jahrein« bleiben«.²⁹⁷ Bei vorübergehendem Aufenthalt in Wien logiert er im Nobelhotel Sacher in der Augustinerstraße (seit 1942 Philharmoniker Straße) 4. Das 1876 eröffnete Hotel hatte als Folge der Nachkriegswirren und Weltwirtschaftskrise einiges von seinem überlieferten Glanz verloren, blieb aber unter der resoluten Inhaberin Anna Sacher (1859–1930) als herausragendes Haus beliebt. Diana Cooper indes wird im Juni des nächsten Jahres enttäuscht notieren:

Sacher's was all that it was painted, but with a hidden squalor and spartanism that no one had drawn. Frau Sacher, famous throughout Europe for despotic treatment of emperors and clowns [...] would favouritise me [...]. The only private bath was mine, and from all over the hotel my friends came to use it. Beds of iron, and a service of another century that caused one to wonder, did not soothe our frayed and fluffy nerves. I was glad when it was over.²⁹⁸

Kommer ist vermutlich bald nach seiner Ankunft in Wien Kassner begegnet, vielleicht auch Fürstin Marie von Thurn und Taxis, die »Anfang März« aus Italien nach Wien zurückgekehrt war.²⁹⁹ Jedenfalls sind frühere Treffen, obschon nicht dokumentiert, angesichts des von Kassner am Briefende zugerufenen »auf Wiedersehen« vorauszusetzen. Ebenso sind Begegnungen mit der Fürstin, etwa bei den Salzburger

ber 1925 und 17. Januar 1926) und Chicago (zwischen 3. Februar und 9. März 1926) in: *A Durable Fire* (wie Anm. 273), S. 204–229.

²⁹⁵ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 49.

²⁹⁶ Laut Aktennotiz des FBI (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 348) hatte Kommer New York am 20. März 1926 verlassen.

²⁹⁷ Adler, *Erinnerungen* (wie Anm. 4), S. 194.

²⁹⁸ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 75f. – Demgegenüber kündigt Arnold Bennett seiner Lebensgefährtin Dorothy Cheston Bennett (1896–1977) am 14. Mai 1927 das Sacher mit den – vermutlich von Kommer inspirierten – Worten an: »Apparently it is old-fashioned, excellent, quiet & the best hotel in Vienna« (Letters of Arnold Bennett. Hg. von James Hepburn, Bd. IV: Family Letters. Oxford/New York 1986, S. 528).

²⁹⁹ Rilke – Taxis (wie Anm. 1), S. 859f.

Festspielen vorangegangener Jahre, denkbar, da sie von Kommer als Reinhardts rechter Hand gewusst haben dürfte, zumal ihr Gatte, Fürst Alexander von Thurn und Taxis (1851–1939), im Mai 1918 zum Präsidenten der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde gewählt worden war und von 1920 bis 1922 das Amt des Präsidenten der Festspiele bekleidet hatte.³⁰⁰

Als Kassner am Samstag, dem 1. Mai 1926, im Taxis'schen Palais in der Victorgasse 5a »gabelt«,³⁰¹ wird wohl Kommers Einladung ins Auge gefasst und gegebenenfalls am nächsten Tag noch einmal bekräftigt. Dass die Fürstin an diesem Sonntagabend Kassner zu der in seinen Zeilen erwähnten Vorstellung von Hugo von Hofmannsthal's »Cristinas Heimreise« begleitet hätte,³⁰² ist, nach allem, was wir wissen, auszuschließen.³⁰³

Die gleichzeitige Einladung Maurice Barings (1874–1945) war anscheinend von der irrigen Annahme ausgegangen, der britische Dichter und Dramatiker weile bereits in Wien, um den Proben seiner Komödie in drei Akten »Ihrer Mutter Kind«³⁰⁴ am Wiener Akademiethea-

³⁰⁰ Edda Fuhrich / Gisela Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Band I. 1920–1945. Salzburg/Wien 1990, S. 11f., S. 42.

³⁰¹ So Marie Taxis an Rilke, Samstag, 1. Mai 1926 (Rilke – Taxis [wie Anm. 1], S. 863). »Gabeln«, als Verbum zu »Gabelfrühstück« gebildet, einer Lehnübersetzung des französischen »déjeuner à la fourchette«: ein reichhaltiges zweites Frühstück zwischen 11 und 13 Uhr, bei dem zu alkoholischen Getränken kalte und warme Speisen gereicht werden.

³⁰² Die Premiere hatte am 23. April 1926 in Max Reinhardts »Theater in der Josefstadt« stattgefunden (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 1687). Die Vermutung, Kassner habe Christiane von Hofmannsthal zu diesem Abend begleitet (so BW Kassner, S. 270), ist aufgrund der hier vorgelegten Zeugnisse nicht zu halten.

³⁰³ Auf das Ereignis hatte Hofmannsthal die Fürstin am 8. Januar 1926 mit dem Hinweis aufmerksam gemacht, dass »Reinhardt mein venezianisches Lustspiel Cristina [spielt], das Sie wohl niemals auf der Bühne gesehen haben«. Schon »bei der Aufführung von Cristina« in der ersten Fassung am 13. Mai 1910 im Theater an der Wien (eine Gastspiel-Übernahme der Berliner Uraufführung: nicht bei Huesmann) hatte er sie vermisst. Seiner Einladung zu einer der folgenden Vorstellungen war sie ebenso wenig gefolgt wie zur Uraufführung am »Deutschen Theater« in Berlin am 11. Februar 1910; vgl. BW Taxis, S. 236f., S. 154, S. 156, S. 146f.

³⁰⁴ Die Theateranzeige in der »Neuen Freien Presse« vom 22. Mai 1926, S. 22, meldet: »Akademietheater / Zum erstenmal: Ihrer Mutter Kind. Komödie in drei Akten von Maurice Baring, deutsch von Irene Kafka« (d.i. Irene Beck, 1888–1942). Die Kritikerin »R. A.« [d.i. Regine Altmann; vgl. <http://network.bepress.com/explore/arts-and-humanities/theatre-and-performance-studies/dramatic-literature-criticism-and-theory/?start=870>

ter beizuwohnen.³⁰⁵ Allerdings meldet das »Neue Wiener Journal« erst am 16. Mai (S. 28), Baring habe »aus London seine Ankunft zur deutschen Uraufführung seines Werkes angekündigt«, ohne ein genaues Datum zu nennen. Am 22. Mai erntet dann das »nette Stück« freundliche Aufnahme. Für den »Heiterkeitserfolg des zweiten und dritten Aktes« wird

der Verfasser, ein Herr in mittleren Jahren, persönlich danken. [...] Er tat es, als Engländer auf derartige Eingriffe in sein Privatleben offenbar nicht gefaßt, so reizend ungeschickt, daß die Art, wie er vor dem Beifall mehr davonlief als ihm Folge leistete, dem Publikum immer wieder Lust machte, Beifall zu klatschen. Herrn Barings Erfolg wuchs von Verbeugung zu Verbeugung.³⁰⁶

It was his greatest critical success as a playwright.³⁰⁷

Baring gehört als Duzfreund »Maurice« zu Diana Coopers engstem Kreis und zur Riege der Paten ihres Sohnes John Julius.³⁰⁸ Über sie steht er mit Kommer in Verbindung. Kassner hatte Baring schon im

(26. Februar 2021)] bemerkt in der »Neuen Freien Presse« vom 26. Mai 1926, S. 8, zu diesem »typischen Whisky-mit-Soda-Lustspiel« und zum englischen Originaltitel »June – and after«: »Um es gleich zu sagen: der deutsche Titel gibt nur einen recht undeutlichen Begriff von dem englischen und von dem, was damit gemeint ist. Er hat zudem einen ausgesprochen philiströsen Anhauch, den gerade dieses Lustspiel nicht haben müßte ›June und was nach ihr kam‹, das klingt, zumal auf Englisch, viel freier und beziehungsreicher.«

³⁰⁵ Vgl. Ethel Smyth, Maurice Baring. London, Toronto 1938, S. 153: »After it had been lying fallow between two covers for some time, an enterprising German lady obtained Baring's permission to translate it into German (a task that was admirably accomplished) and see what could be done with it. Eventually it was accepted at the Burg Theatre [!] in Vienna, and on May 22nd, 1926, Baring went over for the *première*. It was extremely well acted and very well received; indeed, after the second Act, which ends on a situation that cannot fail to amuse and intrigue, the author had nine calls.«

³⁰⁶ R[egine] A[ltmann]. In: Neue Freie Presse, Wien, 26. Mai 1926, S. 8. Kritischer bemängelt das »Neue Wiener Journal« vom 26. Mai (S. 11), Baring erweise »sich bloß als phlegmatischer Beobachter«, trotzdem habe das »sanfte Lustspielchen« »lebhaften Beifall« gefunden und »der englische Autor wurde oft und herzlich gerufen«.

³⁰⁷ Maurice Baring, Letters. Selected and ed. by Jocelyn Hillgarth & Julian Jeffs. Norwich 2007, S. 16, mit dem offenbar falsch aus Ethel Smyth's »Burg Theatre« (wie oben Anm. 303) übernommenem Hinweis: »produced at the Berg Theatre, Vienna«.

³⁰⁸ S. oben Anm. 47; vgl. Diana Cooper, The Light (wie Anm. 29), S. 52–54, S. 90 u.ö.; dies, The Rainbow (wie Anm. 75), S. 90f., S. 239f. (»Among our intimates [was] Maurice Baring«); Ziegler, Diana Cooper (wie Anm. 47), S. 22.

Juli 1910 in London³⁰⁹ kennen gelernt und mit ihm »oft debattiert«, nicht zuletzt über dessen »falsche, ja lächerliche« Haltung zur »Lyrik Heines«: »Baring meinte, Heines *Wallfahrt nach Kefelaar* sei das schönste deutsche Gedicht. Es hatte da nicht viel Sinn, Namen wie Goethe, Hölderlin, Mörike und viele andere noch auffahren zu lassen.«³¹⁰

Das kurze Scheiben samt den drei folgenden Schriftstücken sind Reste einer wahrscheinlich überaus schmalen Korrespondenz, die Kommer – anders als Kassner – des Aufhebens für wert hielt.³¹¹ Von den wenigen Nachrichten Kassners ist die eine oder andere ebenso verloren³¹² wie Kommers »wunderschöne« Briefe,³¹³ die nach Ausweis der öffentlich zugänglichen oder gedruckten Beispiele in der Regel den ganz eigenen Ton des »gewandten Stilisten«³¹⁴ erkennen lassen: »Sie sind so reich an Witz wie an Menschlichkeit, so gut im Stil wie im Inhalt. Sie offenbaren den ganzen und wahren Menschen Rudolf Kommer a. Cz., der die Menschen mehr liebte als sich selbst und der in den kulturellen Beziehungen zwischen Amerika, England und dem deutschsprachigen Kontinent eine wichtigere Rolle spielte, als er selbst je wahrhaben wollte.«³¹⁵

³⁰⁹ Kassner hält sich zwischen dem 28. Juni und 21. Juli 1910 in London auf; vgl. BW Bruckmann, S. 478 und S. 480; Kassner – Buber (wie Anm. 65), S. 153f. – Zu Barings damaligem Aufenthalt in London vgl. Smyth, Maurice Baring (wie Anm. 305), S. 41: »Summer in England, autumn in Russia«.

³¹⁰ KSW IX, S. 314, samt den Erläuterungen, ebd., S. 888f. – Ethel Smyth, Maurice Baring (wie Anm. 305), S. 307, urteilt: »His translations from Heine and Goethe are incomparable.«

³¹¹ Die vier Dokumente stammen aus Kommers Nachlass in der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien (Autogr. 520/3–1–4). Ihr und dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar, bei dem sämtliche Rechte an den Werken und Briefen Kassners liegen, sei für die Genehmigung zur Veröffentlichung herzlich gedankt.

³¹² S. unten S. 162.

³¹³ Reinhardt, Liebhaber (wie Anm. 5), S. 327.

³¹⁴ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 290.

³¹⁵ Sinsheimer, Gelebt im Paradies (wie Anm. 8), S. 288.

<Wien> IV. Tilgnerstr. 3

<3. Mai 1926>³¹⁷

<Montag>

Lieber Herr Doctor

Die Fürstin Thurn u. Taxis IV. Victorgasse 5a erwartet Sie u. Maurice Baring Donnerstag d. 6. um 1^{ho} zum Frühstück. Bitte sie³¹⁸ rechtzeitig zu verständigen, dass es Ihnen so passt. (Tel. 54357)

Überaus wundervolle Aufführung gestern von Christina. Finde auch das Stück viel besser als ich dachte.

Viele Grüße u. auf Wiedersehen.

Ihr

D^r. Rud. Kassner

Die Bemerkung zur »Cristina« beziehen sich auf Kassners Besuch der Vorstellung am 2. Mai sowie auf seine im Gedächtnis bewahrten Eindrücke, die er einst bei der Lektüre der Mitte Februar 1910 ausgelieferten ursprünglichen Fassung gewonnen hatte. Vermutlich hatte Hofmannsthal ihm seinerzeit ein Exemplar der Komödie zukommen lassen, das heute ebenso fehlt wie eine unmittelbare schriftliche Reaktion Kassners.³¹⁹ Erst dreieinhalb Jahre nach der hier vorgelegten Nachricht fällt in der »Frankfurter Zeitung« vom 20. Oktober 1929 im Gedenkaufsatz zu Hofmannsthals plötzlichem Tod am 15. Juli 1929 das knappe Wort über »»Cristinas Heimreise« mit dem sehr rohen Schluß«

³¹⁶ Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 520/3–3. Briefkarte, einseitig beschrieben, mit Umschlag: Herrn Dr. Rudolf Kommer / Hotel *Sacher*. Auf der Rückseite des Umschlags zum Teil nicht entzifferbare handschriftliche Notizen Kommers: »xxx! ½ // 59548«. – Da Briefmarken auf dem Couvert fehlen, wurde die Nachricht von Kassner oder durch Boten im Hotel hinterlegt.

³¹⁷ Kassners Datierung der Einladung auf »Donnerstag d. 6.« mit Hinweis auf die »Cristina«-Aufführung »gestern« legen als Schreibdatum Montag, den 3. Mai 1926, fest.

³¹⁸ Korrigiert aus: Sie.

³¹⁹ Vgl. BW Kassner, S. 132. – Cristinas Heimreise. Komödie von Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1910: SW XI Dramen 9, S. 463f. (19 D⁴).

und dem erläuternden Zusatz: »Hofmannsthal konnte sehr witzig sein, aber niemals [...] den Witz mit dem Erotischen verbinden, so oft er es tat, wurde er direkt roh.«³²⁰ Angesichts des »halben Misserfolgs« bei der Uraufführung am 11. Februar 1910 in Berlin³²¹ hatte Hofmannsthal mit der Umarbeitung begonnen, den »trübere[n], auch mehr nachspielhaft[en] dritte[n] Act« gestrichen und den neuen Schluss zu einem dritten Akt ausgebaut.³²² Diese Version hatte Reinhardt mit seinem Berliner Ensemble zunächst am 9. Mai 1910 im Lustspieltheater Budapest³²³ und ab dem 13. Mai 1910 im »Theater an der Wien« auf die Bühne gebracht,³²⁴ ohne dass Kassner, der sich ab dem 6. Mai in Paris aufhält,³²⁵ davon hätte Kenntnis nehmen können. Der Kritiker der »Neuen Freien Presse« hatte begeistert geschrieben:

»Cristinas Heimreise« hat heute abends mit viel Glück den Weg nach Wien gefunden. Wir bekamen die Komödie von Hugo v. Hofmannsthal in der neuen Fassung zu sehen, die sich alle Erfahrungen der Berliner Premiere mit scharfem Kunstverstand zu Nutze machte. Der letzte Akt wurde als überflüssiger Ballast über Bord geworfen. Das Stück ist jetzt leichter, beweglicher, fröhlicher. Es schreitet nicht mehr; es hüpfet, es tanzt. [...] Es war ein Erfolg, mit den Darstellern mußte der Dichter für den Beifall danken, der besonders herzlich nach dem zweiten Akte klang. Das Publikum schien sich zu freuen, Hugo v. Hofmannsthal wieder einmal in Wien vor die Rampe rufen zu können. [...].³²⁶

³²⁰ KSW IV, S. 535; BW Kassner, S. 132.

³²¹ Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 468; SW XI Dramen 9, S. 802.

³²² Ebd., S. 427.

³²³ Nicht bei Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90); s. aber die Zeugnisse in SW XI Dramen 9, S. 812f., sowie die ausführliche Kritik von Max Ruttikay-Rothhauser (1863–1913) im »Pester Lloyd«, Morgenblatt, 10. Mai 1910, S. 1f.: *Christinas (!) Heimreise*. Komödie in drei Akten von Hugo v. Hofmannsthal. Aufführung im Lustspieltheater. Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters. – Das »Vígyszínház« (deutsch: Lustspieltheater) war 1895/96 als neobarocker Kuppelbau erbaut worden, in dem Reinhardt seit 1907 mit verschiedenen Stücken gastiert, vgl. Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2549–2556, Nr. 2558–2559.

³²⁴ Nicht bei ebd.; vgl. aber die Zeugnisse in SW XI Dramen 9, S. 813f.

³²⁵ Vgl. Kassner – Buber (wie Anm. 65), S. 148.

³²⁶ Neue Freie Presse, 14. Mai 1910, S. 12f. Der mit »Z« gezeichnete Beitrag stammt vermutlich aus der Feder von Paul Zifferer, der bereits im Feuilletons des 10. Februar 1910, S. 1–3, »Das neue Lustspiel Hugo v. Hofmannsthals (>Cristinas Heimreise<)« ausführlich vorgestellt und analysiert hatte.

Als dann Ende 1925 eine Wiederaufnahme des Stücks geplant wird, widmete sich Hofmannsthal dem Vorhaben »mit besonderer Intensität« und »vermehrt die komischen Rollen um die des Wirtes.«³²⁷ In dieser Form geht die »Komödie in drei Akten« am 23. April 1926 in Max Reinhardts »Theater in der Josefstadt« »in fabelhafter Besetzung« zum erstenmal über die Bühne.³²⁸ Regie führt Stefan Hock,³²⁹ Gustav Waldau überzeugt als Kapitän Tomaso, Helene Thimig als Cristina und Gustaf Gründgens, der »neuentdeckte Mann aus Hamburg«, als Florindo.³³⁰ Allerdings wird sie nach nur sechs weiteren Vorstellungen (am 25., 27., 29. April und 2., 7., 9. Mai) wegen der teilweise kritischen Aufnahme abgesetzt.³³¹ So hatte beispielsweise die mit »bs-«, gezeichnete Besprechung im »Neuen Wiener Journal« von 5. April 1926, S. 28, erklärt:

In »Cristinas Heimreise« hat unzweifelhaft jedes Wort und jede Szene ihren verbindenden Sinn und in jedem Wort und in jeder Szene ist planvoll etwas Besonderes niedergelegt. Aber es sind eben nur Aneinanderreihungen, die von einer Absicht aussagen. Hofmannsthal verlegt sich aufs Ueberreden, wo er nicht zu überzeugen weiß. Er wird mit diesem Stück

³²⁷ Zu den Fassungen s. SW XI Dramen 9, S. 191–263 (Erste Fassung) und S. 265–359 (Neue veränderte Fassung); Werner Volke, Hugo von Hofmannsthals Komödie »Cristinas Heimreise«. Ihr Werden und ihre Problematik als Zeugnis von Hofmannsthals Bemühen um die dichterische Form. Dargestellt an den drei Fassungen und deren Bearbeitungen. Diss. Tübingen 1964.

³²⁸ Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 1687. Vgl. Felix Saltens ausführliche und wohlwollende Rezension »»Christinas Heimreise.« Theater in der Josefstadt« im Feuilleton der »Neuen Freien Presse« vom 25. April 1926, S. 1–3, mit dem konstant falsch geschriebenen Namen »Christina«.

³²⁹ Stefan Hock (1877–1947), nach dem Studium der Germanistik an der Universität Wien und der Promotion (1900) bei Kassners Doktorvater Jakob Minor schlägt er die akademische Laufbahn ein, bis er 1919 in die Dramaturgie des Burgtheaters berufen wird. 1921 geht er als Mitarbeiter Max Reinhardts ans »Deutsches Theater« in Berlin, wo er als Direktorstellvertreter in künstlerischen Angelegenheiten, Dramaturg und Regisseur arbeitet. Diese Stellung hat er auch am Josefstädter Theater in Wien inne, das Reinhardt 1924 übernommen hatte (Hilde Haider-Pregler, Hock, Stefan. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 9. Berlin 1972, S. 295).

³³⁰ B Christiane, S. 77. Es handelt sich um Gustaf Gründgens' (1899–1963) erstes Engagement bei Max Reinhardt (vgl. Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 1687). Seit 1923 an den Hamburger Kammerspielen engagiert, wird er 1928 von Reinhardt an das Deutsche Theater in Berlin verpflichtet (vgl. Thomas Blubacher, Gustaf Gründgens. Biographie. Leipzig 2013, S. 101).

³³¹ Vgl. SW XI Dramen 9, S. 429; S. 829–835.

auch dann nicht fertig. Er hat es schon einmal gestrichen, dann wiederum ergänzt und schließlich nochmals gestrichen. Erst in der Meinung, daß er zuviel, dann daß er zu wenig gesagt habe. Hier aber liegt es an der inneren Struktur. Das Stück ist stärker gefühlt als geschaut. Darum ist es trotz aller redseligen Breite doch karg im Ausdruck. Das Lustspiel gewinnt nichts dabei, wenn es aus dem Buch auf die Bühne geht. Hier empfängt es nur ein Augenblicksleben, auch wenn sich Künstler um die Gestaltung mühen.[...] Die Aufführung, von Dr. Hock geleitet, sanft und farbig vorbeigleitend, ist manchmal wie ein Spiel hinter Schleiern. Auch das ist Stil, vom Dichter abgeleitet. Hofmannsthal erschien, um für den Beifall zu danken. Ein paar Zischer, die sich gleichfalls betätigten, lassen darauf schließen, daß Arbeitslosigkeit in den Gehirnen auch eine Zeitfrage geworden ist.

Als Kommer wahrscheinlich unter der von Kassner genannten Nummer die Einladung telephonisch wegen anderweitiger Verpflichtungen zu verschieben oder abzusagen sucht, erhält er im Auftrag der Fürstin eine wiederum im Sacher hinterlegte Kurznachricht Kassners:

2. Kassner an Kommer, in Wien³³²

<Wien, 4. (?) Mai 1926>

<Dienstag>

DR. RUDOLF KASSNER

Die Fürstin bittet Sie doch trotzdem Donnerstag 1^{ho} zu kommen.
No answer – Yes.

Alles Gute.

Trotz dieser Vorgabe scheint Kommer telephonisch noch einmal geantwortet zu haben, und zwar im Sinn seiner teilweise nicht zu entziffernden Notizen: »xxx! ½ 2« und »59548« auf der Rückseite des vorangegangenen Briefcouverts.³³³ Mit der notierten Ziffernfolge wählt er die

³³² Österreichische Nationalbibliothek: 520/3–4. Visitenkarte mit unfrankiertem Umschlag. Adresse: Herrn D^r. Rudolf Kommer / Hotel *Sacher*. (Rückseite leer). Auf der Karten-Vorderseite der Aufdruck: Dr. Rudolf Kassner; der handschriftliche Text auf der Rückseite.

³³³ S. oben Anm. 316.

offizielle Thurn und Taxis'sche Rufnummer in der Victorgasse 5a³³⁴ und schlägt mit der vermerkten Uhrzeit »½ 2« wohl einen neuen Besuchstermin vor. Die Fürstin jedenfalls hält in ihrem Taschenkalender am 6. Mai 1926 fest: »Dr. Kommer« und »Kassner« zum »déj<euner>«. ³³⁵ Maurice Baring bleibt, da nicht in Wien, unerwähnt. Gern wüsste man, ob zwei Tage später, als Hofmannsthal am 8. Mai zum »déj.« in die Victorgasse geladen ist, ³³⁶ über das Treffen mit Kommer und die »Cristina«-Aufführung gesprochen wurde, zu welcher letzterer Hofmannsthal am selben Tag im Brief an Leopold von Andrian eingeräumt hatte: »Ich danke Dir sehr für Deine Zeilen über »Cristina«. Dein Ausdruck »uneigentliches Theaterstück« trifft den Kern der Sache. Vieles darauf Bezügliche ist mir durch diese Aufführung klar geworden.« ³³⁷

Kommer bleibt bis Ende des Monats in Wien. Am 25. Mai erhält er vom am selben Tag angereisten Kurt Tucholsky eine Karte mit der Bitte »für morgen ein Rendez-vous, damit wir die Sache in Ruhe bereden können«. ³³⁸ Anschließend fährt er nach Berlin, wo ihn im »Hotel Adlon« Tucholskys am 5. Juni abgeschickter »beste[r] Dank für all Ihre freundlichen Vermittlungen« erreicht ³³⁹ sowie Hofmannsthals am selben Tag ausgesprochene Bitte um »Ihre nächste Adresse« samt dem telegraphischen Hinweis vom 9. Juni auf ein »wiedersehen Leopoldskron anfang naechster woche«, das am 17. Juni stattfindet. ³⁴⁰ Danach verbringt er in Garmisch »einige für alle Beteiligten unerquickliche Ta-

³³⁴ Vgl. Rilkes Kurznachricht vom 20. Dezember 1915: »wohne Viktorgasse. Tel. 59548« (Rainer Maria Rilke – Sidonie Nádherný von Borutin, Briefwechsel 1906–1926. Hg. und kommentiert von Joachim W. Störck unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2007, S. 267).

³³⁵ Kassner – Taxis II (wie Anm. 2), S. 205, Anm. 747.

³³⁶ Im Taschenkalender notiert die Fürstin unter dem 8. Mai: »5 Uhr Hofmsthl / déj. Hofmsthl.«; vgl. BW Taxis, S. 239.

³³⁷ BW Andrian, S. 373f.

³³⁸ Bei der »Sache« handelt es sich um eine für Max Reinhardts Komödie am Kurfürstendamm bestimmte Revue, die, im brieflichen Austausch mit Kommer, nach mancherlei Verzögerungen allerdings nicht zustande kommen wird; vgl. Kurt Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 18: Briefe 1925–1927. Hg. von Renke Siems und Christa Wetzel in Zusammenarbeit mit Antje Bonitz. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 105 mit S. 492–494.

³³⁹ Tucholsky (wie Anm. 338), S. 109.

³⁴⁰ Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/40–19, 519/40–20, 519/40–21.

ge«, ³⁴¹ während derer es zu einer ungewöhnlich scharfen Auseinandersetzung mit Alfred Polgar kommt, der am 10. Juli 1926 verstört reagiert:

In Garmisch hast Du mich, vor grösserem Publikum, so schmafu³⁴² behandelt, wie ich Dich überhaupt noch niemals jemand behandeln sah. [...] Du hast mir viele und nicht geringe [Freundschaftsdienste] erwiesen, immer in der lautlosen, noblen Art, die eben Deine Art ist. Dass Du Dir der Dankesverpflichtungen, die ich Dir gegenüber habe bewußt oder zum mindesten unterbewußt bist, habe ich jetzt in Garmisch gespürt: – denn niemals würdest Du das Benehmen, das Du da gegen mich eingehängt hast, einem Menschen zu bieten wagen, von dem Du nicht das Gefühl hättest: Der muß kuschen, wenn ich ihn beleidige.³⁴³

Trotz dieses Zusammenstoßes »geht die Freundschaft nicht in Brüche«. ³⁴⁴

In der zweiten Juliwoche trifft Kommer mit Max Reinhardt in Venedig zusammen, ³⁴⁵ kehrt spätestens am 28. Juli nach Leopoldskron zurück³⁴⁶ und ist hier und in Salzburg, wie alljährlich, gefragter Mittelpunkt der Festspiele vom 7. bis 29. August,³⁴⁷ ehe er, wie gewohnt,

³⁴¹ Weinzierl, Polgar (wie Anm. 105), S. 126. Aus Garmisch teilt Tucholsky seiner Frau Mary am 6. Juli 1926 mit: »Kommer [...] ist auch da u. fährt leider weg« (Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 18 [wie Anm. 338], S. 130).

³⁴² Österreichisch: schäbig, schuftig; vgl. Österreichisches Wörterbuch (wie Anm. 233), S. 515.

³⁴³ Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 521/4–35.

³⁴⁴ Vgl. Weinzierl, Polgar (wie Anm. 105), S. 127.

³⁴⁵ Vgl. Kurt Tucholsky an seine Frau, Garmisch, 9. Juli 1926: »Kommer, der mit Reinhardt in Venedig ist«, sowie Tucholskys Briefe vom 10., 13. und 15. Juli an »Herrn Rudolf Kommer / Excelsior-Hotel / Venedig-Lido« (Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 16 [wie Anm. 338], S. 133–136, S. 136–137, S. 143, S. 147f.; S. 527f., S. 533, S. 535).

³⁴⁶ Unter diesem Datum adressiert Hofmannsthal seinen Brief an »Herrn Rudolf Kommer / Schloss Leopoldskron / bei Salzburg« (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/40–23; freundliche Mitteilung von Frau Dr. Mag. Gabriele Mauthe. Sammlung von Handschriften und alten Drucken. Österreichische Nationalbibliothek-Archiv – Archive, Nachlässe und Autographen); vgl. auch Richard Beer-Hofmanns Brief vom 4. August 1926 an »Herrn Rudolf Kommer / Salzburg / Schloss Leopoldskron« (Richard Beer-Hofmann, Briefe 1895–1945. Hg. und kommentiert von Alexander Košenina. Oldenburg 1999, S. 58 und S. 359f.).

³⁴⁷ Außer dem Festakt zur Eröffnung des Festspielhauses am 7. August stehen Orchester- und Kammerkonzerte, Hofmannsthals »Jedermann«, Carlo Goldonis »Diener zweier Herren«, Carlo Gozzis »Turandot« in der Bearbeitung von Karl Vollmoeller, Mozarts »Entführung aus dem Serail« »Don Juan« und »Les petits Riens«, Pergolesis »La serva padrona«, Glucks »Don Juan« sowie erstmals mit »Ariadne auf Naxos« eine zeitge-

nach London aufbricht. Am 17. September erzählt er Arnold Bennett, dass dessen Stück »The Great Adventure« in Berlin mit Max Pallenberg aufgeführt werden solle. »Kommer has done the translation himself.³⁴⁸ He is very keen on translating *The Pretty Lady*, to which he gave the very highest praise, and which he said would have a greater success in Germany than it had had in England or America.«³⁴⁹ Elf Tage später, am 28. September, schiffte er sich in Southampton, abermals an Bord der »Olympic«, nach New York ein³⁵⁰ und stellt sich unverzüglich in den Dienst der zweiten »Mirakel«-Tour, die über Philadelphia (4. Oktober bis 6. November 1926), Kansas City (22. November bis 11. Dezember 1926) und San Francisco (27. Dezember 1926 bis 15. Januar 1927)³⁵¹ nach Los Angeles führt (31. Januar bis 26. Februar 1927).³⁵² Zudem präsentiert er in Zusammenarbeit mit Oliver

nössische Oper und mit Johann Strauss' »Fledermaus« eine Operette auf dem Programm (Kaut, Festspiele [wie Anm. 286], S. 51–55; Fuhrich / Prossnitz, Die Salzburger Festspiele [wie Anm. 300], S. 60–75).

³⁴⁸ S. oben Anm. 177. – Von der bevorstehenden Berliner Aufführung des »Great Adventure« weiß Bennett schon vor diesem Gespräch; zwei Tage früher, am 15. September 1926, schreibt er an die befreundete Pianistin Harriet Cohen (1895–1967): »*Great Adventure* is being produced in Berlin. The manager [i.e. Kommer] is in London« (Letters of Arnold Bennett. Hg. von James Hepburn, Bd. III: 1916–1931. London/New York/Toronto 1970, S. 274).

³⁴⁹ Bennett, Journal (wie Anm. 118), S. 176f. Dabei missversteht Bennett den Namen Pallenberg als »Pallinger« (S. 175). – Eine Übersetzung des 1918 veröffentlichten Romans »The Pretty Lady« durch Kommer ins Deutsche ist nicht nachzuweisen.

³⁵⁰ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 348.

³⁵¹ Reinhardt war Mitte Dezember 1926 nach New York gekommen, um auf Wunsch von Morris Gest die Aufführungen in San Francisco zu leiten. Aus dem Zug wird er Helene Thimig informieren: »Kommer ist wie immer skeptisch, witzig, an nichts glaubend, totschiagend alle Hoffnungen« und aus San Francisco fügt er hinzu: »Die Welt ist so unendlich reich, so unentdeckt und das Leben so erbarmungslos kurz. Kommer geht an alledem erstaunlich unberührt vorbei wie die meisten, wie fast alle Leute« (Reinhardt-Katalog [wie Anm. 4], Nr. 700f.).

³⁵² Vgl. Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2587–2590; Adler, Erinnerungen (wie Anm. 4), S. 208–210. S. auch Diana Coopers Briefe an Duff Cooper aus Kansas City (2. und 9. Dezember), San Francisco (zwischen 23. Dezember 1926 und 13. Januar 1927) und Los Angeles (zwischen dem 24. Januar und 1. März 1927; man wohnt in West Hollywood im soeben eröffneten »Garden of Alla Hotel«) in: A Durable Fire (wie Anm. 273), S. 246–254. – Die gesamte »Miracle«-Tournée wird mit anschließenden Gastspielreisen bis zur Schlussvorstellung in Dallas am 21. Januar 1930 fortgesetzt; vgl. Huesmann, Welttheater, Nr. 2605.

M. Saylor in San Francisco eine opulente »Mirakel«-Ausstellung, deren Fülle Max Reinhardt begeistert:

Sämtliche Bilder von der Geburt an bis heute. Alle Aufführungen im Deutschen Theater, im Großen Schauspielhaus, im Redoutensaal, in der Josefstadt. Alle Theater. Und Salzburg Festspiele. Und Leopoldskron. [...] dazwischen immer wieder Gest, Vollmoeller, Lady Diana und andere Damen. Bilder vom Lido [...]. Es gibt kein Bild, das nicht hier wäre. Ich war sprachlos. Das Meiste kannte ich gar nicht. Mit staunenswert hartnäckiger Stupidität von Saylor und Kommer aufgetrieben und gesammelt.³⁵³

Im Verlauf dieser Tournee nimmt Kommer Raimund von Hofmannsthal (1906–1974) unter seine Fittiche, den jüngsten Sohn Hugo von Hofmannsthal, dessen Entwicklung Kassner von Geburt an mit liebevoll-herzlichem Interesse begleitet. Am 6. Juli 1908 hatte er die Mutter gefragt: »Was machen Raimunds schöne Augen?« und am 20. August die Bitte angefügt: »Behandeln Sie den kleinen Raimund einmal ganz besonders gut in meinem Namen.«³⁵⁴ Der inzwischen Zwanzigjährige war am 1. Oktober 1926 von Cherbourg nach New York aufgebrochen und mit seinem älteren Bruder Franz (1903–1929) »glücklich in New York eingelangt«. Hier hatte er »gleich wieder Glück gehabt: nämlich das »Mirakel« das eine Tournee durch ganz Amerika macht hat ihn engagiert, (als Bühnenarbeiter!)³⁵⁵ und so kommt er umsonst, und mit Lady Diana Miss Patterson,³⁵⁶ Kommer, Nielson³⁵⁷ etc. durch ganz

³⁵³ Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 68.

³⁵⁴ BW Kassner, S. 117, S. 119.

³⁵⁵ Von dieser Annahme geht auch Hofmannsthal aus, wenn er am 5. November 1926 Theodora von der Mühl referiert, dass Raimund, »angestellt« [sei] bei der Mirakeltournee, das heisst wohl als besserer Bühnenarbeiter, oder unterer Inspizient, er zählt Ballettmädchen [...] und so ähnliche Dinge, und dafür ernährt ihn der Impresario und er fährt mit nach dem Westen und kommt schließlich nach Hollywood wo er ja hin will« (Hirsch, S. 324). In der Folge wird Raimund im »Mirakel« mit kleinen Rollen betraut, s. unten Anm. 360.

³⁵⁶ Die junge Elinor Patterson (1903–1984), »daughter of Joe Patterson [1879–1946] of the Chicago Tribune«, spielt abwechselnd mit Iris Tree die Nonne in Philadelphia, Kansas City, San Francisco, und Los Angeles. Vgl. Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 47, S. 70; Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 2581, Nr. 2583f., Nr. 2586, Nr. 2588–2590. Zu ihrem eher zufälligen Engagement durch Morris Gest in New York und ihrem Erfolg als »*Nun of Chicago*« s. Kommer, *Nuns and Madonnas III* (wie Anm. 261), S. 83f.

³⁵⁷ Gemeint ist der schwedische Komponist Einar Nilson (1881–1964); s. oben Anm. 267.

Amerika bis Los Angeles und von da nach Hollywood, wo er Vollmöller³⁵⁸ treffen soll.«³⁵⁹ Kommer hatte ihn in Philadelphia³⁶⁰ in die »Mirakel«-Truppe aufgenommen, sehr zur Freude Lady Diana Coopers, der gefeierten »Madonna« des Spiels. In dieser Rolle war sie bei den vorjährigen Salzburger Festspielen im August 1925 Hugo von Hofmannsthal wiederbegegnet,³⁶¹ der »begged me to cherish his two sons if one day they were sent with Kaetchen to seek their fortunes in America«. ³⁶²

Zur selben Zeit wie Raimund war sein Bruder Franz in die USA aufgebrochen.³⁶³ Schon im Spätherbst des Vorjahres 1925 hatte Kommer bei der Frage eines »Einwanderer-Visum[s] für Franz« zu helfen gesucht, woraufhin Hofmannsthal am 29. November schreibt: »Nun weiss ich wohl, dass was auf gesellschaftlichen [sic] Wege erreichbar ist,

³⁵⁸ Nach Raimunds Abschied von der »Mirakel«-Truppe in Los Angeles (s. unten S. 140) wird sich Karl Vollmoeller um »das große Kind« kümmern; vgl. die Korrespondenz zwischen Vollmoeller und Hofmannsthal aus dieser Zeit in: Hans Peter Buohler, Die Briefe Karl Gustav Vollmoellers und Hugo von Hofmannsthals. In: HJb 18, 2010, S. 105–137, bes. S. 117, S. 132–135.

³⁵⁹ B Christiane, S. 86f.: 29. September und 26. Oktober 1926.

³⁶⁰ Zwischen dem 4. Oktober und 6. November 1926 finden im Metropolitan Opera House zu Philadelphia 45 Vorstellungen statt (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 2587), bei denen Raimund noch nicht auftritt. Erst in Kansas City, San Francisco und Los Angeles übernimmt er, namentlich angeführt, kleine Rollen als einer der »Prince's Companions« oder »Companions« des »Robber Count« und gehört außerdem zur Schar der ungenannten Statisten (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 2588–2590). Laut Diana Cooper spielt er »a pilgrim [...] and a wounded soldier [...]. He had to kneel and pray [...]« (Diana Cooper, The Light [wie Anm. 29], S. 60).

³⁶¹ Kennengelernt hatte sie den Dichter und seine beiden Söhne Franz und Raimund im Sommer 1923 auf Schloss Leopoldskron bei ihren ersten Proben zum »Mirakel« (s. oben S. 117f.). Sie erinnert sich: »I first knew Raimund – the »little imp« as his world-famous father used to call him – and his milder brother Franz in 1923; they were gay, light-footed boys, prancing around the gardens and statues of Max Reinhardt's Archbishop's Palace in Salzburg« (in: Raimund von Hofmannsthal. A Rosenkavalier. 1906–1974. Reinbek bei Hamburg 1975, S. 17–21, hier S. 17).

³⁶² Diana Cooper, The Light (wie Anm. 29), S. 41. Die Begegnung hatte am 12. August 1925 auf Schloss Leopoldskron stattgefunden (s. oben Anm. 287), und Diana berichtet zwei Tage später, offenbar ohne an das frühere Treffen von 1923 zu denken, ihrem Mann über den zu jung geschätzten 51jährigen Dichter: »On Wednesday night we had a party at the castle. I sat next to Hofmannsthal, and went down big. Perfect English scholar. A Jew I suppose, with a tongue and lisp like Maurice [Baring], quite young – 42? After dinner he told me the whole story of the *Welttheater*« (A Durable Fire [wie Anm. 273], S. 196).

³⁶³ B Christiane, S. 86: 29. September 1926.

gerade von Ihnen eher als von irgend einem andern vermöge Ihnen nicht gewöhnlichen Beziehungen erreichbar werden würde.« Falls Kommer jedoch »in früheren Fällen« »negative Erfahrungen gemacht« habe,

würde ich die Sache allerdings als überhaupt undurchführbar ansehen; das nun freilich mit dem grössten Bedauern; denn Franz hat sich aus dieser Aussicht, dieser Hoffnung, die er wie ich nun sehe, mit dem ganzen Optimismus der Jugend in sich genährt hat, geradezu den Grund- und Eckstein für das Gebäude seiner Zukunft gemacht. Müssen Sie ihn enttäuschen, trotz der Güte und Freundlichkeit Ihrer Absichten, dann bitte tun Sie es bald und mit Entschiedenheit, dann muss er es verschmerzen und ich auch. Zunächst kommt ja alles darauf an, ob Ihr Gedanke, Sie würden ihn in ein Bankhaus unterbringen können sich als realisierbar erwiesen hat. Die beiden Dinge würden ja dann wohl ineinander gehen, das heisst der gesellschaftliche Einfluss des Chefs dieses Hauses im concreten Fall wohl die Bewilligung des Aufenthaltes bewirken können.³⁶⁴

In der Tat arbeitet Franz nach seiner Ankunft in einer Bank, kommt aber im Mai 1927 »unverrichteter Dinge« zurück, »sehr kleinmütig und mit dem einzigen Resultat, daß er Amerika nie wieder betreten möchte«.³⁶⁵ Auf amerikanischer Seite hatten sich zuvor die Bankiers James Speyer (1861–1941) und Otto Kahn eingeschaltet, auch Josef Redlich hatte die Bemühungen um das notwendige Visum vermittelnd unterstützt.³⁶⁶

Anders als Franz gelingt es Raimund, in Amerika Fuß zu fassen, nicht zuletzt dank Kommers und Lady Coopers Unterstützung. Ihr Biograph schildert Raimund als »slim, graceful, infectiously lighthearted«.

Diana found him irresistible. He returned her affection with alarming fervor. [...] For a month he played the Rosenkavalier to Diana's Marschallin, without a suggestion of a Sophie to distract him. He was besottedly in love, asking no greater pleasure than to be allowed to run her bath, brush her hair, take off her shoes. He would sit all night outside her bedroom door, fill the night with the plangent fluting of his wooing. »He tells me he can never love another woman and if I laugh it wounds him almost to tears.« Diana was touched and amused and slightly uncomfortable [...].

³⁶⁴ Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/40–18.

³⁶⁵ BW Zifferer, S. 220: 4. Mai 1927.

³⁶⁶ Vgl. BW Redlich, S. 59, S. 62–65.

She would urge him to go and woo someone of his own age but her urging lacked conviction. She would not have banished him for the world.³⁶⁷

Und sie selbst erinnert sich: »He was nineteen, spoke no word of English«, war aber »intelligent and made in our mould, unlike the other supernumeraries. He was shy and strange and clearly needed protection and affection«, die sie ihm, dem »child-friend«, jetzt und in Zukunft großherzig angedeihen lässt, als, wie sie nach seinem Tod erklärt, »my dearest influence, my relation and my truest friend for fifty years«.³⁶⁸

Wie sie bleibt auch Kommer lebenslang Raimunds verlässlicher Mentor und Freund, trotz anfänglicher Eifersuchtsausbrüche, die dazu führen, dass er den »bel ami« des weiblichen Ensembles als »apple of discord«³⁶⁹ noch vor Abschluss der Tournee Ende Januar 1927 in Los Angeles aus der »Miracle«-Truppe entlässt. Lady Coopers bedauert: »[S]o now the poor boy's *désœuvré* and destitute«.³⁷⁰ Und sie bekennt: »I was sad to leave our dear Raimund to fend for himself. He looked so woebegone, with empty pockets and only a foreign tongue with which to thrust and parry and find a livelihood.«³⁷¹ Gegen Jahresende bekundet Kommer am 4. Dezember 1927 im Brief an Hugo von Hofmannsthal: »Es hat mich riesig gefreut, zu hören, dass es Raimund in Los Angeles sehr gut geht.«³⁷² Wohl drei Jahre später wird er ihn mit Alice Astor (1902–1956) zusammenbringen, der Millionenerbin aus der be-

³⁶⁷ Ziegler, Diana Cooper (wie Anm. 47), S. 144f. – Vgl. die vielfachen Hinweise und Berichte in Diana Coopers Briefen zwischen dem 9. Dezember 1927 und 25. Februar 1928 an ihren Gatten aus Kansas, von einem »liberty-trip« nach New Mexico und Arizona, an dem Raimund teilnimmt, aus San Francisco und Hollywood / Los Angeles.

³⁶⁸ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 66–68, S. 78; dies., in: Raimund von Hofmannsthal. *A Rosenkavalier* (wie Anm. 361), S. 17–21.

³⁶⁹ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 59 und S. 60.

³⁷⁰ Ebd., S. 72. Raimund wird von ihr als »paid chauffeur« angestellt und erhält Anfang Januar 1927 den Zuspruch seines Vaters: »Es ist ein großer Vorzug, dass Du Lady Diana öfters siehst und Dich mit ihr unterhalten kannst, nicht nur, weil eine wirklich schöne Frau etwas ausserordentlich Seltenes ist, sondern weil diese freie und kühne Mischung des Socialen mit dem Geistigen das Schönste am englischen Wesen ist« (SW X Dramen 8, S. 284).

³⁷¹ Diana Cooper, *The Rainbow* (wie Anm. 75), S. 72. Vgl. ihre Beschreibung der extremen »yealousy« Kommers, an der zeitweise die Freundschaft zu zerbrechen droht (*A Durable Fire* [wie Anm. 273], S. 239: 3. Dezember 1926), sowie ihre Bemerkungen in: Raimund von Hofmannsthal. *A Rosenkavalier* (wie Anm. 361, S. 18f.).

³⁷² Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.

rühmten amerikanischen Unternehmer- und Hoteldynastie,³⁷³ als deren Vermögensverwalter er amtiert. Die FBI-Akte vom 9. September 1940 protokolliert:

While in Salzburg, Stephanie Hohenlohe introduced Princess Serge-Obolensky, who is the former Alice Astor and sister of Vincent Astor, to Kommer. [...] when Kommer was introduced to Alice Astor, he immediately thereafter introduced his intimate friend, a good looking young German [!] by the name of Raimund von Hoffonstahl [!], to create an intimacy between von Hoffonsthal and the Princess. [...] The Prince Obolensky, when informed of this situation, acted the part of a gentleman and allowed her to obtain her divorce in Reno and the Princess thereafter married von Hoffonsthal.³⁷⁴

Diese »intimacy« hatte spätestens im Sommer 1930 begonnen. Denn die vor der Scheidung ihrer Mutter am 18. Mai 1931 geborene Silvia Obolensky (gest. 1997) ist Raimund von Hofmannsthals Tochter.³⁷⁵

Die Ehe wird dann in aller Stille am 21. Januar 1933 in Newark (New Jersey) geschlossen.³⁷⁶ Die »New York Times« trägt am 24. Jan-

³⁷³ Sie ist Tochter des John Jacob »Jack« Astor IV. (1864–1912) und Schwester des Vincent Astor (1891–1952), mit dem Kommer in geschäftlichem Kontakt steht (vgl. Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 288, S. 308). 1924 hatte sie den russisch-amerikanischen Prinzen Serge Obolensky (1890–1978) in dessen zweiter Ehe geheiratet. – Im Rahmen seiner »proposed naturalization« wird Kommer neben Norman Bel Geddes (s. oben Anm. 260) »Mrs. Little Hull, housewife, Hampshire House, New York City« als »witness« anführen, wobei der Informant erläutert: »it should be noted that the former Mrs. Vincent Astor is now Mrs. Little Hull« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 332f., S. 348f.). Vincent Astor hatte 1914 Helen Huntington (1893–1976) geheiratet und sich 1941 scheiden lassen. Noch im selben Jahr geht Helen eine zweite Ehe mit Lytle Hull (1882–1958), dem Immobilienmakler und alten Freund ihres ersten Mannes, ein.

³⁷⁴ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 308. Der Informant folgert: »The Princess Obolensky in view of the above situation was more or less in the power of Dr. Kommer and maintained him for some time at the Ritz in London, at which time she excused his continued presence, saying that he had been giving her German lessons. This episode produced a severance of the relationship between Vincent Astor and his sister.«

³⁷⁵ B Christiane, S. 201.

³⁷⁶ Nach der Scheidung von Raimund zu Anfang 1939 heiratet Alice im folgenden Jahr den britischen Journalisten Philip John Ryves Harding (1906–1972) und bleibt, laut FBI-Akten (vgl. Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 280f., S. 350f.), als »Mrs. Harding« mit Kommer in enger Verbindung. Raimund seinerseits heiratet in zweiter Ehe am 7. Juni 1939 in Chelsea (London, England) Lady Elizabeth Paget (1916–1980), Tochter des Charles Henry Alexander Paget, 6th Marquess of Anglesey (1885–1947), und der Lady Victoria Marjorie Manners (1883–1946), welche der Heirat mit Vorbehalten begegnet: »She argues, »How can Liz pretend to love me when she wants to marry a foreigner,

uar nach: »Astor Heiress Wed Quietly in Jersey. Princess Obolensky Becomes Bride of Raimund von Hofmannsthal of Austria. Troth Not Announced. Ceremony Performed Saturday by Police Court Judge. Couple Left Immediately for Europe.«

*

Im Spätsommer 1927 treffen Kassner und Kommer erneut zusammen. Dieser hatte am 26. Februar von New York seine übliche Europa-reise angetreten,³⁷⁷ war in London mit Otto Kahn zusammengetroffen und hatte ihm Arnold Bennett vorgestellt, der am 11. März im Tagebuch festhält: »Kahn wanted a nice bunch for his yachting cruise in the Greek Archipelagos, and Kommer, who is very friendly with him, suggested me as one [...] I at once decided to sail with him. April 20th for a month.«³⁷⁸ Nachdem Kommer in Berlin im Hotel Adlon Station gemacht, als »Impresario« mit Viola Tree³⁷⁹ »theatrical affairs« besprochen und ihre Schutzbefohlene, die angehende junge britische Autorin Daphne du Maurier (1907–1989), kennengelernt hatte,³⁸⁰ nimmt er an Otto Kahns genannter »most famous« »Flying Cloud Odyssey« auf den Spuren des Odysseus teil.³⁸¹ Als Mitreisenden hatte er dem Gastgeber auch seinen alten Freund Alfred Polgar empfohlen, der in Athen hin-

knowing that I hate all foreigners.« Nor does she ever miss a chance of saying something rude about foreigners and Jews in front of Liz« (Duff Cooper an Diana Cooper, 5. Januar 1939, in: *A Durable Fire* [wie Anm. 273], S. 296). Elizabeth (»Liz«) ist Diana Coopers »very beautiful niece«. »She was twenty, dark-haired with silver-skin and, many said, the most beautiful girl in England. They also said that Diana, her aunt, was the most beautiful woman« (Diana Cooper und Ivan Moffat [1918–2002; britischer Drehbuchautor], in: Raimund von Hofmannsthal. *A Rosenkavalier* [wie Anm. 361], S. 21 und S. 43). Oskar Kokoschka fragt schon am 5. März 1939 im Brief an die einstige Geliebte Anna Kallin (1896–1984), die seit Mitte der 1920er Jahre in London als Lektorin lebt: »Wie sieht denn die Frau Paget aus, der Hofmannsthalbub kriegt alle schönen Pupperln der Welt, fantastically rich and reeking with smells« (Kokoschka, *Briefe III* [wie Anm. 55], S. 87).

³⁷⁷ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 348.

³⁷⁸ Bennett, *Journal* (wie Anm. 118), S. 216.

³⁷⁹ Viola Tree (1884–1938), britische Schauspielerin und Autorin, älteste Tochter von Herbert Beerbohm Tree (1853–1919) und Schwester von Iris Tree (s. oben Anm. 290).

³⁸⁰ Vgl. Daphne du Maurier, *Myself When Young. The Shaping of a Writer*. Garden City, New York 1977, S. 112.

³⁸¹ Vgl. Matz, Kahn (wie Anm. 15), S. 237: »to follow in the steps of Ulysses«.

zustößt³⁸² und am 20. November 1927 in der Skizze »Meeresstille und glückliche Fahrt« darlegt:

Die Tage auf solchem Schiff sind paradiesisch, die Regie tadellos, mehr im Stil Reinhardts als Piscators, durchaus angetan, dem Gast, der gratis mitfährt, die Illusion zu schaffen, das Leben sei doch schön. [...] Das Schiff hatte acht Passagiere an Bord,³⁸³ keine Frau darunter. Infolgedessen herrschte Freiheit und Friede, jeder konnte tun, was er wollte, und besonders wer gar nichts tun wollte, fand hierzu die herrlichste Dauer-Gelegenheit.« Die ausgewählte Gesellschaft versammelt sich am 19. April in Taormina, geht am 22. April in Syrakus an Bord der »Flying Cloud«: »Die Jacht hat vier ganz hohe Masten aus poliertem Holz. [...] Wie schön, wenn das schlanke Schiffchen mit angespannten Schwingen von Wasser- und Sonnenglanz umsprüht, leicht und lautlos hingleitet, zierlich und kräftig, spielerisch und doch selbstbewußt die Wellen schneidet, eine hochgezogene Vollblutjacht, die viele Knoten pro Stunde läuft.«³⁸⁴

Man segelt über Kreta, Paros und Athen bis Konstantinopel und auf dem Rückweg über Delphi, Olympia, Korfu, Split nach Venedig.³⁸⁵ Dem mehrtägigen »Constantinopolitan trip« bleibt Kommer fern, weil er, wie Arnold Bennett am 14. Mai bestätigt,

worked 64 hours in 6 days on a pantomime that he is doing for Reinhardt. He showed me the manuscript. He says he didn't shave, nor go off the ship at all for 5 days. This morning he condescended to go with us

³⁸² Weder bei ebd., noch bei Kobler, Otto The Magnificent (wie Anm. 15) wird Polgar als Teilnehmer erwähnt, wohl aber bei Weinzierl, Polgar (wie Anm. 105), S. 141f. Arnold Bennett lässt seine Lebensgefährtin Dorothy Cheston Bennett am 20. April 1927 aus Taormina wissen: »Our Austrian friend Polgar is to join the yacht at Athens« (Bennett, Family Letters [wie Anm. 298], S. 517).

³⁸³ Außer der Mannschaft und »einem blühenden Kapitän« sind »acht ältere Herren« (Alfred Polgar, Kleine Schriften, Bd. 2: Kreislauf. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 291–295, hier S. 295) an Bord: Kahn, Kommer, Bennett, Polgar sowie der Maler Paul Dougherty (1877–1947), der Bildhauer Jo Davidson (1883–1952), der Dramatiker David Gray (1870–1968) und Frank Crowninshield (1872–1947), der Herausgeber der New Yorker Kunstzeitschrift »Vanity Fair«. Bei Polgar (ebd., S. 294) wird der wie alle anderen namentlich nicht genannte Kommer als »der Schritsteller aus Salzburg in Bukowina« verschlüsselt.

³⁸⁴ Ebd., S. 291–294. – Hugh Richard Arthur Grosvenor, 2. Duke of Westminster (1879–1953) hatte den Viermast-Großsegler im selben Jahr bauen lassen. Nach mehreren Besitzerwechseln wird er 1937 in »Fantome« umbenannt und geht im Oktober 1998 bei einem Hurrikan vor Honduras unter; vgl. Otmar Schäuffelen, Die letzten großen Segelschiffe. Bielefeld 1994, S. 124f.

³⁸⁵ Vgl. Matz, Kahn (wie Anm. 15), S. 237–239; Kobler, Otto The Magnificent (wie Anm. 15), S. 151–153.

sightseeing to Delphi, but was soon tired. We visit Olympia tomorrow (15 hours sail from Itea, and then a special train). Kommer swears that he will not go to Olympia on any consideration.³⁸⁶

Von Venedig begeben sich Kommer, Bennett und Polgar am 24. Mai mit der Bahn nach Wien,³⁸⁷ wo die beiden Erstgenannten im Hotel Sacher absteigen.³⁸⁸ Am nächsten Tag lädt Kommer neben Bennett »the Schlesingers³⁸⁹ and Mrs. Adler«³⁹⁰ zum Lunch ein, trifft am Bahnhof

³⁸⁶ Bennett, *Family Letters* [wie Anm. 298], S. 528. Bei der genannten »Pantomime« handelt es sich wohl um Hofmannsthals entstehende Pantomime zum Großen Welttheater; vgl. *SW X Dramen* 8, S. 67–104, S. 243–247 (Entstehung) und S. 281–317 (Zeugnisse 1922–1929, darunter mehrere Briefe Kommers an Hofmannsthal und Hofmannsthals an Kommer).

³⁸⁷ Arnold Bennett protokolliert die Einzelheiten im Tagebuch vom 18. April bis 24. Mai 1927 (wie Anm. 118, S. 224–234) sowie in Reisebriefen an verschiedene Familienmitglieder von Bord der »Flying Cloud« (Bennett, *Family Letters* [wie Anm. 298], S. 517–529). Vgl. auch Margaret Drabble, *Arnold Bennett, a Biography*. London 1974, S. 320f., mit dem fehlerhaften Vornamen »Ralph Kommer (the Austrian director)«. Ohne seine Begleiter namentlich zu nennen, schildert Bennett die Reise in fünf fortlaufenden Artikeln im »Sunday Express«, die er zu dem schmalen Band »Mediterranean Scenes: Rome-Greece-Constantinopel« zusammenfasst, der 1928 als »bibliographic curiosity in »one thousand numbered copies« erscheint (so Kobler, *Otto The Magnificent* [wie Anm. 15], S. 152); nachgedruckt in: *The Collected Works of Arnold Bennett*, Bd. I. New York 1975.

³⁸⁸ Damit verspätet sich Kommer um vier Tage. Hofmannsthal hatte Alexander Moissi am 12. Mai mitgeteilt: »Den 20^{ten} trifft Kommer hier ein, bevollmächtigt von Kahn, die ganze Sache zu behandeln.« Diese »Sache« bezieht sich auf Moissis Teilnahme an einem ab November 1927 geplanten Reinhardt-Gastspiel in New York, bei dem er als Oberon im »Sommernachtstraum« und als Jedermann sowie bei Rezitationsabenden Triumphe feiern wird; vgl. Fuhrich-Leisler / Prossnitz, *Reinhardt in Amerika* (wie Anm. 239), S. 71, S. 73, S. 81, S. 417 mit Anm. 3; Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 2592, Nr. 2593.

³⁸⁹ Gemeint sind die in Kassners letztem Brief (unten S. 171) genannten gemeinsamen Bekannten Marianne und Fritz Schlesinger. Marianne, geb. Geiringer (1891–1975), ist die Ehefrau von Gerty von Hofmannsthals Bruder Dr. Fritz (Friedrich) Schlesinger (1883–1938: KZ Buchenwald), dem Direktor der Elin A. G. für elektrische Industrie. Kommer und Schlesinger waren sich vermutlich 1917 im Militärdienst begegnet. Jedenfalls teilt Hofmannsthal Kommer am 30. Juli 1917 auf einer Postkarte mit: »Die Adresse meines Schwagers: Oberleutnant Dr. Fritz Schlesinger k.u.k. IV^{tes} Armeecommando Material Fassungsstelle No 41 Feldpost No 340« (Österreichische Nationalbibliothek: *Auto-ogr.* 519/40–1).

³⁹⁰ Gusti (Augustine) Adler (1890–1985), Bildhauerin, Malerin, Kunsthandwerkerin und Kulturjournalistin. Durch Vermittlung ihrer Jugendfreundin Helene Thimig lernt sie 1919 Max Reinhardt kennen und wird wenig später »für zwei Jahrzehnte dessen Privatsekretärin und, mehr noch, dessen rechte Hand, die nebst vielen privaten Dingen für Reinhardt auch einen Großteil von dessen Inszenierungen organisierte, vor allem bei

»Diana Cooper and Iris Tree« auf deren Weg nach Budapest³⁹¹ zu den fünf »Mirakel«-Vorstellungen vom 26. bis zum 30. Mai,³⁹² denen als Reinhardts »große Theaterschwelgerei«³⁹³ das Wiener Gastspiel vom 7. bis 17. Juni im Circus Renz folgt.³⁹⁴

Ab Anfang Juli weilte Kommer auf Schloss Leopoldskron,³⁹⁵ rechtzeitig zu den Salzburger Festspielen, die zwischen dem 30. Juli und 28. August erneut den künstlerischen und gesellschaftlichen Höhepunkt des Sommers bilden. Kurzfristig hatten sie in Frage gestanden, als es im Zuge des Wiener »Aufruhrs« vom 15. Juli mit dem Brand des Justizpalastes zu einem »Blutbad« von »84 Toten und über 500 meist Schwerverletzten« sowie »Eisenbahn-, Telephon- und Poststreiks« gekommen war.³⁹⁶ Elias Canetti, der Augenzeuge, erinnert sich:

Im Burgenland war geschossen, Arbeiter waren getötet worden. Das Gericht hatte die Mörder freigesprochen. Dieser Freispruch wurde im Organ der Regierungspartei als »gerechtes Urteil« bezeichnet, nein ausposaunt.³⁹⁷ Es war dieser Hohn auf jedes Gefühl von Gerechtigkeit, noch mehr als der Freispruch selbst, was eine ungeheure Erregung in der Wiener Arbeiterschaft auslöste. Aus allen Bezirken Wiens zogen die Arbeiter in geschlossenen Zügen vor den Justizpalast, der durch seinen bloßen Namen das Unrecht für sie verkörperte. [...] Der Justizpalast brannte, Die Polizei erhielt Schießbefehl, es gab neunzig Tote.

den Salzburger Festspielen. 1939 folgte sie Reinhardt in die USA und arbeitete an dessen »Workshop for Stage, Screen and Radio« mit. Nach Reinhardts Tod im Oktober 1943 arbeitete sie bis zu ihrem 80. Lebensjahr in der Dokumentationsabteilung von Warner Bros. in Hollywood« (so die Beschreibung des Nachlasses von »Fräulein Gusti Adler«, angeboten im Wiener Antiquariat INLIBRIS (<https://inlibris.com/item/bn46817/ö> [7. April 2021])).

³⁹¹ Bennett, Journal (wie Anm. 118), S. 234.

³⁹² Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2561.

³⁹³ So Felix Salten in seiner Kritik »Das Mirakel« (Zirkus Renz)« in der »Neuen Freien Presse« vom 9. Juni 1927. Morgenblatt, S. 1–3.

³⁹⁴ Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 1822.

³⁹⁵ Hier erreicht ihn Hofmannsthals Brief vom 7. Juli 1927 (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/40–24).

³⁹⁶ Vgl. die ausführlichen Meldungen in der »Neuen Freien Presse« vom 18. Juli 1927 (Abendblatt), S. 1–9.

³⁹⁷ Die »Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk« erscheint am Freitag, dem 15. Juli 1927, S. 1, mit der Schlagzeile: »Ein klares Urteil«.

Trotz »tiefster Niedergeschlagenheit unmittelbar« nach »diesem hellerleuchteten, entsetzlichen Tage«³⁹⁸ hatte »die Festspielgemeinde nach Beratung mit der Landesregierung und der Handelskammer« am 19. Juli entschieden, die Festspiele sollten »termingemäß in vollem Umfang [...] stattfinden«.³⁹⁹

Kassner hatte sich zum ersten und einzigen Mal zu einem Besuch entschlossen, vor allem, um die bewunderte Sopranistin Lotte Lehmann (1888–1976) als Leonore in Beethovens »Fidelio« wiederzusehen. Sie gilt ihm als die »wohl schönste Stimme der Welt«,⁴⁰⁰ seit sie ihn in dieser Partie am 31. März in Wien bei der »Gala-Vorstellung« im Rahmen der »Zentenarfeier« zu Beethovens 100. Todestag⁴⁰¹ entzückt und er ihr als »der geliebten Stimme« zu »Ostern 1927« die eben erschienenen »Mythen der Seele« handschriftlich zugeeignet hatte.⁴⁰² 1953 erinnert sich die 1938 in die USA emigrierte Sängerin:

Der Fidelio in unserer Neuinszenierung zu Ehren der Centenarfeier – und Rudolf Kassner sind für mich innig verbunden. Ich sehe Kassner noch vor mir stehen in unserem Wohnzimmer, einen Tag nach der Vorstellung. Seine Augen, die diesen seltsam forschenden und in die Ferne gerichteten Blick haben, den ich nie vergessen habe, schienen bis in mein Herz zu sehen.

³⁹⁸ Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*. München/Wien 1980, S. 274–282; Der 15. Juli.

³⁹⁹ Salzburger Chronik, 20. Juli 1927, S. 5.

⁴⁰⁰ Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 5. April 1927; vgl. Kassner – Taxis II (wie Anm. 2), S. 204.

⁴⁰¹ Zur »Beethoven-Feier des Operntheaters« vgl. die umfassenden Berichte und internationalen Würdigungen im Morgenblatt der »Neuen Freien Presse« vom 27. März 1927, S. 1–4, S. 11–13 und S. 31–36.

⁴⁰² Rudolf Kassner, *Die Mythen der Seele*. Leipzig 1927 (KSW IV, S. 145–200; S. 386–388); die Widmung auf dem Vorsatz (Privatsammlung, Stuttgart). – Gleichmaßen begeistert hatte sich Julius Korngold (1860–1945), der gestrenge Musikkritiker der »Neuen Freien Presse«, am 2. April 1927 im Feuilleton der Morgenausgabe (S. 1–3) geäußert und die »ungewöhnliche Leistung« hervorgehoben, »die in jedem gesungenen, in jedem gesprochenen Wort, in jeder Bewegung ebenso von großer Begabung wie von intensiver Arbeit Zeugnis« abgelegt habe. Er rühmt das »heilige Feuer« der Sängerin, deren Stimme man »so voll und mächtig« »bisher nicht gehört« habe. – Aus der Rückschau stellt Marcel Prawy fest: »Zum erstmal war hier das Experiment gewagt worden, die beiden sonst immer nur von hochdramatischen Stimmen besetzten Hauptrollen lyrisch zu besetzen; mit Alfred Piccaver und Lotte Lehmann. Die Lehmann wurde von da ab für uns zum Inbegriff des Fidelio« (Die Wiener Oper. Ergänzte und überarb. Neuauflage. Wien u.a. 1969, S. 251).

Er sagte etwas so Schönes: »Es war mir ein unvergeßliches Erlebnis, Sie während des Duetts zwischen Pizarro und Rocco zu beobachten. Sie gingen, lauschend und in angespanntester Aufmerksamkeit, um die ganze Bühne herum – oben auf dem finsternen Gangweg. Ich hatte den starken Eindruck, daß es eine menschliche Seele war, die dort von oben herab die Beiden umschloß – eine wunderbare Seele, stark und voller Kraft zu helfen und zu retten ...«

Dies war der Beginn einer Freundschaft [...]. Ich habe ein Bild von ihm mit der bezeichnenden Widmung: »der geliebten Stimme.«⁴⁰³

Die Inszenierung unter Leitung des Oberspielleiters der Wiener Staatsoper Lothar Wallerstein (1882–1949) wird nach Salzburg übernommen und als erste Opernaufführung auf der zu diesem Zweck verbesserten Bühne des Festspielhauses am 13., 18., 24. und 28. August unter dem Dirigat des Operndirektors Franz Schalk präsentiert. Durch ihn hatte sich Kassner einen Platz für die letzte »Fidelio«-Aufführung sichern lassen und in diesem Sinn Prinzessin Marguerite Caetani-Bassiano (1880–1963) am 3. August 1927 eröffnet: »I have ordered my place for the last Fidelio on the 28th«, allerdings sei er bereit, den Termin auf den »24th« vorzuziehen, falls sie mit ihrem Gatten Roffredo (1871–1961) anreisen werde: »I think you ought to come, it is worth while, you will find a lot of friends [...] and it will be too delightful. Christiane will be there, Kommer, etc.«⁴⁰⁴ Er trifft am 26. August abends in Salzburg ein. Statt der Bassianos, die schließlich absagen,⁴⁰⁵ begegnet er im »Österreichischen Hof« Hugo und Christiane von Hofmannsthal, die dort »im allerletzten Stock« logieren: »Eine Art Mansardenwohnung, weitläufig, luftig, fern vom Hotelgetriebe.«⁴⁰⁶ Im selben Haus hatte Chris-

⁴⁰³ Lotte Lehmann, Für Rudolf Kassner. In: Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch. Hg. von Alphons Clemens Kensik und Daniel Bodmer. Erlench-Zürich 1953, S. 47f.

⁴⁰⁴ Kassner – Caetani (wie Anm. 45), S. 194f. Der Hinweis belegt, dass Kommer auch für die Prinzessin kein Unbekannter ist.

⁴⁰⁵ Kassner an Christiane von Hofmannsthal, 14. August 1927. Kassners Briefe an Christiane von Hofmannsthal, später verheiratete Zimmer, liegen im Deutschen Literaturarchiv (DLA) in Marbach am Neckar. Kassner teilt Christiane mit: »Die Bassianos wollten auch kommen. Es gab wieder Telegramme, aber zuletzt gab es nur grands regrets« (Kassner – Caetani [wie Anm. 45], S. 195 mit Anm. 4).

⁴⁰⁶ Bertha Zuckerandl, Österreich intim. Erinnerungen 1892–1942. Ergänzte und neu illustrierte Ausgabe. Wien/München 1970, S. 154.

tiane ein Zimmer für ihn reservieren lassen;⁴⁰⁷ und rückblickend stellt sie fest: »Salzburg war am Schluß noch nett; durch Kassner, der ankam.«⁴⁰⁸ Einen Tag nach der Aufführung erklärt er der wegen Krankheit abwesenden Lili Schalk: »Gestern war es schön. [...] Sie [Lotte Lehmann] war vielleicht überhaupt noch nicht so wundervoll gewesen, es hat zu den ganz großen Leistungen der Theaterkunst gehört u. alles überstrahlt, was ich je auf irgend einer Opernbühne gesehen habe.«⁴⁰⁹ Ähnlich hatte der Kritiker der »Salzburger Chronik« nach der Premiere geurteilt: »Der erste Versuch, die Oper in das Festspielhaus zu verpflanzen, hat wiederum mit einem glänzenden Erfolge geendet. [...] Lotto Lehmann als Fidelio, dessen schwermutsüße Stimme, wunderbar im Ansatz, glockenrein in der Tonfülle, kräftig und stark, die gewaltige Rolle meisterte, ein Beispiel höchster und gepflegtester Gesangskultur.«⁴¹⁰

Zu den zahllosen Freunden, Bekannten und Prominenten gehört – wie erwartet – der rastlose Kommer. »Man mußte ihn da »in der Halle eines Salzburger Hotels zur Festspielzeit sehen [...] in der Fülle der Beziehungen, das Auge noch dem einen, das Ohr schon dem andern zugewandt.«⁴¹¹ Seine geschäftige Allgegenwart beklagt er Jahre später dem Freund Alfred Kerr:

Die Salzburger Festspiele, das ewige Pendeln zwischen der Salzach und dem Attersee,⁴¹² die Vertragsverhandlungen mit zwei amerikanischen Ju-

⁴⁰⁷ Vgl. Kassner an Christiane von Hofmannsthal, 1. und 14. August 1927.

⁴⁰⁸ B Christiane, S. 110; 4. Oktober 1927.

⁴⁰⁹ Die erhalten gebliebenen Briefe Kassners an Lili Schalk (1873–1967), Gattin des Operndirektors und Dirigenten Franz Schalk (1863–1931), verwahrt die Wienbibliothek im Rathaus, Wien. Vgl. Kassner – Taxis II (wie Anm. 2), S. 204, und KSW X, S. 613–617, bes. S. 617.

⁴¹⁰ Salzburger Chronik, 16. August 1927, S. 4.

⁴¹¹ Alfred Polgar, Kreisel (Studie über einen Zeitgenossen). In: Ders., Sekundenzeiger. Zürich 1937, S. 31–52; aufgenommen in: Alfred Polgar, Kleine Schriften, Bd. 3. Irrlicht (wie Anm. 11), S. 125–137, hier S. 127. Auf S. 428 ein Verzeichnis der ab 1924 erschienenen Teildrucke.

⁴¹² Mit Bezug auf das Wasserschloss Kammer in Schörfling am Attersee, das die Schauspielerin Eleonora von Mendelssohn (1900–1951) und ihr späterer Ehemann, der Rittmeister Emmerich von Jeszenszky 1925, je zur Hälfte, erworben hatten. Sie sind eng mit Max Reinhardt und Kommer befreundet, die beide hier wiederholt zu Gast sind (s. auch unten Anm. 486); vgl. Barbara Rosenegger-Bernard, »Wir kannten uns vom Attersee«. Gesellschaften im Sommer. In: Der Attersee. Die Kultur der Sommerfrische. Hg.

den,⁴¹³ Franz Werfel, Max Reinhardt-Kurt Weill und mehreren Verlegern (Bibelspiel⁴¹⁴ in New York, London usw.), fortlaufend andere geschäftliche Belastungen, ein komplizierter Ehekonflikt meiner Freunde, eigene Familienbeschwerden, eine unabweisbar drängende Intervention im Dauerkampf: Max Reinhardt-Else Heims⁴¹⁵ usw., usw. haben aus den letzten sechs Wochen eine atemlose Hölle für mich gemacht.⁴¹⁶

Dieses Bild vom 16. September 1934 aus dem Sacher in Wien mag mit einigen Abstrichen die Gegebenheiten des Jahres 1927 widerspiegeln, als in Reinhardts Regie Hofmannsthals »Jedermann«, Shakespeares

von Wolfgang C. und Traudl Berndt et al. 2. durchges. Aufl. Wien 2008, S. 46–48. Zu Raimund und Alice von Hofmannsthals dortiger Residenz s. unten Anm. 470 und Anm. 510.

⁴¹³ Gemeint sind der in Polen geborene amerikanische Journalist und Zionist Meyer Wolf Weisgal (1894–1977) sowie der amerikanische Zionist, Autor und Herausgeber Louis Lipski (1876–1963). Sie waren zu Besprechungen über den »Weg der Verheißung« (s. die folgende Anm.) nach Salzburg gekommen.

⁴¹⁴ Der Plan zu einem »jüdischen« Monumentalwerk war wohl zunächst von Meyer W. Weisgal, dann auch von Lord Alfred Melchett an Reinhardt herangetragen worden. Andererseits erhebt Kommer selbst diesen Anspruch, wenn er in einem rückblickenden Brief an Reinhardt vom 8. März 1937 behauptet, *er* habe »eine dramatische Israel-Historie in Vorschlag gebracht und die Dichter Richard Beer-Hofmann, Franz Werfel und Stefan Zweig, die Komponisten E. W. Korngold und Kurt Weill als die berufensten Gestalten genannt« (vgl. Leonhard M. Fiedler, *The Eternal Road – Max Reinhardts Weg*. In: Kurt Weill. *Auf dem Weg zum »Weg der Verheißung«*. Hg. von Helmut Loos und Guy Stein. Freiburg i.Br. 2000, S. 157–174, hier S. 170f.). Nach anfänglicher Zurückhaltung treibt Reinhardt in Zusammenarbeit mit Werfel und Weill das Projekt mit dem Titel »Der Weg zur Verheißung« bzw. »The Eternal Road« voran, so dass es im Sommer 1934 während der Festspiele in Anwesenheit Kommers zur ersten Lesung auf Schloss Leopoldskron kommt: »Die ersten Abschnitte, die Werfel vorlas, waren grandios und erschütternd«, teilt Reinhardt seinem Sohn Gottfried mit (Reinhardt, *Liebhaber* [wie Anm. 5], S. 208; Meyer W. Weisgal, *Beginnings of The Eternal Road*. In: *Souvenirprogramm zu »The Eternal Road«*. New York 1937, S. 7: in deutscher Übersetzung in: *Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika* [wie Anm. 239], S. 135–138). – Die für den 26. August 1935 im Rahmen der Salzburger Festspiele angekündigte Aufführung des Stücks wird nicht verwirklicht (vgl. Huesmann, *Welttheater* [wie Anm. 90], Nr. 2321).

⁴¹⁵ Reinhardt hatte 1910 die Schauspielerin Else Heims (1878–1958) geheiratet und 1919 wegen seiner Liebe zu Helene Thimig (1889–1974) verlassen. Die Scheidung zieht sich in einem langjährigen Streit bis 1935 hin, als endlich durch Vermittlung Gottfried Reinhardts und Rudolf Kommers eine finanzielle Einigung zustande kommt und die gerichtliche Trennung in Reno vollzogen wird. Nach Kommers skeptischer Depesche an Reinhardt vom 6. April 1935 (»Auf Wunsch Gottfrieds konferierte ich mit Frau Heims. Sie ist kampfbereit, entschlossen, völlig ungebrochen«) meldet am 14. April Gottfried Reinhardt: »Sie [Else Heims] ist bereit zur Scheidung unter von mir [und] Kommer ausgearbeiteten Bedingungen« (Reinhardt-Katalog [wie Anm. 4], Nr. 399 und Nr. 312).

⁴¹⁶ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 197.

»Sommernachtstraum« und Schillers »Kabale und Liebe« auf dem Festspiel-Programm stehen⁴¹⁷ – Stücke, die im Rahmen eines »Gesamtgastspiels der Reinhardt-Bühnen« ab dem 17. November desselben Jahres bis zum »zweimal auf ausdrücklichen Wunsch der Öffentlichkeit verschobenen Ende«⁴¹⁸ Anfang Februar 1928 in New York gezeigt werden.⁴¹⁹ Trotz dieses hektischen Trubels findet Kommer Zeit, Kassner und andere Freunde zu einem seiner legendären Frühstücke einzuladen. Kassner, inzwischen zu Gast auf Schloss Schwertberg im unteren Mühlviertel, informiert am 4. September 1927 Fürstin Marie von Thurn und Taxis:

Die beiden Hoyos⁴²⁰ samt Agnes Loys⁴²¹ u. einem jungen Pourtalès⁴²² waren nach Salzburg gekommen für den letzten Fidelio und hatten mich dann im Auto mit hierhergenommen. Die Fidelioaufführung war nicht auf der Höhe der Wiener Aufführung, nur die Lehmann war noch besser, sie war in der That so wie noch nie. [...] Ich sah in Salzburg sehr viele Menschen, man ging eigentlich nur durch Bekannte hindurch und fuhr immer mit irgendeinem Star den Lift hinauf. Pascha⁴²³ sah ich, wir frühstückten bei Kommer mit Ms Pinchot, der Nichte der Lady Johnstones zusammen. Dieselbe ist völlig uninteressant u. scheinbar rasend untalen-

⁴¹⁷ Kaut, Festspiele (wie Anm. 286), S. 55f.; Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 1828 und Nr. 1831 (der »Jedermann« vom 30. Juli bis 25. August ist nicht verzeichnet).

⁴¹⁸ Otto Kahn an Max Reinhardt, 10. Februar 1928. Zitiert in: Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 96.

⁴¹⁹ Fuhrich / Prossnitz, Die Salzburger Festspiele (wie Anm. 300), S. 80; Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2592–2600; Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 71–104.

⁴²⁰ Alexander Graf Hoyos (1876–1937) und seine Gattin Edmée, geb. Marquise de Loys-Chandieu (1892–1945), seit 1911 Besitzer von Schloss Schwertberg in Oberösterreich.

⁴²¹ Agnes Marquise de Loys-Chandieu, geb. de Pourtalès (1870–1930), Edmée Hoyos' Mutter.

⁴²² Ein nicht näher ermitteltes Mitglied der weitverzweigten Familie Pourtalès, der Agnes de Loys-Chandieu mütterlicherseits entstammt.

⁴²³ Alexander, genannt Pascha, Prinz von Thurn und Taxis (1881–1937), jüngster Sohn von Alexander und Marie von Thurn und Taxis. Er hatte 1923 als Principe della Torre e Tasso die italienische Staatsbürgerschaft angenommen, verzichtet 1933 durch Familienvertrag für sich und seine Nachkommen auf alle den Mitgliedern des Hauses Thurn und Taxis zustehenden Rechte, scheidet aus dem Hause aus und wird im Mai 1934 von italienischen König Vittorio Emanuele III. zum Duca di Duino erhoben; vgl. Kassner – Taxis II (wie Anm. 2), S. 243.

tiert, nur ist sie sehr hübsch u. erinnert sehr an ihre Tante. Wir beide⁴²⁴ sagten es ihr, was sie aber keineswegs interessierte, weil sie nur von Kunst, resp. von ihrer Kunst reden wollte, was uns wieder nicht interessierte.⁴²⁵

Rosamond Pinchot wurde 1904 als Tochter des amerikanischen Rechtsanwalts Amos Pinchot (1873–1944) geboren, Sohn des Holz- und Waldmagnaten James William Pinchot (1831–1908) und Bruder des zweimaligen Gouverneurs von Pennsylvania (1923–1927 und 1931–1935) Gifford Pinchot (1865–1946). Beider Schwester Antoinette (genannt Nettie) (1868–1934) hatte 1892 den Diplomaten Sir Alan Johnstone (1858–1932) geheiratet, der von 1903 bis 1905 als Sekretär der britischen Botschaft in Wien tätig war. Damals hatte das Ehepaar mit Marie Taxis und Kassner Freundschaft geschlossen, die fortbesteht, als Sir Alan, zu seinem und seiner Gattin Leidwesen, 1905 Wien verlassen muss, da er als Gesandter nach Kopenhagen abberufen wird.⁴²⁶

Max Reinhard hatte die junge Rosamond im November 1923 an Bord der »Aquitania« »entdeckt«, jenem Schiff der Cunard Line, das, 1913 vom Stapel gelaufen, in den zwanziger und dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts dank seiner luxuriösen Ausstattung und eleganten Linienführung als einer der beliebtesten Transatlantik-Dampfer gilt.⁴²⁷ Auf dem Weg nach New York zur ersten Aufführung von Karl Vollmoellers »Mirakel« in den Vereinigten Staaten⁴²⁸ begleiten ihn Mitarbeiter und Teile des Ensembles mit Kommer und Diana Cooper, die sich erinnert: »everything delighted and excited us – the fine big cabin, the bath with fresh and sea water, the springing decks and space, the interminable menus, the orchestra and the bustle, the cupboard trunks, bouquets and radiograms, but through the delight and excitement flitted the sinister shade of the *Titanic*«. ⁴²⁹ Reinhardt hatte das Schiff mit Sorge betreten, da die von Kommer für die Rolle der

⁴²⁴ Gemeint sind Kassner und Prinz Pascha von Thurn und Taxis.

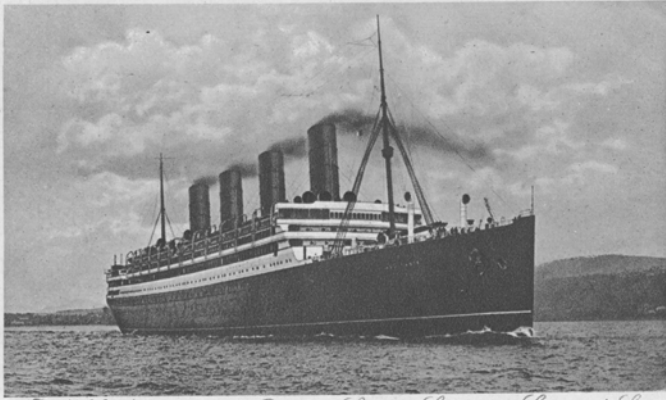
⁴²⁵ Kassner – Taxis II (wie Anm. 2), S. 295f.

⁴²⁶ Vgl. ebd., S. 89, S. 95; Kassner – Chamberlain (wie Anm. 125), S. 417.

⁴²⁷ Ballard / Archbold, Lost Liners (wie Anm. 291), S. 51ff.

⁴²⁸ S. oben S. 120.

⁴²⁹ Diana Cooper (wie Anm. 29), S. 1. Die Titanic war am 14. April 1912 gesunken.



R. M. S. Aquitania. Britain's Largest Liner. Cunard Line



S.17751.

CUNARD LINE, R.M.S. "AQUITANIA", CAROLEAN SMOKING ROOM.

Abb. 7a: Der Luxusdampfer »Aquitania«. Postkarte
Privatsammlung Stuttgart
Abb. 7b: »Aquitania«, Smoking Room, Postkarte
Privatsammlung Stuttgart

Nonne vorgesehene ungarische Schauspielerin Lili Darvas (1902–1947)⁴³⁰ im letzten Augenblick wegen Krankheit hatte absagen müssen.⁴³¹ Kommer schreibt:

Reinhardt went to see some more prospective *Nuns* – actresses and dancers – in Vienna and Paris. I did the same in Berlin and London. We were to meet again, after four days, on the Aquitania. No *Nun* in Berlin, no *Nun* in Vienna, no *Nun* in Paris, no *Nun* in London. But when Max Reinhardt stepped on board at Cherbourg, he said: »I have seen the ideal *Nun*.« [...] On the tender – on the upper deck of the tender.

Von ihrer Erscheinung fasziniert, verpflichtet er, trotz aller Einwände seiner Mitarbeiter, die Neunzehnjährige, die sich bislang nie fürs Theater interessiert hatte und keine einzige Gedichtzeile außer dem Vater unser auswendig hersagen konnte, für die Rolle,⁴³² in der sie dann am 15. Januar 1924 zum erstenmal auf der Bühne des New Yorker »Century Theatre« steht. Das erlesene Publikum repräsentiert »a who is who of New York society«.⁴³³ Diana Cooper, die Madonna,⁴³⁴ erinnert sich: »She was rich, very beautiful, athletic, with a coltish grace and a strange face [...]. Reinhardt was proud of his choice and became proud-

⁴³⁰ In Salzburg übernimmt sie bei den Festspielen 1926, 1927 und 1930 die Rolle der »Guten Werke« in Hofmannsthals »Jedermann« sowie 1927 und 1930 die der Lady Mitford in Schillers »Kabale und Liebe« (Kaut, Festspiele [wie Anm. 286], S. 51, S. 55, S. 64); außerdem spielt sie vom 21. April bis zum 9. Juni 1927 am Theater in der Josefstadt die Antoinette Hechingen in Hofmannsthals »Der Schwierige« (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 1809).

⁴³¹ Kommer weiß: »This sudden attack of illness was violent enough – it was a love affair with Franz Molnar, the poet of Hungary, of Liliom, Swan, and Guardsman fame« (Kommer, Nuns and Madonnas II [wie Anm. 261], S. 43). Die Anspielungen gelten Molnars Stücken »Liliom«, »Der Schwan« und »Der Leibwächter«. 1925 heiraten Lili Darvas und Franz (Ferenc) Molnar (1878–1952).

⁴³² Kommer, Nuns and Madonnas II (wie Anm. 261), S. 43f.; in deutscher Übersetzung – mit der falschen Quellenangabe: »Liberty, 27. 2. 1926« (statt 27.11.1926) – zitiert in: Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika [wie Anm. 239], S. 51f.). Vgl. die ein wenig abweichende Darstellung in: Reinhardt, Leben für das Theater (wie Anm. 27), S. 203–205.

⁴³³ Bibi Gaston, *The Loveliest Woman in America. A Tragic Actress, Her Lost Diaries and Her Granddaughter's Search for Home*. New York 2008, S. 6–17; Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2580.

⁴³⁴ Sie übernimmt in Amerika die Rolle der Nonne im gelegentlichen Wechsel mit Rosamond Pinchot, vgl. Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2580, Nr. 2582.

er as Rosamond was moulded by him into perfection.«⁴³⁵ Nach 299 umjubelten Vorstellungen in New York spielt sie ab 22. Dezember 1924 in den »Miracle«-Aufführungen in Cleveland;⁴³⁶ ist aber an den weiteren Stationen der Amerika-Tournee nicht mehr beteiligt.⁴³⁷ Den Sommer 1925 verbringt sie mit Proben in Salzburg, »perfecting her German«, und eröffnet als Nonne am 16. August die »Mirakel«-Reihe im Rahmen der Festspiele.⁴³⁸ In dieser Rolle wirkt sie im Frühjahr 1927 bei den »Mirakel«-Gastspielen in der Dortmunder Westfalenhalle (14. bis 19. April) mit⁴³⁹ sowie in Prag (2. bis 4. Juni) und Wien (7. bis 17. Juni),⁴⁴⁰ wo sie am 15. Juni als »die schöne Darstellerin der Nonne« das Entzücken Arthur Schnitzlers erregt.⁴⁴¹

Bei den anschließenden Salzburger Festspielen tritt sie zwischen dem 6. und 27. August 1927 als Hippolyta im »Sommernachtstraum« auf, und Bertha Zuckerandl bescheinigt ihr »impressionistische Anmut, lässige Eleganz«.⁴⁴² Die Kritiken vom 8. August begnügen sich mit Hinweisen auf ihre äußere Erscheinung und ihre Aussprache: »Schlank wie ein Blütenstengel« nennt sie die »Salzburger Chronik« (S. 4), »ganz leise singt in der Aussprache noch der ausländische Ak-

⁴³⁵ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 4. Ein Rollenporträt als Nonne in: *The Miracle* (wie Anm. 277), S. [26]; Kommer, Nuns and Madonnas II (wie Anm. 261), S. 45.

⁴³⁶ Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 2582.

⁴³⁷ Gaston, *The Loveliest Woman* (wie Anm. 433), S. 7–19.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 20f.; Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 1605; Kaut, *Festspiele* (wie Anm. 286), S. 49.

⁴³⁹ Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29, S. 73f.) beschreibt die »gigantic exhibition hall that dwarfed Olympia [...]. So big was the hall that the Nun and the crowds used motorcars in the outer corridors to arrive at the several entrances. [...]«. Der Vergleich mit »Olympia« bezieht sich auf die »Miracle«-Erstaufführung im Dezember 1911 in London, die Diana einst gesehen hatte (vgl. Diana Cooper, *The Rainbow* [wie Anm. 75], S. 232f.). Das 1886 eröffnete »Olympia« »ist ein großartiges Amphitheater mit 10 000 Plätzen, für Ausstattungsstücke und Sportveranstaltungen« (Karl Baedeker, *London und Umgebung*. 16. Aufl. Leipzig 1909, S. 56).

⁴⁴⁰ Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 1808, Nr. 2546, Nr. 1822; Diana Cooper, *The Light* (wie Anm. 29), S. 75f.

⁴⁴¹ Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1927–1930*. Wien 1997, S. 56: 15. Juni: »Mit C. P [d.i. Clara Katharina Pollaczek (1875–1951), Schnitzlers letzte Lebensgefährtin] Circus Renz »Mirakel« (außerordentliche Reinhardt-Inszenierung)« und S. 66: 16. Juli: »Miss Pinchot [...] die schöne Darstellerin der Nonne im Mirakel [...]«.

⁴⁴² Kaut, *Festspiele* (wie Anm. 286), S. 55; Huesmann, *Welttheater* (wie Anm. 90), Nr. 1828. Gaston, *The Loveliest Woman* (wie Anm. 433), S. 42, teilt ihr fälschlicherweise »the role of Helena« zu. – Bertha Zuckerandl, *Österreich intim* (wie Anm. 406), S. 159.

zent mit«. Das »Salzburger Volksblatt« (S. 6) meint, bei der »jugendlich-kühlen« Darstellerin übersehe »man gerne«, »daß ihre Sprache noch einige Hemmungen bereitet«, und das »Salzburger Volksblatt« (S. 4) vermerkt, »die schöne Amerikanerin« »mühe« sich »reizvoll um die deutsche Sprache«. Ähnliche zwiespältige Eindrücke waren Kassner wohl von Freunden zugetragen worden, die sie in dieser Rolle gesehen hatten.

Im Verlauf des folgenden Gastspiels der Reinhardt-Truppe vom November 1927 bis Februar 1928 im New Yorker »Century Theatre« gestaltet sie die Helena in Shakespeares »Sommernachtstraum« sowie kleinere Rollen in Hofmannsthals »Jedermann« oder Büchners »Dantons Tod«. ⁴⁴³ Zehn Jahre später, vom 7. Januar bis 16. Mai 1937, steht sie noch einmal im Manhattan Opera House auf der Bühne, als Bath-Sheba in Franz Werfels Oratorium »Der Weg der Verheißung« (»The Eternal Road«), das es als »eine der außergewöhnlichsten theatralischen Schöpfungen Reinhardts« auf »insgesamt 153 Vorstellungen« bringt. ⁴⁴⁴ In der »Neuen Freien Presse« vom 9. Januar 1937 (S. 7) heißt

⁴⁴³ Vgl. Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 71–85; Huesmann, Welttheater (wie Anm. 90), Nr. 2592–2594.

⁴⁴⁴ Zu Franz Werfels Oratorium »Der Weg der Verheißung« mit der Musik von Kurt Weill vgl. Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika (wie Anm. 239), S. 135–179. Nach langwierigen, intensiven Vorbereitungen war das Stück am 7. Januar 1937 in der englischen Übersetzung von Ludwig Lewisohn (1882–1955) unter dem Titel »The Eternal Road« im New Yorker Manhattan Opera House uraufgeführt worden (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 2620; Gaston, The Loveliest Woman [wie Anm. 433], S. 233, nennt abweichend als Premierendatum den 4. Januar 1937). Ursprünglich hatte man die Premiere für den 3. Dezember 1935 angesetzt, zu deren Proben Reinhardt, Weill und Werfel im November 1935 nach New York gekommen waren (vgl. Fuhrich-Leisler / Prossnitz, Reinhardt in Amerika [wie Anm. 239], S. 169). Alma Mahler-Werfel erinnert sich: »Franz Werfel und ich waren im Herbst unseres Unglücksjahres 1935 zu den Proben des »Eternal Road« (»Weg der Verheißung«) nach New York gegangen, beide noch vollkommen vernichtet durch den Verlust von Manon [die Tochter aus Almas Verbindung mit Walter Gropius war am 22. April 1935 im neunzehnten Lebensjahr an den Folgen einer Kinderlähmung gestorben]. Unser Freund Rudolf Kommer sah unseren Zustand. Als Weihnachten heranrückte, ließ er uns vom Sohn Hugo von Hofmannsthals, Raimund, einladen (er hatte eine Lady Astor geheiratet), denn Rudolf Kommer wollte nicht, daß wir ein einsames Fest in New York hatten« (Alma Mahler-Werfel, Mein Leben. Frankfurt a.M. 1960, S. 174). Die Einladung galt wohl dem Landsitz »Marienruh« am Rande von Rhinebeck im Staate New York, den Vincent Astor 1926 für seine Schwester Alice zur Hochzeit mit Prinz Obolensky hatte bauen lassen.

es unter der Überschrift »Franz Werfels neuestes Bühnenwerk in Newyork«:

Franz Werfels biblisches Spiel »Der Weg zur Vollendung« wurde gestern abend in Newyork an der Manhattan Opera aufgeführt. Ein Newyorker Telegramm meldet uns hierüber: Das Drama war mit den bedeutendsten amerikanischen Schauspielern besetzt und die ausgezeichnete Aufführung erzielte bei einem begeisterten Publikum einen durchschlagenden Erfolg, den auch die Newyorker Kritik einmütig feststellt.

Siegfried Trebitsch rühmt:

Wer dieses Bibelspiel nicht gehört und gesehen hat, wen dessen Kraft und Größe nicht erschütterte, kann sich kaum eine Vorstellung davon machen, in welche Höhen die Regiekunst Max Reinhardts, der sich selbst übertroffen zu haben schien, im Bunde mit der betörenden Musik von Kurt Weil[l], das Werk gehoben hatte. Ich wüßte nicht zu sagen, wann dem großen Regisseur jemals Besseres gelungen wäre.⁴⁴⁵

Trotz des überwältigenden Zuspruchs kommt es wegen der exorbitanten Kosten schon während der jahrelangen Vorarbeiten sowie beim laufenden Spielbetrieb zum »absolut größte[n] Theaterdefizit aller Zeiten«, durch das Reinhardts »theaterwirtschaftlicher, theatergeschäftlicher, wenn nicht auch [...] künstlerischer Ruf völlig vernichtet ist.«⁴⁴⁶ Im folgenden Jahr scheidet Rosamond Pinchot aus dem Leben. »The New York Times« meldet am 25. Januar 1938 auf Seite 1: »Rosamond Pinchot Ends Life in Garage; Actress of 'The Miracle' Fame Dies of Fumes in Auto at Long Island Home«.

Im Anschluss an die am 28. August 1927 endenden Festspiele reist Kommer Anfang September nach Berlin. Wieder steigt er im »Adlon« ab, trifft mit Arnold Bennett und Diana Cooper zusammen – beide waren als Mitglieder einer »excursion party« zu einem kurzen »holiday« aus England herübergekommen –, besucht mit ihnen am 13. September »Piscator's Communist play *Hoppla wir leben* at the Rollenplatz [sic] Theatre« und am nächsten Abend Wagners »Tristan« mit der »super-

⁴⁴⁵ Siegfried Trebitsch, *Chronik eines Lebens*. Zürich/Stuttgart/Wien 1951, S. 428.

⁴⁴⁶ Reinhardt an Kommer, 5. Mai 1942, in: Reinhardt, *Leben für das Theater* (wie Anm. 27), S. 342f.

ben« Frida Leider als Isolde.⁴⁴⁷ Bald darauf setzt er nach England über, besteigt in Southampton die zur britischen White Star Line gehörende »Homeric« und geht am 28. September in New York an Land.⁴⁴⁸

*

Dass die lockere Verbindung zwischen Kassner und Kommer über die Jahre Bestand hat, zeigt Kassners Nachricht vom 17. Mai 1929 an seinen Verleger Anton Kippenberg, er habe »gehört«, sein Buch »Englische Dichter«⁴⁴⁹ sei »in Amerika erschienen« beziehungsweise schon »vor Wochen dort angezeigt« worden. Diesen Hinweis hatte er Anfang des Monats einem Gespräch mit Kommer in Wien zu danken, auf das er noch acht Jahre später im Brief vom 15. März 1937 anspielen wird.⁴⁵⁰ Kommer hatte Hugo von Hofmannsthal am 22. März aus New York angekündigt: »Ich fahre am 29ten d.M. nach London (Hotel Claridge) Bin Mitte April Berlin Adlon, Anfang Mai – Wien, Sacher.«⁴⁵¹ Tatsächlich verlässt er New York am 30. März 1929,⁴⁵² hält sich, wie

⁴⁴⁷ Vgl. Bennett, Journal (wie Anm. 118), S. 255f.: 11. bis 14. September 1927. – Erwin Piscator (1893–1966) hatte sein »Theater am Nollendorfplatz« (!) am 3. September 1927 mit der genannten Inszenierung von Ernst Tollers (1893–1939) Zeitstück »Hoppla, wir leben!« eröffnet. – Frida Leider (1888–1975), seit 1923 Mitglied der Berliner Staatsoper, ist als hochdramatische Sopranistin vor allem als Wagner-Sängerin berühmt.

⁴⁴⁸ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332, S. 348.

⁴⁴⁹ Rudolf Kassners »Englische Dichter« waren 1920 im Insel-Verlag zu Leipzig erschienen, als radikal gekürzte Neuausgabe des Erstlingswerks »Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert. Accorde«, das 1900 bei Eugen Diederichs in Leipzig erschienen war. Im Nachwort (S. 188) heißt es: »*Die englischen Dichter* ist eine Neuauflage von *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, das 1898/99 geschrieben wurde und 1900 erschienen war. Alles Überflüssige, Grimassige, Falsche, Unreife ist aus dem Buche gestrichen worden, soweit dies anging und der Bestand und Sinn des Ganzen dadurch nicht in Frage gestellt wurde. Es ist nichts Neues hinzugefügt und keine Meinung oder Wertschätzung des besser Belehrten und Gereiften eingeschoben und eingeschmuggelt worden. Der Wert des Buches liegt weniger in der Kritik des Fünfundzwanzigjährigen, als in einer das kommende Werk vorausbestimmenden, vorausahnenden Gesamtanschauung. Es ist durchweg mehr das Werk eines Sehenden als das eines Urteilenden.« Der Text der »Englischen Dichter« jetzt in: KSW III, S. 465–632.

⁴⁵⁰ S. unten S. 172f.

⁴⁵¹ Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.; Teilabdruck in: Hätte ich das Kino! (wie Anm. 90), S. 196.

⁴⁵² Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332, S. 348.

angegeben, in London,⁴⁵³ Berlin und Wien auf, ehe er im Juni mit Otto Kahn in Hamburg zusammentrifft und auf der gecharterten »steam yacht *Albion*« »a tour of Scandinavian waters« antritt – »through the Kiel Canal [d.i. Nord-Ostsee-Kanal] to Gothenburg [d.i. Göteborg], and thence to Denmark, Sweden and Norway and the fjords«.⁴⁵⁴ Zu den Gästen zählt die junge Daphne du Maurier, gewiss auf Fürsprache Kommers, den sie im März 1927 in Berlin kennengelernt hatte.⁴⁵⁵ In der Rückschau schildert sie das exklusive Schiff – »Well, about the most luxurious thing I've ever seen afloat« –, die Landausflüge und Mitreisenden – »Must say Otto Kahn is a wonderful person. I love his theories and his philosophy of life« – sowie die gespannte Atmosphäre zwischen den Teilnehmern. Als die Tour am 12. Juli in Hamburg zu Ende geht, atmet sie erleichtert auf: »Well, it's over. Three weeks of hectic living coming to an abrupt end, and people who have lived in a block together all parting and shaking hands on a platform.«⁴⁵⁶ Auf Kippenbergs postwendende Versicherung, er wisse nichts von solcher Ausgabe, räumt Kassner am 25. Mai ein, er könne Näheres »nicht so bald erfahren, da seine Informationsquelle Kommer mit Otto Kahn herumreist«. Zu seiner Frage nach dem »Copyright der Insel-Sachen in Amerika« – sofern es nicht gelte, »könnten die ja übersetzen, was sie wollen, ohne daß ich 1 M[ark] sähe« – setzt Kippenberg am 29. Mai die rechtlichen Bedingungen auseinander und unterstreicht, ein »Übersetzungshonorar« wäre für Kassner »niemals zu erzielen« gewesen, »falls ein Winkelverleger doch die Übersetzung gebracht haben sollte.«⁴⁵⁷ Offenbar hat sich Kommer im Nachgang zu Kassners Rückfrage noch einmal korrigierend geäußert. Das Thema jedenfalls wird in den

⁴⁵³ Hier erreicht ihn Hofmannsthals Nachricht vom 15. April 1929 mit der Adresse »London / Claridge Hôtel« (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/40–33).

⁴⁵⁴ Matz, Kahn [wie Anm. 15], S. 239, ohne Kommer als Mitreisenden zu nennen. Kolber, *Otto The Magnificent* (wie Anm. 15) übergeht diese Fahrt.

⁴⁵⁵ S. oben S. 142 mit Anm. 380.

⁴⁵⁶ Daphne du Maurier (wie Anm. 380), S. 112, S. 158–161. Vgl. Margaret Forster, *Daphne du Maurier. Ein Leben. Aus dem Englischen von Einar Schlereth und Brigitte Beier*. Zürich/Hamburg 1994, S. 88; Tatiana de Rosnay, *Manderley For Ever*. Paris 2015, S. 155–159.

⁴⁵⁷ Sämtliche hier und im Folgenden angeführten Zitate aus dem Briefwechsel Kassners mit dem Insel-Verlag und dessen Leiter Anton Kippenberg stammen aus dem Insel-Verlagsarchiv im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar.

überlieferten Korrespondenzen nicht mehr berührt. Eine amerikanische Ausgabe des Buches erscheint nie.

*

Vier Jahre später, am 11. September 1933, begeht Kassner in Wien seinen 60. Geburtstag in beklemmender finanzieller Not. Sein ererbtes Vermögen ist in den Wirren der Inflation und Weltwirtschaftskrise verloren gegangen, und die nur schleppend einlangenden Honorare sind »so niedrig«.⁴⁵⁸ Ohne eine anonyme monatliche Unterstützung durch Lady Phipps, Gattin des britischen Botschafters in Berlin Sir Eric Phipps,⁴⁵⁹ »hätte ich nicht leben können«, klagt er der Fürstin Bismarck: »So trist, wie ich es jetzt manchmal bin war ich mein ganzes Leben nicht.«⁴⁶⁰ Angesichts dieser Situation hatte sie mit ihrem Bruder Alexander Graf Hoyos den festlichen Anlass genutzt, um bei Freunden und Verehrern eine für den Jubilar bestimmte Geldsammlung als »Kassnerfonds« ins Werk zu setzen. Schon am 3. Mai hatte er gehofft, »mit dem, was am 11. [September] zusammen kommt,« »ein Jahr leben« und vielleicht »einige Monate in eine kleine italienische Stadt« reisen zu können, »um ein Buch, die sogenannte physiognomische Aesthetik zu schreiben.«⁴⁶¹ Das »beträchtliche Ergebnis« wird ihm am 11. September auf Schloss Schwerberg überreicht, samt einer Spenderliste, auf der Kommer und Raimund von Hofmannsthal verzeichnet sind.⁴⁶² Letzterer mit der »größten Summe«,⁴⁶³ offensichtlich aus dem Vermögen seiner Frau Alice Astor, die er nur wenige Monate früher, am 21. Januar 1933, mit Kommer als Trauzeugen in Newark geheiratet

⁴⁵⁸ Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 30. Mai 1933.

⁴⁵⁹ Sir Eric Phipps (1875–1942), von 1933 bis 1937 britischer Botschafter in Berlin, zuvor von 1928 bis 1933 Gesandter in Wien. Er hatte 1911 in zweiter Ehe Frances, geb. Ward (1893–1988), geheiratet. Das Ehepaar, insbesondere Lady Phipps, hatte in den Wiener Jahren mit Kassner eine Freundschaft geschlossen, die bis zu seinem Lebensende andauern wird.

⁴⁶⁰ Kassner an Fürstin Bismarck, 30. Mai 1933.

⁴⁶¹ Kassner an Fürstin Bismarck; gedacht ist an jenes Buch, das 1936 unter dem Titel »Von der Einbildungskraft« erscheinen wird; s. unten S. 172 mit Anm. 512.

⁴⁶² Am 8. September hatte Edmée Gräfin Hoyos ihrer Schwägerin, der Fürstin Bismarck, noch mitteilen müssen, dass einige Freunde, unter ihnen Raimund, »n'ont rien donné« (vgl. Kassner – Caetani [wie Anm. 45], S. 242, Anm. 2).

⁴⁶³ Kassner an Fürstin Bismarck, 13. September 1933.

hatte.⁴⁶⁴ Vorangegangen war eine Pressekampagne, zu der Christiane Zimmer-von Hofmannsthal am 4. Oktober 1932 erläutert hatte: »Was Raimund anlangt, so war die Zeitungsnachricht nur alter Tratsch frisch aufgewärmt, immerhin aber sind beide in New York, um einen Prozeß zu führen, geleitet von Kommer, der doch angeblich alles am Besten kann.«⁴⁶⁵

Einige Tage nach der Geburtstagfeier beginnt Kassner auf Schloss Schwertberg, den »Donatoren« und Gratulanten für die »vielen u. schönen Briefe« zu danken,⁴⁶⁶ darunter das – verlorene – Schreiben Kommers.⁴⁶⁷

3. Kassner an Kommer, von Wien nach New York⁴⁶⁸

SCHLOSS SCHWERTBERG
Ober-Österreich
19.9.33
<Dienstag>

Mein lieber Kommer,
ich danke Ihnen sehr. Was soll ich mehr sagen? Meine Freude wollen, dass ich damit eine Reise mache. Was ich seit mehr als 20 Jahren nicht mehr gethan habe.⁴⁶⁹ Doch nie vielleicht ist das pure Leben so Reise gewesen wie in diesem Fall.

⁴⁶⁴ S. oben S. 141f.

⁴⁶⁵ B Christiane, S. 133.

⁴⁶⁶ Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 13. und 14. September 1933.

⁴⁶⁷ Kommer hatte den nicht erhalten gebliebenen Brief noch in London aufgegeben. Dafür spricht die zu erschießende Einladung nach London, vor allem aber die Tatsache, dass er »from Southampton, England« an Bord der »Aquitania« erst am 20. September 1933 in New York eintrifft (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 332, S. 348). Immerhin dürfte er in seinen Zeilen die bevorstehende Abreise sowie seine New Yorker Adresse mitgeteilt haben.

⁴⁶⁸ Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 520/ 3–1. Ein einseitig beschriebener Briefbogen mit aufgedruckter Anschrift und Briefumschlag: *Vereinigte Staaten* / M^r. Rudolf K. Kommer / Hotel Ambassador / New York / U. S. A. Poststempel: Schwertberg, 19. IX. 33. – Auf der Rückseite als Absender: »D^r. Rudolf Kassner / Schwertberg Austria«.

⁴⁶⁹ Kassner hatte seine letzte große Reise von April bis November 1911 ins Russische Zarenreich bis an die Grenzen Chinas unternommen. Danach folgten gelegentliche Reisen ins europäische Ausland, auch nach England, wo er den Herbst 1912 verbracht hatte,

Doch nach London will ich jetzt einmal kommen u. hoffe Sie dann dort zu sehen.

Ich fahnde nach Raimunds Adresse.⁴⁷⁰

»den größten Teil davon in London, ein paar Tage in Cambridge« (KSW IX, S. 281). Hinzukommen Reisen nach Italien, Frankreich (Paris) und in die Schweiz sowie die alljährlichen Sommerbesuche auf den Schlössern Duino (Italien), Lautschin (Böhmen) und Schwertberg (Oberösterreich).

⁴⁷⁰ Raimund von Hofmannsthal war mit seiner Frau Alice unmittelbar nach der Hochzeit nach Europa gereist (s. oben S. 142). Möglicherweise weilt er zur Zeit auf Schloss Kammer am Attersee; wo sich das junge Paar »sehr glücklich und zufrieden« »installiert« hatte. Das jedenfalls berichtet seine Mutter Gerty am 4. November 1933 Rudolf Alexander Schröder, mit dem Zusatz, beide seien im Sommer bei ihr in Schloss Prielau »aufgetaucht« (DLA: Nachlass Schröder; freundlicher Hinweis von Frau Dr. Katja Kaluga, Frankfurt a.M., und Prof. Dr. Gerhard Schuster, Rudolf Borchardt Archiv, Wetzlar a.d. Lahn). Gerty von Hofmannsthal hatte das ehemalige fürstbischöfliche Jagdschloss in der Gemeinde Maishofen, Bezirk Zell am See, Land Salzburg, 1932 erworben und restaurieren lassen. Im genannten Brief an Schröder führt sie aus: »Es hat wunderbare Dimensionen und ist ganz bäuerlich. Die Geschichte davon kennt man bis 1426 zurück! Ich habe es von richtigen Bauern übernommen in deren Besitz es über 150 Jahre war! Das ganze war eine tolle Sache.« Und am 29. Juni 1935 teilt sie Anna Bahr-Mildenburg mit: »Das alte Haus in dem ich jetzt lebe ist eine Art Bauernschlössl und liegt am See dh. etwas gegen Maishofen hin. Wir haben die Gletscher vor uns und rückwärts das todtte Gebirge. Wir haben es von Bauern erworben und es war eine Ruine! Jetzt hat es einigen Comfort aber das Gepräge ist geblieben« (BW Bahr, Bd. 1. Göttingen 2013, S. 438). Hier verbringt sie die Sommermonate und empfängt die Familien von Tochter Christiane und Sohn Raimund. Im November 1940 beschlagnahmt die Gestapo das Anwesen, das am 3. April 1943 auf persönliche Weisung Adolf Hitlers an den NS-Monumentalbildhauer Josef Thorak (1889–1952) verkauft wird. Dazu und zu den komplizierten »Rückstellungs«-Verhandlungen, die erst im Juli 1952 abgeschlossen sind, vgl. Albert Lichtblau, »Arisierungen«, beschlagnahmte Vermögen, Rückstellungen und Entschädigungen in Salzburg. Wien/München 2004, S. 115–117, S. 191–195. Raimund von Hofmannsthal macht das Haus zu einem Treffpunkt von Künstlern, Schriftstellern und Freunden aus aller Herren Ländern: »Here the old and new Europe met« (Baron Janko Musulin. In: Raimund von Hofmannsthal. A Rosenkavalier [wie Anm. 361], S. 24f.) – Ende der 1980er Jahre wird das Schloss in ein kleines Luxushotel umgewandelt.

Die gewisse charmante Gräfin ist Caecilia Sternberg,⁴⁷¹ die sich auf eine Weltreise begibt, ich glaube so gar heute oder morgen.⁴⁷²

Alles Gute u. Liebe und auf baldiges Wiedersehen. Irgendwo, aber auch in London.

Ihr

aufrichtig ergeb.

D^r. Rud. Kassner

Kassners Schlussbemerkung lässt vermuten, dass Kommer ihn nach London eingeladen hatte, wo er als Alice von Hofmannsthals Vermögensverwalter und Freund Raimunds »in dem wundervollen Hanover Lodge, mitten im Regent-Park« wohnt, das Alice 1926 erworben hatte,⁴⁷³ und wo ihn im Sommer

⁴⁷¹ Diese Antwort auf eine Frage Kommers im verlorenen Gratulations-Brief gilt Cecilia Gräfin Sternberg (1908–1983), Tochter des Grafen Adolf Cécil Reventlow-Criminil (1969–1927) und der Alice Lilian Gräfin Hoyos (1877–1923). Sie ist eine Nichte von Kassners Freundin Marguerite Gräfin Hoyos, verheirateter Fürstin Herbert Bismarck. Cecilia hatte am 11. Januar 1928 in Wien Graf Leopold Sternberg (1896–1957) geheiratet. In ihren 1977 in englischer Sprache veröffentlichten Erinnerungen »The Journey«, die 1979 in der Übersetzung von Christian Spiel unter dem Titel »Es stand ein Schloß in Böhmen. Wanderjahre einer Europäerin« erschienen, porträtiert sie die Mitglieder ihrer weitverbreiteten Verwandtschaft, unter ihnen die Fürstin Bismarck (»Tante Maggie«) und deren Sohn Albrecht, gen. Eddie (1903–1970), »der mich bat, über unsere Familien zu schreiben« (so in der Widmung »zum Gedächtnis« auf dem Vorsatz des Buches). Bei »Tante Maggie« begegnet sie auf Schloss Schönhausen gelegentlich Rudolf Kassner, dem »großen Philosophen«, dessen meiste Bücher sie gelesen hat, »bezaubert von der dichterischen Kraft der Sprache und ihrer evokativen Bildgewalt«, obwohl diese Schriften »für jemanden, der in der Philosophie nicht zu Hause war«, »schwer zu verstehen« waren (ebd., S. 72, S. 209f.). Cecilia Sternberg war Kommer vermutlich bei einem ihrer Sommeraufenthalte am Lido von Venedig begegnet, in deren Verlauf sie auch »die unvergeßliche Lady Diana Cooper«, den »jungen Randolph Churchill« (s. Anm. 475) oder die Tänzerin Tilly Losch (s. unten Anm. 577) kennenlernt (ebd., S. 245).

⁴⁷² In den vorgenannten Memoiren wird eine solche Reise nicht erwähnt.

⁴⁷³ Die 1827 von John Nash (1752–1835) im klassizistischen Stil erbaute und 1909 erweiterte herrschaftliche Villa wird nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst Teil des Bedford College, dann Residenz des französischen Botschafters (vgl. Ben Weinreb u.a., *The London Encyclopaedia*. 3. Aufl. London 2008, S. 381), ehe sie 2012 in den Besitz eines russischen Oligarchen übergeht.

19.9.33

Mein lieber Herr Kommer,

ich danke Ihnen sehr. Was soll ich wohl sagen?

Mein Freund ist so klein, daß ich damit nie

Reis machen. Was ich bei ihm und bei Frau sein

will, ist ganz klar. Ich bin ein kleiner Mensch für

den ich nicht mehr sein in der Lage.

Ich mag den Ort, weil ich mich in einem kleinen
Städtchen in der Nähe von J. H.

Ich habe noch Raimund Adolph.

Die große Oberrheinische Straße in Cassel'sche Strasse,

die ich auf dem Nationalpark, in der Nähe von

finden kann.

Als ich in die kleine Stadt auf der Straße, die ich

gehe, so, so, so, so, so, so.

Ich

auf der Straße.

J. Kassner

520/3-1

Abb. 8: Rudolf Kassner, Brief an Rudolf Kommer, 19. September 1933
Österreichische Nationalbibliothek

1933⁴⁷⁴ der vorübergehend in London weilende Alfred Kerr am 24. und 30. Juni besucht hatte.⁴⁷⁵ Zwei Jahr später, im Juni 1935, wird Christiane Zimmer-von Hofmannsthal den »doch etwas überwältigenden« Eindruck schildern, der sich ihr und ihrem Mann Heinrich Zimmer während eines Besuchs bei Bruder und Schwägerin geboten hatte:

[W]ir hatten leider nur kurze Zeit uns an das high life zu gewöhnen, das Haus, ein altes Haus, ist wunderbar, liegt in einem kleinen Departement des Regents Park, ganz im Grünen, wie ein Landhaus und dabei mitten in London, einfach fabelhaft, furchtbar gemütlich eingerichtet, die Alice hat wirklich sehr viel Geschmack. Aber das Leben ist phantastisch, nämlich schön und doch zugleich hat es etwas oedes, dem sogar, wie wir und auch Mama, die nach uns dort war, fanden, Raimund etwas unterliegt.⁴⁷⁶

Als sich Kommer im nächsten Jahr, am 20. April 1934, von New York nach Europa begibt,⁴⁷⁷ hält er sich, wie üblich, längere Zeit in London auf,⁴⁷⁸ ohne dass Kassner seiner Einladung gefolgt wäre. Vermutlich waren in dieser Sache Briefe gewechselt worden; denn am 11. Mai erklärt er Christiane Zimmer-von Hofmannsthal:

Ich wollte und sollte nach England. Auf einmal aber finde ich, daß das in gar keinem Verhältnis zum Vorhandenen und Einstweilen-zu-Erwarten-nden steht, und darum schiebe ich es auf. Vielleicht bis auf den Herbst, vielleicht auch noch weiter. [...] Das Tröstliche dabei ist, daß man das Reisen, das Im-Raum-Wegsein nicht so braucht. Man braucht überhaupt nicht so viel. (DLA)

⁴⁷⁴ In den FBI-Listen der Reisen Kommers zwischen den USA und Europa fehlen Angaben zum Jahre 1933 (vgl. Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 332, S. 349).

⁴⁷⁵ Vgl. Alfred Kerr an seine Frau Julia, geb. Weißmann (1898–1965), London, 29. Juni 1933: »Sonabend [24. Juni] den ganzen Nachmittag in dem wundervollen Hanover Lodge, mitten in Regent-Park. Die Hofmannsthals waren auf Weekend. [...] Morgen [30. Juni] zu Tisch bei Kommer in Hanover Lodge« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 253). Auch Evelyn Waugh bestätigt Kommers Aufenthalt in London in einem undatierten Brief vom Sommer 1933 an Lady Diana Cooper: »Kommer asking me to luncheon to meet Lady Dashwood und Randolph Churchill« (The Letters of Evelyn Waugh and Diana Cooper [wie Anm. 75], S. 29). Gemeint sind: Lady Helen Dashwood (1899–1989), geb. Eaton, seit 1922 Ehefrau von Sir John Dashwood (1896–1966), sowie Randolph Churchill (1911–1968), britischer Journalist und Politiker, Sohn von Winston und Clementine Churchill.

⁴⁷⁶ B Christiane, S. 139f.

⁴⁷⁷ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332, S. 349.

⁴⁷⁸ S. Kommers Briefe an Kerr aus London vom 15. Juni und 16. und 19. Juli 1934 (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 192).

Freilich wird er weder im bedachten Herbst, noch zu einem späteren Zeitpunkt London wiedersehen⁴⁷⁹ – jene geliebte Metropole, in der er als junger Doktor der Philosophie im Sommer 1897 allmorgendlich über Wochen und Monate hin die Lesesäle des Britischen Museums besucht hatte, um die Kunst der Präraffaeliten, die Dichtung von Keats, Shelley, Browning und Swinburne, vor allem aber das in Deutschland nahezu unbekannte Werk William Blakes für sich zu entdecken. Aus solcher Lektürefülle war das Erstlingswerk »Die Mystik, die Künstler und das Leben« entstanden, das am Eingang des Zwanzigsten Jahrhunderts erscheint.⁴⁸⁰ Und so zählt Kassner »diese oft finstern Monate einer großen Einsamkeit« in London »zu den wichtigsten, in mancher Hinsicht kostbarsten meines Lebens«, deren er sich »mit mehr Innigkeit, ja Dankbarkeit erinner[t] als anderer, auf denen mehr Glanz zu liegen schien.«⁴⁸¹ »London ist groß, einzig«, hatte er am 17. Juni 1908 geschrieben. »Das fühlt man so recht nach der Pöbelstadt Berlin. Keiner Stadt kann ich mich so hingeben wie dieser. Vor 10 Jahren war ich hier gewesen ein einsamstes, wichtigstes Jahr meines Lebens. Dazwischen liegt viel.«⁴⁸²

Kassner adressiert seinen Brief nach New York, wo Kommer an Bord der »Aquitania« einen Tag später, am 20. September 1933, eingetroffen war. Hier hatte er als »Rumanian citizen« den Antrag »for permanent residence« gestellt und »as his last foreign residence Schloss Leopoldskron at Salzburg, Austria« angegeben.⁴⁸³ Spätere Versuche ab dem 16. März 1937, die »naturalization«, das heißt Einbürgerung in die Vereinigten Staaten zu erlangen, werden in regelmäßiger Amtsroutine bis zu seinem Lebensende mit variierender Begründung abgelehnt.⁴⁸⁴ Ungeachtet dessen reist er in den Jahren 1934 bis 1936 jeweils

⁴⁷⁹ Als Kassner am 16. Oktober 1938 der Fürstin Bismarck mitteilt, er wisse nicht, ob er angesichts der wegen seines tschechoslowakischen Passes bestehenden Reisebeschränkungen »nach London gehen« könne, dürfte dem Gedanken eine – nie verwirklichte – Einladung des Ehepaars Hadow zugrunde liegen.

⁴⁸⁰ S. oben Anm. 449.

⁴⁸¹ Vgl. seine »Erinnerungen an England. 1897–1912«. In: KSW IX, S. 281–357, bes. S. 285, S. 287, S. 322.

⁴⁸² Kassner – Chamberlain (wie Anm. 125), S. 418.

⁴⁸³ Vgl. die FBI-Akten bei Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332, S. 348.

⁴⁸⁴ S. oben S. 59 mit Anm. 32 und unten S. 183 mit Anm. 552.

im April nach Europa⁴⁸⁵ – Begegnungen mit Kassner in Wien⁴⁸⁶ sind nicht belegt – und kehrt im späten Oktober oder frühen November nach New York zurück.⁴⁸⁷ 1936, noch bevor er das Schiff – diesmal die »Berengaria«⁴⁸⁸ – besonders spät, nämlich Anfang Dezember, in Southampton besteigt,⁴⁸⁹ hatte er in London seinem »Freund Fleming« einen Brief an Kassner mitgegeben, der dem Adressaten am 30. Dezember in seiner Wiener Wohnung, Tilgnerstraße 3, ausgehändigt wird. Am Folgetag meldet Kassner der Fürstin Bismarck »gestern den Besuch« des »Schriftstellers Fleming mit Frau«. Bei der Frage nach diesem »Fleming« machte mich Frau Dr. Deborah Vietor-Engländer freundlicherweise auf eine Veröffentlichung aufmerksam, an der Kommer als Übersetzer beteiligt war: »Primitive Peter; being a revue sketch by G. T. Fleming. In 3 Akten, von John Colton und Clemence Randolph, nach einer Novelle von W. Somerset Maugham, autorisierte

⁴⁸⁵ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332 und S. 348f.: »Departure [von New York]: April 20, 1934 / April 17, 1935 / April 15, 1936«. – 1936 hatte Kommer zu Beginn seines Europa-Aufenthalts am 18. Mai Erika Mann in London zu einem »feine[n] Lunch« »im Ritz« eingeladen, um mit ihr »wegen Amerika« über eine dort geplante Tournee ihres Kabarets »Die Pfeffermühle« zu beraten (Erika Mann, Briefe und Antworten, Bd. I: 1922–1930. Hg. von Anna Zanco Prestel. München 1984, S. 93).

⁴⁸⁶ An Alfred Kerr schreibt Kommer 1934 am 16. September aus dem Hotel Sacher in Wien und 1935 am 6. September aus Salzburg (Schloss Leopoldskron); dazu hatte er am 17. Juni 1935 aus London angekündigt: »Von Ende Juli bis Anfang September bin ich in Salzburg und Kammer am Attersee« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 192; S. 196, S. 211f., S. 214).

⁴⁸⁷ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332 und S. 348f.: »Re-Entry [in New York]: October 24, 1934 / November 5, 1935«. – Heranzuziehen sind die Schreiborte der Briefe Kommers an Alfred Kerr (ebd., S. 192): 1934: 15. Juni, 16. und 19. Juli aus London, 16. September aus Wien, 28. September aus London, 2. Dezember aus New York – 1935: 17. Juni aus London, 6. September aus Salzburg (Leopoldskron).

⁴⁸⁸ Der Luxusdampfer war 1913 als »Imperator« im Dienste der HAPAG-Linie zur Nordatlantik-Überquerung ausgelaufen. Nach dem Ersten Weltkrieg geht er im Rahmen der deutschen Reparationen zunächst an die US-Navy, dann 1920 an die britische Cunard-Line. 1921 in »Berengaria« umgetauft, nimmt er von Mai 1922 bis Februar 1938 den Expressdienst Southampton-Cherbourg-New York auf; vgl. Ballard / Archbold, Lost Liners (wie Anm. 291), S. 146; Dieter Flohr, »Der Imperator« – Ein fast vergessenes Stück deutscher Schifffahrtsgeschichte. In: Schiff & Zeit – PANORAMA Maritim 119, 2020, S. 23–27.

⁴⁸⁹ Kommer an Alfred Kerr, 2. Dezember 1936: »An Bord der »Berengaria«; Ankunft in New York am 8. Dezember 1936 (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 192, S. 332, S. 349).

Übersetzung aus dem Englischen von Rudolf Kommer«. ⁴⁹⁰ Allerdings haben Recherchen gezeigt, dass statt dieses nicht näher zu ermittelnden G. T. Fleming der britische Autor Peter Fleming (1907–1971) gemeint ist, ⁴⁹¹ älterer Bruder des James-Bond-Erfinders Ian Fleming (1908–1964). Er unternimmt »at the end of 1936« im Auftrag der Londoner »Times« »a long tour of the European capitals. Taking Celia ⁴⁹² with him, he spent three months visiting Paris, Rome, Prague, Vienna, Berlin and Moscow«. ⁴⁹³ Man kann sich vorstellen, dass Kassner den, laut seiner Antwort an Kommer, »sehr angenehm« empfundenen Nachmittag genossen hat. Fleming dürfte von seinen Erlebnissen und Erfahrungen in Brasilien, Russland, China und der Tartarei erzählt und damit Kassners Erinnerungen an die eigenen großen Reisen vor dem Ersten Weltkrieg in Indien oder im Zarenreich bis an die Grenzen Chinas geweckt haben – Reisen und Erinnerungen, die er Anfang des nächsten Jahres zum Ausgangspunkt einer neuen Schaffensstufe ma-

⁴⁹⁰ Vgl. Catalogue of Copyright Entries, 1926 Pamphlets, Dramas, Maps, Motion Pictures. Annual Index for 1926. New Series, Bd. 23, T. 1. Washington 1927, Nr. 24914: Fleming (G. T.) Primitive Peter. – Das Buch ist in deutschen Bibliotheken nicht nachgewiesen.

⁴⁹¹ In der Biographie »Peter Fleming« von Duff Hart-Davis (Oxford/New York 1987) werden Kommer oder Kassner nicht genannt. Der Korrespondenz-Nachlass Flemings (University of Reading Special Collections and The Museum of English Rural Life) ist, nach freundlicher Auskunft von Mr. Adam Limes vom 27. August 2019, »not entirely catalogued or listed. We have a short list of some of the correspondence but I was unable to find any reference to the names mentioned in your email. Unfortunately, a complete search through the Peter Fleming correspondence would require extensive and dedicated research which is more than we are able to offer as part of our standard enquiry service.« Eine eigene Durchsicht war derzeit nicht möglich.

⁴⁹² Fleming hatte am 10. Dezember 1935 in Chelsea die Schauspielerin Celia Johnson (1908–1982) geheiratet (Hart-Davis, Peter Fleming [wie Anm. 491], S. 187), die seit 1928 auf der Theaterbühne steht. Nach ihrem Filmdebüt 1942 wird sie 1945 mit »Brief Encounter« (»Begegnung«) an der Seite von Trevor Howard als beste Hauptdarstellerin für den »Oscar« nominiert und nach weiteren Erfolgen, u.a. mit Alec Guinness als Partner, 1981 für ihre Leistungen als »Dame Johnson« in den Adelsstand erhoben (vgl. IMDb: Internet Movie Database, s.v.).

⁴⁹³ Hart-Davis, Peter Fleming (wie Anm. 491), S. 197f.

chen wird.⁴⁹⁴ Fleming war durch seine populären Reisebücher⁴⁹⁵ »one of the best-known young men in England« geworden, »and he was soon aware of the advantages and disadvantages of having vast numbers of fans«, unter ihnen Kommers alte Freundin Lady Diana Cooper, die nach der Lektüre von »News from Tartary« erklärt: »I've enjoyed reading it more than I can say. I read it aloud sometimes with Duff – I've laughed and gloated and cried over it too. I hated the journey to end, although it brought you back, and I hated the book to end.«⁴⁹⁶

Dass Kassner erst nach dreieinhalb Monaten auf Kommers Brief eingeht – Fleming, der Überbringer, weilt, inzwischen auf dem Heimweg, in Berlin⁴⁹⁷ –, ist seiner gegenwärtig besonders strengen Arbeitsdisziplin geschuldet. »Ich bin sehr aus der Welt heraus«, hatte er Fürstin Bismarck am 12. Februar 1937 bekannt. Und neun Tage nach dem Schreiben an Kommer, am 24. März, lässt er Anton Kippenberg wissen, er habe »eine arbeitsreiche Zeit hinter sich« und sei »sehr abge-

⁴⁹⁴ Kassner teilt Fürstin Bismarck am 14. Februar 1938 mit, er »schreibe jetzt noch Reiseerinnerungen« und fügt am 16. März hinzu: »Jetzt bin ich begeistert bei etwas, was heißen wird: *Der Magische Leib* (nicht Körper). Das sind Reiseerinnerungen, vor allem Reisen in Nordafrika, Asien, Turkestan. Dreißig Jahre u. mehr ist das in mir gelegen u. hat jetzt herausmüssen, weil es die richtige Form gefunden hat.« Ergebnis ist das Kapitel »Der magische Leib. Erinnerungen an Reisen in Nordafrika, den beiden Indien und Turkestan 1905–1911« (KSW VII, S. 160–242; zur Entstehung s. ebd., S. 670–672). Mit diesen Erinnerungen lässt Kassner seine dritte Schaffensepoche beginnen. Die Werk-Einteilung in drei Entwicklungsstufen wird er in hohem Alter seinem »Eckermann« Alphons Clemens Kensik (1907–1978) in teleologisch ausgerichteter Selbstinterpretation vorlegen: Die »Erste Epoche« umfasst die Werke von der Novelle »Sonnengnade« (1895) bis zur »Melancholia« (1908); die »Zweite« reicht vom »Dilettantismus« (1910) bis zu »Der Gottmensch« und »Anschauung und Beobachtung« (1938); die »Dritte« dann vom »Buch der Erinnerung« (1938) bis zu den Essays im postum veröffentlichten Band »Der Gottmensch und die Weltseele« (1960).

⁴⁹⁵ Neben seinen Artikeln als »Special Correspondent« der Londoner »Times« hatte Fleming bisher drei Reisebücher veröffentlicht: *Brazilian Adventure. Exploring the Brazilian Jungle in Search of the Lost Colonel Percy Fawcett* (1933; der britische Forschungsreisende Percival Harrison Fawcett, geb. 1867, verschwand spurlos im Sommer 1925 während seiner Expedition durch den brasilianischen Urwald); *One's Company: A Journey to China in 1933 – Travels through the USSR, Manchuria and China* (1934); *News from Tartary: A Journey from Peking to Kashmir* (1936). Erst 1952 folgen die Tagebücher seiner 1934 unternommenen Reise durch Russland und die Mandschurei unter dem Titel »A Forgotten Journey«.

⁴⁹⁶ Hart-Davis, Fleming (wie Anm. 491), S. 192.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 198.

spannt.« In wöchentlichen Botschaften hatte er der Fürstin von den Fortschritten des im September 1935 entworfenen und Ende 1936 wieder aufgenommenen Gesprächs »Der Weg – oder Dionysos und Christus«⁴⁹⁸ berichtet sowie von der letzten »endgiltigen« Durchsicht des Typoskripts von »Anschauung u. Beobachtung«, jener Studie, die »von Einstein u. Newton ausgeht u. sich mit vielen Fragen beschäftigt,« die er »schon in Zahl u. Gesicht«⁴⁹⁹ angegangen« habe.⁵⁰⁰ Am 11. Januar 1937 hatte er den Text Herbert Steiner (1892–1966), dem Mitherausgeber der schweizerischen Literaturzeitschrift »Corona«, zugeleitet und gebeten, »sobald als möglich« zu entscheiden, »ob es Ihnen paßt u.s.w. da sowohl die Rundschau Exfischers wie die Europäische Revue«⁵⁰¹ es haben möchten.« Während Steiner wegen des zu großen Umfangs ablehnt, betonen die beiden anderen Redaktionen, der Text sei »zu schwer für ihre Leser«.⁵⁰² Kassner jedoch vermutet, wahrscheinlich zu recht, als die eigentliche Ursache der Zurückweisung, dass »ich Einstein seinen Platz lasse«.⁵⁰³ »Die Zeitschriften«, so heißt es am 7. März

⁴⁹⁸ Der Dialog erscheint im Spätherbst 1937 in der Zweimonatsschrift »Corona«, Jg. 7, H. 4, S. 462–484; KSW VI, S. 34–55; zur Entstehung ebd., S. 551–556.

⁴⁹⁹ Rudolf Kassner, *Zahl und Gesicht. Nebst einer Einleitung: Der Umriss einer universalen Physiognomik*. Leipzig 1919. Eine stark überarbeitete zweite Auflage war 1925 erschienen, die letzte Fassung wird 1956 als »Fünftes Tausend« ausgeliefert. Sie ist dem Druck in KSW III, S. 185–378, zugrunde gelegt. Zu den bibliographischen Daten s. ebd., S. 830f.

⁵⁰⁰ Kassner an Anton Kippenberg, 4. März 1937.

⁵⁰¹ Die 1890 von Otto Brahm und Samuel Fischer begründete Monatsschrift »Die Neue Rundschau« erscheint im S. Fischer Verlag zu Berlin und wird ab 1932 von Peter Suhrkamp geleitet. Die konservative Monatsschrift »Die Europäische Revue« (1925–1944) war 1925 von Karl Anton Prinz Rohan (1898–1974) gegründet worden. Ende 1936 war er als Herausgeber durch Joachim Moras (1902–1961) ersetzt worden. Kassner hatte Rohan am 25. Januar 1937 besucht und den Eindruck gewonnen: »Er hat kein Gewicht« (an Fürstin Herbert Bismarck, 26. Januar 1937). Beide Zeitschriften publizieren vor- und nachher mehrere Arbeiten Kassners.

⁵⁰² Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 8. Februar 1937.

⁵⁰³ Kassner an Anton Kippenberg, 24. März 1937. Mit dieser Haltung hätte sich Kassner der wohlwollenden Zustimmung Kommers gewiss sein dürfen. Der jedenfalls steht mit dem 1933 in die USA emigrierten Physiker auf freundschaftlichem Fuß. Vgl. beispielsweise Kommers Brief an Alfred Kerr vom 28. Februar 1935 mit dem Vorschlag, Einstein »nächste Woche« um ein – dann nicht geschriebenes – Vorwort zu Kerrs »Rathenau«-Buch (s. oben Anm. 9) zu bitten (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 210f.); s. auch die drei in Kommers Nachlass überlieferten Briefe Einsteins aus den Jahren 1933/34: Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/26–1 bis 519/26–3.

1937 an Carl Jacob Burckhardt, »sagen es nicht offen, aber Einstein ist verpönt in Deutschland«,⁵⁰⁴ und Anton Kippenberg kann am 24. März lesen, Einstein dürfe »scheinbar nicht erwähnt werden«. Dem weltbekannten Wissenschaftler war im März 1933 die Staatsbürgerschaft per Strafausbürgerung aberkannt worden;⁵⁰⁵ am 10. Mai 1933 waren seine Werke mit anderem »undeutschen Schrifttum« in den Flammen der nationalsozialistischen Bücherverbrennung aufgegangen, und auf einer Zeitungs-Liste der »Feinde der deutschen Nation« ist sein Name mit dem Zusatz versehen: »noch nicht gehängt«.⁵⁰⁶ Am 28. März stellt Kassner, als Verhandlungen mit weiteren Redaktionen und Verlagen gescheitert waren, entmutigt fest: »Such a thing most probably cannot be published now.«⁵⁰⁷ Knapp vierzehn Tage zuvor hatte er Kommers nicht überlieferte Nachricht in einem für seine Verhältnisse ungewöhnlich persönlichen Brief beantwortet und dabei auch diese Hindernisse angesprochen:

⁵⁰⁴ Bibliothek der Universität Basel (Kuratorium Carl J. Burckhardt): KSW VI, S. 578. – Den Namen »Einstein« wird Kassner im schließlich 1938 ausgelieferten Druck von »Anschauung und Beobachtung« (KSW VI, S. 99–151; s. unten Anm. 536) nur ein einziges Mal nennen, als »auf eine Bemerkung Bertrand Russells Bezug genommen wird, daß nämlich in Newtons Theorie die Sonne wie ein Monarch erscheine, dessen Befehlen die Planeten zu gehorchen hätten; in Einsteins Theorie sei mehr Individualismus und weniger Regierung als in jener Newtons« (KSW VI, S. 103). Offenbar hatte er, um die Veröffentlichung nicht zu gefährden, im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Einsteins Relativitätstheorie jeden weiteren namentlichen Hinweis zu umgehen versucht. In der zweiten, 1951 publizierten Fassung, die, grundlegend überarbeitet, den Charakter der letzten Schaffensepoche trägt (KSW VI, S. 445–506), wird er den Namen an allen möglichen Stellen wieder einsetzen und Einsteins Thesen kritisch bewundernd hinterfragen. Er hatte ihn bei dessen Vortrag am 14. Oktober 1931 in Wien erlebt (vgl. die Ankündigung des Vortrags im »Neuen Wiener Journal« vom 14. Oktober 1931, S. 4, sowie die Referate ebd. und in der »Neuen Freien Presse« vom 15. Oktober 1931, jeweils auf S. 5), die dabei gewonnenen Eindrücke in Briefen an Prinzessin Marguerite Caetani-Bassiano (Kassner – Caetani [wie Anm. 45], S. 233f.: 16. Oktober) und Fürstin Herbert Bismarck (19. Oktober) geschildert und sie 1932 in das kleine Einstein-Porträt seiner »Physiognomik« einfließen lassen (KSW V, S. 147, mit S. 606f.).

⁵⁰⁵ Michael Hepp, Die Ausbürgerung deutscher Staatsangehöriger 1933–45 nach den im Reichsanzeiger veröffentlichten Listen, Bd. 1: Listen in chronologischer Reihenfolge. München 1985, S. 4.

⁵⁰⁶ Vgl. Walter Isaacson, Einstein. His Life and Universe. London u.a. 2007, S. 407–410.

⁵⁰⁷ Kassner an Fürstin Bismarck, 28. März 1937. Vgl. insgesamt KSW VI, S. 576–579.

Wien

IV. Tilgnerstrasse 3

15.3.37.

<Montag>

Lieber Doctor Kommer!

Ich schicke den Brief recommandiert, weil ich noch immer so naiv bin zu meinen wenn ein Brief weit gehe, so sei er gefährdeter als einer, der von hier nach Klosterneuburg abgeht und dann kommt mir Hotel Ambassador in einer so großen Stadt wie New York etwas zu wenig vor, trotz aller Versicherungen der Schlesinger⁵⁰⁹ und Raimunds.⁵¹⁰ Ich will Ihnen vielmals für Ihren Brief

⁵⁰⁸ Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 520/ 3–1: Zwei Briefbogen, beidseitig beschrieben; mit Umschlag: Recommandiert / Dr. Rudolf [Kommer] (Nachname mit Briefmarke und Poststempel ausgeschnitten) / New York U. S. A. / Hotel Ambassador / Vereinigte Staaten / v. Nord-Amerika. Einschreibeaufkleber: R Wien 50. 566. Auf der Rückseite unten: Abs. Rudolf Kassner / Wien IV. Tilgnerstr. 3 *Austria*. Der Ankunftsstempel ist nur teilweise lesbar: NEW YORK xxxx.

⁵⁰⁹ Marianne und Fritz Schlesinger (s. oben Anm. 389) wohnen in Kassners Nähe im IV. Wiener Bezirk, Theresianumgasse 5 (vgl. Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger. Wien 1937, Bd. 1, S. 138).

⁵¹⁰ Diese Bemerkung samt dem Hinweis auf Raimunds Aussehen am Schluss des Briefes setzt persönliche Begegnungen voraus. Der Fürstin Bismarck hatte Kassner am 17. Mai 1935 und in einem undatierten späteren Schreiben angekündigt, er wolle demnächst zu den »Hofmannsthal's in Kammer (Raimund mit Frau, samt Anhang)« fahren. Thomas Blubacher (»Gibt es etwas Schöneres als Sehnsucht?« Die Geschwister Eleonora und Francesco von Mendelssohn. Leipzig. 3. Aufl. 2008, S. 89) merkt an: »[...] zu den Dauergästen auf Schloß Kammer [gehört] Hugo von Hofmannsthal's Sohn Raimund, der sich 1936 mit seiner Frau Alice Astor im Südflügel des Neuschlosses einmietet«, und Carl Zuckmayer notiert: »[...] Schloß Kammer am Attersee, dessen einen Flügel damals die schöne Eleonora von Mendelssohn mit ihrem Gatten Jessinski bewohnte [...], den anderen Flügel bewohnte Raimund von Hofmannsthal, ein Sohn des Dichters« (Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt a.M. 1966, S. 58). Im Brief an Christiane Zimmer-von Hofmannsthal erwähnt Kassner am 17. Juni und 20. Juli desselben Jahres Besuchspläne bei Raimund gegen »Ende July« in »Prielau«. Eine Bestätigung fehlt, da die Korrespondenz zwischen Kassner und Raimund von Hofmannsthal verloren ist. In späteren Jahren, nach Raimunds Scheidung von Alice Astor und Vermählung mit Lady Elizabeth (»Liz«) Paget am 7. Juni 1939 in London, hat mindestens eine Begegnung stattgefunden. Jedenfalls fragt Kassner am 10. Juni 1951 Gerty von Hofmannsthal: »Wie geht es den Ihren? Der wunderbaren Lis? Raimund? (Lis kommt zuerst, obwohl ich sie nur einmal im Leben gesehen, Raimund 100mal).«

danken, den mir Ihr Freund Fleming überbrachte. Es war das ein sehr angenehmer Nachmittag, mit ihnen, zu denen ich auch die Schlesingers gebeten hatte. Bes. M^{rs}. Fleming finde ich sehr lieb u. zu dem sehr hübsch. Er versprach mir eines seiner Bücher, doch hat er wohl darauf vergessen. Er wollte auch kurz über Österreich informiert werden, was schwer war, ebenso schwer wie auf Glas zu schreiben, da er davon nichts oder eigentlich nur Falsches wusste. Er ging dann zu meinem Freunde Hadow [!] nach Kitzbühel, vielleicht hat er sich da mehr holen können.⁵¹¹

Von mir ist nicht viel Neues zu sagen. Im Herbst ist ein Buch von mir Über die Einbildungskraft bei der Insel erschienen⁵¹² u. seitdem habe ich manches fertig machen können, das mir wichtig erschien.⁵¹³ Ich arbeite wenig Stunden im Tag, meine Arbeitsart, vielmehr die Art meines Werkes verträgt nicht mehr, dafür arbeite ich aber kontinuierlich und lebe dafür, dass der Tag resp. die Arbeitsstunde gut u. rein sei. Ich sehe wenig Menschen und gehe Abend fast gar nicht mehr aus: um der reinen Morgen willen, ohne die ich nichts bin u. vermag. Vor Jahren, als wir uns das letztmal

⁵¹¹ Robert Hadows (1895–1963) 1932 in Wien geborene Tochter Audrey H. Michie erinnert sich im Brief vom 16. Mai 2020, ihre Mutter habe sich mit den Kindern 1936 und 1937 längere Zeit in Kitzbühel aufgehalten, um ihre angeschlagene Gesundheit zu festigen: »[...] and Dad was back and forth from Prague [...]. By October 1937 we were to leave for London.« Kassner hatte im Vorjahr, am 29. März 1936, erwogen, »die Hadows in Kitzbühel zu besuchen« (an Fürstin Herbert Bismarck), diesen Plan aber nicht ausgeführt. Die Widmung des Kassner-Porträts (Abb. 9) »for L. H. from R.K. / Wien 6. Juni 1937« legt eine Begegnung an diesem Tage nahe. Das Foto aus dem Nachlass der Widmungsempfängerin Lindsay Hadow (jetzt als Geschenk in Privatsammlung Stuttgart) trägt den Blindstempel: »E[mil] Bieber / Hamburg / Reproduction« und auf der Rückseite den handschriftlichen Vermerk der Empfängerin: »Rudolf Kassner / Wien – 1930 –«.

⁵¹² Rudolf Kassner, *Von der Einbildungskraft*. Leipzig 1936 (KSW V, S. 307–221). Den Gedanken einer »physiognomischen Ästhetik« hatte Kassner seit Beginn der dreißiger Jahre verfolgt und mit der Arbeit am Buch im Mai 1933 begonnen; vgl. KSW V, S. 677–680.

⁵¹³ Am 13. April 1937 wird Kassner der Fürstin Bismarck zurufen: »Es war ein Winter of high thinking u. poor livig.« Entstanden waren u.a. der Traktat »Anschauung und Beobachtung« (s. unten Anm. 536), der Dialog »Der Weg – Dionysos und Christus« (s. Anm. 498), die Erzählung »Julian« (die beiden letzten Texte gehen 1938 in das Buch »Der Gottmensch. Gespräch und Gleichnis« ein: KSW VI, S. 34–55 und S. 56–83) sowie die »Erinnerungen an Indien«, die 1938 als Teil der »Erinnerungen an Reisen in Nordafrika, den beiden Indien und Turkestan (1905–1911)« ins »Buch der Erinnerung« aufgenommen werden (s. oben Anm. 494).

sahen,⁵¹⁴ sagte ich zu Ihnen (etwas scherzweise, obwohl es dahinter ganz ernst war), Sie sollten doch einmal so einen reichen Amerikaner für jemand wie mich interessieren. Kurz darauf kam aber die Reise⁵¹⁵ u. da war natürlich nichts zu machen und zu interessieren. Aber heute ist die Reise vorbei: die Menschen sind z. Th. wieder sehr reich u. werfen, wie ich höre, das Geld oft nur so heraus damit man es ihnen nicht wegtaxe.⁵¹⁶ Könnte so einer nicht einmal etwas so wegwerfen, dass es mich erreicht? Auch das klingt spaßhaft wie damals, ist aber viel ernster gemeint. Ich glaube nämlich wirklich nicht, dass es je ein Schriftsteller meiner Qualität in Deutschland etc schwerer gehabt hat.

Ich bin von vielen Universitäten für den Nobelpreis vorgeschlagen seit 8 Jahren,⁵¹⁷ für die Einbildungskraft, die im October kurz vor der Vertheilung desselben erschien,⁵¹⁸ wurde ich sogar telegraphisch empfohlen, dafür hat ihn ein populärer Mann bekommen⁵¹⁹ u. mir

⁵¹⁴ Wohl im Frühsommer 1929 in Wien; s. oben S. 157.

⁵¹⁵ S. oben S. 158.

⁵¹⁶ wegtaxen: österreichisch für: wegsteuern (nicht im Österreichischen Wörterbuch [wie Anm. 233]; abgeleitet von Taxe, ebd., S. 591).

⁵¹⁷ Zum erstenmal hatte Fürstin Herbert Bismarck im Sommer 1928 den Gedanken einer Bewerbung um den Literarischen Nobelpreis an Kassner herangetragen. Mit großem Engagement treibt sie das Vorhaben voran, das in der Korrespondenz der folgenden Jahre weiten Raum einnimmt. Nach vorbereitenden Kontakten werden 1929 erste Befürworter gewonnen, unter ihnen Hugo von Hofmannsthal (vgl. BW Kassner, S. 304f.), Max Mell, Friedrich Gundolf, Josef Nadler u.a., die zur Nominierung im Jahre 1930 führen. Allerdings war Kassner von vornherein »sehr skeptisch«, denn: »Sie haben eine zu grosse Vorliebe in Stockholm für populäre Romanschriftsteller: Galsworthy, Dreyser – das sind auch Kandidaten und absolute favorites« (Kassner – Caetani [wie Anm. 45], S. 218: 8. Januar 1930). Das »Nomination Archive« der Nobelpreis-Stiftung verzeichnet weitere Vorschläge für 1931 (»by 19 persons«), 1932 (»by several professors«), 1935 (»by 6 professors of the University in Zurich«), denen sich Nominierungen für 1938, 1948, 1953, 1954 und 1955 anschließen – sämtlich ohne Erfolg.

⁵¹⁸ Am 29. September 1936 hatte der Insel-Verlag gemeldet, das »Werk über die Einbildungskraft« sei »nun erschienen« (KSW V, S. 684); am 12. November war der Literarische Nobelpreisträger bekannt gegeben worden (s. die folgende Anm.).

⁵¹⁹ Der Hinweis auf den »populären Mann« gilt dem amerikanischen Dramatiker Eugene O'Neill (1888–1953), mit dessen Werk Kommer bestens vertraut ist (vgl. oben Anm. 160), während Kassner den Namen, soviel ich sehe, an keiner Stelle erwähnt. Die »Neue Freie Presse« hatte – einen Tag nach der Bekanntgabe – am 13. November 1936 (Morgenblatt, S. 7) gemeldet: »Der literarische Nobelpreis für Eugene O'Neill« und u.a. auf die Wiener Uraufführung von »Kaiser Jones« (s. oben Anm. 160) am 15. Mai 1926 im Theater in der Josefstadt hingewiesen. Da O'Neill dem Festakt in Stockholm am üblichen

blieb für die 3 Jahre Arbeit am Buch das Honorar von 450 Mk, die ich mit Mühe herein bekam.⁵²⁰ Einen langen Essay »Anschauung u. Beobachtung« bringe ich in Deutschland nicht an, weil Einstein darin vorkommt und ich ihm die Ehre lasse, die ihm gebührt. Ach Klage, Klage, Klage!

Hofmannsthal hat im Jahre 1923, kurz bevor sein Vertrag mit Strauss gründlich und zu seinen Gunsten revidiert wurde,⁵²¹ mir einmal gesagt, es sei lächerlich, das Los der berühmten Alten, vielmehr das berühmt schlechte, das von Männern wie Beethoven mit dem vieler von uns zu vergleichen, um so viel besser sei das von Alten gewesen u. s. w.⁵²² Nun was mich anbelangt, hatte er

10. Dezember, Alfred Nobels Geburtstag, krankheitshalber fernbleiben muss, wurde seine Dankesrede verlesen, und die Verleihungsurkunde wurde ihm nachträglich am 17. Februar 1937 im Samuel Merritt Hospital in Oakland, California, überreicht. Vgl. Heinz-Dieter Fischer, Both Pulitzer und Nobel Prize Laureates in Literature. Wien/Zürich 2021, S. 31–33; Horst Frenz, Eugene O'Neill. Köpfe des XX. Jahrhunderts. Berlin 1965, S. 63f.; Robert M. Dowling, Eugene O'Neill. A Life in Four Acts. New Haven/London 2014, S. 416–418.

⁵²⁰ Anlässlich des Erscheinens hatte der Insel-Verlag am 29. September 1936 gemeldet, das »Honorar« betrage »450,- « Mark. Nach Abzug von 100,- Mark, die man zuvor nach Schloss Lautschin in der Tschechoslowakei angewiesen habe, werde man den Rest »nach Wien überweisen lassen«, sobald »die Bewilligung der Devisenstelle« vorliege. Im August 1936 hatte die NS-Regierung in Deutschland ein zentrales »Devisenfahndungsamt« eingerichtet, um die nationale und internationale Devisenbewirtschaftung zu überwachen; vgl. Ralf Banken, Das nationalsozialistische Devisenrecht als Steuerungs- und Diskriminierungsinstrument 1933–1945. In: Johannes Bär / Ralf Banken, Wirtschaftssteuerung durch Recht im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 2006.

⁵²¹ Dr. Adrian Kech von der Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität in München teilt auf Anfrage freundlicherweise am 8. Januar 2021 mit: »Grundsätzlich sind die Geschäftsbeziehungen Strauss/Hofmannsthal noch immer ein blinder Fleck in der Forschung. Die bekannte Edition des Briefwechsels spart einschlägige Passagen aus, und an die Brieforiginale ist, zumindest was den Garmischer Bestand betrifft, nach wie vor nicht so einfach heranzukommen. Über die genannte Vertragsrevision im Jahr 1923 ist meines Wissens bislang nichts Konkretes bekannt.« Er gibt zu bedenken, die – noch nicht edierten – Korrespondenzen Hofmannsthal und Strauss' mit dem Furstner-Verlag zu Rate zu ziehen. Eine derartige umfangreiche Recherche war im Rahmen dieses Beitrags nicht zu leisten. Es sei daher mit Nachdruck auf die Dringlichkeit eines solchen Unternehmens hingewiesen.

⁵²² Hofmannsthal hatte auch Kommer am 6. April 1923 im Brief nach New York geklagt: »[M]eine materielle Lage, mit Frau u drei großen Kindern ist eine sehr schwierige geworden [...], ganz besonders mit dem Marksturz. Die eigentliche Basis meiner Existenz ist seitdem entzwei gebrochen. Ich sehe immer nur auf ein paar Monate voraus« (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 519/40–2). Ende Januar 1923 hatte in Deutschland die »Hyperinflation« mit einem grassierenden »Marksturz« eingesetzt. Die »Neue

ganz recht. Der Unterschied ist nur der: We make light of it, we hardly mention it. Warum? Weil wir »leichter« sind, leichter bei allem wirklichen oder eingebildeten Tiefsinn?! Weil wir vor Gott leichter sind oder uns leichter gewichtloser, unwichtiger fühlen u. darum nicht schwerer, vielmehr ganz lustig aussehen u. meist die Menschen anlachen? Ich wenigstens lache alle Menschen an, obwohl ich, wenn man mich in die Enge treibt, nie weiß, ob es nächstes Jahr überhaupt noch gehen wird. Doch ich sehe, ich fange jetzt wirklich an, die Menschen »nicht anzulachen« u. darum nur das: Wenn Sie also von einem *sehr reichen* wissen der etwas los werden will, so geben Sie ihm doch bitte die Richtung hierher. *Bitte!*

Sie werden es ja nicht gehört haben, dass Pascha Taxis am 11. d. M. starb.⁵²³ Seitdem er die reiche Frau⁵²⁴ hatte, wodurch er Duino zu dem machen konnte, was es jetzt ist, etwas ganz Prachtvolles u. Uniques[,] war er krank, auch gemüthlich adulteriert.⁵²⁵ Zuletzt war es Krebs. Angefangen hatte es mit Nikotinbeinen.⁵²⁶ Vor letzteren hatte ich Raimund gewarnt, er hat sich es zu Herzen

Freie Presse« (S. 1) hatte am 31. Januar gemeldet: »Der Sturz der Mark setzt sich unaufhaltsam durch« und die »katastrophalen Geldverhältnisse« als Nachwirkungen der unerfüllbaren Reparationsforderungen vor allem Frankreichs beschrieben. Der Wert eines Dollars war auf 55000 Mark gestiegen.

⁵²³ Alexander (gen. Pascha) Principe della Torre e Tasso, Duca di Duino (s. oben Anm. 423) war am 11. März 1937 auf Schloss Duino verstorben.

⁵²⁴ Nach seiner am 15. Dezember 1919 vollzogenen Scheidung von Marie Suzanne Marguerite Louise Prinzessin de Ligne (1885–1971) hatte »Pascha« Taxis 1932 die zweifach geschiedene Amerikanerin Helene (Hella, Ella) Holbrook-Walker (1875–1959) aus der bekannten Whiskey-Dynastie und damalige Besitzerin der Villa Serbelloni in Bellagio am Comer See geheiratet. Kassner hatte sie bei seinem letzten Besuch auf Schloss Duino vom 6. bis 20. April 1934 kennengelernt (vgl. Kassner – Taxis II [wie Anm. 2], S. 244f.) und im Brief an Fürstin Bismarck vom 16. April angemerkt, »Fürstin Ella« sei »ein Glück für Pascha u. dessen Kinder«, Raymond, Louis und Marguerite.

⁵²⁵ Adulterieren (nach lateinisch adulterare, engl. adulterate) hier in der seltenen Bedeutung von: in Qualität oder Substanz schwächen oder vermindern.

⁵²⁶ Wie Raimund von Hofmannsthal ist auch Kommer ein passionierter Raucher (s. oben S. 56 die Schilderung Max Reinhardts und Kommer mit Zigarette in Abb. 1). Der »eminente Zigarettenkonsum« dürfte seinen Tod am 28. März 1943 durch Angina pectoris befördert haben (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 283; Reinhardt, Liebhaber [wie Anm. 5], S. 333).

genommen u. schaut auch ganz anders aus, seitdem er nicht mehr raucht.

Also leben Sie wohl, ich frage immer nach Ihnen, aber reisen thue ich überhaupt nicht mehr außer im Sommer auf die beiden Schlösser wo ich Gastfreundschafts genieße.⁵²⁷

Mit den besten Grüßen u. Wünschen Ihr

Rud. Kassner



Abb. 9: Rudolf Kassner an seinem Schreibtisch, Wien 1930
Reproduktion: Photo-Atelier Emil Bieber, Hamburg
Privatsammlung Stuttgart

Ob Fleming das von Kassner angeratene Treffen mit dem britischen Diplomaten Robert Hadow in Kitzbühel oder Prag verwirklicht hat,

⁵²⁷ Gemeint sind Schloss Schwertberg des Grafen Alexander Hoyos sowie das böhmische Schloss Lautschin des Fürstenpaares von Thurn und Taxis. Auch nach dem Tod der Fürstin im Februar 1934 gehört Lautschin bis 1938 zu Kassners alljährlichen Sommeraufenthalten (vgl. Kassner – Taxis II [wie Anm. 2], S. 244–246). Als dritter – hier nicht genannter – Ort kommt seit Ende der zwanziger Jahre Schloss Schönhausen, Witwensitz der Fürstin Herbert Bismarck, hinzu.

wissen wir nicht. Zudem bliebe fraglich, ob ihm die dort erhaltenen Auskünfte genügt hätten. Immerhin steht seine politische Überzeugung in dieser unruhigen Vorkriegszeit »with the threat of war in Europe growing« und den wachsenden Machtansprüchen des Hitler-Regimes einer »policy of appeasement« diametral entgegen,⁵²⁸ wie Hadow sie auf seinen diplomatischen Posten engagiert vertritt.⁵²⁹ Nach der Militärzeit in Frankreich, Mesopotamien und Palästina war er 1919 in den auswärtigen Dienst eingetreten und nach Aufgaben in Teheran, Konstantinopel und Kanada im Mai 1931 als »First Secretary« an die Wiener Botschaft unter Sir Eric Phipps versetzt worden. Hier lernen er und seine Ehefrau Elizabeth Lindsay, geb. Wood (1900–1981), Kassner kennen. Die Freundschaft dauert an, als Hadow im Dezember 1934 nach Prag⁵³⁰ und schließlich im Oktober 1937 nach London ins Auswärtige Amt berufen wird.⁵³¹

Fünf Tage nach diesem Brief, am 18. März 1937, kommt Gottfried Bermann-Fischer (1897–1995), Schwiegersohn Samuel Fischers, von der Wattmannngasse 11 in Hietzing⁵³² in die Tilgnerstraße 3, um mit Kassner die Möglichkeiten eines Drucks von »Anschauung und Beobachtung« zu besprechen.⁵³³ Er war angesichts der sich zuspitzenden po-

⁵²⁸ Hart-Davis, Peter Fleming (wie Anm. 491), S. 205. Zudem hatte Flemings im selben Zusammenhang ausgetragener Streit mit Douglas Reed (1895–1976), dem damaligen Korrespondenten der »Times« in Prag, »about the situation in Czechoslovakia« »much ill feeling in Prague« ausgelöst, »where Peter happened to be at that time« (ebd., S. 197). Reed tritt später als radikaler Nationalist und Holocaustleugner hervor.

⁵²⁹ Vgl. die Studie von Hadows Enkelin Lindsay W. Michie, *Portrait of an Appeaser: Robert Hadow, First Secretary in the British Foreign Office, 1931–1939*. Westport/Connecticut/London 1996.

⁵³⁰ Hier besucht Kassner die Familie im Juni 1935 (so Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 25. Juni 1935).

⁵³¹ Von 1939 bis 1944 folgen diplomatische Aufgaben in Buenos Aires und Washington, ehe Hadow 1948 (bis 1954) als britischer »Consul-General for South California and Arizona« und ab 1954 »for South California, Nevada and Hawaii« in San Francisco amtiert. 1953 wird er als Sir geadelt; vgl. Michie, *Portrait of an Appeaser* (wie Anm. 529), S. 1–7, 149–151. Die freundschaftliche Verbindung hat bis zu Kassners Lebensende Bestand. Mrs. Hadow wird Kassner nach dem Zweiten Weltkrieg mehrmals in der Schweiz besuchen (vgl. Kassner – Caetani [wie Anm. 45], S. 273–275).

⁵³² Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger. Wien 1937, Bd. 1, S. 75: »Bermann, Gottfried, Dr. Verleg[er]«; vgl. Gottfried Bermann-Fischer, *Wanderer durch ein Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1994, S. 128–130.

⁵³³ Kassner an Fürstin Bismarck, 17. März 1937.

litischen Lage in Deutschland im März 1936 nach Wien emigriert und führt hier einen Teil des Berliner S. Fischer-Verlags als »Bermann-Fischer Verlag Wien« weiter,⁵³⁴ in dem beispielsweise der zweite Band der gesammelten Briefe Hofmannsthals erscheint.⁵³⁵ Sein Angebot, die Studie als Broschüre herauszubringen, ist Kassner anzunehmen gern bereit. Doch wird er am 30. März von seinem Leipziger Verleger Anton Kippenberg, der die Schwierigkeiten einer Zusammenarbeit mit jüdischem Partner voraussieht, dringend gewarnt, die Arbeit »in dem von Ihnen genannten Verlag« zu veröffentlichen. Postwendend lässt Kassner am 1. April Kippenberg wissen, er habe dem »bestimmten Verlag« abgeschrieben: »Leider mußte ich dadurch auf ein par 100 S[chilling] verzichten, die ich brauchte.«⁵³⁶

Der bedauernde Fingerzeig macht deutlich, in welch prekärer finanzieller Enge Kassner nach wie vor zu leben gezwungen ist. Es nimmt daher nicht wunder, dass er gerade Kommers vermittelnde Hilfe sucht. Denn gewiss ist ihm dessen leidenschaftliches Engagement bekannt, bei potenten Geldgebern Spenden und Zuwendungen für notleidende Freunde und Weggefährten aus der deutsch-österreichischen Exilgemeinde in Europa und Amerika zu sammeln. Neben gelegentlichem Einsatz eigener Mittel, leistet er auch praktische Unterstützung, sei es

⁵³⁴ Gottfried Bermann-Fischer (wie Anm. 532), S. 117–120, S. 125–127; S. Fischer, Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Hg. von Friedrich Pfäfflin und Ingrid Kussmaul. 1983, S. 465–505.

⁵³⁵ Hugo von Hofmannsthal, Briefe 1900–1909. Wien 1937. Der erste Band war 1935 im S. Fischer Verlag zu Berlin erschienen.

⁵³⁶ Die Veröffentlichung von »Anschauung und Beobachtung« wird sich bis in den Spätsommer des nächsten Jahres hinziehen. Nach weiteren vergeblichen Versuchen nimmt den Text Mitte Juli 1938 Dr. Ernst Winkler (gest. 1948) an, der den 1926 von Victor Otto Stomps und Hans (Jean) Gebser in Berlin gegründeten und im Mai 1937 auf Druck der Nationalsozialisten verkauften Verlag »Die Rabenpresse« übernommen hatte (Kassner an Fürstin Bismarck, 14. Juli 1938). Der Traktat erscheint dort in der zweiten Septemberhälfte 1938 als Doppelband Nr. 6/7 der Reihe »Die Kunst des Wortes«: Rudolf Kassner, Anschauung und Beobachtung. Zur Vierten Dimension. Berlin 1938 (KSW VI, S. 97–151; zur Entstehung und Druckgeschichte ebd., S. 576–579). Eine völlig überarbeitete zweite Fassung wird Kassner 1951 unter dem Titel »Anschauung und Beobachtung. Von den beiden Arten der vierten Dimension« herausbringen (KSW VI, S. 445–506; zur Entstehung ebd., S. 579f., S. 775–777).

bei Visumsbeschaffung⁵³⁷ oder Arbeitssuche, bei Übersetzungsaufträgen, Verhandlungen mit Verlegern und Editoren oder bei Anbahnung und Stiftung von Freundschaften und Ehen. Der befreundete Samuel N. Behrman hat eine bezeichnende Szene entworfen, in welcher Kommer alias »Alexander Löwe« auf die Aussage im fünften Abschnitt des dritten Buchs von Montaignes »Essais« stößt, derzufolge eine Ehe eher von einer dritten als von eigener Hand arrangiert werden solle.⁵³⁸ »Löwe stared at the passage. He was struck. But that was what he himself was! He was, himself, a third hand. In how many marriages, some all right, some, middling, some ill-fated, had he not been the third hand.«⁵³⁹ Und andernorts heißt es:

Alexander Löwe lived in two worlds, the world of the internationally famous, naturally, but he was also a kind of Haroun-al Raschid in another world, the world of the anonymous. His specialty, of course, the cause closest to his heart, was to marry off the sons of the great Central European men of genius. [...] In his other world, the world of the anonymous, Löwe also gave a great deal of time and thought to relieving the privations of such of its members as were lucky enough to fall into his path. [...] He became a one-man adjunct, incessant and unpaid, to HIAS,⁵⁴⁰ the organization established to get refugees out from under the coming holocaust in Europe. [...] The great world in which he moved did not know about his other world, except when he was forced to bring it to its attention by request for jobs, help to get visas, provide cash for crying necessities.⁵⁴¹

⁵³⁷ Hermann Sinsheimer, *Gelebt im Paradies* (wie Anm. 8, S. 283f.). berichtet, dass es ihm mit Hilfe Kommers, »des einzigen Freundes, den ich in London hatte,« gelungen sei, die zunächst nur für einen Monat geltende Aufenthaltsbewilligung in London »auf ein Jahr und dann noch auf eines auszudehnen, bis, im Laufe des zweiten, der Weltkrieg ausbrach und mich hier für den Rest meines Lebens seßhaft und schließlich zum britischen Untertan machte. [...] Als ich nach London kam, hatte mein Freund [...] bereits etwa hundert Menschen entweder die Einreise nach England oder ein Affidavit für USA verschafft und vielen unter ihnen zugleich auch die Mittel, um die Reise und fürs erste ihren Lebensunterhalt zu bestreiten – ohne daß er selbst ein reicher Mann gewesen wäre.« Auch für die amerikanischen Einreisevisa des Ehepaars Werfel setzt sich 1940 »unser lieber Freund Kommer« ein (Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben* [wie Anm. 444], S. 314).

⁵³⁸ Montaigne, *Œuvres complètes. Textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Paris 1962, S. 827*: »Pourtant me plaît cette façon, qu'on le conduise plutôt par mains tierces que par les propres.«

⁵³⁹ Behrman, *The Burning Glas* (wie Anm. 30), S. 52.

⁵⁴⁰ HIAS: Hebrew Immigrant Aid Society; eine jüdische Auswandererhilfsorganisation.

⁵⁴¹ Behrman, *The Burning Glas* (wie Anm. 30), S. 209f.

Dass und wie weitreichend Kommer tätig ist, dokumentiert der Bericht eines »confidential Informant« der New Yorker Zweigstelle des FBI am 28. Oktober 1942 an die Zentrale in Washington, dass sich Kommer um die Freilassung internierter Deutscher bemühe. Er habe erwähnt,

that he was working for the release of ZOEL-MUELLER [so die falsch gehörte Namensform statt »Vollmoeller«], who is the author of the play, »The Miracle«. According to the informant, Dr. KOMMER stated that the FBI had arrested MUELLER in November of the last year [...]. Dr. KOMMER stated that he had endeavored to get JACK WARNER, the motion picture man,⁵⁴² und Max Reinhardt to assist in bringing about the release of MUELLER.⁵⁴³

In der Tat war Karl Vollmoeller – wie zahllose andere deutsche Exilanten in einer vom FBI-Chef Hoover lange vorbereiteten Aktion – zwar nicht »in November«, sondern – nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor am 7. und den Kriegserklärungen Deutschlands und Italiens an die Vereinigten Staaten am 11. Dezember 1941 – am Silvesterabend 1941 in Los Angeles in der Villa des befreundeten Filmregisseurs Josef von Sternberg (1894–1963) als »Nazisymphathisant« verhaftet, in Fort Sam Houston (Texas) und im Gefängnis von Stringtown (Oklahoma) interniert und erst nach dreizehn Monaten menschenunwürdiger Haftbedingungen Ende Februar 1943 als schwerkranker Mann auf Bewährung freigelassen worden. Zu den wenigen Freunden, die sich für ihn einsetzen, gehören Eleonora von Mendelssohn, Max Reinhardt und Rudolf Kommer. Im Entwurf seiner der amerikanischen Berufungskommission vorgelegten Verteidigungsschrift bestätigt Vollmoeller: »Professor Max Reinhardt und Dr. Rudolf Kommer haben sich [...] erboten, für mich und meine einwandfreie Einstellung gegenüber den USA zu bürgen.«⁵⁴⁴ Als die deutsch-jüdische Exilantenzeitung »Aufbau«, in der Alfred Kerr im Jahr darauf sein Nachrufgedicht auf Kom-

⁵⁴² Jack Leonard Warner (1892–1978), amerikanischer Filmproduzent; er gründete mit seinen Brüdern Harry (1881–1958), Albert (1884–1967) und Sam (1887–1927) die Filmproduktionsgesellschaft Warner Bros.

⁵⁴³ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20). S. 364.

⁵⁴⁴ Das Dokument (im Nachlass Vollmoellers: DLA) zitiert nach: Karl Vollmoeller. Ein kosmopolitisches Leben im Zeichen des Mirakels. Sein Leben in Selbstzeugnissen und Bildern zusammengestellt von Frederik D. Tunnat. Hamburg 2008, S. 143.

mer veröffentlichen wird,⁵⁴⁵ am 16. Januar 1942 (S. 11f.) unter dem Titel »Zwischen zwei Stühlen / Zur Verhaftung Karl Vollmoellers« mit unterschwelligem Vorbehalten und Halbwahrheiten »einige wenig bekannte Einzelheiten aus der Karriere dieser umstrittenen Persönlichkeit« veröffentlicht, schickt Kommer eine ausführliche Gegendarstellung, welche die Redaktion am 6. Februar 1942 (S. 16) unter der Überschrift »Zum Fall Vollmoeller« in knappe sechzehn Zeilen zusammendrängt: »Von Seiten Rudolf Kommers, eines langjährigen Freundes von Vollmoeller, erhielten wir einen Brief«, dass »Vollmoeller fast ausschließlich in liberalen und Künstlerkreisen verkehrt und sich in grosszügiger Weise auch um diese, die zum grossen Teil aus Juden bestanden hätten, gekümmert und verdient gemacht [habe].« Vor dem Hintergrund solch unbeirrter Treue widmet Vollmoeller dem Freund das Gedicht »Gute Werke werden mit dem Tode bestraft (Für Rudolf Kommer)«, das mit der auf den Adressaten gemünzten Strophe beginnt: »Stiller Täter guter Taten / Reines Herz das nicht erhartet, / Das nicht misst nach Preis und Wert – / Schenkender der nichts erwartet, / Liebender der nicht begehrt ...«⁵⁴⁶

Das herausragende Beispiel einer über die Jahre hin unermüdlich betriebenen Lebenshilfe bietet Alfred Kerr, der am 28. Januar 1935 eingesteht: »Was ich Ihnen verdanke, das erscheint mir immer mehr als etwas Rätselhaftes. Mystiker könnt' man werden.«⁵⁴⁷ Nach Kommers Tod am 28. März 1943 wird er ihm im »Aufbau« vom 2. Juli 1943 nachrufen: »In aller Stille bist du weggegangen, / dein letzter Tag hat unscheinbar getagt. / ich hab an dir, du hast an mir gehangen, / du warst mein Freund – und alles ist gesagt.«⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ S. unten.

⁵⁴⁶ Karl Vollmoeller, Gedichte. Eine Auswahl. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Herbert Steiner. Turmhahn-Bücherei. Neue Folge 1. Marbach a.N. 1960, S. 43. Vgl. insgesamt Frederik D. Tunnat, Karl Vollmoeller. Dichter und Kulturmanager. Eine Biographie. Hamburg 2008, S. 494–496, S. 501–509, S. 522, S. 531. – In Kommers Nachlass sind 34 Briefe Vollmoellers an Kommer von Juni 1920 bis Januar 1943 erhalten geblieben (Österreichische Nationalbibliothek: Autogr. 522/20–1 bis 522/20–34).

⁵⁴⁷ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 204.

⁵⁴⁸ S. oben Anm. 9. – Vgl. Michael Kerr, As Far As I Remember (wie Anm. 34), S. 74–76.

Was hingegen Kassner betrifft, so hat Kommer offenbar keinem seiner »sehr reichen« Freunde die »Richtung« zu Kassner gewiesen. Vielleicht hat er ihn in einer verlorenen Antwort mit einem Hinweis getröstet, wie ihn Alfred Kerr am 19. November 1937 aus London lesen kann: »Es ist geradezu unglaublich, wie schwer es ist, reiche Menschen von irgendeinem noch so winzigen Bruchteil ihrer Mittel zu trennen. Vielleicht liegt es an mir. Ich bin wohl zu schüchtern in diesen so gerechtfertigten Anzapfungen.«⁵⁴⁹

Wenn Kassner eineinhalb Jahre später, im Frühling 1939, erwägt, ob er nicht »zwei Jahre in die USA gehen« solle, mag er insgeheim auf Kommer und dessen Unterstützung gehofft haben. Der spontane Plan gründet weniger in akuter materieller Not als im Gefühl kommender weltpolitischer Bedrohung. Seine »American plans«, so erläutert er Fürstin Bismarck am 9. April 1939, seien ausgelöst worden »by sheer terror of another world-war. I say terror and not fear oder Angst. I have no Angst, but the idea of going through a second world-war has something absolutely terrifying for me (as for millions of other people).« Den Gedanken, verbunden mit der Hoffnung: »I could lecture there on Physiognomik«, wird er freilich bald schon verwerfen und künftig nicht mehr erwähnen. Statt dessen folgt er in dieser »time of stupidity, terror and lie« dem Lebensmotto: »Sich-verstecken ist das Beste, das Angemessene heute.«⁵⁵⁰

Kassners Schreiben erreicht Kommer in New York kurz vor dem Aufbruch nach Europa am 24. März 1937 an Bord der »Queen Mary«, um in London, wie der mitreisende Siegfried Trebitsch referiert, »das Ehepaar Raimund von Hofmannsthal finanziell zu beraten.«⁵⁵¹ Vor der Abreise »he claimed first citizenship papers March 16, 1937, in the Southern District of New York but his petition for final papers, filed

⁵⁴⁹ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 228; Deborah Vietor-Engländer, Alfred Kerr. Die Biographie. Reinbek bei Hamburg 2016, S. 523.

⁵⁵⁰ Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 9. April und 5. November 1939.

⁵⁵¹ Siegfried Trebitsch (wie Anm. 445), S. 431. – Der Luxusdampfer der Reederei Cunard Line hatte im Jahr zuvor, am 27. Mai 1936, seine Jungfernfahrt auf der klassischen Route Southampton–Cherbourg–New York angetreten (vgl. Ballard / Archbold, Lost Liners [wie Anm. 291], S. 145f., S. 170ff.; John Maxtone-Graham, The Only Way to Cross. New York 1972, S. 288f.). Auf demselben Schiff kehrt Kommer am 29. November 1937 nach New York zurück (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 332, S. 349).

December 5, 1939 was denied on November 21, 1941 for lack of residence.«⁵⁵² Da sämtliche Versuche in dieser Sache scheitern, bleibt Kommer bis zum Tod rumänischer Staatsbürger. Auch Kassner, der 1918 vom Österreicher zum Tschechoslowaken geworden war, behält nach dem »Anschluss« Österreichs von 1938 als gebürtiger Mährer die tschechoslowakische Staatsangehörigkeit. Beruhigt und selbstbewußt ruft er Christiane Zimmer-von Hofmannsthal am 20. Dezember 1938 zu: »[...] ganz u. gar ist Pavlovice⁵⁵³ tschechisch geblieben und damit ich u. alles was dazu gehört, auch alle früheren Maierhöfe u. weiß Gott was alles.« Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wird er als nunmehr Staatenloser die österreichische Staatsbürgerschaft beantragen, die ihm am 12. November 1948 verliehen wird.

*

Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs am 1. September 1939 – Kassner hatte noch am 29. August der Fürstin Bismarck gegenüber geäußert: »Heute dürfte die Entscheidung fallen, gestern schien mir der Krieg zweifelhaft, heute weniger« – stellt Kommer seine alljährlichen Europareisen ein. Die letzte Fahrt hatte er an Bord der »SS Normandie«, dem 1935 vom Stapel gelaufenen modernsten und schnellsten Luxusdampfer seiner Zeit,⁵⁵⁴ am 30. Mai 1939 angetreten⁵⁵⁵ und war im Juni und Juli in London gelegentlich mit Stephanie von Hohenlohe zusammengetroffen.⁵⁵⁶ Auch verkehrt er mit Oskar Kokoschka (1886–1980), den Kassner einst im August 1913 durch Vermittlung von Adolf Loos im Eisvogel, einem Gartenrestaurant des Wiener Praters, in Begleitung Georg Trakls kennengelernt hatte,⁵⁵⁷ und der nun, ein Viertel-

⁵⁵² Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332. In seinem Einbürgerungsantrag hatte Kommer diesen »lack of residence« mit dem Hinweis gerechtfertigt, er habe die Reisen »in the interest of the Astor estate, relative to property in Austria and also to supervise production of American plays« unternommen. »He claimed that his visits were principally in England and in Austria« (Wendler, Alfred Kerr [wie Anm. 20], S. 349).

⁵⁵³ Kassners Geburts- und Heimatort Velke Pavlovice / Groß-Pawlowitz.

⁵⁵⁴ Vgl. Ballard / Archbold, Lost Liners (wie Anm. 291), S. 145f., S. 155–170.

⁵⁵⁵ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332, S. 349.

⁵⁵⁶ Vgl. Stoiber / Celovsky, Stephanie von Hohenlohe (wie Anm. 44), S. 161.

⁵⁵⁷ Vgl. KSW X, S. 953. Neu belebt wird die Bekanntschaft, als Kokoschka im Frühjahr und Herbst 1947 in Sierre weilt, um Werner Reinhart (1884–1954) zu porträtieren; vgl. KSW X, S. 953f.; Kokoschka, Briefe III (wie Anm. 55), S. 186.

jahrhundert später, im Oktober 1938 in die britische Hauptstadt emigriert war. Er schickt Kommer als erfahrenem Vermittler im »Sommer 1939« sein »eben beendetes Komenskystück«⁵⁵⁸ und schreibt am 12. Juli 1939 dem »lieben Freund«:

Mich hat es wirklich gefreut, daß Sie mein Stück loben und versprechen, sich dafür einzusetzen. Sie machen nicht bloße Worte [...] Ich warte nun schon sehr gespannt auf Ihre weiteren Erfolge. [...] Zum Stück noch, könnten Sie nicht gleichzeitig es den Warner Brothers für den Film anempfehlen [...] Könnten Sie Ashley Dukes⁵⁵⁹ zur schnellen Übersetzung überreden? Und schließlich Reinhardt, ist er nicht immer wieder der einzig Kühne und Junge?

Am 11. August fügt er hinzu: »Bin sehr neugierig, ob Ihnen etwas für mich gelingt? [...] und danke Ihnen herzlichst für alles bereits für mich Getane.«⁵⁶⁰ Offenbar bleiben Kommers Bemühungen erfolglos; jedenfalls wird das in Prag konzipierte und in London weitergeführte Drama »Comenius« erst 1956 als Fragment veröffentlicht.⁵⁶¹

Als Kommer am 2. Oktober 1939 – zum letztenmal – nach New York zurückkehrt – diesmal an Bord der »Gripsholm«⁵⁶² der Svenska Amerika Linien –, setzt er seine vielfältigen Hilfsaktionen fort. Der Bericht eines »Confidential Informant« vom 13. Oktober 1942, den die New Yorker FBI-Zweigstelle am 16. Oktober der Zentrale in Washington zuleitet, heißt es: »[...] informant stated that DR. KOMMER in speaking of what he is presently doing in New York, told him that he was taking care of numerous refugees [...].«⁵⁶³

⁵⁵⁸ So Kokoschka an den Kunsthistoriker Josef P. Hodin (1905–1955). In: Ebd., S. 91. Titelheld des Dramas ist der tschechische Philosoph, Theologe und Pädagoge Johann Amos Comenius (tschechisch: Jan Amos Komenský) (1592–1670), der Kokoschka zu einem eigenen »Schulreformplan« angeregt hatte.

⁵⁵⁹ Ashley Dukes (1885–1959), englischer Dramatiker, Kritiker und Übersetzer, u.a. von Ernst Tollers Drama »Die Maschinenstürmer« als »The Machine Wreckers«.

⁵⁶⁰ Kokoschka, Briefe III (wie Anm. 55), S. 92, S. 94.

⁵⁶¹ In: Oskar Kokoschka, Schriften 1907–1955. Hg. von Hans Maria Wingler. München 1956, S. 307–334; Erläuterungen ebd., S. 470f.

⁵⁶² Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 332, S. 349.

⁵⁶³ Ebd., S. 359.

Als einen dieser ›zahlreichen‹ Emigranten unterstützt er bis über den Tod hinaus⁵⁶⁴ den in Berlin geborenen Schriftsteller Hermann Borchardt (eigentl. Joelson) (1888–1951), dem er monatlich 60 Dollar zukommen lässt.⁵⁶⁵ Vor allem aber beteiligt er sich maßgeblich an der rigorosen Straffung und Überarbeitung von dessen monumentalem Hauptwerk »Die Verschwörung der Zimmerleute. Rechenschaftsbericht einer herrschenden Klasse«. Die strenge Kritik

an dem Roman, der ihm doch gewidmet ist [...] beweist Kommers Sympathie für mich und sein stupendes Unverständnis für Humor, speziell für Satire. Er versteht davon so viel wie der von ihm verehrte Werfel, nämlich Zero. Wenn es nach ihm ginge, müßte ich den zweiten Band, der die Satire enthält und der »Stolz und Freude meines Lebens«⁵⁶⁶ ist, bis auf ein paar Seiten zusammenstreichen.⁵⁶⁷

Der Zwist stellt die Freundschaft vorübergehend auf eine harte Probe. Doch setzt sich Kommer am Ende durch, so dass der um mehr als ein Drittel verknappte Text – »Dedicated to Rudolf K. Kommer« – dank Kommers Vermittlung⁵⁶⁸ kurz nach dessen Tod im renommierten New Yorker Verlag von Simon and Schuster erscheinen kann.⁵⁶⁹ Am 29. Au-

⁵⁶⁴ Aus Briefen Borchardts an Franz Werfel geht hervor, dass es Borchardt »mit Hilfe des Nachlassverwalters gelungen« ist, »nach Kommers Tod zumindest noch einen kleinen Teil des [ihm von Kommer] hinterlassenen Geldes für sich zu beanspruchen« (Hermann Borchardt – George Grosz, »Lass uns das Kriegsbeil begraben!« Der Briefwechsel. Hg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse unter Mitwirkung von Lukas Laier. Göttingen 2019, S. 378).

⁵⁶⁵ Vgl. Borchardt an George Grosz, 21. Mai 1942: Ebd., S. 314.

⁵⁶⁶ Das in der Briefausgabe nicht nachgewiesene Zitat stammt aus August von Kotzebues »Des Teufels Lustschloß. Eine natürliche Zauber-Oper in drey Akten. Wien 1802, S. 33.

⁵⁶⁷ Borchardt an George Grosz, 21. Mai 1942: Borchardt – Grosz, Briefwechsel (wie Anm. 564), S. 314f; s. auch die weitere Diskussion ebd., S. 315–320. »Der Briefwechsel [zwischen Borchardt und Kommer], der diese Zusammenarbeit im Detail dokumentierte, ist nicht überliefert« (so Uta Beiküfner im Nachwort zur zweibändigen deutschen Ausgabe: Hermann Borchardt, Die Verschwörung der Zimmerleute. Rechenschaftsbericht einer herrschenden Klasse. »Rudolf K. Kommer gewidmet«. Hg. von Uta Beiküfner, Bd. 2. Bonn 2005, S. 548).

⁵⁶⁸ Borchardt bestätigt am 24. Mai 1942: »*Er allein* hat den Roman bei S. u. S. angebracht« (Borchardt – Grosz, Briefwechsel [wie Anm. 564], S. 316).

⁵⁶⁹ Hermann Borchardt, The Conspiracy of the Carpenters. Historical Accounting of a Ruling Class. Translated by Barrows Mussey. Foreword by Franz Werfel. New York 1943; die Widmung auf S. [V]. Die Ausgabe umfasst 644 Seiten, die Edition des deutschen Originaltextes (s. oben Anm. 567) mehr als 1000 Seiten. – June Barrows Mussey

gust 1943, fünf Monate nach Kommers Trauerfeier, an der Borchardt teilgenommen hatte,⁵⁷⁰ teilt George Grosz dem Freunde mit: »Bedauern tue ich, so wie Du auch, dasz Dein sehr einflussreicher Förderer und Geburtshelfer nicht mehr da ist.«⁵⁷¹

Kassner indessen findet in seiner unerschütterlich vorangetriebenen Arbeit die »Erholung vom Infamen der Zeit«: »Wir leben in apokalyptischen Tagen. Das uns Faßbare scheint überschritten u. z. Th. als Unsinniges, Wahn-sinniges über- und abzulaufen.«⁵⁷² Schon im Juni 1940, während eines Besuchs in Berlin, als »an einem heißen Sommernachmittag die Berliner Luft von Siegesfanfaren, Sondermeldungen und heroischer Marschmusik wiederhallte«, hält er es ungeachtet der »phantastischen Siege in Frankreich« für »unwahrscheinlich, daß Deutschland den Krieg gewinnt«.⁵⁷³ Am 11. Dezember 1941 treten die USA als Antwort auf die am selben Tag verkündeten Erklärungen Deutschlands und Italiens in den Krieg ein, und am nächsten Morgen melden die Titelseiten der gleichgeschalteten Wiener Presse: »Kriegszustand mit USA« / »Weltgeschichtliche Rede des Führers«.⁵⁷⁴ Mit angespannter Sorge beobachtet Kassner die drohende Entwicklung und ruft Fürstin Bismarck am 27. April 1942 zu: »In was für einem Dunkel leben wir nicht, in welcher wahrhaftigen Nacht, in welcher schwärzesten!« Und während er an den in Wien kursierenden »heutigen Gerüchten von einem Friedensschluß mit Frankreich« zweifelt, hatte Kommer sechs Wochen früher, am 8. März 1942, Alfred Kerr anvertraut:

(1910–1985), bekannt unter seinem Schriftstellernamen Henry Hay, hat zahlreiche Autoren ins Englische übersetzt, darunter Lion Feuchtwangers »Wahn oder der Teufel in Boston« (1947) als »The Devil in Boston« (1948). Außerdem war er einer der anonymen Übersetzer der amerikanischen Ausgabe von Adolf Hitlers »Mein Kampf« (1939).

⁵⁷⁰ Vgl. Reinhardt, Liebhaber (wie Anm. 5), S. 334; zitiert unten S. 188.

⁵⁷¹ Borchardt – Grosz, Briefwechsel (wie Anm. 564), S. 378.

⁵⁷² Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 10. Dezember 1939 und 23. Juni 1940.

⁵⁷³ Vgl. KSW X, S. 354. Kassners »in seiner höflichen österreichischen Sprechweise« vorgebrachte Aussage überliefert der Historiker Johann Albrecht von Rantzau (1900–1993) »als eine einzigartige Offenbarung überlegener Einsicht und Kaltblütigkeit« in seinem unter dem Pseudonym Joachim von Dissow veröffentlichten Buch »Adel im Übergang. Ein kritischer Standesgenosse berichtet aus Residenzen und Gutshäusern« (Stuttgart 1961, S. 236f.).

⁵⁷⁴ Vgl. stellvertretend das »Neue Wiener Tagblatt« vom 12. Dezember 1941, S. 1.

Wenn Du diese Zeilen erhältst, wird sich die Kriegslage hoffentlich gebessert haben – aber wie lange noch wird das unzweifelhaft gute Ende auf sich warten lassen? Die Amerikaner rüsten gigantisch und wollen im Jahre 1943 oder 1944 den Nazis endgültig den Garaus machen – es ist aber zu hoffen, dass Mitteleuropa nicht so lange warten kann und schon viel früher selbst zusammenbricht. So geschah es ja auch schon 1918 als die Amerikaner gegen die Deutschen eine Millionenoffensive für das Frühjahr 1919 aber spätestens 1920 vorbereiteten.

Und bekümmert hatte er hinzugefügt: »Meine Familie« – von der wir so gut wie nichts wissen – »ist zwischen dem Ural und Paris zerstäubt ...«⁵⁷⁵

*

Am 28. März des folgenden Jahres 1943 geht Kommers Leben »schrecklich unerwartet, schrecklich früh und schrecklich allein«⁵⁷⁶ zu Ende. Gottfried Reinhardt erinnert sich:

Von acht Uhr früh bis sechs Uhr abends am Sonntag, den 28. März 1943, lagen die sterblichen Überreste von Rudolf K. Kommer a. Cz. – und es ist in meiner Erinnerung das einzige Mal, daß diese gezielte Umschreibung eines äußerst prosaischen Gegenstands diesen anschaulich und sachlich kennzeichnete – gekrümmt im engen Vorraum seines Einzelzimmers in New Yorks Ambassador Hotel. Ein Arm war hilflos ausgestreckt, als hätte der Herzkrampf sein Opfer auf stolperndem Weg zur Klingel niedergelassen, die große Kugel des Kopfes zusammengeschrumpft, der Rumpf, gestern noch wohlbeleibt, ein Häufchen Unglück. Während dieser zehn Stunden stieg die halbe Emigration, die halbe Gesellschaft, die halbe Kultur New Yorks über die den Zugang behindernde Leiche, um in die vertraute Gemütlichkeit mit den Äpfeln auf dem Fensterbrett, den hellen Bildern, den vielen Wiener Grammophonplatten und den sorgfältig gestapelten Büchern zu gelangen. [...] Der Tote durfte nämlich nicht bewegt werden, bis der Coroner (amtlicher Leichenbeschauer) seine Untersuchung durchgeführt hatte. Dieser Mann war aber an jenem Sonntag bis zum Abend nicht erreichbar. Die regellose Tuchfühlung zwischen den Mitgliedern der Kommerschen Gemeinde – inzwischen waren Millionäre und Bettler, Schönheiten und alte Schachteln aus Washington und vom anderen Ende Long Islands gekommen – erwies sich, Kommer hätte es vorausgesagt, als

⁵⁷⁵ Wendler, Alfred Kerr (wie Anm. 20), S. 248.

⁵⁷⁶ So Max Reinhardt an William S. Paley (1901–1990), den Chef des CBS (Columbia Broadcasting System) und Ausrichter von Kommers Begräbnis am 30. März 1943 in New York (Reinhardt, Liebhaber [wie Anm. 5], S. 334). Reinhardt ist bei der Feier zugegen; sein Sohn hatte ihn »telefonisch benachrichtigt« (ebd., S. 333).

ein Fehler. Es gab keinerlei Verständigung. In diesem Menschenstrudel, in dem nur der eine fehlte, der ihn ausgelöst hatte: Max Reinhardt (ich hatte ihn telefonisch benachrichtigt), versuchten Tilly Losch,⁵⁷⁷ eines der Geschöpfe Kommers: angebetet, lanciert, ruiniert, getröstet – alles im Schatten Reinhardts –, und ich, etwas über unseren ›Bekannten‹ zu erfahren. Wir wußten nämlich nichts von ihm. Nicht einmal, daß der Kettenraucher an einer schweren Angina pectoris litt und seit vielen Jahren deshalb in Behandlung war. Nichts von Familie, Rechtsanwalt, Arzt, Bankverbindung, Versicherung. Alles, was wir an diesem Tag herauszufinden vermochten, war, daß seine mit Akribie für jede Stadt einzeln geführten, ledergebundenen Adreßnotizbücher sowie alle persönlichen Effekten verschwunden waren. Erst später erfuhren wir, daß Beamte des FBI schon vor uns über den Leichnam gestiegen waren. [...] Noch einmal kam diese Gemeinde von Schemen zusammen [...] – bei der Begräbnisfeier. Sie fand im elegantesten Beerdigungsinstitut New Yorks, Campbell's, in der Madison Avenue statt,⁵⁷⁸ auf Rechnung von William S. Payley. Die Regie übertrug er mir. Den besten Einfall hatte Tilly Losch: handfeste Wiener Volksweisen ätherisch auf der Orgel. Ein Vorfall, der den heiklen Frieden zu stören droht: der Dichter Hermann Georg Borchardt, dem man im Konzentrationslager mehrere Finger abgehauen und verstümmelt und die Trommelfelle eingeschlagen hat,⁵⁷⁹ bringt einen Mißton in die dezente Stille, als er darauf besteht, eine weiße Rose in den Sarg auf die Brust seines Unterstützers zu legen [...].⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ Die in Wien geborene Tänzerin, Choreographin und Schauspielerin Tilly Losch (1903–1975), von 1924 bis 1927 Solotänzerin an der Wiener Staatsoper, hatte 1927 in Max Reinhardts »Sommernachtstraum« bei den Salzburger Festspielen als Elfe in der von ihr geschaffenen Choreographie mitgewirkt (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 1828, s. auch Nr. 2092, Nr. 2096, Nr. 2592). Sie trat zudem in verschiedenen Produktion Reinhardts auf, so bei den Salzburger Festspielen im August 1925 und 1926, bei Ballettabenden im Dezember 1926 und April 1927, im Dezember 1927 in New York in Hofmannsthals »Jedermann« und Büchners »Dantons Tod«, im April 1932 in London als Nonne im »Miracle« (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 1616, Nr. 1704, Nr. 1741, Nr. 1805, Nr. 2593, Nr. 2594, Nr. 2459). Seit 1926 hatte sie auf Anregung Reinhardts auch erste Filmrollen in Hollywood übernommen; vgl. Horst Koegler / Helmut Günther, Reclams Ballettlexikon. Stuttgart 1984, S. 280.

⁵⁷⁸ The Frank E. Campbell Funeral Chapel, Madison Avenue / 81st Street in Manhattan, war 1898 von Frank Campbell (1872–1934) gegründet worden und bietet bis heute seine exklusiven Dienste an; vgl. die website: <https://www.dignitymemorial.com/funeral-homes/new-york-ny/frank-e-campbell-the-funeral-chapel/1077> [17. Januar 2021].

⁵⁷⁹ Vgl. Frank L. Borchardt, Hermann Borchardt. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, Bd. 1: New York. Hg. von John M. Spalek und Joseph Strelka. Teil I. Bern 1989, S. 120–131, hier S. 123: Im »Konzentrationslager Esterwegen an der holländischen Grenze« verliert Borchardt »durch Prügel [...] praktisch total das Gehör und durch einen brutalen Unsinn schließlich einen Finger an der rechten Hand«.

⁵⁸⁰ Reinhardt, Liebhaber (wie Anm. 5), S. 332–334.

Und Ralph Benatzky (1888–1952), der Komponistenfreund, notiert am 30. März ins Tagebuch:

[...] nachmittags. / Begräbnis von Rudolf Kommer, dem kleinen Czernowitzer, der es, aus Geschmack und Theaterliebe heraus, verstanden hatte, einer der führenden Manager der Welt zu werden. Er starb, nachdem er um halb 10h noch frisch und fesch mit Reinhardt telefoniert hatte, um halb 12 h an einem Herzschlag. Am Sonntag. Heute, Dienstag, war die Leichenfeier bei Campbell, Ecke Madison und 81st Street. / Palmen, weiße Blumenbüsche, betäubender Tuberosengeruch in der überheizten Halle, (eher dem Theaterchen), ein Streichquartett das endlose Adagios spielte, ein salbiger Rabbi, der gefühllos à la Schildkraut⁵⁸¹ aussieht und uninteressiert bis in die Knochen in Öl und Würde macht, eine besonders sympathische Rede von Erika Mann, in Deutsch, nicht ohne sich vorher in wirklich schönem Englisch dafür entschuldigt zu haben, daß sie in Deutsch fortsetze! [...] / Ein gut inszenierter Madison-Avenue-Effekt (kultiviert, aber kühl bis ans Herz hinan) als der Sarg auf unhörbarem Gummiroller zur Türe gefahren wird, durch den Mittelgang, und der Rabbi rückwärts-schreitend betet, die Orgel leise tremoliert, und die Blicke unhörbar mitwandern. Abgang »durch die Mitte«, Rudolf Kommer, alter Theatermann! Der einst vor Jahren, von mir sagte: »Die Melodien dieses Menschen müssen die Welt erobern! Oder die Welt ist nicht wert, sie gehabt zu haben!« Kleiner skurriler Czernowitzer Theaterfanatiker, ich glaube immer, Dein »oder« ist eingetroffen! Requiescat in pace!⁵⁸²

Nachträglich dankt Max Reinhardt Payley für die

Trauerfeier, mit der Sie unseren gemeinsamen Freund geehrt haben. ... Ich empfand eine besondere Genugtuung, daß das altehrwürdige Kadisch-Gebet gesprochen wurde und daß Kommers Confession nicht verschwiegen war. ... In seiner unerschütterlichen Logik ist er gewiß nicht weniger stolz darauf gewesen, als viele europäische Edelleute, deren Vorfahren vor Jahrhunderten Raubritter waren oder als viele Amerikaner, die von frühen Emigranten abstammen. ... Wir erkannten, daß der Schlag Ihres Herzens jenem Herzen verwandt war, das zu schlagen aufgehört hat

⁵⁸¹ Der österreichische Schauspieler Rudolf Schildkraut (1862–1930); ab 1905 an Max Reinhardts »Deutschem Theater« in Berlin, war als Shylok, König Lear oder Faust einer der wichtigsten Mitglieder des Ensemble. 1924 hatte er am »Miracle«-Gastspiel in New York als »A Blind Peasant« und »The Emperor« mitgewirkt (Huesmann, Welttheater [wie Anm. 90], Nr. 2580); gelegentlich wird er mit seinem ebenfalls zu Reinhardts Ensemble gehörendem Sohn Joseph Schildkraut (1896–1954) verwechselt (Vgl. Diana Cooper, The Light [wie Anm. 29], S. 10, S. 14; dies., A Durable Fire [wie Anm. 273], S. 143).

⁵⁸² Benatzky, Triumph und Tristesse (wie Anm. 50), S. 357.

und das, solange es schlug, das höchste Gebot, die Menschenliebe erfüllt hat.⁵⁸³

Ob Kassner im hungernden und nächtlich verdunkelten Wien, dessen Tageszeitungen Siege an allen Fronten und die Namen der neuen Ritterkreuzträger verkünden, auf privatem Weg davon erfahren hat – so wie im Falle Heinrich Zimmers⁵⁸⁴ –, wissen wir nicht. Er selbst stirbt sechzehn Jahre später, fast auf den Tag genau am 1. April 1959, im Hospital zu Sierre,⁵⁸⁵ dem schweizerischen Zufluchtsort seiner letzten vierzehn Lebensjahre, in deren Verlauf es ihm – dank der Gastfreundschaft des Winterthurer Mäzens und Handelsherrn Werner Reinhart – im noblen »Hôtel Bellevue« vergönnt war, sein unvergleichlich reiches Alterswerk zu gültigem Abschluss zu bringen.

⁵⁸³ Reinhardt, Liebhaber (wie Anm. 5), S. 334.

⁵⁸⁴ Der Indologe Heinrich Zimmer (geb. 1890), der im Juni 1928 Christiane von Hofmannsthal geheiratet hatte, war acht Tage früher, am 20. März 1943, im amerikanischen Exil in New Rochelle im Staate New York verstorben. Kassner berichtet der Fürstin Herbert Bismarck am 13. April 1943: »Ich habe unendliches Mitleid mit der armen Christiane, die mir einer der liebsten Menschen ist, die ich kenne. Er war ein hervorragender Geist, einer meiner allerbesten Leser. Wie hat er so etwas gleich verstanden wie das Gespräch zwischen dem Brahmanen und Gotama! Oder die Einbildungskraft ...«. »Das letzte Gespräch Gautamas, des späteren Buddha, mit seinem Lehrer« war 1934 in »Das Buch der Gleichnisse« eingegangen (KSW V, S. 291–294).

⁵⁸⁵ Vgl. Klaus E. Bohnenkamp, Rudolf Kassners Krankheit zum Tode. Der Augenzeugenbericht Esther Maria Seidels samt einer medizinischen Würdigung durch Dr. med. Wilhelm Zinn. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft 27/28, 2006/07, S. 233–252.

Träumereien eines Wachtmeisters Hofmannsthals »Reitergeschichte«

Abschied von den Pferden

Mit seiner »Reitergeschichte« und ihrem bemerkenswert generischen Titel nimmt Hugo von Hofmannsthal in Anspruch, etwas Charakteristisches zur Bedeutung des Reitens und des Pferdemotivs für die moderne Erzählkunst vorzutragen. In ihrer südlichen Atmosphäre und ihrem historiographischen Protokollstil, durchbrochen von Passagen komplexer Introspektion, kann die »Reitergeschichte« als markanter ästhetischer Gegenakzent und thematische Verlagerung der bis dahin dominanten lyrischen Motivwelt des Dichters gelten. Zugleich stellt die Novelle eine dramaturgisch zugespitzte, archaische Dimension des solatischen Lebens vor Augen (hierin vergleichbar der nicht minder generischen »Soldatengeschichte«), in der machtvollen Triebe und gewaltvoller Tod noch jene existentielle Dringlichkeit ausüben, die in einer zivilisatorisch umhegten gesellschaftlichen Alltagswelt ansonsten ziemlich ortlos geworden war. Ähnliches wohl galt um 1900 auch schon für die körperliche Nähe von und zu Pferden: ein Phänomen, dessen Erfahrbarkeit sich in erheblichem Rückgang zu befinden schien.

Das Verhältnis von Mensch und Pferd hatte sich über viele Jahrtausende zu einer besonders engen, bedeutungsvollen Kooperationsbeziehung entwickelt,¹ in der sich wirtschaftliche wie auch militärische Nutzungsaspekte, unmittelbar erfahrbare physische Interaktion und symbolisch-repräsentative Abbildlichkeit überlagerten. Wenn Mythen und Bilddarstellungen der Antike kentaurische Mischwesen imaginierten, aus Tierleib und Menschenkopf zusammengesetzt, so stand dafür das kraftvolle Zusammenwirken von Mensch und Pferd, ihre Verschmelzung zu einem einzigen Vehikel, Pate. Das Pferd liefert konzentrierte,

¹ Vgl., mit Blick auf die Trennungsphase dieser symbiotischen Beziehung in der Moderne, Ulrich Raulff, *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*. München 2015.

punktgenaue Kraftanwendung, es kann in kurzer Zeit auf enorm hohe Geschwindigkeit beschleunigen, hegt aber als *Fluchttier* und konsequenter Vegetarier von Natur aus keinerlei Neigung zu Kampf- oder Beuteverhalten. Hier griff über viele Jahrhunderte lang der Mensch ein, um den Pferden durch Zähmung, Zucht und Dressur die Feldarbeit, das Kriegshandwerk, die Turnierspiele oder das Wettrennen nahezubringen; als Reiter, Wagenlenker oder Begleiter zu Fuß schwingt er sich zum Herrn über das Pferd auf, gibt dem Tier seinen Arbeitseinsatz sowie dessen Dauer und Richtung vor.

Im Hinblick auf diese vormaschinelle, durch biologische Kooperation erzielte Verbindung von Zugkraft und Fortbewegungsgeschwindigkeit lässt sich nachgerade von einem »kentaurischen Pakt« sprechen,² der bis in die gesellschaftliche Welt des 19. Jahrhunderts hinein noch Geltung besaß, dann erst durch die Wirkungskraft der Mechanisierung allmählich abgelöst und im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stillschweigend aufgehoben wurde. Diesem Pakt lagen nicht allein Erwägungen des praktischen oder wirtschaftlichen Nutzens zugrunde, ihm eignete eine hohe Form von bildhafter Evidenz, von sozialer Stimmigkeit und eindrucksvoller Vitalität. Da war zunächst und vor allem die prägnant ausstrahlende Sinnlichkeit des Pferdeleibs, ein physisch herausragendes Zusammenspiel von Kraft, Schnelligkeit und Eleganz; sodann die in der Kulturtechnik des Reitens verkörperte, evidente Herrschaftspose, die Übertragung des menschlichen respektive männlichen Willens auf den ihm »untergeordneten« tierischen Leib; und schließlich die daraus entspringende Bewegungsdynamik, bei der Trieb und Lenkung, Bewegungsrausch und Kontrollausübung in einer Weise verbunden waren, deren hochgradige Sensualität sich für eine psychoanalytische Betrachtungsweise, d.h. für eine ätiologische Entschlüsselung im Rahmen des Paradigmas der Sexualsymbolik, in herausragender Weise eignete.

Hofmannsthal war nun nicht der einzige Autor im Epochenzeitraum der Wiener Jahrhundertwende, der die aufgeladene Beziehung von Mensch und Pferd wiederholt zum Gegenstand erzählerischer

² Ebd., S. 24.

Darstellung machte.³ So ist hinsichtlich gewisser Motiv-Analogien etwa an Rilkes »Cornet« zu erinnern, in dessen lyrischer Prosa das »Reiten, reiten, reiten« ein obstinates Leitmotiv bildet;⁴ der monotone Duktus ist unzweifelhaft dem Gang und Klang von Pferdehufen nachgebildet, scheint aber auch schon die nicht minder repetitive Rhythmik zeitgenössischer Eisenbahnfahrten mit einzufangen. Und da ist auch an ironische Aperçus des etwas späteren Schriftstellerkollegen Robert Musil zu denken, der in seinem Epochenroman »Der Mann ohne Eigenschaften« die unzeitgemäß gewordene Erscheinung des Pferdes als ein Schlüsselphänomen jener technisch-romantischen Überlagerungseffekte beschrieben hat, mit welchen der ambivalente Siegeszug der industriellen Moderne zum Ausdruck kam. Mit feinem Gespür für Ungereimtheiten und windschiefe sprachliche Kompromisse spießte Musil als angebliches Fundstück der Zeitungslektüre die gedankenlose Formulierung vom »genialen Rennpferd« auf, und an späterer Stelle des Romans bringt er die Ungleichzeitigkeit des öffentlichen Lebens im niedersinkenden Habsburgerreich etwa dadurch zum Ausdruck, dass er die elegische Bedeutung des zeremoniellen Gebrauchs von Pferdegespannen gegen die vordringende neue Macht des Automobils in seinem »Benzintrab« abhebt.⁵

In Hofmannsthals »Reitergeschichte«,⁶ die 1898 als eine der frühen Prosaarbeiten des Dichters entstand und am Ende des letzten Jahrs

³ J. Colin Fewster, Hugo von Hofmannsthal and the Cavalry. In: Seminar 32, 1996, H. 2, S. 115–128.

⁴ »Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag. Reiten, reiten, reiten.« (Rainer Maria Rilke, Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. In: Ders., Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (WKA), Bd. I: Gedichte 1895 bis 1910. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 141.

⁵ Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek 1978, S. 44, S. 432.

⁶ Einen Überblick über Entstehungsgeschichte und Interpretationsaspekte bieten Julian Werlitz, »Reitergeschichte« (1899). In: HH, S. 279–282; Mathias Mayer, Hugo von Hofmannsthal. »Reitergeschichte«. In: Erzählungen des 20. Jahrhunderts, Bd. 1. Stuttgart 1996, S. 7–20. – Die jüngere Forschungsgeschichte zu diesem Text ist von sozialgeschichtlichen, psychoanalytischen, narratologischen und intertextualitätsorientierten Beiträgen geprägt: Wolfram Mauser, Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische Interpretation. München 1977, S. 101–117; Rüdiger Steinlein, Hugo von Hofmannsthals »Reitergeschichte«. Versuch einer strukturell

des alten Jahrhunderts in der Wiener »Neuen Freien Presse« veröffentlicht wurde,⁷ spielt die hier im militärischen Kontext situierte Verbindung von Mensch und Pferd die Rolle eines traumwandlerischen Vehikels, das beständig auf dem schmalen Grat zwischen Bewusstheit und Traumarbeit,⁸ zwischen äußerer Wahrnehmung und inneren Projektionsleistungen balanciert. Das Geschehen evoziert zweierlei militärische Handlungsebenen zugleich: zum einen die autobiographische Ebene bei der Niederschrift von Erfahrungen aus der erst wenige Jahre zurückliegenden eigenen Militärzeit Hofmannsthals (zunächst dem Einjährig-Freiwilligeneinsatz in Göding 1894/95, gefolgt von zwei kürzeren Waffenübungen 1896 und 1898);⁹ zum anderen die explizit erzählte Handlungszeit in der österreichisch besetzten Lombardei während der politischen Unruhen des Jahres 1848, einer für das moderne Österreich entscheidenden Zäsur, aus welcher die Grundordnung der langen franzisko-josefinischen Ära hervorgehen sollte.

Der Protagonist der kleinen Novelle, Anton Lerch, führt den bescheidenen Dienstgrad eines »Wachtmeisters«; er war aufgeboten worden als Teilnehmer jenes Truppenkontingents, das unter Befehl des

psychoanalytischen Lektüre. In: Hugo von Hofmannsthal. *Neue Wege der Forschung*. Hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt 2007, S. 17–40; Richard Exner, *Ordnung und Chaos in Hofmannsthals »Reitergeschichte«*. Strukturelle und semiotische Möglichkeiten der Interpretation. In: *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Hg. von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a.M. 1986, S. 46–59; Thomas Nehrlich, *Die Insubordination des Wachtmeisters Lerch. Zum Konflikt zwischen Ökonomie und Militär in Hofmannsthals »Reitergeschichte«*. In: *HJb* 18, 2010, S. 143–170; Ritchie Robertson, *The Dual Structure of Hofmannsthal's »Reitergeschichte«*. In: *Forum for Modern Language Studies* 14, 1978, S. 316–33; Martin Stern, *Die verschwiegene Hälfte von Hofmannsthals »Reitergeschichte«*. In: *Basler Hofmannsthal-Beiträge*. Hg. von Karl Pestalozzi und Martin Stern. Würzburg 1991, S. 109–112; Jacques Le Rider, *La »Reitergeschichte« de Hugo von Hofmannsthal*. In: *HJb* 3, 1995, S. 215–250.

⁷ Auf das kalendarisch überdeterminierte Publikationsdatum und seine epochale Signatur auf der »Grenze zwischen zwei Jahrhunderten« weist Mayer, Hugo von Hofmannsthal. »Reitergeschichte« (wie Anm. 6), S. 8, hin.

⁸ Der Begriff der »Traumarbeit« und die auf ihn referierende Argumentation folgt hier seiner Etablierung und Funktionsbeschreibung in Sigmund Freuds epochemachendem Werk zur »Traumdeutung«, das im gleichen Jahr wie Hofmannsthals »Reitergeschichte«, 1899, erschien (allerdings mit Vordatierung auf das Jahrhundertjahr 1900).

⁹ Herbert Hömig, *Hugo von Hofmannsthal. Eine Lebensgeschichte*. Münster 2019, S. 80–82.

Rittmeisters Baron Rofrano einige mutmaßlich aufständische Quartiere in der Stadt Mailand durchkämte, was ein militärisch unnötiges Risiko darstellte, politisch jedoch im Sinne einer gezielten Machtdemonstration gedacht war. Die in der Lombardei stationierte Armee stand seinerzeit unter Kommando des Feldmarschalls Radetzky, der wenig später auch in innenpolitischer Mission eingesetzt wurde und eine maßgebliche Rolle bei der Niederschlagung der bürgerlich-demokratischen Revolutionserhebungen von 1848 auf den Straßen Wiens spielen sollte.¹⁰ Im Handlungsgang der Novelle präsentiert sich die Lage trotz offensichtlicher Überlegenheit der österreichischen Truppen höchst angespannt und von einer diffusen Bedrohungsangst durchzogen, die Gesichter und Stellungen des mutmaßlichen Feindes sind so vielfältig wie ungreifbar. Anton Lerch ist ein Held von allenfalls mittelmäßiger Strahlkraft, in seiner Figur hat Hofmannsthal einen typischen, angepassten Mitläufer des ärarischen Dienstes porträtiert, der innerhalb des geschilderten militärischen Manövers dann freilich mehrfach und unvermutet gewisse Eigenmächtigkeiten begeht und dadurch sich und andere wiederholt in heikle, grenzwertige Situationen bringt.

Obwohl dem von Anton Lerch ausgeübten Dienstgrad des *Wachtmeisters* prima vista nichts Ungewöhnliches anzuhaften scheint, lässt sich – gewissermaßen am semantischen Leitfaden dieser metaphorisch vielsagenden Rangbezeichnung – im Laufe des Geschehens der knappen, komprimierten Erzählung eine zunehmende Auflösung bzw. Unterhöhlung des äußerlichen Handlungsrahmens zugunsten innerer, figurenpsychologisch induzierter Imaginationstätigkeit beobachten. Eine ungreifbare Macht innerhalb des Textgeschehens scheint mit stetigem Nachdruck den als Vertreter des *Vigilanz*-Gebots in die Pflicht genommenen Herrn Wachtmeister immer stärker auf die Seite eines traumwandlerischen Schlafzustandes hinüberzuziehen, so dass die ihm buchstäblich aufgetragene Bemeisterung des Wacht- und Wachzustandes schließlich vollständig misslingt und dem Protagonisten jegliche Kontrolle über die immer weiter ausgreifende Gegenwelt des *Onirischen* abhandenkommt. Im Zuge des sukzessiven Hineingleitens der Haupt-

¹⁰ Ernst Joseph Görlich, Grundzüge der Geschichte der Habsburgermonarchie und Österreichs. 3. Aufl. Darmstadt 1988, S. 220.

figur in eine innerpsychische Dynamik gesteigerter Imaginationstätigkeit kommt dem Vorgang der konkreten räumlichen Fortbewegung eine katalysierende Funktion zu; es ist die körperliche Erfahrung des Reitens, die für den Übergang von der pragmatisch-militärischen in die symbolisch assoziative Handlungskette die entscheidenden Suggestionseffekte bereitstellt.

Hofmannsthal hat mit dieser Erzählung speziell dem habsburgischen Militärwesen, das er selbst vorwiegend als Schauplatz der Ernüchterung, der Schinderei, der beklemmenden Erlebnisse von Entfremdung und Repression erfahren hatte,¹¹ eine Dimension halluzinatorisch erhöhter Phantasietätigkeit zugeschrieben, wie sie viel stimmiger zum Nährboden der Fin-de-siècle-Literaten passen würde als zum Ambiente der vormaligen lombardischen Besatzungszeit. Anders als der um einige Jahre ältere Schriftstellerfreund Arthur Schnitzler nutzt Hofmannsthal bezeichnender Weise in seiner Novelle nicht die Möglichkeiten einer narrativ perspektivierten Innenschau, wie sie der seit Ende des 19. Jahrhunderts als Gestaltungsmittel etablierte Wiedergabemodus des inneren Monologes oder des freien Bewusstseinsstromes bieten konnte. Stattdessen setzt Hofmannsthal auf eine *dekonzierte*, also sich selbst auflösende Darstellungslogik innerhalb der erzählerischen Neutralperspektive, indem er die zunehmende Derealisierung der Wahrnehmungs- und Denkwelt des Wachtmeisters als unverständlich, jähen Umschlag eines harmlos erscheinenden Patrouillenrittes in eine tödlich eskalierende Trieb- und Gewaltdynamik inszeniert.

Einreiten, Ausreiten

Worum aber geht es in der »Reitergeschichte«? Nimmt man den gewissermaßen gattungsbildenden Werktitel zum Leitfaden, so lässt sich das Geschehen als eine Sequenz von Eroberungs- und Verlustmomenten

¹¹ Vgl. etwa die während der Stationierung in Tlumacz an Leopold von Andrian gerichteten Briefe mit depressiv getönten Stimmungseindrücken: »Alles was mich umgibt, ist häßlicher als Du denken kannst.« (4. Mai 1896) Oder: »Dienst ist eine fortwährende moralische Gefangenschaft. Im Grunde hassen alle Officiere, die eleganten und uneleganten, den Dienst.« (20. Mai 1896). In: BW Andrian, S. 63, S. 68.

beschreiben,¹² die sich entlang einer reitenden Bewegung durch städtische und ländliche Umgebungsräume entfaltet, welche wiederum von vielgesichtigen feindlichen Kräften erfüllt sind, aber auch überblendet von den heftigen imaginativen Projektionen aus dem Seelenleben der Hauptfigur. Es ist der durchgängig mitlaufende Bewegungsvorgang des Reitens, der für diese Geschehenslinie eine zusammenhängende, den Erzählverlauf antreibende Verbindung schafft und dabei über die erheblichen Divergenzen und Brüche innerhalb der Motiventwicklungen hinwegführt. Das Reiten beginnt schon mit dem Tagesanbruch, beim Aufbruch der von Baron Rofrano befehligten Eskadron, welcher auch Wachtmeister Lerch angehört; die lange und stolze Zeit hoch zu Ross endet für den Protagonisten, ungeachtet der situationsbedingten gelegentlichen Abstiege vom Pferde, erst mit dem abendlichen Eintreffen an jener Sammelstelle, an der den Wachtmeister aufgrund eines trotzigen Moments der Insubordination ein jäher, tödlicher Schuss aus der Pistole seines Befehlshabers gewaltsam aus dem Sattel heben wird.

Die novellistische Form zeigt sich in Hofmannsthals Erzählung mit besonderer Gedrungenheit ausgeführt; nicht von ungefähr umfasst die Geschichte lediglich die Geschehnisse eines einzigen Tages und einer begrenzten landschaftlich-regionalen Situation, so dass dem Handlungsgang eine klassische dramaturgische Konzentration zukommt. Von den bekannten Traditionsmerkmalen der Novellenform hat der Autor zwar die Fokussierung auf eine »unerhörte Begebenheit« aufgenommen, nicht aber die Möglichkeit zur intrinsischen Rahmung des Erzählvorganges durch eine mitlaufende metadiegetische Erzählsituation.¹³ Der erzählende Duktus ist zu Beginn eher nüchtern, dem Chronikstil folgend, und nähert sich erst im Laufe der zwischenmenschlichen Verflechtungen einer psychologischen Skizze im Stil des späten 19. Jahrhunderts an.

Ebenfalls zu den gattungsbildenden Aspekten der Novellenform gehört seit Boccaccio auch die Ingredienz eines gewissen erotischen

¹² Einen Vorschlag zur detaillierten Sequenzierung der Novellenhandlung legt Steinlein, Hofmannsthals »Reitergeschichte« (wie Anm. 6), S. 18f. vor.

¹³ Zur Theorie und Gattungsgeschichte der Novelle vgl. Hugo Aust, *Novelle*. 4., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart 2006; Winfried Freund, *Novelle*. Erw., bibliographisch erg. Aufl. Stuttgart 2009.

Abenteurertums, in dem an irgendeiner Stelle zumindest die Möglichkeit eines illegitimen Liebeserlebnisses aufzuscheinen pflegt.¹⁴ So auch in Hofmannsthals »Reitergeschichte«; hier sind Mann und Pferd (im Grundmodus des Reitens), Mann und Frau (auf Lerchs Mailänder Erkundungszug), außerdem die auf Streifenkommando ausreitenden Kriegsmänner untereinander und schließlich auch die Beziehungen von Kavallerie und erobertem Siedlungsraum auf eine vielfältige, komplexe Weise als erotisch aufgeladene Verhältnisse beschrieben. Auf eine kurze Formel gebracht: Wachtmeister Lerch bewegt sich permanent, und einhergehend mit einem fortschreitenden Realitätsverlust, durch eine onirisch sexualisierte Landschaft der eigenen Wunschgebilde.

Eine besondere Rolle spielt dabei zunächst das rätselhafte Zusammentreffen mit einer geheimnisvollen, fremdländischen Frau, die den Protagonisten in eine sinnliche Anspannung versetzt. In einer aus der Haupthandlung abzweigenden Binnenepisode der ersten Texthälfte wird, ungefähr um die Mittagsstunde, mit der Zufallsbegegnung zwischen Wachtmeister Lerch und seiner ehemaligen kroatischen Geliebten Vuic eine mitlaufende erotische Aufladung des statthabenden Manövers angedeutet und dabei zugleich in kontrastierende Nachbarschaft zur planmäßigen Abwicklung der offiziellen Aktion gestellt. Das unerwartete, verwirrende Wiedersehen des Wachtmeisters mit der immer noch verführerischen Frau beim Ausritt der Eskadron durch das Mailänder Stadttor der »Porta Ticinese« schafft einen ersten, markanten Höhepunkt der Handlungsdynamik und kann deshalb als Anwärter auf die diegetische Position der »unerhörten Begebenheit« gelten. Unsicherheit und Verlockung mischen sich auf Seiten des irritierten Mannes, für den die eigene situativ überlegene Machtstellung sich bei dem näher rückenden Kontakt mit der Weiblichkeit überraschender Weise mehr als hinderlich denn als hilfreich erweist. Die Facetten der rasch wechselnden emotionalen Bewertungen dieses Zusammentreffens und der daraufhin in Bewusstsein und Verhaltensweise des Wachtmeisters ausgetragenen Verarbeitungsstrategien können am bes-

¹⁴ Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*. Stuttgart/Weimar 1993, S. 26–32.

ten anhand eines mikrophilologischen Blicks auf die entsprechende Textstelle nachgezeichnet werden:

Indem aber dem Wachtmeister der Name der Frau einfiel und gleichzeitig eine Menge anderes: daß es die Witwe oder geschiedene Frau eines kroatischen Rechnungsunteroffiziers war, daß er mit ihr vor neun oder zehn Jahren in Wien in Gesellschaft eines anderen, ihres damaligen eigentlichen Liebhabers, einige Abende und halbe Nächte verbracht hatte, suchte er nun mit den Augen unter ihrer jetzigen Fülle die damalige üppig-magere Gestalt wieder hervorzuziehen. Die Dastehende aber lächelte ihn in einer halb geschmeichelten slawischen Weise an, die ihm das Blut in den starken Hals und unter die Augen trieb, während eine gewisse gezierte Manier, mit der sie ihn anredete, sowie auch der Morgenanzug und die Zimmereinrichtung ihn einschüchterten. Im Augenblick aber, während er mit etwas schwerfälligem Blick einer großen Fliege nachsah, die über den Haarkamm der Frau lief, und äußerlich auf nichts achtete, als wie er seine Hand, diese Fliege zu scheuchen, sogleich auf den weißen, warm und kühlen Nacken legen würde, erfüllte ihn das Bewußtsein der heute bestandenen Gefechte und anderer Glücksfälle von oben bis unten, so daß er ihren Kopf mit schwerer Hand nach vorwärts drückte und dazu sagte: »Vuic«, – diesen ihren Namen hatte er gewiß seit zehn Jahren nicht wieder in den Mund genommen und ihren Taufnahmen vollständig vergessen –, »in acht Tagen rücken wir ein, und dann wird das da mein Quartier«, auf die halb offene Zimmertür deutend. (S. 41f.)¹⁵

Es ist in dieser Passage gut zu erkennen, inwieweit und warum der novellistische Erzähler hier einen merklich erhöhten Formulierungsaufwand betreiben zu müssen glaubt.¹⁶ So betont die erste der drei weit ausgreifenden Satzperioden gleich mehrfach, dass es sich bei der in Mailand zufällig aufgespürten Dame um die Frau »eines anderen« handelt: Erstens war sie Witwe oder geschieden; und zweitens hatte sie seinerzeit ohnehin einen anderweitigen, »eigentlichen« Liebhaber. Beide Bestimmungen folgen, insofern sie erzählerisch als innere Überlegungen des Wachtmeisters kenntlich sind, der bekannten Freud'schen

¹⁵ SW XXVIII Erzählungen 1, S. 37–48; im Haupttext fortlaufend zitiert mit Angabe der Seitenzahl.

¹⁶ Diese Satzperioden gehören damit zum von Ritchie Robertson analysierten Phänomen der durch komplexe hypotaktische Strukturen sprachlich inszenierten »crowded moments«, die auf Effekte ästhetischer Simultaneität abzielen (Robertson, *The Dual Structure* [wie Anm. 6], S. 321).

Logik der Verneinung,¹⁷ mit welcher der Protagonist zu wiederholten Malen negiert, etwa selbst der fragliche Liebhaber der betreffenden Dame gewesen zu sein.¹⁸ Gleiches gilt für die dann widerstrebend konzedierte Erinnerung, er habe mit der Dame seinerzeit »einige Abende und halbe Nächte verbracht«; hier handelt es sich um zwei Zeitangaben, die keineswegs austauschbar sind, sondern im Hinblick auf die mutmaßliche sexuelle Dimension dieser Gesellschaft durchaus unterschiedliche Implikationen haben, und die daher widerstrebend eine fortschreitende Intimisierung anzeigen. Und schließlich trägt auch die angesprochene Diskrepanz im Erscheinungsbild zwischen ihrer aktuellen Fülle und der mageren Gestalt von einst zur gezielten Ambiguierung des erotisch besetzten Erinnerungsvorgangs bei.

Zu beobachten ist also anhand des in die militärische Übung ein-fahrenden erotischen Zwischenfalls die dadurch evozierte emotionale Aktivität des männlichen Bewusstseins und Imaginationsvermögens. Äußere Handlung wird dabei in innere, seelische Tätigkeit transferiert – ein Vorgang, der im zweiten Satz der zitierten Passage in das spannungsvolle Gegenspiel von Begehren und Angst gerückt wird, da dem Wachtmeister einerseits das ihm geschenkte slawische (mithin für lasziv geltende) Lächeln das Blut gehörig in Wallung bringt, während ihn die saloppe, private Morgentoilette der zur Unzeit überraschten Dame einschüchtert und auf Distanz hält. Gerade dieser Kräftegegensatz schafft nun wiederum das energetisch aufgeladene Feld, in welchem der hin- und hergerissene Wachtmeister letztlich zur männlichen Bemächtigungslogik der sexuellen Eroberungsgebärde gedrängt wird. Der Besucher wechselt aus seiner situativ bedingten Verlegenheit in eine offizielle Tonlage und meldet dreist seinen Quartierbedarf an, indirekt auch seinen Besitzanspruch auf die Bewohnerin, wie der Sei-

¹⁷ Sigmund Freud, Die Verneinung. In: Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. Hg. von Anna Freud et al. Frankfurt a.M. 1999, Bd. XIV, S. 11–15. Zum freudianischen Gebrauch dieses Konzepts vgl. den Art. »Verneinung« in: Jean Laplanche / Jean-Bertrand Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse. Übersetzt von Emma Moersch, 2 Bde. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1982, S. 598–601.

¹⁸ Die von Hans Richard Brittnacher (Der Doppelgänger als Rivale. Zum Unheimlichen in Hofmannsthals »Reitergeschichte«. In: DU 58, 2006, Nr. 3, S. 42–50) herausgestellte Rivalitätsstruktur funktioniert demnach nicht nur als Stimulans des erotischen Begehrens, sondern ermöglicht auch dessen Maskierung.

tenblick in das mit Mahagonimöbeln ausgestattete Schlafgemach als optisches Indiz verrät.

Schon in der Anbahnung dieser erotischen Begegnung hatte die Erzählung den zu Pferde zurückgelegten Weg des Wachtmeisters als zunehmende Abweichung vom allgemeinen Kursus des Streifkommandos inszeniert. Zunächst hatte der Protagonist einfach Teil an dem kollektiven Vorgang einer männlichen Eroberung, den die Erzählung unverblümt als sexuelle Besitzergreifung deutet.

Nachdem laut übereinstimmenden Aussagen der verschiedenen Gefangenen die Stadt Mailand von den feindlichen sowohl regulären als irregulären Truppen vollständig verlassen, auch von allem Geschütz und Kriegsvorrat entblößt war, konnte der Rittmeister sich selbst und der Schwadron nicht versagen, in diese große und schöne, wehrlos daliegende Stadt einzureiten. (S. 40)

Diese Bemerkung des Erzählers baut eine an Kleist und dessen »Marquise von O....« erinnernde Dramaturgie des militärisch-erotischen Doppelgeschehens auf.¹⁹ Auch der Rittmeister, Anton Lerchs Vorgesetzter,²⁰ lässt sich hierbei von der Schwäche des wehrlos daliegenden, entblößten Objektes der Begierde dazu hinreißen, eine über das militärisch und politisch Legitime deutlich hinausgehende Geste der sexuellen Gewaltausübung zu vollziehen,²¹ indem er unter zeremoniellem Triumphgehebe mit seinen Leuten hoch zu Pferde in das Stadttinnere einfällt: »Zur Porta Venezia hinein, zur Porta Ticinese hinaus: so ritt die schöne Schwadron durch Mailand.« (S. 41)

Mit dem Einzug der Schwadron in die »große und schöne, wehrlos daliegende Stadt« verbindet sich für den Protagonisten der Novelle ein mehrschichtiges Déjà-vu-Erlebnis, das diese »Reitergeschichte« mit einer anderen, mit dem von Stendhal im Roman »La Chartreuse de

¹⁹ Schon in den ersten Besprechungen zum Erscheinen der Novelle war, etwa bei Otto Brahm, der Erzählstil als »kleistisierend« charakterisiert worden (SW XXVIII Erzählungen 1, S. 220).

²⁰ Bereits zu diesem Punkt eröffnet die Novelle die Möglichkeit, über eine motivästhetische Analogie und psychodynamische Komplizenschaft der beiden komplementären Figuren von Wachtmeister und Rittmeister nachzudenken.

²¹ Etwas forciert wird dieser Vorgang von Theodore Fiedler (Hofmannsthals »Reitergeschichte« und ihre Leser. Zur Politik der Ironie. In: GRM 26, 1976, S. 140–163) als »symbolische Vergewaltigung« gedeutet (ebd., S. 144).

Parme« 1839 geschilderten Einzug der Truppen Napoleons nach Mailand, verknüpft, und dadurch unterschwellig eine Parallele zum Schreiben und zur Biographie Stendhals²² formuliert – mit dem Unterschied allerdings, dass in der »Chartreuse de Parme« die einziehenden Truppen überwiegend als Signal der Befreiung angesehen werden.²³ Bei Hofmannsthal hingegen wird sich die Machtdemonstration als Schlag ins Leere erweisen, mit fatalen Folgen für die dazumal vermeintlich überlegene Seite. Nachdem die Patrouille die Mailänder Innenstadt ziellos und ohne Ergebnis durchkämmt hatte und anschließend im Begriffe stand, sie wieder zu verlassen, kommt erstmals im Erzählgang die besondere Rolle des Wachtmeisters zur Geltung, der sich ganz am Ende des Zuges befand und nun durch eine merkwürdige Beobachtung am Wegesrand seitlich abgelenkt wurde, so dass er gegenüber dem Hauptfeld unbeabsichtigt zurückfiel. Ein »ihm bekanntes weibliches Gesicht« brachte den Reitenden dazu, seinen Schritt zu verlangsamen, sich »im Sattel umzuwenden« und »abzusitzen«, »und zwar nachdem er gerade das Vorderteil seines Pferdes in den Flur des betreffenden Hauses gelenkt hatte.« (S. 41) Die bedrohliche Körperlichkeit des aus Mann und Pferd gebildeten, konzertierten Vehikels wird im Beschreibungsvorgang hier schon konsequent durch eine unterschwellig mitlaufende Sexualsymbolik aufgeladen, die sich nachfolgend auch im Erregungsmoment der Begegnung selbst nochmals deutlichen Ausdruck verschafft.

Als er sich bei dem Intermezzo aus dem Bereich der privaten Wohnräume der ehemaligen Geliebten endlich zu lösen vermag, ist der Wachtmeister wie verwandelt; zügig beginnt in ihm die semantische Saat der angebahnten Quartierverabredung mit ihren insgeheimen Liebesnest-Ambitionen aufzugehen. Hofmannsthal trägt dabei dem Eigengewicht und der assoziativen Dynamik sprachlicher Signifikanten

²² Als Anwärter auf die Position eines Kriegskommissars nahm Henri Beyle u.a. an der Besetzung von Braunschweig und Wien teil; zugleich reflektiert die von Hofmannsthal entworfene Situation zu Mailand den dortigen Aufenthalt Beyles (vgl. Johannes Wilms, Stendhal. Biographie. München 2010, S. 84f.)

²³ Auf diesen Aspekt weist auch Le Rider, La »Reitergeschichte« de Hugo von Hofmannsthal (wie Anm. 6), S. 122f., hin.

auf eine Weise Rechnung, die wiederum an zeitgenössische Erkenntnisse der Psychoanalyse gemahnt.

Das ausgesprochene Wort aber machte seine Gewalt geltend. Seitwärts der Rottenkolonne, einen nicht mehr frischen Schritt reitend, unter der schweren metallischen Glut des Himmels, den Blick in der mitwandernden Staubwolke verfangen, lebte sich der Wachtmeister immer mehr in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln und den Basilikumtöpfen hinein und zugleich in eine Zivilatmosphäre, durch welche doch das Kriegsmäßige durchschimmerte, eine Atmosphäre von Behaglichkeit und angenehmer Gewalttätigkeit ohne Dienstverhältnis, eine Existenz in Hausschuhen, den Korb des Säbels durch die linke Tasche des Schlafrockes durchgesteckt. (S. 42)

Hofmannsthal bietet hier eine sonderbare, halb ins Biedermeierliche abgleitende, halb durch sexuelle Chiffrierung überdeterminierte Imagination des »Kriegsmäßigen« und seiner Begleiterscheinungen an, indem er die territorialisierende militärische Handlungslogik auf die Felder der Häuslichkeit und des Geschlechtlichen lenkt, dabei aber auch eine offene Kette von inneren Assoziationsmechanismen und Erinnerungsspuren in Gang setzt. Schon von Beginn an ist in dieser »Reitergeschichte« eine subtile, allmähliche Umschrift des standardisierten militärischen Ambientes sowie seiner Leitwerte und Handlungsformen am Werk. Und während Wachtmeister Lerch nach dem erotischen Rencontre wie verwandelt in die soldatischen Bewährungsproben des bevorstehenden Nachmittages eintritt, um dabei eine neuerliche Variante des Formelements der unerhörten Begebenheit zu durchleben, kann ein kurzer Rückblick auf die bis dahin absolvierten politisch-militärischen Geschehnisse zeigen, wie der Autor mit der eleganten Unaufdringlichkeit seiner »Reitergeschichte« just an einem der vermeintlich glorreichsten Siegesereignisse für Österreichs Italienarmee bereits eine geschichtliche Sollbruchstelle innerhalb des Habsburger Herrschaftsgefüges bloßzulegen vermag.

Manöver um Mailand

Die in der Novelle als geschichtliche Rahmensituation angedeutete militärische Machtdemonstration in Mailand, vom Erzähler ausdrücklich

auf den 22. Juli 1848 datiert,²⁴ bildet eine strategisch bedeutsame Episode innerhalb der im europäischen Revolutionsjahr auch in Oberitalien, insbesondere in den von Österreich annektierten Gebieten der Lombardei und Venetiens, heftig aufflammenden gesellschaftlichen Unruhen und ihrer kriegesischen Niederschlagung. Seit der Wiener Kongress 1815 im Zuge der territorialen Neuordnung Europas die Abtretung der Lombardei und Veneziens an das habsburgische Kaiserreich verfügt hatte, fand sich dieses neben seinen österreichischen, ungarischen, osteuropäischen und südslawischen Territorialräumen um einen wirtschaftlich, kulturell und politisch höchst potenten und begehrten Siedlungsraum im Herzen Mitteleuropas erweitert. So fragil und umstritten sich das habsburgische Vielvölkerkonstrukt bereits in den angestammten Kronlanden darstellte, so schwierig und konfliktbeladen gestaltete sich nun auch die österreichische Militärpräsenz und Administration in den beiden prosperierenden norditalienischen Provinzen; erhebliche Proteste und Gegenwehr gab es vor allem in den selbstbewussten, geschichtsreichen Handelsstädten wie Mailand, Verona und Venedig.

Die von Habsburg konzedierte Einrichtung eines lombardisch-venetischen Königreiches konnte die Risse und Brüche des von der italienischen Bevölkerung abgelehnten Herrschaftsgebildes nicht kitten oder auch nur übertünchen.²⁵ Im Zuge einer politisierten Romantik wuchsen in Italien die ideologischen Nationalbestrebungen und die politischen Forderungen nach nationaler Souveränität und kultureller Eigenständigkeit, und während der Süden dieses Identitätsbegehren in Gestalt des eigenständigen Königreiches weit eher bedienen konnte, wurde die Fremdherrschaft im Norden als desto drückender empfunden.

²⁴ Mathias Mayer (Hugo von Hofmannsthal. »Reitergeschichte« [wie Anm. 6], S. 8) weist darauf hin, dass das Datum durch den Kalendertag der Heiligen Magdalena, Sünderin und Beistandsfigur in Personalunion, symbolisch als zwiespältiges Zeichen aufgeladen ist. Der 22. Juli steht als »St. Magdalenenstag« auch im Mittelpunkt der frühen Erzählung »Der Geiger vom Traunsee« von 1889, die gleichfalls eine imaginative Entrückung der Hauptfigur inszeniert.

²⁵ Wolfgang Altgeld, Das Risorgimento. In: Geschichte Italiens. Hg. von Dems. u.a. 3. Aufl. Stuttgart 2016, S. 273–344; »[...] mit jedem Fortschritt des italienischen Nationalismus und jeder österreichischen Reaktion darauf, stellte sich Österreichs Herrschaft in Italien als Fremdherrschaft dar« (S. 280).

den. Nicht von ungefähr war deshalb gerade Mailand, im Verbund mit anderen oberitalienischen Städten, zu einem Brennpunkt der bürgerlich-liberalen Aufstandsbewegung geworden, was wiederum in eine verlustreiche militärische Konfrontation zwischen der österreichischen Besatzerarmee unter dem nachmals berühmten General Radetzky und den immer selbstbewusster auftretenden lombardischen und piemontesischen Unabhängigkeitstruppen mündete.

Angefacht durch die deutsche Märzrevolution und den Sturz Metternichs am 14. März 1848 geriet auch die Habsburger Herrschaft in Lombardo-Veneto rasch ins Wanken; in den *cinque giornate* vom 17. bis 22. März wurden die österreichischen Truppen durch eine Barrikaden-Offensive unter der politischen Führung des liberalen Demokraten Carlo Cattaneo aus Mailand vertrieben und mussten sich ins alte Festungsviereck von Mantua, Peschiera, Verona und Legnano zurückziehen. Die piemontesische Armee, von König Karl Albert gegen die Besatzer aufgeboden, um die Gebietsherrschaft des Königreiches von Piemont-Sardinien auf Oberitalien auszudehnen, wurde nach Anfangserfolgen durch die habsburgischen Truppen Radetzky indes wieder deutlich zurückgeschlagen. Besonders markant geschah dies in der Schlacht von Custoza am 25. Juli 1848, einem strategischen Wendepunkt des Revolutionsjahres, auf den auch die in Hofmannsthal's »Reitergeschichte« geschilderten Geschehnisse zusteuern. Ihre dann zumindest vorläufig entscheidende, vollständige militärische Niederlage wurde der nationalitalienischen Erhebung schließlich im Folgejahr wiederum durch die Radetzky-Regimenter in den beiden großen Schlachten von Magenta und Solferino im Juni 1859 beigebracht.²⁶ Diese Schlachtorte und -daten stellen in der jüngeren Geschichte Österreichs insofern recht bedeutsame Erinnerungsstücke dar, als es sich hierbei um die letzten siegreich – und mit einer gewissen territorialen Konsolidierung – beendeten kriegesischen Auseinandersetzungen handelte, während der nachfolgende habsburgische Krieg mit Preußen mit der schweren Niederlage von Königgrätz eine Serie traumatischer Demüti-

²⁶ Vgl. ebd., S. 287–290.

gungen und Rückschläge der imperialen Ambitionen Österreichs einleitete.²⁷

Umso erstaunlicher allerdings ist es deshalb, dass Hofmannsthal in seiner novellistischen Zuspitzung der damaligen Ereignisse den Akzent heroischer Genugtuung vollständig vermeidet, und ganz im Gegenteil sogar die größtmöglichen Zweifel und Beschwernisse in das Auftreten der österreichischen Kriegsverbände einflucht. Es ist eine grotesk entgleisende, in eine Traumwelt und in deren alpträumhafte Entladung abgleitende Kette von Fehlhandlungen und Verschiebungseffekten, die in Hofmannsthals Version aus der fiktiven Machtdemonstration der scheinbar überlegenen Besatzungstruppen hervorgeht. In dieser Verschiebungs- und Verfehlungsdynamik kommt der militärische Handlungsbereich nicht (bzw. nicht mehr) als klar abgegrenzte, eigenständige Handlungssphäre zur Entfaltung, sondern er lädt sich permanent mit kulturellen Energien ökonomischer, psychologischer und sexualsymbolischer Provenienz auf.²⁸

Weder die ethnische noch die patriarchale Überlegenheitspose des österreichischen Wachtmeisters kann sich ihrer Souveränität noch länger sicher sein. Zur Streuung von Irritationseffekten und der damit bewirkten »Dekonstruktion« des militärischen Siegerauftritts nutzt Hofmannsthal insbesondere den Umstand, dass es im von diversen Truppenverbänden und Freischärlern bevölkerten Mailand des Frühjahrs und Sommers 1848 eine ebenso widersprüchliche wie trügerische Kontamination von ziviler Diversität und militärischer Konfliktlogik gegeben hatte. Wo und wie sich unter solchen Umständen überhaupt noch ein abgrenzbares militärisches Feld mit seinen vermeintlich klaren Frontbildungen nachzeichnen ließe, das wird innerhalb der kulturellen Besatzersituation, des Austausches zwischen Stadt und Umland und

²⁷ Der unverkennbare militärische Abschwung wird von Musil im »Mann ohne Eigenschaften« durch die vom Protagonisten bereits zu Schulzeiten realisierte peinvolle Erkenntnis glossiert, dass »die Österreicher [...] in allen Kriegen ihrer Geschichte zwar auch gesiegt« hatten, »aber nach den meisten dieser Kriege hatten sie irgend etwas abtreten müssen.« (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* [wie Anm. 5], S. 18)

²⁸ Anders als bei Nehrlich (*Die Insubordination des Wachtmeisters Lerch* [wie Anm. 6]), dessen Interpretation auf die Differenz militärischer und ökonomischer Handlungslogik abhebt, wird hier von einer multiplen Kopräsenz und Gleichrangigkeit mehrerer Handlungsfelder ausgegangen.

der spannungsvollen Beziehung von deutschösterreichischen, italienischen und slawischen Bevölkerungsgruppen zunehmend fraglich; all diese Spannungsfelder gerinnen im Text zum Gegenstand permanent ausgesandter und nur mangelhaft bestätigter Selbstvergewisserungen.

Nicht nur standen sich in jenen Frühjahrs- und Sommermonaten des Jahres 1848 solcherart die höchst unterschiedlich rekrutierten Truppenverbände zweier ungleicher Staatsgebilde gegenüber, des vielhundertjährigen, marode gewordenen Hauses Habsburg einerseits und der jungen, aufstrebenden italienischen Nationalbewegung andererseits, sondern es kam auch zu permanent sich überlagernden Situationen von militärischem Kampfgeschehen und fortgesetztem Zivilleben, dessen urbane wie auch agrarische Spielarten in Hofmannsthals Novelle reichhaltig beschrieben und dem Vordringen militärischer Formationen kontraststark entgegengesetzt werden.

Kriegslogik und ziviles Alltagsleben arbeiteten in jener Lage scheinbar unbeirrt nebeneinander her oder vermischten sich ungeordnet, so dass immer ungewisser wurde, wo eigentlich die Geltungsansprüche militärischer Usurpation anzuwenden waren und wo diese ihre Begrenzung finden mussten – auch eine solche Streitfrage wird in der skizzierten Privat-Eskapade des Wachtmeisters Anton Lerch implizit mitverhandelt. Entscheidender noch ist aber ein anderes von Hofmannsthal prägnant ausgestaltetes Irritationsmoment, nämlich die phänomenale Ungreifbarkeit dessen, was aus Sicht der militärischen Akteure überhaupt als Konzept des »Feindes« angesehen werden konnte. Bereits in den ersten Kampfgeplänkeln, die im aufschwingenden Anfangsteil der Novelle geschildert werden, stellt sich der Eindruck einer überaus diffusen Gefechtslage dar, bei der die von den Usurpationstruppen gehegte Verdachtslogik beständig feindliche Kräfte am Werk sieht, ja sehen muss, die demzufolge auf denkbar unterschiedlichsten Schauplätzen und in verschiedenartigster Gewandung auftreten zu können scheinen.

Kaum hatte das Streifkommando die äußerste Vorpostenlinie der eigenen Armee etwa um eine Meile hinter sich gelassen, als zwischen den Maisfeldern Waffen aufblitzten und die Avantgarde feindliche Fußtruppen meldete. Die Schwadron formierte sich neben der Landstraße zur Attacke, wurde von eigentümlich lauten, fast miauenden Kugeln überschwirrt, attackierte querfeldein und trieb einen Trupp ungleichmäßig bewaffneter

Menschen wie die Wachteln vor sich her. Es waren Leute der Legion Manaras, mit sonderbaren Kopfbedeckungen. (S. 39)

Beschrieben wird hier der aussichtslose Kampf eines Willens zur Form gegen das Formlose; während die ›eigene‹ Schwadron aus der Bewegung heraus noch um ihre korrekte Aufstellung ringt, bleibt die Bedrohung seitwärts verborgen und muss querfeldein gestellt werden. Statt also auf gleichem symbolischen Codierungsniveau als uniformierte soldatische Gegner anzutreten, wenden die feindlichen Kräfte listenreiche Tarnungen und irritierende Fremdrequisiten an, rücken gar metaphorisch in die Nähe des Verhaltens von Tieren, weil sie sich einer symmetriebildenden Konfrontation tunlichst entziehen. Auch die persönlichen Kampferfahrungen Anton Lerchs verwickeln ihn schon in den Vormittagsstunden dieses fraglichen Tages wiederholt in Situationen von irritierender Fremdheit und Vielfältigkeit, verlangen nach einem flexiblen, der feindlichen Guerillataktik angepassten Jagdverhalten, so etwa beim Aufspüren von Verdächtigen im mutmaßlichen Hinterhalt einer stattlichen, von Zypressen umsäumten Villa.

Der Wachtmeister Anton Lerch saß ab, nahm zwölf mit Karabinern bewaffnete Leute, umstellte die Fenster und nahm achtzehn Studenten der Pisaner Legion gefangen, wohlerzogene und hübsche junge Leute mit weißen Händen und halblangem Haar. Eine halbe Stunde später hob die Schwadron einen Mann aus, der in der Tracht eines Bergamasken vorüberging und durch sein allzu harmloses und unscheinbares Auftreten verdächtig wurde. (S. 39)

Und so geht es fort. Da ist die österreichische Patrouille auftragsgemäß auf bewaffneten Kampf und blitzende Gefechte aus, und trifft stattdessen wiederholt scheinbar arglose Menschen an, Erscheinungen von rührender, überwältigender Schönheit.

Die Vielgesichtigkeit des ›Feindes‹, die von Hofmannsthal unter beachtlichem Einsatz ethnologischer Diversitätsmerkmale in Szene gesetzt wird, trägt fiktionsintern der realen soziokulturellen Vielfalt des von Habsburg besetzten oberitalienischen Gebietsraumes und seiner Bedeutung für den Fernhandelsverkehr Rechnung. Als eine mimetische Annäherung an krisenhaft erfahrene Formen von ethnischer und kultureller Diversität lassen sich auch die damit einhergehenden narrativen Beunruhigungsimpulse verstehen, die durch den wiederholten

Wechsel der situativen Umstände und der in ihnen auszumachenden Frontlagen ausgelöst werden.

Die siebenundzwanzig neuen Gefangenen meldeten sich als neapolitanische Freischaren unter päpstlichen Offizieren. Die Schwadron hatte einen Toten. Einer das Gehölz umreitenden Rotte, bestehend aus dem Gefreiten Wotrubek und den Dragonern Holl und Haindl, fiel eine mit zwei Ackergäulen bespannte leichte Haubitze in die Hände, indem sie auf die Bedeckung einhieben und die Gäule am Kopfzeug packten und umwendeten. (S. 40)

Man kann es aber drehen und wenden wie man will, es ist diesen detailgespickten Schilderungen eines sich in der Landschaft verzetteln- den Kriegsmanövers nichts Heldisches, keinerlei strategisches Dominanzgebaren oder politisches Triumphgefühl, abzugewinnen. Worauf aber könnte sich, wenn sie ihrer geschichtsbildenden, glorifizierenden Erzählfunktion für den habsburgischen Mythos erst einmal entledigt wurde, die treibende Kraft dieser diffusen militärischen Aktion denn noch richten? Hierzu kann insbesondere die im zweiten Teil der Novelle sich verstärkende Fokussierung auf die individuelle Handlungsweise des Anton Lerch einen gewissen Aufschluss bieten.

Unsicheres Gelände und blutige Beute

Im Leben des besagten Wachtmeisters markiert der 22. Juli, auf den sich die Novellenhandlung konzentriert, ein denkbar folgenreiches Datum, denn es wird sich hierbei um seinen Todestag handeln. Noch aber deutet nichts auf ein fatales Ende hin, als sich Lerch im Zuge der erwähnten Stadtdurchquerung endlich von seiner Privateskapade hinter dem Mailänder Stadttor loszureißen entschließt und wieder in den allgemeinen Kommandozug einschert. Er steht freilich auch nach dieser zwischenmenschlichen Episode noch stark unter ihrem Bann, wirkt wie verwandelt, und scheint sich fast unmerklich, aber stetig immer weiter aus der Welt soldatischer Handlungsmechanismen zu lösen. Zunehmend gerät der Wachtmeister in eine rege innere Phantasietätigkeit hinein, welche durch die monotone Gangart des berittenen Streifkommandos begünstigt wird, und in deren suggestiver Vorstellungswelt er bei seiner ehemaligen und künftigen Geliebten bald schon das lebhaft

ausphantasierte Lustversprechen körperlicher Bemächtigung würde auskosten können.

Dem Streifkommando begegnete in den Nachmittagsstunden nichts Neues, und die Träumereien des Wachtmeisters erfuhren keine Hemmungen. Aber in ihm war ein Durst nach unerwartetem Erwerb, nach Gratifikationen, nach plötzlich in die Tasche fallenden Dukaten rege geworden. Denn der Gedanke an das bevorstehende erste Eintreten in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln war der Splitter im Fleisch, um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte. (S. 42f.)

So sehr erweist sich diese sinnliche Wunschvorstellung für den Wachtmeister als neues, unterschwelliges Movens seines Fühlens und Trachtens, dass sich ihre stimulierende Triebkraft bald auf andere Objekte zu übertragen beginnt und ein starker Sog von, wie es heißt, »Wünschen und Begierden« entsteht, dessen Eigendynamik die folgenden und abschließenden Handlungsschritte der Novelle dominieren wird. Wie schon angedeutet, bringt das Räderwerk der Erzählung seine real-räumliche Vorwärtsbewegung ästhetisch hauptsächlich in Form von fortlaufenden Verschiebungs- und Verlagerungseffekten zur Wirkung, und bei diesen erlangt in einer zweiten, handlungskonstitutiven Episode nun gerade die symbolische Welt des Pferdes einen besonders gewichtigen, wenngleich unheilvollen Eigenwert.

Damit rückt, nur wenige Handlungsschritte nach der Stadttor-Episode, ein zweites basales Handlungselement in die Funktion eines klassisch-novellistischen Momentums ein, und dieses wiederum wird eröffnet durch den mit größtem Einsatz und zunehmender innerer Hitze geführten Kampf Anton Lerchs gegen einen versprengten Ausläufer der feindlichen Truppen. Als sich im Fortgang des Streifzuges, schon »gegen Abend«, an einer Brücke über die Adda erneut die Möglichkeit bietet, sich vom Hauptfeld des Kommandozuges abzusetzen, gibt der Wachtmeister abermals der Versuchung nach, auf eigene Faust die abenteuerlichen Bewährungsproben des Kampfes und Beutegewinns zu suchen. In jenem offenen Gelände, das schon durch die Schlachten Napoleons bei Lodi und Arcole sich in die militärische Gedächtnis-topographie eingeschrieben hatte, war auch in der aktuellen Situation, wie betont wird, jederzeit »Fühlung mit dem Feind [...] zu gewärtigen« (S. 43).

ein von der Landstraße abliegendes Dorf, mit halbverfallenem Glockenturm in einer dunkelnden Mulde gelagert, auf verlockende Weise verdächtig, so daß er, die Gemeinen Holl und Scarmolin zu sich winkend, mit diesen beiden vom Marsche der Eskadron seitlich abbog und in dem Dorfe geradezu einen feindlichen General mit geringer Bedeckung zu überraschen und anzugreifen oder anderswie ein ganz außerordentliches Prämium zu verdienen hoffte, so aufgeregt war seine Einbildung. (S. 43)

Abermals gleitet die Wahrnehmung des Protagonisten ins Träumerische, in eine gesteigerte Imaginationstätigkeit hinein, und zwar im selben Maße, in dem er sich auch räumlich von der geordneten Formation seines militärischen Zuges entfernt und mit zwei soldatischen Untergebenen seitwärts in das verdächtige Dorf am Wegesrand absetzt. Wie schon bei der Rekognoszierung des Mailänder Quartiers in einem seitlich bei der Stadtpforte gelegenen, geheimnisvollen Gebäude übt auch in dieser Szene am Schwellenort der Adda-Brücke die Figuration des räumlich Abseitigen einen Schlüsselreiz auf die Vorstellungskraft und Handlungsmotivation des Protagonisten aus. Mit »aufgeregter« Einbildung aktiviert er das Strukturschema abenteuerlicher Fahrten und Kämpfe, indem er durch das Einschlagen eines Sonderweges die Gelegenheit eines heldenhaften Gefechts und einer herausragenden Kriegsbeute zu gewinnen hofft. Bemerkenswert an der zitierten Passage ist neben diesem weit zurückreichenden Motivationsschema selbst die klare und explizite Thematisierung des Abenteuer-Schemas auf der Ebene des Erzählvorgangs, der hier gewissermaßen der eigenen Gebrauchssituation beim Einsatz dieses Stereotyps zugleich auf einer metanarrativen Distanzebene kommentierend beiwohnt.

Wenngleich die Erkundung des verlassenen Dorfes, bei der die drei vereinzelter Reiter auf getrennten Wegen ihre jeweiligen Streifzüge unternehmen, weder eine konkrete Feindberührung noch eine Gelegenheit zum Beutemachen bietet, leistet sie auf symbolischer Ebene Erhebliches, um die Wunschennergien des Protagonisten bei hoher Flammenhitze am Leben zu erhalten. In erzählerischer Hinsicht handelt es sich beim ausführlich beschriebenen Durchkämmen des verdächtigen Dorfes um nichts anderes als eine *en miniature* abgespiegelte Reprise der größeren, vom Befehlshaber der Schwadron angeordneten

Patrouille durch die Mailänder Innenstadt,²⁹ eine Mischung also aus proklamiertem zeremoniellen Triumphzug, mitlaufender symbolischer Usurpation und – als poetologischer Anreiz zur Deskription nicht gering zu schätzen – von tatsächlicher Neugier getragener topographischer Bestandsaufnahme.

Der kleine Trupp beschließt, sich zur genaueren Erkundung der Ortschaft noch weiter aufzuteilen, wobei »Scarmolin links, [...] Holl rechts die Häuser außen zu umreiten« haben, während Lerch selbst den vermeintlich riskanteren Weg durch die Mitte der Siedlung einschlägt (S. 43). Es zeigen sich nicht die geringsten Spuren dörflichen Lebens, die ganze Situation scheint wie unter einer retardierenden Zeitwolke zu liegen, die selbst den Bewegungsapparat des vom Rittmeister angespornten Pferdes sonderbar verlangsamt und blockiert.

»Das Dorf blieb totenstill; kein Kind, kein Vogel, kein Lufthauch. Rechts und links standen schmutzige kleine Häuser, von deren Wänden der Mörtel abgefallen war; auf den nackten Ziegeln war hie und da etwas Häßliches mit Kohle gezeichnet [...]. Sein Pferd ging schwer und schob die Hinterbeine mühsam unter, wie wenn sie von Blei wären.« (S. 43f.) Von schneidiger Eroberung feindlichen Terrains zu Pferde kann nicht mehr die Rede sein. Es obsiegt gewissermaßen die Beharrungskraft der Situation über den Impetus des in sie einreitenden Erkunders. Bald nähern sich, ohne Angst oder sonderlichen Respekt, die schlürfenden Schritte einer »Frauensperson«, die in unpassend intimer, vernachlässigter Aufmachung eine Weile neben dem langsamen Pferde herschleicht.

Sie war nur halb angekleidet; ihr schmutziger, abgerissener Rock von geblümter Seide schleppte im Rinnsal, ihre nackten Füße staken in schmutzigen Pantoffeln; sie ging so dicht vor dem Pferde, daß der Hauch aus den Nüstern den fettig glänzenden Lockenbund bewegte, der ihr unter einem alten Strohhute in den entblößten Nacken hing, und doch ging sie nicht schneller und wich dem Reiter nicht aus. (S. 43)

Diese Frau zeigt nicht die leiseste Regung, vor dem Wachtmeister hoch zu Ross und seinem auf Einschüchterung angelegten Auftreten

²⁹ So auch Richard Alewyn, Zwei Novellen. In: Ders., Über Hugo von Hofmannsthal. 4. Aufl. Göttingen 1967, S. 78–95, hier S. 82.

ängstlich zurückzuweichen. Evoziert die autodestruktive Phantasie des Protagonisten solche Machtproben also nur mehr, um sie kläglich zu verlieren?

In der Folge kreuzen noch weitere irritierende Vorfälle und Erscheinungen den Weg des nur langsam vorankommenden Wachtmeisters. Er sieht in kurzer Folge »zwei ineinander verbissene blutende Ratten« (S. 43f.), »eine weiße unreine Hündin mit hängenden Zitzen«, »ein lichtgelbes Windspiel von so aufgeschwollenem Leib, daß er nur ganz langsam auf den vier dünnen Beinen sich weitertragen konnte«; schließlich kreuzt noch »ein schlechter Dachshund« auf, der »mußte sehr alt sein«, und am Ende dieser bedrückenden Reihe von in schlimmem Zustand befindlichen Tieren »sperrte eine Kuh den Weg, die ein Bursche mit gespanntem Strick zur Schlachtbank zerrte« (S. 44). Durch die suggestive Reihung der Phänomene wird ihre übereinstimmende Todessymbolik desto deutlicher hervorgetrieben; eine Welt des in seinen hässlichsten Zügen geschilderten Verfalls tut sich auf, nicht unähnlich den peinigenden Visionen des von Sprachskepsis und Erkenntniszettel zunehmend zerrütteten Lord Chandos aus Hofmannsthals berühmtem »Brief«, der nur wenige Jahre nach der »Reitergeschichte« entstand. All diese quälend langsam auftretenden, noch langsamer sich wieder zurückbildenden Erscheinungen sind nichts anderes als bohrende Fragen an den Protagonisten selbst, der darüber den Mut sinken lässt und jegliche Beutelust verliert. Dem armen Windspiel eignet »ein entsetzlicher Ausdruck von Schmerz und Beklemmung«, die Augen des hochbetagten Dachshundes »waren unendlich müde und traurig« (S. 44), und es ist schwer vorstellbar, wie gegen solche Blicke standzuhalten, an solchen Erscheinungen unbeeindruckt vorbeizureiten wäre. Die Ausdrucksgebärden dieser Tiere lassen das ganze Elend ihrer Schmerzen, ihres Verfalls herausbrechen, und treffen gerade deshalb genau ins Funktionszentrum einer bis dahin wie selbstverständlich tätigen Maschinerie des männlichen Bemächtigungstribs.

Stabile militärische Männlichkeitsmuster würden sich von solchen ›weichen‹ Eindrücken während eines Kampfeinsatzes wohl eher nicht sonderlich beeindrucken lassen. Im Falle des Wachtmeisters Lerch allerdings steht es nun so, dass prekärer Weise diese peinigenden Anblicke nicht von außen kommen, sondern im Text mehr oder min-

der deutlich als halluzinative Imaginationen des Wachtmeisters selbst zu bewerten sind. Schon der Umstand, dass die im zerschlissenen Seidenrock nebenher laufende Frau nicht mehr weichen mag, deutet indizienhaft an, dass es sich hierbei möglicherweise nicht (mehr) um ein Wahrnehmungsdatum aus der empirischen Außenwelt handelt. Vielmehr scheint die Figur bzw. ihre Vorstellung einer Projektionsleistung des Protagonisten selbst zu entspringen,³⁰ der darin das erotische Stimulans der Begegnung mit der ehemaligen slawischen Geliebten wieder aufnimmt. Auch alle sonstigen ins Blickfeld tretenden Erscheinungen, ob Haus, ob Mensch, ob Tier, beziehen sich in gestörter, in irritierender Weise auf das Vorhaben des Wachtmeisters, durch die abweisende Fassadenwelt des verdächtigen Dorfes hindurch seinen Weg fortzusetzen und sich möglichst ungesäumt die Gelegenheit zum nächsten Gefecht, zur nächsten Bewährungsprobe und Beute-Gelegenheit zu bahnen.

Die Seltsamkeiten des Erkundungsrittes reißen nicht ab. Sie erreichen auf dem Wegabschnitt, den der Wachtmeister allein absolviert, nicht von ungefähr ihre größte motivische Dichte, spiegeln sie doch getreu seine hierbei nochmals gesteigerte Phantasietätigkeit, bei gleichzeitigem Verblassen konturierter äußerer Orientierungsleistungen. Nicht zu übersehen ist hierbei, und zumindest nach dem Handlungsschema des Abenteuerlichen nicht ganz überraschend, die zunehmende *Derealisierung* des äußerlichen Handlungszusammenhanges, die sich während der neuerlichen Eskapade im Bewusstsein der Hauptfigur abspielt. Der Wechsel ins Traumregister kulminiert in einer surrealen Doppelgänger-Begegnung, welche schon frühzeitig von der Literaturkritik als ein romantisches Kernmotiv der »Reitergeschichte« herausgestellt wurde, dessen Betrachtung hier aber aus methodischen Gründen noch für einen Moment zurückgestellt werden soll.

Versuchen wir zuvor, die Bahn der Wunschennergien des Wachtmeisters durch den weiteren manifesten Handlungsengang hindurch nachzuverfolgen. Vom erotischen Initialmoment der Begegnung mit der slawi-

³⁰ Die Auffassung der dem Wachtmeister begegnenden Eindrücke als innerpsychische Phänomene ist bereits ebd., S. 83f. angedeutet; sie wird in der Interpretation Steinleins (Hofmannsthals »Reitergeschichte« [wie Anm. 6]) systematisch entfaltet.

schen Frau war ein starkes Begehren nach Gefahren, nach Ruhm und Beute freigesetzt worden, das sich am Ende des langen Gefechtstages wiederum sehr stark auf die militärische Rahmensituation ausrichtete und als noch ungestillter Tatendrang nach einem Ventil, nach einer Auflösung, und insbesondere nach einem Objekt der Bemächtigung verlangte. Letzteres konnte dem Protagonisten der unvermutet dann doch noch eintreffende Schlagabtausch mit einem versprengten feindlichen Offizier liefern, den der Wachtmeister in einem archaisch anmutenden Zweikampf stellte und niederrang, wobei er sich vor den übrigen Mitgliedern seiner Schwadron durch seinen besonders tapferen Kampfeinsatz auszuzeichnen vermochte. Hier die entsprechende Passage im Zusammenhang:

Im stärksten Galopp eine Erdwelle hinansetzend, sah der Wachtmeister die Schwadron schon im Galopp auf ein Gehölz zu, aus welchem feindliche Reiter mit Piken eifertig debouchierten; sah, indem er, die vier losen Zügel in der Linken versammelnd, den Handriemen um die Rechte schlang, den vierten Zug sich von der Schwadron ablösen und langsamer werden, war nun schon auf dröhnendem Boden, nun in starkem Staubgeruch, nun mitten im Feinde, [...] fühlte die Mêlée sich lockern und war auf einmal allein, am Rand eines kleinen Baches, hinter einem feindlichen Offizier auf einem Eisenschimmel. (S. 45f.)

Wie magisch angezogen von der erhofften Kampfhandlung vollzieht der Wachtmeister im Reiten eine wiederholte Wechselbewegung, ein Schwanken zwischen Annäherung und Distanz gegenüber dem Hauptfeld der Truppe, ehe er sich auf das Nachverfolgen eines einzelnen feindlichen Offiziers konzentriert, den er in persönlicher Kampfbegegnung stellen zu können hofft. Der Kontrahent nimmt das Duell an, und in kürzest denkbarer Zeitabfolge werden nun beiderseitige Kampfgebärden ausgetauscht, die, obwohl sie über Leben und Tod entscheiden, mit einer lediglich pflichtschuldig erbrachten, mechanischen Gleichgültigkeit ablaufen, und erst die Eroberung der Beute kann dem Wachtmeister eine innere Beteiligung entlocken.

Der Offizier wollte über den Bach, der Eisenschimmel versagte. Der Offizier riß ihn herum, wendete dem Wachtmeister ein junges, sehr bleiches Gesicht und die Mündung einer Pistole zu, als ihm ein Säbel in den Mund fuhr, in dessen kleiner Spitze die Wucht eines galoppierenden Pferdes zusammengedrängt war. Der Wachtmeister riß den Säbel zurück und erhaschte an der gleichen Stelle, wo die Figur des Herunterstürzenden ihn

losgelassen hatte, den Stangenzügel des Eisenschimmels, der leicht und zierlich wie ein Reh die Füße über seinen sterbenden Herrn hob. (S. 46)

Eine enorm gewalttätige, blutreiche Kampfszene wird hier mit wenigen Sätzen evoziert. Und doch wirkt ihre innere Dramatik seltsam abgedämpft, so leichtfüßig und wie nebenbei wird hier der Akt des Tötens erledigt. Der Wachtmeister ist ohne das geringste Zögern bereit, seinem Gegner durch einen tödlichen Stoß in der Vernichtungsabsicht zuvorzukommen, und ebenfalls ohne den geringsten Zeitverzug greift er noch in der Bewegung des Säbelstreichs nach dem Zügel des feindlichen Beutepferdes, das er als eine ihm persönlich zustehende Trophäe betrachtet. Ist es dieses Gefecht, dessen Ausgang im Leben des Protagonisten den Impuls einer entscheidenden Wendung bewirkt? Man wird die Szene insgesamt doch eher in ihrem atmosphärischen Kontext, mit ihren auf engstem Raum entfalteten motivischen Voraussetzungen und Folgen, zu bewerten haben.

Durch den Blutzoll des Kampfes scheint der Gewaltakt, mit dem sich Wachtmeister Anton Lerch des fremden Eisenschimmels bemächtigt, auf eine atavistische Weise legitimiert. Zumindest suggeriert die nun wieder in eine landschaftliche Halbtotale aufblendende Erzählperspektive, dass es sich bei Lerchs Zugewinn des Schimmels um seinen persönlichen Anteil an der allgemeinen Gefechtsbilanz dieses Kriegstages handeln könnte.

Als der Wachtmeister mit dem schönen Beutepferd zurückritt, warf die in schwerem Dunst untergehende Sonne eine ungeheure Röte über die Hutweide. Auch an solchen Stellen, wo gar keine Hufspuren waren, schienen ganze Lachen von Blut zu stehen. Ein roter Widerschein lag auf den weißen Uniformen und den lachenden Gesichtern, die Kürassiere und Schabracken funkelten und glühten, und am stärksten drei kleine Feigenbäume, an deren weichen Blättern die Reiter lachend die Blutrinnen ihrer Säbel abgewischt hatten. [...] Der Wachtmeister ritt von Zug zu Zug und sah, daß die Schwadron nicht einen Mann verloren und dafür neun Handpferde gewonnen hatte. (S. 46)

Hofmannsthals krasse Schilderung dieser kruden, gefühllosen Gesten der Soldaten, die sich nach beendetem Kampfeinsatz »lachend« die intensiv benutzten Blutrinnen ihrer Säbel abwischen, scheint das Kriegshandwerk als ziemlich verrohte, abstoßende Veranstaltung zu

demaskieren. In einem geradezu bizarren Kontrast wird überdies das Lachen der scheinbar unbeschwert aus dem vielfachen Töten hervorgegangenen Männer mit dem wortgleichen Signifikanten jener »Lachen von Blut« parallel geführt, in welchen sich das Leben der auf dem Schlachtfeld Hingemetzelten in seinen heroischen Spurenelementen noch sammelt. Die Ästhetik des *Fin de siècle* schreckte bei der Schilderung existentieller Grenzphänomene vor dem Hantieren mit solchen demonstrativ schauerlichen Blutmotiven keineswegs zurück, und Hofmannsthal widmet seiner blutroten Abendszene nachgerade noch den Schliff einer subtilen Verfeinerung.

Das Eskalieren des Konflikts

Der atmosphärische Atavismus veredelt, was der Wachtmeister auf seinem Beutezug so teuer erworben hatte: jenen im Gefecht errungenen Pferdeleib, der nicht nur als lebendiges Requisit das militärische Prestige des besiegten Feindes verkörpert, sondern der – einer als Subtext mitlaufenden ›freudianischen‹ Logik des Begehrens zufolge – zudem die Stelle der verführerischen, aber unerreichbaren Frau symbolisch vertreten muss. Immer stärker richtet sich deshalb die in traumartigen Verstrickungen befangene Wunschennergie des Protagonisten auf das eine, einzige Ziel: nämlich seinen einzigen *errungenen Schatz* nicht mehr hergeben, nie wieder loslassen zu müssen. Doch genau dies wird dem Wachtmeister, gemäß dem militärischen Imperativ der Subordination, mit kühler Konsequenz abverlangt: der Verzicht auf sein Beutepferd, die Leugnung oder Unterdrückung all seiner erotisch triebhaften Kampfmotive, obwohl diese ihn auf seinen Erkundungsritten und Gefechtsgängen am stärksten angespornt hatten. Vor den anderen Männern des Trupps kann der Wachtmeister nicht einmal im Ansatz seine Gefühlslage offenbaren; als besonders gefährlicher Widersacher tritt nun sein Vorgesetzter, Rittmeister Rofrano, erneut auf den Plan, dessen ostentative Schläfrigkeit eine kränkende Bagatellisierung der für die Soldaten so tiefgreifenden Gefechtserlebnisse zum Ausdruck bringt.

Nach solchen Glücksfällen schien allen der Aufstellungsraum zu enge, und solche Reiter und Sieger verlangten sich innerlich, nun im offenen

Schwarm auf einen neuen Gegner loszugehen, einzuhaufen und neue Beutepferde zu packen. In diesem Augenblicke ritt der Rittmeister Baron Rofrano dicht an die Front seiner Eskadron, und indem er von den etwas schläfrigen blauen Augen die großen Lider hob, kommandierte er vernehmlich, aber ohne seine Stimme zu erheben: »Handpferde auslassen!« Die Schwadron stand totenstill. Nur der Eisenschimmel neben dem Wachtmeister streckte den Hals und berührte mit seinen Nüstern fast die Stirne des Pferdes, auf welchem der Rittmeister saß. Der Rittmeister versorgte seinen Säbel, zog eine seiner Pistolen aus dem Halfter, und indem er mit dem Rücken der Zügelhand ein wenig Staub von dem blinkenden Lauf wegwischte, wiederholte er mit etwas lauterer Stimme sein Kommando und zählte gleich nachher »eins« und »zwei«. Nachdem er das »zwei« gezählt hatte, heftete er seinen verschleierte Blick auf den Wachtmeister, der regungslos vor ihm im Sattel saß und ihm starr ins Gesicht sah. (S. 47)

Ordnung und Trieb, Gesetz und Verlangen stehen einander nunmehr, nach beendetem Kampfeinsatz, wieder als kontradiktorische Prinzipien gegenüber. Der durch seinen Gefechtserfolg in einen betäubenden Rauschzustand geratene Wachtmeister kann und will jedoch nicht mehr länger als bloßes Funktionselement und willfähriger Befehlsempfänger fungieren, in ihm keimt die Tatphantasie eines hoffnungslos anarchischen Aufbegehrens. Hofmannsthal gerät mit fortlaufender dramaturgischer Entwicklung seiner Reiter-Novelle zunehmend in den Sog eines veritablen *Zerschreibens* der ganzen militärischen Ordnungsvorstellungen und Handlungsmuster, indem er sowohl seinen Protagonisten wie auch den Erzählduktus buchstäblich die Haltung verlieren lässt. Das Thema subjektiver Dissidenz ist im militärischen Kontext keinesfalls ungewöhnlich, es genügt, hier wiederum auf Kleist und beispielhaft auf den dramatischen Konflikt um den auf eigene Rechnung kämpfenden Prinzen von Homburg zu verweisen, dessen somnambule Einstellung zur preußischen Kampfstrategie trotz seines genialen Erfolges in eine Tragödie trotzig aufrecht erhaltener Insubordination mündet.

Das tödliche Ende ist dem Aufbegehren des Wachtmeisters Lerch mit notwendiger Konsequenz vorgezeichnet. Doch ist dabei nicht so sehr der materielle Sachgehalt des Beutestreits ausschlaggebend – die begehrte, umkämpfte, durch konkurrierende Ansprüche über und über mit Besitzzeichen bedeckte Leiblichkeit des Pferdes; relevant ist zuvörderst das *Wie?*, d.h. die erzählerische Darstellung der gegen das Ende hin in kürzester Schrittfolge eintretenden Eskalationsstufen.

Die Zahlen eins und zwei sind schon gezählt, und man ahnt, der letzte, noch ausstehende Wert in dieser Reihe wird dann schon das Kommando zur ultimativen Bestrafung des renitenten Wachtmeisters sein. Er selbst scheint der sich zuspitzenden Konfrontation gleichmütig, unachtsam, sogar mit gewisser Betäubtheit gegenüberzustehen, so als wäre er dauerhaft in einen somnambulen Zustand der kognitiven Verkapselung eingeschlossen. Weil nun also von Seiten des Delinquenten nicht das geringste Zeichen des Verständnisses oder gar des Einlenkens erfolgt, nimmt das sanktionierende Einschreiten der Autorität den kürzest möglichen Weg, indem statt eines Strafbefehls oder einer administrativen Maßregelung die sofortige Liquidierung des Unbotmäßigen durchgeführt wird. Kalten Blutes, und ohne seine provozierend schläfrige Pose abzulegen, feuert der befehlshabende Rittmeister einen tödlichen Schuss auf den Wachtmeister ab.

Während Anton Lerchs starr aushaltender Blick [...] eine gewisse Art devoten, aus vieljährigem Dienstverhältnisse hervorgegangenen Zutrauens ausdrücken mochte, war sein Bewußtsein von der ungeheuren Gespanntheit dieses Augenblicks fast gar nicht erfüllt, sondern aus vielfältigen Bildern einer fremdartigen Behaglichkeit ganz überschwemmt, und aus einer ihm selbst völlig unbekannten Tiefe seines Innern stieg ein bestialischer Zorn gegen den Menschen da vor ihm auf, der ihm das Pferd wegnehmen wollte [...]. Ob aber in dem Rittmeister etwas Ähnliches vorging, oder ob sich ihm in diesem Augenblicke stummer Insubordination die ganze lautlos um sich greifende Gefährlichkeit kritischer Situationen zusammenzudrängen schien, bleibt im Zweifel: Er hob mit einer nachlässigen, beinah gezierten Bewegung den Arm, und indem er, die Oberlippe verächtlich hinaufziehend, »drei« zählte, krachte auch schon der Schuß, und der Wachtmeister taumelte, in die Stirn getroffen, mit dem Oberleib auf den Hals seines Pferdes, dann zwischen dem Braun und dem Eisenschimmel zu Boden. (S. 47f.)

Der entsetzliche, tödliche Schuss verfehlt seine Wirkung auf die anderen, ebenfalls noch mit Beutepferden versehenen Offiziere und Soldaten nicht; »sämtliche Chargen und Gemeinen« entledigen sich augenblicklich und »mit einem Zügelriß oder Fußtritt« ihrer »Beutepferde« (S. 48), in einer Geschwindigkeit, als wollten sie dem Weg einer auch auf sie schon abgefeuerten Kugel zuvorkommen. Mit dem Eindruck eines durch die hochkonzentrierte, exemplarische Gewaltanwendung wiederhergestellten Ordnungsgefüges verabschiedet die Novelle ihre Leserschaft allerdings nur scheinbar; zu sperrig ist dafür das zurück-

bleibende Irritationsmoment.³¹ Denn die im Gewande einer geschichtlichen Begebenheit erzählte Episode war schon ein erhebliches Stück vor dieser verstörenden Gewaltexplosion merklich aus dem Gleise geraten, hatte die Bahn des realistischen und linearen Erzählens zugunsten der Auffächerung eines Geflechts von symbolischen und simultanen Bezügen aufgegeben.

Zumindest zum Teil dürfte der am Ende sich mit brutaler Schärfe entladende Konflikt auch daher rühren, dass dem gerügten Wachtmeister das Schuldbewusstsein für seinen praktizierten Ungehorsam gänzlich abgeht, und dass in gewisser Weise bei ihm sogar das Bewusstsein überhaupt nur mehr eingeschränkt zu arbeiten scheint. In der schon kurz erwähnten, sogenannten Doppelgänger-Begegnung, die ihrerseits Teil der dörflichen Patrouillen-Episode ist, wird dem Effekt fortschreitender Derealisierung innerhalb des Erzählvorgangs ein betont subjektiver Spiegelungs-Effekt entgegengestellt, der ziemlich deutlich die bis dahin zurückgelegten Motiv-Verkettungen und Assoziationswege als genuin innerpsychische Projektionsleistungen kenntlich macht.

Werfen wir deshalb nochmals einen Blick auf diese verstörende Selbstbegegnung zurück:

[...] ihm war, als hätte er eine unmeßbare Zeit mit dem Durchreiten des widerwärtigen Dorfes verbracht. Wie nun zugleich aus der Brust seines Pferdes ein schwerer röhrender Atem hervordrang, er dies ihm völlig ungewohnte Geräusch aber nicht sogleich richtig erkannte und die Ursache davon zuerst über und neben sich und schließlich in der Entfernung suchte, bemerkte er jenseits der Steinbrücke und beiläufig in gleicher Entfernung von dieser als wie er sich selbst befand, einen Reiter des eigenen Regiments auf sich zukommen, und zwar einen Wachtmeister, und zwar auf einem Braunen mit weißgestiefelten Vorderbeinen. (S. 45)

³¹ Dass in der Darstellung der entscheidenden Gewaltentladung aufgrund der als ungewiss markierten Motivationslage des Rittmeisters eine entscheidende Lücke bleibt, hat Martin Stern als gravierende Problemzone der Erzählung herausgearbeitet (Die verschwiegene Hälfte von Hofmannsthals »Reitergeschichte« [wie Anm. 6], S. 111f.).

Aufgrund der eigentümlichen Verlangsamung und Intensivierung des Geschehens und der einsetzenden Spiegelungseffekte wird deutlich, dass Wachtmeister Lerch auf seinen Abwegen »eine innere Landschaft« durchreitet, »die Landschaft seiner öden und verwahrlosten Seele«. ³² Noch expliziter formuliert: Hofmannsthal zeigt sich in dieser Passage als versierter Kenner und Anwender tiefenpsychologischer Mechanismen der *Traumarbeit*. Schon der Umstand, dass äußere, physikalische Zeit und inneres, enorm verlangsamtes Zeiterleben krass auseinanderklaffen, verweist auf das Einsetzen einer bildreichen, assoziationsgesättigten Traumtätigkeit, deren erfülltes, intensives Miterleben das Vergehen einer viel größeren Zeitspanne suggeriert, als es tatsächlich nach objektiven Kriterien in Anspruch nimmt. Erfahrenen Träumenden, und so auch dem hier involvierten Protagonisten, ist es im Verlauf ihrer eigenen Traumarbeit allerdings durchaus möglich, »ihr« Traumgeschehen als eine surreale, verzerrte Wirklichkeitsform zu erfassen, und sogar, sich selbst als den Urheber dieses von logischen Konsistenzerwartungen befreiten Imaginationsprozesses zu erahnen – freilich ohne daraus eine sofortige Aufkündigung der Traum-situation abzuleiten. Auch im Falle des Wachtmeisters zeigt sich die mitlaufende Selbstbeobachtung des Träumenden als ein solch zwiespältiger Vorgang; so vernimmt der Betreffende permanent einen mit schwerem Reibegeräusch hervorgestoßenen, »röhrenden« Atem, welcher mutmaßlich nur vom eigenen Pferde herrühren kann, und doch hindert ihn eine gewisse mentale Sperre daran, hieraus die naheliegende Schlussfolgerung zu ziehen, dass er persönlich in diesem Teil der Dorfepisode offenbar in eine halluzinatorische Wachträumerei geraten ist, die sämtliche beschriebenen Außenwahrnehmungen und Begegnungen durch eigene Phantasietätigkeit selbst hervorbringt.

Das eigene Pferd, dessen Atemausstoß zwar laut vernehmlich ist, aber vom Reiter der Schallquelle nicht korrekt zugeordnet werden kann, steht hierbei metonymisch für die Funktion einer *verborgenen Antriebskraft* seitens des imaginierenden Subjekts, von deren Energie-

³² Alewyn, Zwei Novellen (wie Anm. 29), S. 84.

zentrum aus der äußerlich ablaufende Bewegungsvorgang angetrieben und ab einem gewissen Punkte sogar gesteuert wird. Die motorische Grundsituation der Vorwärtsbewegung im Reiten rückt dabei in eine Funktionsanalogie mit dem linearen Andrang einander verfolgender Assoziationen im Traumgeschehen, wobei der Träumende die zu Grunde liegende Bewegungskraft zwar permanent verspürt, gleichwohl aber nicht als solche zu bestimmen vermag, gerade weil er ihr so immens nahe ist und geradezu auf ihr ›sitzt‹, wie der reitende Wachtmeister auf seinem Pferd.

Das Pferd und sein Atem sind in der beschriebenen Szene also erzählerische Trägerinstanzen der Traumarbeit und des dabei durchgreifenden linearen Sequenzierungsdrucks, mit dem immer neue Eindrücke und Vorstellungen generiert werden, welche die jeweils vorangegangenen ablösen. Die Unlösbarkeit und Unabschließbarkeit der Assoziationsreihe kann, erzählerisch konsequent, letztlich nur durch eine abrupte Unterbrechung des Traumzustandes insgesamt oder durch eine selbstbezügliche Schleife desselben überhaupt noch in eine fassliche Gestalt gebracht werden, und beide dieser Techniken gelangen in Hofmannsthal's Novelle nacheinander zur Anwendung.

Die Selbsttäuschung, die darin besteht, sich selbst bzw. das eigene Pferd (die eigene Triebstruktur) als Agens der Traumarbeit »nicht sogleich richtig erkannt« zu haben, bildet eine konstitutive Produktionsbedingung der *onirischen Vorstellungskraft*, wobei eben zur Verfehlung des korrekten Schlusses zumindest ein mitlaufendes Registrieren der Produktionsinstanz im Traum (bzw. im Text) manifest vorhanden sein muss – hier eben durch die Atemgeräusche überdeutlich angedeutet, und dabei fast in einem technischen Vorgriff an die Mechanik eines kinematographischen Projektionsapparats erinnernd. Plausiblerweise verlagert Wachtmeister Lerch deshalb all dasjenige, was durch seine eigene kentaurische Mensch-Pferd-Verbindung (also das auf dem Triebapparat aufsitzende Ich-Bewusstsein und seinen Unterbau an Motorik) an Betriebsgeräuschen und Projektionsleistungen in die beschriebene Szene hineingebracht wird, in den äußerlichen Handlungsraum des durchstreiften Dorfes zurück. Er sieht genau das auf sich zukommen, was er seinerseits an Erscheinung und Bewegung produziert, nämlich einen Reiter der eigenen Regimentsfarben; einen Wachtmeister, auf

einem Pferde reitend, das dem eigenen, einzigartigen, aufs Haar gleicht. Auch das ›weiß‹ der Wachtmeister selbst im Traume noch felsenfest, dass es ein zweites mit solcher Zeichnung versehenes Pferd weit und breit nicht gibt, und es sich hierbei folglich nur um den Spiegelungseffekt einer virtuellen Selbstbegegnung handeln kann. Doch bleibt dieses Wissen eigentümlich unnütz und folgenlos, selbst dann, als durch das anschließende Heranreiten an die gegnerische Figur die reziproke Interaktion der beiden Wachtmeister-Figuren offenkundig wird.

Da er nun wohl wußte, daß sich in der ganzen Schwadron kein solches Pferd befand, ausgenommen dasjenige, auf welchem er selbst in diesem Augenblick saß, er das Gesicht des anderen Reiters aber immer noch nicht erkennen konnte, so trieb er ungeduldig sein Pferd sogar mit den Sporen zu einem sehr lebhaften Trab an, worauf auch der andere sein Tempo ganz im gleichen Maße verbesserte, so daß nun nur mehr ein Steinwurf sie trennte, und nun, indem die beiden Pferde, jedes von seiner Seite her, im gleichen Augenblick, jedes mit dem gleichen, weißgestiefelten Vorfuß die Brücke betraten, der Wachtmeister mit stierem Blick in der Erscheinung sich selber erkennend, wie sinnlos sein Pferd zurückriß und die rechte Hand mit ausgespreizten Fingern gegen das Wesen vorstreckte, worauf die Gestalt, gleichfalls parierend und die Rechte erhebend, plötzlich nicht da war, die Gemeinen Holl und Scarmolin mit unbefangenen Gesichtern von rechts und links aus dem trockenen Graben auftauchten und gleichzeitig über die Hutweide her, stark und aus gar nicht großer Entfernung, die Trompeten der Eskadron »Attacke« bliesen. (S. 45)

An die romantische Tradition literarischer Doppelgänger-Motive ist im Zusammenhang dieser Szene verschiedentlich erinnert worden,³³ meines Erachtens nicht ganz zu Recht, weil es sich hier genau genommen gerade nicht um eine Doppelgänger-Erscheinung handelt. Denn zu keinem Zeitpunkt ist der Wachtmeister innerhalb des Imaginationsvorganges in der Lage, direkt in das Gesicht seines Doppelgängers zu blicken und diesen als externalisiertes Double, als eigenes Spiegelbild zu erkennen; vielmehr scheint hier die Regel zu gelten, es müsste der Blick in den Spiegel mit äußerster Vorsicht vermieden werden. Nur das Pferd in seinen charakteristischen Besonderheiten, nur die

³³ Vgl. etwa Gerhard Träbing, Hugo von Hofmannsthals »Reitergeschichte«. Beitrag zu einer Phänomenologie der deutschen Augenblicksgeschichte. In: DVjs 43, 1969, H. 4, S. 707–725, hier S. 716.

Bewegungsabläufe des kentaurischen Apparats geraten explizit in den Kegel der Wahrnehmung; Aspekte also, die der Wachtmeister ständig beiläufig im eigenen Blickfeld hat und nun auf sein Gegenüber auszulagern beginnt.

Die primäre erzählerische Funktion der Spiegelungsepisode liegt offenbar darin, die zunächst angebahnte Kampfbereitschaft und Duellambition des Wachtmeisters sogleich mit feiner dosierten psychologischen Gegenmitteln zu unterlaufen, so dass einmal mehr der militärische Imperativ der allzeit bereiten Wacht in die irritierenden motivästhetischen Verweisungsnetze von Traumgespinnsten umkippt. Doch wann und warum eigentlich wird das aggressive Heranreiten an den vermeintlichen Gegner sinnlos? Das passiert in genau demjenigen Moment, wo der Träumende sich endlich und vollständig als ebenjenes *Agens* der Traumerscheinung realisiert, das für die seltsame Duplizität der Bewegungsabläufe verantwortlich ist. Von diesem Punkte an ist er an der Selbstbegegnung mit einem virtuellen Doppelgänger keineswegs länger interessiert, und gerade rechtzeitig beendet das Wiederauftauchen der beiden mitgezogenen Soldaten und die baldige Rückkehr zum auf muntere Attacke sinnenden Hauptfeld des eigenen Truppenverbands die irritierende Traumepisode.

Ein letztes strukturbildendes Traummerkmal aber hat Hofmannsthal über diesen ernüchternden Einschnitt hinaus bei der Kompositionsweise seiner Novelle in Anwendung gebracht: den Umstand, dass Träume erzähllogisch keiner Ausschließlichkeitsgrenze, und damit auch keinem klaren Ende, unterliegen müssen. Zwar scheint es, als sei Wachtmeister Lerch durch die nun wieder mit neuer Frische an ihn herandrängenden Aufgaben im Kampfgetümmel jählings aus der Versunkenheit seiner Tagträume herausgerissen worden, doch regt sich und wächst beim Weiterlesen der Verdacht, der Protagonist sei vom Leben in seiner imaginativen Sonderwelt möglicherweise doch nicht so gründlich kuriert worden.

Die Obsession des Wachtmeisters Lerch gilt am Ende wie gesehen allein seinem so glanzvoll wie riskant errungenen Beutepferd; auf diese Trophäe und ihren Beibehalt nordet sich der Kompass seines Begehrens stetig zunehmend und dann vollständig ein. Mit gleichfalls sich verschärfender Dringlichkeit greift die »Reitergeschichte« dabei eine

für die kulturhermeneutische Entzifferung des Träumens zentrale Problemstellung auf, nämlich die schwierige Frage, wie es denn sein kann, dass träumende Subjekte augenscheinlich in der Lage sind, sich in ihrem jeweiligen Traumskript das überraschende Eingreifen externer Instanzen auf eine so radikale Weise vorzustellen, wie es eigentlich ihr eigenes Motivrepertoire und ihre vertrauten Erzählmuster bei weitem übersteigt.

Wie also kann es der onirischen Einbildungskraft gelingen, Projektionsgebilde zu liefern, die *nicht* aus dem Imaginationsrepertoire und Kenntnishorizont des Projizierenden selbst entstammen? Solange das Bewusstsein die eigene Vorstellungsaktivität ›bewacht‹, mithin also überwacht, verbleibt dem Tagträumenden zumindest potentiell weiterhin die Möglichkeit, eine Relativierung der eigenen Traumgebilde als bloß subjektiv induzierte Projektionen vorzunehmen. Doch hierzu zeigt sich der Wachtmeister Hofmannsthal schon und gerade in der sogenannten Doppelgänger-Episode nicht mehr in der Lage. Ihm kommen nicht nur die Konturen seines Ichs, sondern ihm kommt hier bereits auch das eigene Pferd gewissermaßen abhanden, weil er es nicht länger als den Verursacher der schnaubenden, kraftvollen Bewegung wiedererkennt, sondern dafür eine distant liegende Quelle vermutet, also ein zweites, seinem Braunen gegenüberstehendes Pferd, das sämtliche Merkmale des eigenen aufweist, ohne mit diesem identifizierbar zu sein.

Und spätestens hier beginnt die Sache in der Tat etwas unheimlich zu werden; traditionell würden deshalb ab einem gewissen Punkt von Irrationalität die Erzählkonvention der phantastischen Literatur³⁴ den Kasus übernehmen müssen, doch diesen Ausweg hat Hofmannsthal in der »Reitergeschichte« bewusst ausgeklammert respektive verbaut. Eben darum lässt sich für den Protagonisten nicht ergründen, warum es plötzlich nur mehr so quälend langsam vorwärtsgeht bei seinem Erkundungsritt durch das verlassene Dorf. Was dann die Selbstbegegnung im Traum an entscheidender Stelle abbrechen lässt, ist der sim-

³⁴ Tzvetan Todorov, Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz, Caroline Neubaur. Frankfurt a.M. 1992; Renate Lachmann, Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt a.M. 2002.

ple Umstand, dass sie erzählerisch nicht mehr weitergeführt werden könnte, weil hier buchstäblich der Traum seinerseits »nicht mehr weiter weiß«, wenn ihm der ästhetische Ausweg ins Surreale oder Supernaturale versperrt ist. Stattdessen bringt der Autor mit dem kruden Ende seiner Geschichte, in welchem der inkurable Träumer und Trotzer vom eigenen militärischen Vorgesetzten mit einem ansatzlosen, gezielten Kopfschuss tödlich niedergestreckt wird und damit eine ad hoc-Bestrafung erfährt, die seltsame erzählerische Konfiguration einer *unschlüssigen Rahmung* ins Spiel, bei welcher strukturell offenbleibt, ob sie als externes Finale dem Eigenleben des Träumenden ein Ende setzt oder er ihr.

Denn im Motiv der obsessiven Fixierung auf die Beibehaltung des Beutepferds ist nicht allein ein symbolisch aufgeladener Wertgegenstand adressiert, sondern das Motiv der Obsession als solcher, und sein textrhetorisches Widerspiel: *Motivobsession* und *Obsessionsmotiv* spiegeln sich ineinander. Die Bedeutung des Pferdes als symbolisierte, ins Extrasomatische ausgelagerte Produktivkraft des eigenen Imaginären zu durchschauen bleibt dem Wachtmeister bis in seine letzten Lebenszüge verwehrt, und diese Erkenntnisleistung muss seiner Reflektiertheit auch notwendiger Weise entzogen bleiben. Denn hermeneutisch lässt sich der Befund des abrupten Endes kaum anders konsistent deuten, als dass hier zugleich eine Fortsetzung des Wachtmeister-Tagtraumes vorliegt wie auch dessen Zerstörung durch ein mit maximaler Härte zuschlagendes Strafgericht des (militärischen) Realitätsprinzips. Ein in diesem Zusammenhang sehr sprechendes (freilich nur leise vernehmliches) Indiz für die Fortsetzung der onirischen Assoziationslogik bilden die »schläfrigen« Augen des Rittmeisters Rofrano, jener über weite Strecken nur am Rande der Aufmerksamkeit mitlaufenden Figur des Vorgesetzten, welcher zum Ende hin die Restitution der militärischen Autorität mit letaler Konsequenz durchsetzt. Hat der Befehlshaber hierbei womöglich doch auch seinerseits einen Fehler begangen und, etwa aus mangelnder Geistesgegenwart, in einer situativen Affekthandlung überreagiert?

Schon Richard Alewyn hat darauf hingewiesen, »daß auch die Geschichte des Rittmeisters geschrieben werden müßte«, und es für die Entschlüsselung der Novelle entscheidend darauf ankommt, zu verste-

hen, was im Moment der Eskalation »in den beiden Menschen« und zwischen ihnen vor sich geht.³⁵ Kann besagter Rittmeister Rofrano (dessen Name später in der Rosenkavalier-Figur des Octavian Rofrano wiederkehrt)³⁶ nicht sogar wie eine Art Kehrseite der Wachtmeister-Figur betrachtet werden, wenn seine schläfrigen Augen indigniert auf die eigenmächtigen Beutezüge seiner Leute gerichtet sind? Er scheint durch seine jähe Tat jedenfalls Wachsamkeit zu demonstrieren, obwohl bzw. indem er die Augen bei kleiner Blendenöffnung fast geschlossen hält, sich also nicht von den grellen Verlockungen des Krieges blenden lässt. Die Forderung, den eigenen Dienst in möglichst wachem Zustand zu versehen, sozusagen der kategorische Imperativ militärischer Vigilanz schlechthin, wird somit innerhalb der Konfiguration dieser Novelle anhand von zwei kontrastierenden Differentialbestimmungen abgeglichen, einerseits mit der Tendenz zur Schläfrigkeit (seitens des Rittmeisters), andererseits mit dem Hang zu Tagträumereien (welchen der Wachtmeister nachgeht). Als studiertem Romanisten war dem Autor Hofmannsthal die Doppeldeutigkeit des lateinischen Begriffes *somnium* durchaus bewusst, der sowohl das Phänomen des Schlafs wie auch dasjenige des Traums implizieren kann.

Im Figurentableau erscheinen die beiden Konträrbegriffe zur Wachsamkeit systematisch auf zwei parallel geführte Personen verteilt, die infolgedessen semantisch enger miteinander korreliert sind, als es die erzählte Handlung an der Textoberfläche kenntlich macht. Es würde allerdings den Rahmen jeder realistischen Lektüre des in der Reiternovelle erzählten Geschehens sprengen, zöge man, wie es hier als eine fast mit Notwendigkeit sich aufdrängende Konsequenz vorgeschlagen wird, aus den Ungereimtheiten des sich überstürzenden Endes die Schlussfolgerung, dass auch und gerade jene Rittmeister-Figur letztlich nur als Auslagerung, Alter-Ego-Verdoppelung und subjektive Projekti-

³⁵ Alewyn, Zwei Novellen (wie Anm. 29), S. 86, S. 85. Wie Alewyn deutet auch Volker Durr die Konfrontation nicht vom Aspekt der Ähnlichkeit her, sondern als ein soziologisch codiertes Aufeinandertreffen, in dem »die gesellschaftlich-historischen Kräfte kollidieren« (Volker O. Durr, Der Tod des Wachtmeisters Anton Lerch und die Revolution von 1848. Zu Hofmannsthals »Reitergeschichte«. In: The German Quarterly 45, 1972, S. 33–46, hier S. 44).

³⁶ So auch Mayer, Hugo von Hofmannsthal. »Reitergeschichte« (wie Anm. 6), S. 16.

on aus dem seelischen Apparat des Wachtmeisters gelesen werden kann. Und doch, genau dies ist der Fall.

Es ist, als habe Hofmannsthal mit der »Reitergeschichte« die sich zeitgleich formierende tiefenpsychologische Theorie subjektiver Traumtätigkeit nicht nur in wesentlichen Zügen zu antizipieren versucht, sondern ihr zugleich auch durch eine Gebärde erzählerischer Überbietung die eigenen epistemischen Grenzen aufgezeigt. Die Grenze des literarischen Gelingens wiederum wird in Hofmannsthals Novelle gerade dort sichtbar (und als Markierung aporetischen Erzählens thematisiert), wo sich Pferd und Reiter aus ihrem symbiotischen Einssein lösen, und die treibende Kraft des nichtmenschlichen Partners sich in ihrem Vorandrängen mit einer ultimativen Gebärde zerstörerischer Selbstbezüglichkeit der erzählerischen *Wacht* und *Bemeisterung* schließlich definitiv zu entziehen vermag. Warum also muss der arme Wachtmeister sterben?³⁷ Sein Autor opfert ihn, um auf diese Weise die gleichsam negative Autorität eines sich unbewacht selber davonmachenden Textes zu erzielen. Gerade die bezüglich realistischer Konsistenz-Erwartungen kaum zu übersehenden Misslingens-Aspekte des Erzählens wären so gesehen ein Beleg für die Fähigkeit der Literatur, eigendynamische Gebilde hervorzubringen, die machtvoller sind als das Kontrollbewusstsein und Gestaltungsvermögen ihrer Urheber.

³⁷ So bereits die Ausgangsfrage der Interpretation von Alewyn, Zwei Novellen (wie Anm. 29), S. 79.

Dasein und Hiersein
Gegenwartsbegriff und Zeitsemantik in Hofmannsthals
»Der Dichter und diese Zeit«

I

Hugo von Hofmannsthal schreibt Gegenwartsliteratur. Diese Feststellung klingt zunächst entweder redundant (zur Zeit seiner Entstehung ist jeder Text ›Gegenwartsliteratur‹) oder unsinnig – kaum jemand würde auf die Idee kommen, Texte, die größtenteils vor mehr als hundert Jahren entstanden sind, zur Literatur unserer Gegenwart zu zählen. Die Zuschreibung ergibt allerdings dann Sinn, wenn man von der Mehrdeutigkeit des Begriffs ›Gegenwart‹ ausgeht. Gegenwart ist ja nicht nur eine zeitliche Kategorie, sondern kann auch zur Beschreibung von Anwesenheit oder Präsenz dienen. So bei Hofmannsthal: Besonders in den poetologischen Schriften spricht Hofmannsthal häufig von ›Gegenwart‹, wenn es um jene Momente der mystischen Partizipation geht, die seine Texte in auffälliger Weise durchziehen. Im »Chandos-Brief« fällt der Begriff etwa an der zentralen und berühmten Stelle, an der Lord Chandos die quasi-mystische Erfahrung schildert, die er beim Anblick von an Gift sterbenden Ratten macht und letztere mit den sterbenden Menschen im antiken Alba Longa parallelisiert: »Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart.«¹ In diesem Sinne dreht sich ein Großteil von Hofmannsthals Werk um die Darstellung und Evokation von Gegenwart,² die aber der Zeit abgerungen werden muss – und damit ist sowohl das Zeitregime der

¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 45–55, hier S. 51.

² Heike Grundmann sieht in der »Gewinnung von Präsenz, von Gegenwart« sogar – und nicht zu Unrecht – das zentrale Motiv in Hofmannsthals Schaffen (Dies., »Mein Leben zu erleben wie ein Buch«. Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal. Würzburg 2003, S. 20).

Chronologie als auch der Zeitgeist der kulturellen Formationen, in denen Hofmannsthal selbst steht, gemeint. Hofmannsthal in diesem Sinne als Autor der Gegenwart in den Blick zu nehmen, ist Ziel des vorliegenden Beitrags. Er geht von der Beobachtung aus, dass Hofmannsthal in seinen Texten ständig Fragen der Gegenwart in einem doppelten Sinn behandelt: als zeitliche und als räumliche Kategorie. Wie dieser Zusammenhang gestaltet ist, soll an einem der zentralen poetologischen Texte Hofmannsthals erläutert werden, in dem diese Unterscheidung begrifflich fassbar wird: »Der Dichter und diese Zeit« (1906).³

Die Vokabel ›Gegenwart‹ gehört zu den erstaunlicherweise eher wenig beachteten Schlüsselwörtern von Hofmannsthals Rede. Dabei taucht sie nicht nur im ersten und im letzten Satz sowie an weiteren Scharnierstellen des Textes auf, sondern liefert auch einen Zugang zu der poetologischen Konzeption, die Hofmannsthal in seinem Text entwickelt. Der Gegenwartsbegriff wird in Hofmannsthals Rede grundsätzlich in zwei Bedeutungen verwendet. Erstens ist damit die Gegenwart im Sinne eines Zusammenhangs aller gegenwärtigen kulturellen Erscheinungen gemeint (›diese Zeit‹), zweitens wird mit dem Begriff die Transzendierung eben dieser ersten Gegenwart in Momenten gesteigerter Sinnesfülle (die berühmten Epiphanien) bezeichnet. Wie diese beiden Begriffsvarianten semantisch genau gefüllt sind, auf welche zeitgenössischen und historischen Kontexte sie verweisen und wie in Hofmannsthals Argumentation zwischen ihnen hin- und hergeschaltet wird, soll nachfolgend im Detail dargestellt werden. In diesem Rahmen wird »Der Dichter und diese Zeit« auch gattungstypologisch kontextualisiert und vor dem Hintergrund der um 1900 herrschenden Konjunktur von zeitdiagnostischen und kulturkritischen Schriften diskutiert. Zudem stelle ich mit Blick auf den Gegenwartsbegriff der Rede einige Überlegungen zur Verortung des Textes in Hofmannsthals Werk an – ›Gegenwart‹ stellt sich dabei als ein Zentralbegriff von Hofmannsthals Poetologie heraus, der Werke miteinander verbindet, die durchaus

³ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 127–148 (im Folgenden unter Angabe der Sigle DZ direkt im Text zitiert).

unterschiedlichen Schaffensphasen und thematischen Komplexen zugeordnet werden können.

Obwohl es sich bei Hofmannsthals »Der Dichter und diese Zeit« um einen der wichtigsten (kunst-)theoretischen Texte des Autors handelt, hat er zumindest im Vergleich zu Texten wie dem sogenannten »Chandos-Brief« oder den »Briefen des Zurückgekehrten« relativ wenig Aufmerksamkeit gefunden. Dazu mag beigetragen haben, dass letztere als Teil der »erfundenen Briefe und Gespräche« ihre poetologische Theorie nicht nur diskutieren, sondern auch darstellen (und durch diese Verbindung vielleicht mehr Interesse erfahren).⁴ Auch Hofmannsthals gern zitierte eigene Einschätzung, dass er die in »Der Dichter und diese Zeit« entfalteten Themen und Thesen »gedanklich nicht bewältigt« habe, mag zur tendenziellen Vernachlässigung beitragen haben.⁵ Wo doch eine Auseinandersetzung mit »Der Dichter und diese Zeit« stattgefunden hat, hat sich die Forschung dem ersten der titelgebenden Begriffe (>der Dichter<) deutlich ausführlicher gewidmet als dem zweiten (>diese Zeit<).⁶ In meinem Beitrag werde ich mit umgekehrter Gewichtung arbeiten: Die Bestimmung des Dichterischen interessiert hier vor allem hinsichtlich ihres Zusammenhangs mit zeitsemantischen Gesichtspunkten des Textes. Wie zu zeigen sein wird, ist schon die Entwicklung des Dichterbegriffs selbst in hohem Maße an Faktoren der Zeitlichkeit geknüpft und verweist auf diese zurück. Die Dichterfigur Hofmannsthals konstituiert sich durch ein bestimmtes Verhältnis zur Zeit.

Die bislang instruktivsten Auseinandersetzungen mit der Zeitsemantik von Hofmannsthals Rede finden sich zum einen in Heike Grundmanns Studie über die »Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal«,⁷ zum anderen in Katharina Meisers Monographie

⁴ Vgl. die Forschungsreferate bei Weber und Bamberg: Tina Weber, *Der Dichter und diese Zeit. Die Dichter-Figur in Hugo von Hofmannsthals Essayistik*. Marburg 2010, S. 42–45; Claudia Bamberg, [Art.] *Der Dichter und diese Zeit*. In: HH, S. 364f.

⁵ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Paul Zifferer vom 27. September 1925. In: BW Zifferer, S. 188.

⁶ Vgl. neben den genannten auch Rolf Selbmann, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Darmstadt 1994, S. 156–162.

⁷ Grundmann, »Mein Leben zu erleben wie ein Buch« (wie Anm. 2), v.a. S. 125–136.

über Hofmannsthals Verhältnis zur Moderne.⁸ Bei Grundmann wird das Konzept einer epiphanischen Gegenwart besonders hinsichtlich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition analysiert. Grundmann arbeitet heraus, wie Hofmannsthal sowohl stilistisch (durch die Gegenüberstellung von begrifflicher und metaphorischer Sprache) als auch poetologisch (durch die Inthronisierung des Dichters als vergegenwärtigenden und synthetisierenden Leser der Tradition) daran arbeitet, »die chronologisch aufeinanderfolgenden Momente« in einem »simultanen Beieinander« aufzulösen.⁹ Fragen der Verortung innerhalb der eigenen Zeit werden von Grundmann dabei eher gestreift als fokussiert. Meiser hingegen deutet die Rede als Dokument von Hofmannsthals »innere[m] Widerstreit[] zwischen akzeptierender Bewältigung der Moderne und seinem Wunsch nach einer Erlösung von der Moderne«.¹⁰ Während damit Hofmannsthals ambivalentes Verhältnis zum ›Zeitgeist‹ gut beschrieben ist, kommt die für die Zeitsemantik entscheidende Wendung im Gegenwartsbegriff bei Meiser allerdings nicht zu Sprache. Auch wird der Gattungs- und Werkkontext der Rede bei beiden nur angerissen. Grundmann und Meiser fokussieren jeweils also vor allem *einen* Aspekt der Zeitsemantik, während es mir gerade darum geht, den Zusammenhang dieser Aspekte und die dabei spezifische changierende Bedeutung des Gegenwartsbegriffs zu fokussieren.

II

Die Beschäftigung mit der Gegenwart in dem skizzierten doppelten Sinn – auf die zeitliche und die räumliche Ebene bezogen – prägt Hofmannsthals »Der Dichter und diese Zeit« durchgängig. Nach einlei-

⁸ Vgl. Katharina Meiser, *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannstahls Auseinandersetzung mit der Moderne*. Heidelberg 2014, S. 141–162. Vgl. zur Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten und Problemen von Zeitlichkeit bei Hofmannsthal (auch und vor allem dem Aspekt der Gegenwart): Uwe C. Steiner, *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München 1996.

⁹ Grundmann, »Mein Leben zu erleben wie ein Buch« (wie Anm. 2), S. 134.

¹⁰ Meiser, *Fliehendes Begreifen* (wie Anm. 8), S. 160.

tenden Worten zur Schwierigkeit und Problematik des zu behandelnden Themas setzt der Text mit einer Bestimmung der beiden im Titel genannten Begriffe ein – der Dichter und diese Zeit. Letztere wird sogleich mit dem Begriff der ›Gegenwart‹ synonymisiert:

Über den Begriff der Gegenwart sind wir jeder Verständigung enthoben: Sie wie ich sind Bürger dieser Zeit, ihre Myriaden sich kreuzender Schwingungen bilden die Atmosphäre, in der ich zu Ihnen spreche, Sie mich hören, und in die wir wiederum hinaustreten, wenn wir diesen Saal verlassen. Ja sie regiert noch unsere Träume und gibt ihnen die Mischung ihrer Farben und nur im tiefen todesähnlichen Schlaf meinen wir zu sein, wo sie nicht ist. (DZ, S. 127f.)

In dieser Bestimmung der Gegenwart ist eine charakteristische Vereinigung von Gegensätzen zu konstatieren, die spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts in der Auseinandersetzung mit der jeweils eigenen Epoche zum Topos wird: die Dialektik von Pluralität und Totalität der eigenen Zeit (und ihrer Beschreibung). Die Paradoxie des modernen Gegenwartsbegriffs besteht in der Gleichzeitigkeit von Stasis und Dynamik, von Allgegenwärtigkeit und Ungreifbarkeit. Die »Myriaden sich kreuzender Schwingungen«, die zusammen die geistige »Atmosphäre« ausmachen, in der Hofmannsthal und seine Zeitgenossen leben, werden zum generativen Faktor aller Lebensäußerungen, der allerdings selbst »jeder Verständigung enthoben« ist. Gegenwart wird damit zugleich als das allen Gemeinsame und Bekannte und als das schlechthin Unverfügbare perspektiviert. Man ist zu nahe dran, um sich wirklich einen Begriff von der eigenen Gegenwart machen zu können und objektivierend aus der eigenen Verstrickung heraustreten zu können. Allenfalls im traumlosen Schlaf oder dessen Fortsetzung – im Tod – ist für Hofmannsthal ein Heraustreten aus dieser zeit-räumlichen Determinierung denkbar. Vorerst zumindest – denn genau die Möglichkeit einer solchen Transzendierung steuert Hofmannsthal im Verlauf seiner Rede an. Die Figuren, an und in denen sich eine Erhebung über die Zeit ereignet, sind – natürlich – einerseits der Dichter, andererseits aber auch – und das ist schon etwas überraschender – der Leser, wie Hofmannsthal im weiteren Verlauf seines Textes zu plausibilisieren versucht. Beide nehmen auf eine spezifische Weise an ›der Gegenwart‹ teil.

Grundlage für den eben skizzierten Gegenwartsbegriff, der einen schwer zu fassenden kulturellen Zusammenhang innerhalb eines als ›heute‹ wahrgenommenen Zeitabschnitts fokussiert, ist die Vorstellung, dass alle Elemente, die zu einer gegebenen Zeit vorhanden sind, auch durch eine gemeinsame Tiefenstruktur miteinander in Verbindung stehen und sich aufeinander beziehen.¹¹ Dieser Zusammenhang wird seit 1800 immer häufiger (die) ›Gegenwart‹ genannt.¹² Eine solche Konzeption von Gegenwart stellt einen auffälligen Bruch mit der bis dato gängigen Vorstellung von Gegenwart als gleichzeitige Anwesenheit zweier Entitäten (Personen, Dinge etc.) dar,¹³ wie sie sich vor dem 18. Jahrhundert sowohl in literarischen als auch alltäglichen Kontexten finden lässt. In diese Richtung verweist auch die Etymologie des Wortes ›Gegenwart‹ bzw. ›gegenwärtig‹, das im Althochdeutschen die Bedeutung ›gegenüber seiend‹ trägt.¹⁴ Es gibt also eine moderne und eine vormoderne Variante des Gegenwartsbegriffs: Während es bei letzterer um vor allem räumliche Präsenz und Anwesenheit im engeren Sinn geht, die zudem häufig einen religiösen Referenzrahmen besitzt (die Anwesenheit Gottes),¹⁵ handelt es sich in der modernen

¹¹ Vgl. Johannes F. Lehmann, ›Gegenwartsliteratur‹ – begriffsgeschichtliche Befunde zur Kopplung von ›Gegenwart‹ und ›Literatur‹. In: Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Hg. von Stefan Geyer und Johannes F. Lehmann. Hannover 2018, S. 37–60, hier S. 38. Vgl. auch Lucian Hölscher, Von leeren und gefüllten Zeiten. Zum Wandel historischer Zeitkonzepte seit dem 18. Jahrhundert. In: Obsessionen der Gegenwart. Zeit im 20. Jahrhundert. Hg. von Alexander C. T. Geppert und Till Kössler. Göttingen 2015, S. 37–70, hier S. 47.

¹² Vgl. die umfangreichen Forschungen Johannes F. Lehmanns zu Konzept und Begriffsgeschichte der Gegenwart in der neueren deutschen Literaturgeschichte. Neben der in der letzten Fußnote genannten Arbeit sind insbesondere zu nennen: Johannes F. Lehmann, Editorial. »Gegenwart« im 17. Jahrhundert? In: IASL 42, 2017, H. 1, S. 110–121; Ders., Gegenwartsliteratur historisieren – oder Gegenwart versus Literatur (Angelika Meier zum Beispiel). In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, 2020, H. 3, S. 254–266. Vgl. auch Ingrid Oesterle, »Es ist an der Zeit«! Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik. Hg. von Walter Hinderer, Alexander von Bormann und Gerhart von Graevenitz. Würzburg 2002, S. 91–121.

¹³ Vgl. Lehmann, ›Gegenwartsliteratur‹ (wie Anm. 12), S. 38.

¹⁴ [Art.] Gegenwart. In: Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 25. durchges. und erw. Aufl. Berlin/New York 2011 [Online-Ausgabe].

¹⁵ Vgl. Lehmann, »Gegenwart« im 17. Jahrhundert? (wie Anm. 12), S. 110f.

Fassung des Gegenwartsbegriffs um ein Konzept, das einerseits auf die »reflexive Verzeitlichung«¹⁶ im späten 18. Jahrhundert verweist, andererseits zwischen geschichtsphilosophischer und sozialstruktureller Analysekategorie changiert.¹⁷

Die jeweilige Gegenwart erscheint dabei in ihrer modernen Begriffsvariante sowohl als aktuellstes Ergebnis eines geschichtlichen Prozesses wie auch als potentiell zukunftsöffener Jetzt-Zustand, der sich von allen anderen geschichtlichen Momenten unterscheidet und daher auch eine (stets im Wandel befindliche) Beschreibung erfordert (was zeichnet »diese Zeit« im Gegensatz zur Vergangenheit aus?). In dieser Stoßrichtung hängt »Gegenwart« auch mit dem seit spätestens Mitte des 18. Jahrhunderts ebenfalls viel verwendeten Konzepts des »Zeitgeistes« zusammen¹⁸ – ein Begriff, der bei Hofmannsthal nicht explizit fällt, der aber der Bedeutung nach in seinem Text angesteuert wird. Die Gemeinsamkeiten beider Begriffe sind offenkundig: Während Lehmann im modernen Gegenwartsbegriff »die jedesmaligen gegenwärtigen Verhältnisse als Zusammenhang [...], der als veränderlicher beobachtbar

¹⁶ Ebd., S. 112.

¹⁷ Auf diese – in Hofmannsthal's Geschichtsbild sowieso projektive – Gegenüberstellung zwischen einer Vor- und einer Jetztzeit kommt es im vorliegenden Zusammenhang an. Die Frage, wann genau von Gegenwart im modernen Sinne die Rede sein kann – ob erst im späten 18. Jahrhundert oder doch schon im 17. Jahrhundert, wie Achim Landwehr postuliert – ist für die Analyse von Hofmannsthal's Rede hingegen nicht von besonderer Wichtigkeit. Vgl. Achim Landwehr, *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 2014. Vgl. auch das Dossier: »Gegenwart« im 17. Jahrhundert? Versuch einer Antwort. Diskussion der Beiträge durch Maximilian Bergengruen, Elke Dubbels, Patrick Eiden-Offe, Stefan Geyer, Stephan Kraft und Johannes F. Lehmann. In: *IASL* 42, 2017, H. 1, S. 257–278.

¹⁸ Vgl. zum Konzept des Zeitgeistes u.a.: Ralf Konersmann, *Der Hüter des Konsenses. Zeitgeist-Begriff und Zeitgeist-Paradox*. In: *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfassbare Körper*. Hg. von Michael Gamper und Peter Schnyder. Freiburg i.Br./Berlin 2006, S. 246–263; Ulrich Stadler, *Zeitgeisterbeschwörung um 1800. Geschichtskritik und Gegenwartsklage bei Herder, Hendrich, Hölderlin und Brandes*. In: Ebd., S. 265–284; Theo Jung, *Zeitgeist im langen 18. Jahrhundert. Dimensionen eines umstrittenen Begriffs*. In: *Frühe neue Zeiten. Zeitwissen zwischen Reformation und Revolution*. Hg. von Achim Landwehr. Bielefeld 2012, S. 319–355; Markus Meumann, *Der Zeitgeist vor dem Zeitgeist. »Genius saeculi« als historiographisches, mnemonisches und gegenwartsdiagnostisches Konzept im 17. und 18. Jahrhundert*. In: Ebd., S. 283–318; Maike Oergel, *Zeitgeist – How Ideas Travel: Politics, Culture and the Public in the Age of Revolution*. Berlin/Boston 2019.

und thematisierbar ist«¹⁹ benannt sieht, wird bei Theo Jung ›Zeitgeist‹ bündig als das »Kulturganze[] unter Berücksichtigung seiner geschichtlichen Verfassung« definiert.²⁰ Gemeinsam ist beiden Begriffen, dass sie das jeweils Vorhandene als Ergebnis eines (mehr oder weniger) unabgeschlossenen historischen Prozesses verstehen, der eine bestimmte Form der Selbstaufmerksamkeit und Selbstbeobachtung nach sich zieht – »die Rede vom Zeitgeist stellt das Denken unter den Aspekt seiner Gegenwartsbezüge.«²¹ Wenn die Einrichtung der Welt nicht schon von vornherein feststeht, ergibt sich hinsichtlich ihrer jeweils aktuellen Verfasstheit Deutungsbedarf, der im Kontext von Literatur und Publizistik vor allem im Genre des zeitdiagnostischen Essays zu befriedigen versucht wird.²²

Im ganzen 19. Jahrhundert haben Bücher und Artikel Konjunktur, die schon im Titel ihren Anspruch auf Gegenwartsdeutung (›diese Zeit, ›unser Zeitalter‹, ›gegenwärtig‹ etc.) formulieren. Berühmt geworden sind etwa Fichtes Vorlesungen »Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters« (1806), in denen Fichte eine geschichtsphilosophische Deutung seiner Zeit vorlegt und dabei Zustandsbeschreibung und Zielprojektion miteinander verknüpft. Weitere bekannte Beispiele für diese Art der Zeitdiagnostik sind etwa Karl Leonhard Reinhard: »Ueber den Geist unseres Zeitalters in Teutschland« (1790), Friedrich Schlegel: »Signatur des Zeitalters« (1820) und Ludwig Börne: »Das Gespenst der Zeit« (1831). Auch zu Beginn und im Laufe des 20. Jahrhunderts verlieren derartige Schriften (und Titel!) nicht ihren Reiz, wie nicht nur an Hofmannsthals »Der Dichter und diese Zeit« deutlich wird, sondern auch (um nur einige Texte von bekannteren Autoren zu nennen) an

¹⁹ Lehmann, ›Gegenwartsliteratur‹ (wie Anm. 12), S. 38.

²⁰ Jung, Zeitgeist im langen 18. Jahrhundert (wie Anm. 18), S. 322.

²¹ Ralf Konersmann, [Art.] Zeitgeist. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 12: W–Z. Basel 2004, Sp. 1266–1270, hier Sp. 1266.

²² Vgl. Jung, Zeitgeist im langen 18. Jahrhundert (wie Anm. 18), S. 327. Dort kommt es dann entsprechend zur »Charakterisierung [...] der eigenen Gegenwart [...] im Modus gesellschaftlicher Selbstbeobachtung« (Meumann, Der Zeitgeist vor dem Zeitgeist [wie Anm. 18], S. 283.). Vgl. zur Geschichte des Zeitgeistbegriffs im 19. Jahrhundert auch: Hinrich C. Seeba, Zeitgeist und deutscher Geist. Zur Nationalisierung der Epochen-tendenz um 1800. In: DVjs 61, 1987, S. 188–215.

Alfred Döblin (»Unser Dasein«) und Hans Henny Jahn (»Aufgabe des Dichters in dieser Zeit«). Schon mit dieser Titelwahl situiert sich Hofmannsthal also im Rahmen einer Gattungstradition der ›Zeitgeist-Literatur‹ und ihrer tendenziell kulturkritisch gefärbten gegenwartsdiagnostischen Essays. Letzteres – die Tendenz zur Kulturkritik – ergibt sich aus der Funktion, die diese Texte in der publizistischen Öffentlichkeit zumeist einnehmen. Die Gegenwartsbeschreibungen dieser Essays setzen vor allem an den sozialen, kulturellen, politischen, gesellschaftlichen Defiziten an, die durch ihre Benennung und Analyse überwunden werden sollen. Wenn von bestimmten bedenklichen Tendenzen die Rede ist, gegen die es sich zu wappnen gelte oder wenn zu lösende Probleme als spezifisch aktuelle Krisensituationen gekennzeichnet werden, geht es einerseits um eine Beeinflussung und Änderung des status quo, andererseits aber immer auch um die Bildung und Versicherung der eigenen Identität bzw. der Identität der eigenen Gruppe.²³ Beide Elemente sind auch in »Der Dichter und diese Zeit« zu finden. Bei Hofmannsthal richtet sich diese Form der ›Identitätspolitik‹ vor allem auf die Rolle des Dichters, dessen Stand in ›dieser Zeit‹ besonders prekär geworden sei. Der Text bewegt sich dabei zugleich im argumentativen Rahmen einer (speziell um 1900 starke Konjunktur erlebenden) Kulturkritik, die sich als grundsätzlicher »Reflexionsmodus der Moderne«²⁴ von dem eben beschriebenen Phänomen der essayistischen Gegenwartsdiagnose ohnehin nicht trennscharf abgrenzen lässt bzw. in solchen Texten seine eigentliche Gestalt gewinnt.

Als typisch zeitdiagnostischer Text enthält »Der Dichter und diese Zeit« eine Reihe von Annahmen über die spezifischen Eigenschaften (und vor allem: Probleme) der eigenen Gegenwart. Hofmannsthal schildert verschiedene moderne Entfremdungserfahrungen einer Epoche, in der »alles zugleich da ist und nicht da ist« (DZ, S. 129). Zu den negativen Aspekten gehören etwa die Verinnerlichung von Emotionen und Gestaltungsimpulsen in der Kunst (im Gegensatz zur Veräußerlichung dieser Impulse zum Beispiel im Mittelalter) (vgl. DZ, S. 129), die »Viel-

²³ Vgl. Oergel, *Zeitgeist* (wie Anm. 18), S. 8–12.

²⁴ Vgl. zur Kulturkritik als Reflexionsmodus grundlegend: Georg Bollenbeck, *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München 2007, S. 7.

deutigkeit und Unbestimmtheit« (DZ, S. 132) (im Gegensatz zum »Feste[n]« früherer Zeiten) sowie der verloren gegangene Anspruch auf (geistige) »Führerschaft« (DZ, S. 131) des genialen Dichters. Zwar sei auch heutzutage allenthalben vom »Genie« die Rede, allerdings in »prostituierte[r]« (DZ, S. 131) Form. Die »Gegenwart« als Krisenzeit macht der Selbstlegitimation des Dichters einen Strich durch die Rechnung.

Das sind Kategorien der Gegenwartsbeschreibung, die zeitgenössisch vielfach verwendet wurden und geradezu topisch zu nennen sind. Sie verweisen auf das um die Jahrhundertwende immer stärker werdende Krisenbewusstsein der Modernisierung, gegen das ganz verschiedene Konzepte in Stellung gebracht wurden. Als Antwort auf die beispielhaft von Max Weber formulierte Einsicht, im »stählernen Gehäuse«²⁵ der rationalisierten, entzauberten Moderne zu sitzen, kursieren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die verschiedensten Konzepte, um den Verlust metaphysischer und subjektzentrierter Gewissheiten in neuen Ganzheitsvorstellungen aufzuheben.²⁶ Seien es – um nur einige zu nennen – der psychophysische Monismus,²⁷ neomystische Bewegungen²⁸ oder eine völkisch-nationale Frömmigkeit und Religiosität.²⁹ Allen diesen Strömungen ist gemeinsam, dass sie den Krisen der »entzauberten Welt« mit dem Streben nach der Wiedergewinnung einer ursprünglichen, Einheit verbürgenden Kraft begegnen. Begrifflich kann diese Kraft ganz unterschiedliche Formen annehmen.³⁰ Neben der beliebten Rede vom »Leben«, das gegen den »Geist«

²⁵ Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* [1905]. In: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. 3 Bde. Tübingen 1976, Bd. 1, S. 17–206, hier S. 203.

²⁶ Vgl. Horst Thomé, *Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle*. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 7: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1918*. Hg. von York-Gothart Mix. München 2000, S. 15–27.

²⁷ Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993.

²⁸ Vgl. Uwe Spörl, *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn 1997.

²⁹ Vgl. Uwe Puschner / Clemens Vollnhals (Hg.), *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*. Göttingen 2012.

³⁰ Vgl. Martin Lindner, *Leben in der Krise. Zeiträume der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*. Stuttgart 1994, v.a. das erste Kapitel (S. 5–118).

aufgewertet werden müsse (etwa bei Ludwig Klages oder Theodor Lessing), sind auch ›Natur‹ und ›Materie‹ gängige Schlagwörter zur Konzeptualisierung einer Teilhabe an den Urkräften der Welt.³¹

Bei Hofmannsthal geht es nun allerdings weniger darum, selbst einen solchen Schlüssel zur Weltdeutung anzubieten, sondern darum, allererst die Gelingensbedingungen für solche Sinngebungen sicherzustellen, indem er den Auftrag des Dichters – der einen solchen Zusammenhang stiften könnte – fundiert und legitimiert. Während von den verschiedenen konkurrierenden Sinnsystemen für Hofmannsthal keines den Anspruch erheben kann, Ganzheit und Totalität zu verbürgen, liegt genau darin die Leistung des Dichters. Er antwortet auf das ungestillte Bedürfnis nach Sinn, nach dem die Zeitgenossen strebten. Den »Menschen mit dem Buch in der Hand« sieht Hofmannsthal als die »Geste unserer Zeit« (DZ, S. 133), in der sich ein solches Streben manifestiert. Nur sei dieses Streben zumeist fehlgeleitet: Es richte sich nicht auf das überzeitlich-dichterische, sondern auf das rational-wissenschaftliche oder tagesaktuell-journalistische Schrifttum, das sich für Hofmannsthal nicht nur in genuin journalistischen Formen wie der Zeitung manifestiert, sondern durchaus auch in der – vom Dichtertum streng unterschiedenen – Romanschriftstellerei. Hofmannsthal unterstellt nun allerdings, dass sich auch in dieser niederen Form des Literaturkonsums ein subkutanes Bedürfnis nach denjenigen Leistungen ausdrücke, die nur große Literatur zu geben vermöge: die »Kraft der Zusammenfassung« (DZ, S. 133), ein kunstreligiöses Analogon zu den (in der Gegenwart zunehmend verlorengegangenen) Verheißungen der Religion.³² Produktions- und Rezeptionsperspektive sind hier sehr eng aufeinander bezogen.

Der Zusammenhang, den die Lesenden laut Hofmannsthal in den Büchern suchen, ist allerdings gerade nicht der Zusammenhang der ei-

³¹ Vgl. Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin/New York 1996, v.a. die Vorbemerkung S. VII–XX. Vgl. auch Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831–1933*. Frankfurt a.M. 1983, S. 172–196.

³² Vgl. zum Konzept des Zusammenhangs: Carsten Rohde, *Der zerbrochene Zusammenhang. Dichter-Bilder bei Goethe, Emerson, Hofmannsthal*. In: *Technische Beschleunigung – Ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung in Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik*. Hg. von Jan Röhnert. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 243–260.

genen Zeit, also keine Erkenntnis über die historisch spezifische Situation, in der man sich aktuell befindet, sondern eine Verbindung zu etwas Überzeitlichem: »Sie suchen immerfort etwas, was ihr Leben mit den Adern des großen Lebens verbände in einer zauberhaften Transfusion lebendigen Blutes« (DZ, S. 134). In dieser Perspektivverschiebung deutet sich die Richtung an, auf die Hofmannsthal mit seinem Text hinauswill. Es geht um eine Bewältigung der Modernisierung durch ihre Transzendierung,³³ wobei es zu einer Umwertung des Gegenwartsbegriffs kommt. Hofmannsthal macht sich zunächst den eingangs skizzierten (und um 1900 schon völlig geläufigen) modernen Begriff von Gegenwart zu eigen, um ihn mit einem zweiten, anderen Gegenwartsbegriff zu konfrontieren, der die Eigenschaften der vormodernen Vorstellung von »Gegenwart« aufruft und in Richtung einer allumfassenden *unio mystica* erweitert. In Hofmannsthals mehrfacher Besetzung des Gegenwartsbegriffs spiegelt sich mithin dessen Begriffsgeschichte. Die Scharnierstelle des Textes, in der diese Umwertung stattfindet, sind die gern zitierten Sätze über die herausgehobene Stellung des Dichters: »Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart« (DZ, S. 138). Hier findet eine begriffliche Umbesetzung statt. War Gegenwart zu Beginn der Rede der Begriff für »diese Zeit«, geht es im Folgenden (und bis zum Ende der Rede) um Gegenwart im Sinne der Epiphanie und des erfüllten Augenblicks, die für Hofmannsthals Poetik – und für die Poetik der Moderne um 1900 – so zentral sind.³⁴ Diese Epiphanie hat aber nun eben gerade nicht nur bewusstseinstheoretische Voraussetzungen und Folgen (auf die in der

³³ Vgl. dazu Meiser, Fliehendes Begreifen (wie Anm. 8), S. 141–162.

³⁴ Vgl. auch z.B. Riedel, Homo Natura (wie Anm. 31), v.a. S. 21–35; Michael Böhler, Das Authentische in der Literatur und der platonische Schatten. Poetik der Epiphanie bei Hugo von Hofmannsthal und James Joyce. In: Renaissance der Authentizität? Über die neueste Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Hg. von Michael Rössner und Heidemarie Uhl. Bielefeld 2012, S. 119–142; David Wellbery, Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: HJb 11, 2003, S. 281–310; Steiner, Die Zeit der Schrift (wie Anm. 8); Sabine Schneider, Tödliche Präsenz. Primitivismus in Hofmannsthals »Elektra«. In: Literarischer Primitivismus. Hg. von Nicola Gess. Berlin 2010, S. 191–210; Milan Herold, Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins. Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke. Göttingen 2017.

Auseinandersetzung mit diesem Konzept meistens rekuriert wird), sondern zeitliche.

Grundlage der Umwertung ist die Sonderstellung des Dichters, für deren Plausibilisierung Hofmannsthal eine ganze Reihe von Zuschreibungen ins Feld führt. Auffällig ist dabei, dass ein großer Teil dieser Zuschreibungen mit Faktoren der Zeitlichkeit zu tun hat. Zu den hervorstechenden Charakteristika des idealen Dichters gehört seine Fähigkeit zur Grenzüberschreitung, die eine Verbindung und Vereinigung einer ganzen Reihe von Gegensätzen zur Folge hat.³⁵ Dazu gehört auch, in der Kunst die Grenzen der Zeit zu transzendieren: »[S]o schafft er aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge« (DZ, S. 138). Vergangenheit und Gegenwart werden eins, die Dichter »reinigen die dumpfen Schmerzen der Zeit« (DZ, S. 141). Das führt zu einer bestimmten Form des Erlebens: »[A]lles ist, als wäre es schon immer dagewesen, und alles ist auch da, alles ist zugleich da« (DZ, S. 139). Die zeitaufhebende Kraft des Dichters geht sogar so weit, dass in seinem »Hirn« selbst die Toten »für ein Zeiatom nochmals leben dürfen« (DZ, S. 139). Mehrere Aspekte des Zeitbezugs konvergieren in diesen Zuschreibungen: die Stiftung einer eigenen Ding- und Zeitordnung durch den dafür prädestinierten Dichter, eine (gerade dadurch) aktualisierende Bewahrung und Verlebendigung der literarischen Tradition³⁶ sowie eine Überwindung der Zeitlichkeit schlechthin. Es ist also nicht allein das Verhältnis zu den Dingen, an denen sich das Dichterische bewährt,³⁷ sondern auch (und genauso wichtig) das Verhältnis zur Zeit. Die Darstellung dieser Konstellation kristallisiert sich in der semantischen Verschiebung des Gegenwartsbegriffs.

Zugesprochen wird dem Dichter ferner eine besondere Sensibilität für den Zeitgeist, er sei ein »Seismograph[], den jedes Beben, und wäre es auf Tausenden von Meilen, in Vibrationen versetzt« (DZ, S. 140). In Hofmannsthals Konzept darf man diese Sensibilität aber nicht als

³⁵ Vgl. Claudia Bamberg, Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge. Heidelberg 2011, S. 76–78.

³⁶ Vgl. Grundmann, »Mein Leben zu erleben wie ein Buch« (wie Anm. 2), S. 130.

³⁷ Vgl. Bamberg, Der Dichter und die Dinge (wie Anm. 35).

Geständnis an den Zeitgeschmack oder als Verpflichtung auf die Verhandlung ›welthaltiger‹ Themen missverstehen. Hofmannsthals Dichter ist nicht der stofflichen Aktualität verpflichtet, sondern der Darstellung der wirklich epochalen Umwälzungen, die sich gleichsam im Verborgenen vollziehen. Die Exklusivität dieser Rolle ergibt sich also auch aus der ostentativen Ablehnung aktueller Tendenzen,³⁸ da diese gewissermaßen nur an der Oberfläche der epochemachenden Kräfte angesiedelt seien. Die aus der Alexius-Legende übernommene Verortung des Dichters ist hier dann auch weniger wegen ihrer räumlichen Metaphorik von Interesse, sondern wegen ihrer zeitlichen: »Seltsam wohnt er im Haus der Zeit, unter der Stiege, wo alle an ihm vorüber müssen und keiner ihn achtet« (DZ, S. 136f.). Der Position unter der Treppe entspricht der Aufenthalt in der schlechten Gegenwart: Unbeachtet und ärmlich haust der Dichter unter seinen Zeitgenossen und beobachtet aus peripherer Perspektive das Getöse der modischen Zeitläufte, die über ihn hinweglaufen. Gerade aus dieser statischen Position, in der der Dichter die Bewegungen und Veränderungen seiner Gegenwart gleichsam als Zeitzeuge beobachten kann, erwächst allerdings auch sein Potenzial, die Gegenwart zu überwinden.

Hofmannsthal ruft dem Namen und Begriff nach ein genietheoretisches Autorschaftskonzept auf, das aber eine eigene Wendung bekommt. Hofmannsthals genialer Dichter fungiert als Schnittstelle: Er sieht es als dessen Aufgabe an, die Daseinsfülle in eine poetische Ordnung zu bringen – allerdings nicht in einer rein abbildenden Form, sondern als Ergebnis einer selbst hervorgebrachten Synthese.³⁹ Das lässt sich auch zeitsemantisch formulieren: Indem der geniale Autor einerseits hervorragender Exponent der eigenen Epoche ist, transzendiert er andererseits gerade dadurch die eigene Zeit. Diese Haltung zur eigenen Zeit entspricht außerdem ziemlich genau dem, was Giorgio Agamben als »Zeitgenossenschaft« konzeptualisiert – durch die Ablehnung der Gegenwart gehöre man ihr erst eigentlich an; indem

³⁸ Vgl. dazu Raphael Stübe, Die Unzeitgemäßen. Strategien im Umgang mit Modetendenzen bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann – am Beispiel der Neoromantik. In: LiLi 49, 2019, H. 4, S. 601–619.

³⁹ Vgl. Bamberg, Der Dichter und die Dinge (wie Anm. 35), S. 74–78.

man daran arbeite, die Übel der vielfach defizitären eigenen Zeit zu überwinden, stifte man die verloren geglaubte Einheit.⁴⁰

Was für den Dichter Grundlage und Voraussetzung der dichterischen Produktion ist – die Transzendierung der schlechten Gegenwart – wird von Hofmannsthal dann auch als Rezeptionseffekt eingeführt:

Wer zu lesen versteht, liest gläubig. Denn er ruht mit ganzer Seele in der Vision. Er läßt nichts von sich draußen. Für einen bezauberten Augenblick ist ihm alles gleich nah, alles gleich fern: denn er fühlt zu allem einen Bezug. Er hat nichts an die Vergangenheit verloren, nichts hat ihm die Zukunft zu bringen. Er ist für einen bezauberten Augenblick der Überwinder der Zeit. Wo er ist, ist alles bei ihm und alles von jedem Zwiespalt erlöst. Das einzelne ist ihm für vieles: denn er sieht es symbolhaft, ja das eine ist ihm für alles, und er ist glücklich ohne den Stachel der Hoffnung. Er vergißt sich nicht, er hat sich ganz, diesen einzigen Augenblick: er ist sich selber gleich. (DZ, S. 146f.)

Die dichterische ›Welt der Bezüge‹ wird zu dem gleichermaßen zeitlich ganz erfüllten wie der Zeit enthobenen Punkt, an dem sich Autor*innen und Leser*innen treffen. Dieser Moment wird bei Hofmannsthal als (die einzig richtige) Gegenwart perspektiviert und gewinnt epiphanische Qualität. Die von Hofmannsthal avisierte epiphanische Gegenwart entspricht nun gerade nicht dem modern-verzeitlichten Gegenwartsbegriff, sondern einem vormodernen, auf raumzeitliche Kopräsenz abhebenden Verständnis von Gegenwart. Es wird deutlich, wie in der Auseinandersetzung mit ›dieser Zeit‹ einerseits eine quasi-dezisionistische Ablösung propagiert wird, wie andererseits aber gerade darin sich die Zeitgebundenheit des Textes offenbart. Aus diesem Blickwinkel erscheint auch das in der Forschung konstatierte Leiden Hofmannsthals an seiner eigenen Zeit weniger als spezifisch modernes Problem der Zeit um 1900, sondern als schon recht späte Einschreibung in eine kulturkritische Tradition, die sich bis zu Francis Bacon und im deutschsprachigen Raum mindestens bis zu Herder – der nicht zuletzt einer der Popularisatoren des Zeitgeistbegriffs ist – zu-

⁴⁰ Vgl. Giorgio Agamben, Was ist Zeitgenossenschaft? In: Ders., Nacktheiten. Übersetzt von Andreas Hiepko. Frankfurt a.M. 2010, S. 21–36. Vgl. zu einer Konzeptualisierung des Begriffs für Hofmannsthal: Anna-Katharina Gisbertz / Sebastian Zilles, Historische Nähe, poetische Abgrenzung. Zur Formsprache von Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal. In: LiLi 49, 2019, H. 4, S. 539–549.

rückverfolgen lässt.⁴¹ Es sind Muster der seit dem 18. Jahrhundert mit zunehmender Intensität geführten Debatten über Möglichkeiten der Erkenntnis von und Beeinflussung des Zeitgeistes, die den argumentativen Hintergrund von Hofmannsthals Rede abgeben. Und auch die Lösung des Problems – die Inthronisierung des Dichters als transzendierender Deuter der eigenen Epoche – ist nicht unbedingt eine Erfindung Hofmannsthals.⁴² Ironischerweise scheint die Rede gerade durch diese Form der Traditionsanbindung ihr eigenes Programm performativ zu bekräftigen: Um zu den gegenwartsenthobenen Momenten zu gelangen, muss man einmal durch die Geschichte und vor allem durch die Untiefen der eigenen Zeit hindurch.

Gattungshistorisch weist der Text allerdings auch in die Zukunft, lässt sich »Der Dichter und diese Zeit« doch eindeutig als Vorläufer der sich ca. ein halbes Jahrhundert später etablierenden Form Poetikvorlesung lesen.⁴³ Sogar der Auftrag, der an die erste Frankfurter Poetikdozentin Ingeborg Bachmann gerichtet wird, hat große Ähnlichkeit zu dem Thema, mit dem sich Hofmannsthal auseinandersetzt: Beschäftigt sich Hofmannsthal mit »dem Problem des dichterischen Daseins in der Gegenwart« (DZ, S. 127), behandelt Bachmann die »Probleme zeitgenössischer Dichtung«, wie es der Untertitel ihrer Frankfurter Vorlesungen von 1959 formuliert.⁴⁴ Die erwartete Aktualität wird hier (insbesondere von Hofmannsthal, aber auch von Bachmann) allerdings auf programmatische Weise subvertiert, wenn das Gegenwärtige als ein zu überwindendes Problem des Dichterischen konzipiert wird. Während Bachmann sich in ihren fünf Vorlesungen zur Entwicklung ihres poetologischen Programms teilweise explizit mit Theoremen Hofmannsthals beschäftigt (v.a. mit dem »Chandos-Brief«), besteht eine weitere Parallele beider Vorträge darin, dass sich schon Hofmannsthal (wie später ebenfalls Bachmann) mit den (medialen) Bedingungen eines Vortrags vor (universitärem) Publikum und dessen Bedeutung für

⁴¹ Vgl. Jung, *Zeitgeist im langen 18. Jahrhundert* (wie Anm. 18), S. 322f.

⁴² Vgl. dazu ebd., S. 345.

⁴³ Vgl. Kevin Kempke, *Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution*. Göttingen 2021.

⁴⁴ Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen*. In: Dies., *Kritische Schriften*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München 2005, S. 253–349, hier S. 253.

die vorgetragene Poetik beschäftigt. Auch das geschieht mit Bezug auf das Konzept der ›Gegenwart‹: Dass es sich bei »Der Dichter und diese Zeit« um eine für den öffentlichen Vortrag bestimmte Rede handelt, ist Teil der wirkungsästhetischen Überlegungen und hat Auswirkungen auf die Zeitsemantik des Vortrags. Der Text verweist an verschiedenen Stellen darauf, dass er für den Vortrag zu einem bestimmten Zeitpunkt und für ein bestimmtes Publikum gedacht ist – sowohl in deiktischen Elementen und Anreden als auch in programmatischen Überlegungen zum Verhältnis von Vortragssituation und überzeitlicher Wirksamkeit. Hofmannsthal legt Wert darauf, seine Zuhörer*innen in den einleitenden Passagen seines Vortrags auf die Wichtigkeit des zu besprechenden Themas einzustimmen, indem er betont, dass es von allgemeiner (und das heißt: über die Grenzen des Vortragssaals hinausweisender) Bedeutung sei. Die Argumentation funktioniert allerdings im Vergleich zur späteren Gegenüberstellung von erfülltem Moment und entleerter Dauer genau umgekehrt, indem der aktuelle Augenblick, das heißt die Vortragssituation abgewertet wird:

Ich meine einfach: es würde mich freuen, wenn es mir gelänge, Ihnen fühlbar zu machen, daß dieses Thema nicht nur in dieser Stunde in der Atmosphäre dieser Versammlung, in diesem künstlichen Licht einen künstlichen und nach Minuten gemessenen Bestand hat, sondern daß es sich um ein Element Ihres geistigen Daseins handelt, das nicht als gewußtes, sondern als gefühltes, gelebtes, in Tausenden von Momenten Ihres Daseins da ist und Wirkung ausstrahlt (DZ, S. 127).

Hofmannsthal adressiert an dieser Stelle das Problem, die Wirkungsvoraussetzungen der eigenen Rede – die unter den Bedingungen von räumlichen und zeitlichen Akzidentien stattfindet – nicht sicherstellen zu können. Er muss deshalb an sein Publikum appellieren, den Status des besprochenen Themas auch dann richtig einzuordnen, falls die Relevanz der Rede im »künstlichen Licht« des Vortragsraumes nicht greifbar werden oder aber falls sie als Effekt des Vortrags selbst (also nicht ›überzeitlich‹) erscheinen sollte. Es geht also darum, die Strahlkraft der Rede über den Moment hinaus – ins Leben der Zuhörer*innen hinein – zu verlängern. Indem Hofmannsthal so dezidiert auf die unsichere ›Gegenwart‹ des öffentlichen Vortrags rekurriert, macht er zudem deutlich, dass Gegenwart nicht mit bloßer Anwesenheit zu verwechseln sei, sondern als epiphanisches Ereignis bestimmte

(schwer verallgemeinerbare) Gelingensbedingungen aufweisen muss. Der Anlage von Hofmannsthals Poetik entsprechend ereignen sich die epiphanischen Momente letztlich nicht nur außerhalb einer konventionalisierten Redesituation, die als reflexives Genre das Besprochene verfehlt, sondern auch außerhalb der Schrift⁴⁵ – der Text versucht sie lediglich sprachlich approximativ einzuholen.

III

Für epiphanische Erlebnisse dieser Art benutzt Hofmannsthal nicht nur in »Der Dichter und diese Zeit«, sondern auch an vielen anderen Stellen seines Werks den Begriff »Gegenwart«; vor allem in Texten, die nach 1900 entstanden sind. So ist auch in zwei Werken Hofmannsthals, in denen in prononciierter Weise eine Poetik des Epiphanischen entwickelt und dargestellt wird – dem »Chandos-Brief« und den »Briefen des Zurückgekehrten« – von Gegenwart die Rede und zwar jeweils an zentraler Stelle. Wie Gegenwart im »Chandos-Brief« evoziert wird, wurde bereits eingangs erwähnt. Im »Brief« wird der Effekt des Rattenbeispiels und weiterer von Chandos genannter Elemente der mystischen Partizipation als Evozierung einer »Gegenwart des Unendlichen«⁴⁶ benannt – eine Formulierung, die das intrikate zeitliche Verhältnis der Epiphanie auf den Punkt bringt. Auch eine andere Passage aus »Der Dichter und diese Zeit« über die Spezifika des kindlichen Erlebens, die nur in der Erstfassung des Textes in der »Neuen Rundschau« enthalten ist und in späteren Buchveröffentlichungen gestrichen wurde, verweist motivisch auf den »Chandos-Brief«. Das Leiden und Sterben von Tieren, das Hofmannsthal als Kindheitserinnerung aufruft und das für ihn eine Art Urszene einer Poetik der Entgrenzung von Subjekt und Objekt darstellt, erinnert stark an die Rattenszene und Chandos' Perspektivübernahme, die Hofmannsthal zum zentralen Punkt seines poetologischen Programms macht.

⁴⁵ Vgl. Steiners Ausführungen zum Verhältnis von Schrift und Gegenwart: Steiner, *Die Zeit der Schrift* (wie Anm. 8), S. 48–50, S. 73.

⁴⁶ Ebd., S. 52.

Während allerdings im »Chandos-Brief« der gegenwartsdiagnostische Aspekt weniger Relevanz besitzt, finden sich in den »Briefen des Zurückgekehrten« exakt jene beiden Intensionen des Begriffs Gegenwart wieder, die dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« seine Struktur geben. Die ersten drei Briefe sind der kulturkritischen Diagnose gegenwärtiger deutscher Zustände aus Sicht eines Heimkehrers gewidmet, der einige Jahre außerhalb Europas verbracht hat. Dem Reisenden macht dabei vor allem ein negatives »europäisch-deutsches Gegenwertsgefühl«⁴⁷ zu schaffen, das – in Analogie zur Zeitkritik in »Der Dichter und diese Zeit« – durch Zerrissenheit und Unruhe gekennzeichnet sei und mit dem beglückenden Ganzheitserlebnis in der Erfahrung außereuropäischer, »primitiver« Kulturen kontrastiert wird.⁴⁸

Im letzten Brief, der das berückende Erlebnis mit van Goghs Gemälden schildert, findet sich wiederum – und gleichsam als Lösung der vorangegangenen Problematik – eine emphatische Darstellung von Anwesenheit als Gegenwart:

Sagte ich nicht, die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich? Doch bin's nicht ich vielmehr, der die Macht bekommt über sie, die ganze, volle Macht für irgendeine Spanne Zeit, ihnen ihr wortloses, abgründtiefes Geheimnis zu entreißen, ist die Kraft nicht in mir, fühle ich sie nicht in meiner Brust als ein Schwellen, eine Fülle, eine fremde, erhabene, entzückende Gegenwart, bei mir, in mir, an der Stelle, wo das Blut kommt und geht?⁴⁹

Diese Erfahrung von Präsenz sorgt dann dafür, dass sich, »vor [den] schauenden Augen, vor [der] entzückten Brust« des Betrachtenden »Vergangenheit, Zukunft, aufschäumend in unerschöpflicher Gegenwart«⁵⁰ miteinander vermischen. Was der Heimkehrer in der geistigen Atmosphäre seiner Zeit vermisst, findet er im Kunsterlebnis, das hier deutlich als säkular-mystische Kopräsenz geschildert wird – man be-

⁴⁷ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 151–174, hier S. 158.

⁴⁸ Vgl. Jacques Le Rider, Vom Museum der Bilder zur reinen Farbe. In: Ders., Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien 1997, S. 199–228.

⁴⁹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 172f.

⁵⁰ Ebd.

achte die zentrale Rolle, die der Körper und seine Teile bei diesem Ereignis spielen. Die anhand von Hofmannsthals Rede entwickelten Kategorien der Kopräsenz werden auch hier wieder aufgerufen: die Vergleichzeitigung von räumlich und zeitlich weit auseinanderliegenden Ereignissen im mystischen Erlebnis und die Transzendierung einer als defizitär erlebten Gegenwart im Sinne eines epiphanischen (vergegenwärtigenden) Erlebnisses. Wieder wird also eine schlechte (zeitliche) Gegenwart durch eine gute (entzeitlichte/verräumlichte) Gegenwart abgelöst.

Bemerkenswert ist weiterhin die Attribuierung der Gegenwart als ›erhaben‹, die sich auch im »Chandos-Brief« (»die vollste erhabenste Gegenwart«)⁵¹ und (in leicht anderem Kontext) in »Der Dichter und diese Zeit« findet. Damit wird ein Konzept der ästhetischen Theorie angesteuert, das in der deutschsprachigen Literatur um 1900 eigentlich keine Konjunktur hat.⁵² Hofmannsthals Entscheidung, das Erhabene an den Aspekt der Zeitlichkeit zu knüpfen, verweist gleichsam auf Lyotards deutlich späteren Einsatz (der dabei wiederum auf Kunstwerke Barnett Newmans rekurriert), Erhabenheit als »Zeitphänomen«⁵³ in den Blick zu nehmen. Ging es in klassischen theoretischen Entwürfen des Erhabenen sonst zumeist um Erfahrungen, die sich in der Wahrnehmung des Raums konstituieren (die typischen Beispiele sind hohe Berge oder das weite Meer), verknüpft Hofmannsthal die Rede vom Erhabenen mit zeitlichen Faktoren – ohne dabei freilich eine weitergehende Theoretisierung des Begriffs zu unternehmen.

In noch einmal variiert Form findet sich das beschriebene Modell einer Umwertung von ›Gegenwart‹ schließlich auch im letzten der drei »Augenblicke in Griechenland«, der mit dem Titel »Die Statuen« versehen ist.⁵⁴ Geschildert wird darin die Auseinandersetzung eines

⁵¹ SW XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, S. 51.

⁵² Vgl. Torsten Hoffmann, Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß). Berlin 2006, v.a. die theoriegeschichtlichen Ausführungen (S. 19–68).

⁵³ Ebd., S. 30.

⁵⁴ Vgl. dazu ausführlich hinsichtlich der zeitlichen Aspekte: Grundmann, »Mein Leben zu erleben wie ein Buch« (wie Anm. 2), S. 295–319; Steiner, Die Zeit der Schrift (wie Anm. 8), S. 263–305. Vgl. auch Christopher Meid, Griechenland-Imaginationen. Reisebe-

Reisenden mit verschiedenen künstlerischen Zeugnissen der griechischen Antike. Die Begehung der Ruinen des antiken Athen verläuft für den homodiegetischen Erzähler krisenhaft. Obwohl er hofft »Hier! oder nirgends«⁵⁵ einen lebendigen Eindruck der Antike aufzunehmen, bleiben die Trümmer stumm. Die Erwartung einer erhebenden Vergewärtigung der Antike wird enttäuscht. In seinen Rasonnements, warum die so sehr erwünschte Epiphanie ausbleibt, gibt sich der Erzähler aus der Sicht des Zuspätkekommenen selbst die Schuld dafür: »Es ist deine eigene Schwäche, rief ich mich an, du bist nicht fähig, dies zu beleben«.⁵⁶ In seiner Selbstanklage wird der Reisende sogleich noch spezifischer und macht seine eigene Anwesenheit zum Hinderungsgrund: »Meine Gegenwart lastete auf diesem Ort«.⁵⁷ Die raumzeitliche Präsenz ist hier nicht etwa Ermöglichungsbedingung, sondern geradezu Hemmnis der gewünschten Rezeptionsform und verweist allegorisch auf das Problem der Spätzeitlichkeit, mit dem sich Hofmannsthal in allen Schaffensphasen auseinandersetzte. Auch hier ist der Gegenwartsbegriff wieder zweiwertig: Dass die Antike für den Besucher stumm bleibt, liegt nicht nur am zeitlichen Hiatus, sondern auch daran, dass er selbst vor Ort ist und mit seiner Präsenz stört.

In »Die Statuen« kommt es erst abseits der vermeintlich authentischen Überreste des antiken Griechenland doch noch zur Epiphanie, nämlich in einem kleinen Museum, in dem sich der Erzähler erst eines aufdringlichen Kustoden erwehren muss, bevor ihn angesichts einer Gruppe weiblicher Statuen ein »namenloses Erschrecken«⁵⁸ befällt. Erst in dem Museum fühlt sich der Erzähler in der »Gewalt der Gegenwart«,⁵⁹ die ihn draußen bei den vermeintlich authentischen Zeugnissen antiker Kultur nicht ergriffen hatte, bei den Statuen aber »ist das Ganze Gegenwart«.⁶⁰ Die »atemberaubende sinnliche Gegen-

richte im 20. Jahrhundert von Gerhart Hauptmann bis Wolfgang Koeppen. Berlin/Boston 2012, S. 100–117.

⁵⁵ GW E, S. 603–628, hier S. 619.

⁵⁶ Ebd., S. 620.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 624.

⁵⁹ Ebd., S. 627.

⁶⁰ Ebd., S. 625.

wart«,⁶¹ die die Statuen für den Reisenden haben, führt einerseits zu einer Aufhebung der üblichen Zeitordnung im erlebenden Subjekt, wie sie auch aus den anderen zitierten Texten Hofmannsthals bekannt ist (»nichts von den Bedingtheiten der Zeit konnte anklingen in der Hingenommenheit, an die ich mich verloren hatte«),⁶² andererseits zu einem gesteigerten Gefühl raumzeitlicher Präsenz, das von den Statuen ausgeht (»Ihre Körper sind mir überzeugender als mein eigener«).⁶³ Wie in Rilkes »Archaischer Torso Apollos« schauen (und lächeln!) die Stauten zurück: »[D]ie Augen der Statuen waren plötzlich auf mich gerichtet und in ihren Gesichtern vollzog sich ein völlig unsägliches Lächeln«.⁶⁴ Und wie im »Chandos-Brief« ist die umfassende Gegenwarterfahrung abermals an den Anblick von Körpern – lebenden oder toten – geknüpft. Die »Gegenwart« bekommt hier noch einmal eine weitere sinnliche Dimension, die die Umwertung von einer zeitlichen zu einer verräumlichten – und damit entzeitlichten – Form der Gegenwart bestärkt.

Die Antike erwacht hier stellvertretend in den Statuen zum Leben und stiftet ein Gegenwartsgefühl, in dem sowohl der zeitliche Abstand zwischen Antike und heutiger Zeit als auch die Schranke zwischen belebten und unbelebten Dingen aufgehoben ist. Das Motiv der »schlechten« Gegenwart wird in diesem Text also einerseits in eine Verhandlung der Spätzeitlichkeitsproblematik des modernen Menschen verlagert. Es geht um eine vergegenwärtigende Transformation des Antiken. Andererseits taucht hier – ähnlich wie in den »Briefen des Zurückgekehrten« – Gegenwart vor dem Hintergrund von Reflexionen über die Ewigkeit auf. Der Text endet in einer durch die Gegenwartserfahrung induzierten gefühlten Apotheose des Ichs, das sich durch die Berührung mit der »Ewigkeit«⁶⁵ der Statuen selbst zur Ewigkeit empor-schwingt. Das in der Evokation von Gegenwart anvisierte Ziel – die Aufhebung der Zeitlichkeit schlechthin und die räumliche Nebenordnung aller Lebens-elemente – findet im Schluss von »Die Statuen« noch

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 624.

⁶³ Ebd., S. 626.

⁶⁴ Ebd., S. 624. Vgl. Bamberg, *Der Dichter und die Dinge* (wie Anm. 35), S. 290–298f.

⁶⁵ GW E, S. 628.

einmal eine besonders anschauliche Darstellung. Die hier vor allem am Beispiel von »Der Dichter und diese Zeit« vorgestellte Revision von ›Gegenwart‹ erweist sich so als Problemkonstante in Hofmannsthals Werk. Und deutlich wird dabei auch: Gegenwartsliteratur heißt bei Hofmannsthal Ewigkeitsliteratur.

»Die Frau ohne Schatten« Zu den Motiven »Kinderlosigkeit« und »Versteinerung«

Die Oper »Die Frau ohne Schatten« wurde am 10. Oktober 1919 an der Wiener Staatsoper uraufgeführt. Das Libretto zur Musik von Richard Strauss hatte Hugo von Hofmannsthal erstellt; erste Überlegungen dazu sind schon im Oktober 1910 nachweisbar. Das Textbuch bietet unheimen vielfache Mythologeme und Märchenmotive, deren Herkunft bislang noch nicht vollständig erschlossen werden konnte.¹

Die Aufmerksamkeit soll hier auf zwei besonders gewichtige Motive gelenkt werden, die den Beginn und das Ende der Oper dominieren: Die Kinderlosigkeit der Kaiserin und die drohende Versteinerung² des Kaisers.

Hans-Albrecht Koch äußert sich dezidiert nur zu diesem zweiten Motiv: »[...] die Versteinerung [...] blieb für den Stoff [...] konstitutiv.« Herkunft aus einzelnen Märchen aus »1001 Nacht« wird erwogen, ehe lakonisch und etwas unvermittelt angemerkt ist: »Zum Motiv der Versteinerung ferner: Nr. 6 der KHM (»Der treue Johannes«).«³ Dieser Text steht seit 1819 in den Grimm'schen »Kinder- und Hausmärchen«; er wurde den Grimms 1812 von Dorothea Viehmann aus Niederrhein erzählt. Die Brüder Grimm merkten das 1822 und 1856 an. Nach diesem Herkunftsvermerk ist eine wichtige Variante des Märchens komplett abgedruckt: »Aus Zwehrn, eine andere Erzählung aus dem Paderbörnschen.« In beiden Versionen der abenteuerreichen Geschichte wird auf einem Schiff, das die Prinzessin entführt, die Versteinerung des Retters angedroht, im Grimm-Text durch drei Raben, in der pader-

¹ Vgl. den Kommentar von Hans-Albrecht Koch in SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 147–159, hier S. 147: Das Werk ist »durch die Adaption zahlreicher Themen, Motive und Symbole [...], aber auch durch viele wörtliche Zitate mit der gesamten literarischen Tradition verbunden«.

² Zu diesem Motiv im Mythos und in der Weltliteratur vgl. die Aufsatzsammlung Pygmalion. Hg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann. Freiburg i.Br. 1997.

³ SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 148, S. 154 und S. 686.

börnischen Variante durch ein »Brausen und eine Stimme«.⁴ Diese Variante steht Hofmannsthals Libretto näher. Hier wurde das Motiv gleichsam isoliert an den Anfang versetzt. Ein Bote verkündet: »Er wird zu Stein.« Die Amme erkennt darin den Fluch Keikobads.⁵ Retten muss die Kaiserin ihren Gemahl durch ihre innere Umkehr selbst, nachdem sie das Schicksal ihres Gatten leibhaftig erblickt:

Ach! Weh mir! /
Mein Liebster starr! /
Lebendig begraben /
im eigenen Leib /
[...]
Versteinert sein Herz.⁶

Im Grimm-Märchen ist der Retter des mannigfach Bedrohten dessen Diener Johannes, der sich selbstlos für ihn opfert, während Hofmannsthals Kaiserin ihren Gemahl letztlich nicht durch den erlisteten Schatten,⁷ sondern durch Empathie rettet und in eins damit Fruchtbarkeit erlangt.

Von besonderem Interesse ist, dass sowohl das Motiv der Kinderlosigkeit sowie das der Versteinerung zu Beginn und am Ende der Paderborn-Variante – im Gegensatz zu KHM 6 »Der treue Johannes« – begegnen.

Der König hebt das Kind armer Eltern aus der Taufe und nennt es Roland. Zur selben Stunde gebiert seine Frau den Thronfolger Joseph. Roland und Joseph wachsen wie Geschwister auf. Als sie zwanzig Jahre alt sind, betreten sie die verbotene Kammer, und Roland fällt vor dem Bild einer wunderschönen Frau in Ohnmacht. Er ist liebeskrank, und man fährt zweimal ins Reich der Prinzessin. Beim zweiten Versuch wird sie auf ein Schiff gelockt und entführt. Während der Seefahrt kommt es zur verhängnisvollen Weissagung der Versteinerung. Joseph nimmt das Opfer auf sich: In drei Stationen wird er von Fuß bis Kopf

⁴ Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen. Hg. von Heinz Rölleke, Bd. 3. Stuttgart 2014, S. 26–28.

⁵ SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 11.

⁶ Ebd., S. 73.

⁷ Das Motiv des Schattenverlusts ist vor Hofmannsthal reich in der Weltliteratur vertreten (vgl. Gero von Wilpert, *Der verlorene Schatten*. Stuttgart 1978).

zu Stein. Als die Prinzessin ihr erstes Kind gebiert, zeigt ihr ein Traum an, dass Joseph durch das Blut dieses Kindes zurückverwandelt wird. Es geschieht, und Joseph macht aus Dankbarkeit für seine Erlösung das Kind wieder lebendig.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Hofmannsthal seiner Lesegewohnheit entsprechend nicht nur das Märchen Nr. 6, sondern eben auch die hier skizzierte Variante in der Grimm'schen Anmerkung intensiv gelesen hat. Dieser Erzählung steht eine der zahlreichen europäischen Varianten⁸ besonders nahe, und es ist zu vermuten, dass Hofmannsthal sie aus einer frühen Veröffentlichung kannte.⁹ Sie ist unter der Nr. 29 abgedruckt in: Griechische und albanesische Märchen. Gesammelt und übersetzt von Johann Georg von Hahn, Bd. 1. Leipzig 1864.¹⁰ Vielleicht steht die Hofmannsthal'sche Lektüre im Zusammenhang mit seiner Griechenland-Reise im Jahr 1908, zumal er sich für die volksliterarischen Überlieferungen eines Landes zeitlebens interessiert zeigte. Der Titel »Märchen« könnte ihn bei der Planung seiner Märchenoper¹¹ besonders angesprochen haben.

Es war einmal ein König und eine Königin, die bekamen keine Kinder. Hinter ihrem Schlosse aber hatte ein Fischer sein Haus, dem schenkte seine Frau jedes Jahr ein Kind. Der König aber wollte von der Königin nichts wissen, weil sie ihm keine Kinder schenkte; sie sann daher auf eine List, und als die Fischerin wieder gesegneten Leibes wurde, da band sie sich ein Polster auf, um sich das Aussehen zu geben, als ob sie schwanger wäre. Als dann die Fischerin ein Knäblein gebar, da schickte sie heimlich hin und ließ es holen, und gab es für ihr eigenes Kind aus. Nach Verlauf von zwei Jahren gebar sie aber selbst ein Söhnchen.¹²

⁸ Vgl. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polivka, Bd. 1. Leipzig 1913, S. 42–57.

⁹ Ebd., S. 48: »Griechisch [...] Hahn 1, 201, nr. 29 ›Die Goldschmiedin und der treue Fischerssohn‹.«

¹⁰ Der österreichische Diplomat war seit 1847 Vizekonsul im griechischen Bezirk Janina nahe der albanischen Grenze: Ein an gut tradierten altgriechischen Überlieferungen reiches Land, wo von Hahn eine stattliche Menge Texte aus mündlichen Überlieferungen aufzeichnete.

¹¹ Hofmannsthal hat die besondere Verwandtschaft seines Librettos mit Märchen immer wieder dezidiert betont, zum Beispiel in seinem Brief an Richard Strauss vom 18. September 1819: »Die gewissen Schwierigkeiten mit dem Stoff, stupide Versuche, zu deuten und herumzurätseln, wo alles einfach Bild und Märchen ist« (BW Strauss [1964], S. 452).

¹² Von Hahn (Hg.), Griechische Märchen (wie Anm. 9), S. 201.

Dieser Prinz und der Fischerssohn wachsen zusammen auf und lieben einander so sehr, »daß keines ohne das andere sein mochte«¹³

Im Fortgang der Handlung begegnen die für diesen Märchentypus charakteristischen Motive ›Brautraub‹ (durch zwei Freunde) und ›Seefahrt‹. Es sind auch hier Vögel, die für den heimkehrenden Prinzen Unglück und Tod prophezeien – wiederum mit der dreifachen Warnung an den Fischerssohn, der ihn retten könnte: »Wer aber diese meine Warnung hört und sie ausschwatzt, der soll [...] zu Stein werden.«¹⁴ Nach der Rettung des Prinzen durch seinen Freund wird dieser verleumdet; er rechtfertigt sein Tun und wird zu Stein. Die Braut des Prinzen weint drei Jahre lang um ihren Retter, füllt in der Zeit eine Schüssel mit ihren Tränen, schüttet sie über den Fischerssohn »und davon wurde er entsteinert.«¹⁵

In Hofmannsthals Libretto erfährt die Kaiserin von der nach drei Tagen drohenden Versteinering ihres Gemahls, die unweigerlich eintritt, wenn sie selber bis dahin immer noch keinen Schatten wirft. Ihre Amme hilft ihr durch den Rat, man solle bei des Färbers Frau durch eine List an einen Schatten kommen: Die Färbersfrau soll ihre ungebohrenen Kinder gegen großen Reichtum eintauschen. Sie überlässt der Kaiserin ihren eigenen Schatten um diesen Preis.

*

Es lässt sich nicht beweisen, aber die Vermutung liegt sehr nahe, dass Hofmannsthal durch die Anmerkungen Grimms zu ihren »Kinder- und Hausmärchen« und/oder durch seine Kenntnis des griechischen Märchens in der Sammlung von Hahns¹⁶ auf den Gedanken

¹³ Ebd..

¹⁴ Ebd., S. 207.

¹⁵ Ebd., S. 208.

¹⁶ Vgl. Anm. 4 und 9.

gebracht wurde, in seine Märchendichtung die beiden zentralen Motive ›Kinderlosigkeit‹ und ›Versteinerung‹ einzubringen, die in dieser Zusammenstellung anderwärts sonst wohl nicht nachweisbar sind.¹⁷

¹⁷ Vgl. ebd. – Der Wikipedia-Artikel ([https://de.wikipedia.org/wiki/Die Frau ohne Schatten](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Frau_ohne_Schatten) [9. August 2021]) führt durch eine Reihe unglaublicher Fehler in die Irre. In der Inhaltsangabe des 3. Aktes wird in An- und Ausführungszeichen aus einem Brief zitiert: »Hofmannsthal an Strauss, 18. September 1919: Die Szene des inneren Kampfes der Kaiserin [...] wie der Schrei einer gebärenden Mutter. ›Ich will nicht‹ ist ihre Antwort. Mit dem Verzicht auf den fremden Schatten siegt sie [...].« Nur die Eingangssätze dieses Zitats stammen aus einem Brief, und zwar aus einem Brief von Strauss an Hofmannsthal (19. Juni 1915; SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 604). Die an dieses falsch datierte und falsch zugeordnete Zitat anschließenden Sätze sind weder eine Formulierung Hofmannsthals noch Strauss', sondern eine freie Erfindung des Verfassers des Wikipedia-Artikels. – Herrn Klaus Bohnenkamp, Stuttgart, ist für die Klarstellung dieser Gegebenheiten zu danken.

Das ›Erfundene Gespräch‹ als transatlantischer Dialog Gattungsvariationen und Gedankenexperimente in Hofmannsthals Gesprächsfragment »Brief ans Dial« (1925)

Die zwischen Fiktionalität und Faktualität, Erzählung, Dramentext und Essay changierenden »Erfundenen Gespräche und Briefe« erlebten ihre Blütezeit in Hofmannsthals Œuvre während der relativ kurzen Zeitspanne zwischen 1902 und 1907.¹ Danach veröffentlichte Hofmannsthal bis auf den einleitenden Kommentar zur Oper »Die Ägyptische Helena« (1928) zwar keine Dialog- und Briefessays mehr, widmete dieser essayistischen Gattungsschmäre bis ins Spätwerk hinein aber etliche Fragment gebliebene Entwürfe.² Einer dieser späten Entwürfe zu einem ›Erfundenen Gespräch‹ trägt den Arbeitstitel »Brief ans Dial«. Dieses einige Notizseiten umfassende, vermutlich im Spätjahr 1925 entstandene Konvolut aus dem Nachlass lag lange Zeit nicht ediert vor, fehlt im entsprechenden Band der Kritischen Ausgabe (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe) und erscheint dort erstmals Anfang 2022 im letzten, bis dato ausstehenden Band SW XXXV Reden und Aufsätze 4.³ Hofmannsthal skizziert in diesem Fragment einen fingierten Dialog, der sich im Rahmen der Salzburger Festspiele

¹ Vgl. zu Hofmannsthals »Erfundenen Gesprächen und Briefen« Simon Jander, Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn. Heidelberg 2008, S. 185–280; Marco Rispoli, »Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch«. Anmerkungen zu Hofmannsthals »Erfundenen Gesprächen«. In: Literarische Denkformen. Hg. von Marcus Andreas Born und Claus Zittel. Paderborn 2018, S. 251–272; Peter Schäfer, Zeichendeutung. Zur Figuration einer Denkfigur in Hugo von Hofmannsthals »Erfundenen Gesprächen und Briefen«. Bielefeld 2012.

² Nach den »Briefen des Zurückgekehrten« finden sich im entsprechenden Band der Kritischen Ausgabe ganze 26 Entwürfe für weitere Brief- und Dialogessays aus der Zeit zwischen 1907 und 1926, außerdem die als ›Erfundenes Gespräch‹ gestaltete Einführung zur Oper »Die Ägyptische Helena« (1928); vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 175–227.

³ Das Original-Konvolut liegt in der Houghton Library der Yale University und trägt dort die Signatur H IVB 35.1 – 7, erstmals ediert in SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 390–393.

zwischen einem US-amerikanischen »Mann aus Cleveland«⁴ und ihm selbst, Hofmannsthal, entfaltet. Dass der Text nicht nur inner-, sondern auch außerfiktional als transatlantischer Dialog geplant war, deutet der Arbeitstitel »Brief ans Dial« an: Hofmannsthal hatte in der renommierten US-amerikanischen Kulturzeitschrift »The Dial« zwischen 1922 und 1924 bereits fünf feuilletonistisch-essayistische Beiträge unter dem Titel »Wiener Brief« veröffentlicht, in denen er als Österreich-Korrespondent einem amerikanischen Lesepublikum aktuelle kulturelle Entwicklungen in Wien und Zentraleuropa nahezubringen versuchte.⁵ Der geplante »Brief ans Dial« sollte daran offensichtlich in Form eines »Erfundenen Gesprächs« anknüpfen.

Der folgende Beitrag erschließt den nachgelassenen Entwurf »Brief ans Dial« erstmals inhaltlich und formal und ordnet ihn in gattungsästhetische, werkbiographische sowie diskursgeschichtliche Zusammenhänge ein. Er beschäftigt sich neben der Frage der Datierung und intertextuellen Bezüge (I) insbesondere mit Aspekten der Gattungstradition und -variation vor dem Horizont der früheren »Erfundenen Gespräche« (II), perspektiviert Formen der dialogisch-fingierten Alteritätskonstruktion sowie deren epistemisches Potential und selbstkommentierende Funktion für die essayistische Reflexion (III) und weitet den Blick abschließend auf den größeren Entstehungskontext der »Wiener Briefe« als Teil eines transatlantischen Kulturtransfers der 1920er Jahre (IV).

I

Der Entwurf zum »Brief ans Dial« umfasst insgesamt sieben Blätter, darunter ein Konvolutdeckblatt, das den Arbeitstitel »Brief ans Dial«

⁴ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 391.

⁵ Die Forschung zu den »Wiener Briefen« ist bislang noch recht schmal; vgl. Alys X. George, Hugo von Hofmannsthal und »The Dial«. Briefe 1922–1929. In: HJb 22, 2014, S. 7–21; Rita Iványi-Szabó, Wiener Briefe an »The Dial«. Hugo von Hofmannsthal und Amerika. In: Begegnungsräume von Sprachen und Literaturen. Studien aus dem Bereich der Germanistik. Hg. von Szabolcs János-Szatmári. Klausenburg 2010, S. 299–309; Jochen Strobel, Art. »Wiener Briefe« (1922–1924). In: HH, S. 373–375.

trägt,⁶ sowie auf den übrigen sechs Blättern fünf je zusammengehörige, unterschiedlich ausführliche Notizen.⁷ In der Kritischen Ausgabe nimmt das Konvolut kaum mehr als zwei Druckseiten ein, lässt aber sehr deutlich die Themen sowie die Struktur des geplanten ›Erfundenen Gesprächs‹ erkennen. Im Zentrum des Fragments steht eine fingierte Unterhaltung zwischen Hofmannsthal und einem namenlosen »Mann aus Cleveland«, die zumeist durch die Sprecherangaben »Ich«, »Der Mann« beziehungsweise das pronominalisierte »Er« strukturiert ist und formal an den quasi-dramatischen Modus der frühen ›Erfundenen Gespräche‹ (»Über Charaktere im Roman und im Drama«, »Gespräch über Gedichte«) erinnert.⁸ Gerahmt wird diese Unterhaltung, die mit dreieinhalb Notiz-Blättern das Fragment quantitativ dominiert, von einer knappen einleitenden Passage in der ersten Hälfte der ersten Notiz und einer explizit mit »Schluss« gekennzeichneten abschließenden Reflexion, die die gesamte fünfte – und längste – Einzelnotiz umfasst.⁹ Hofmannsthal plante offenbar ein gerahmtes ›Erfundenes Gespräch‹, dem wie in der »Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe« eine erzählende Einleitung vorgeschaltet sein sollte¹⁰ und das wie die »Unterhaltungen über ein neues Buch« gegen Ende allmählich den dialogischen Modus verlassen und mit einer monologisch reflektierenden Passage schließen sollte.¹¹

Da das Konvolut an keiner Stelle eine explizite Datumsangabe aufweist, lässt sich seine Entstehung zwar nur näherungsweise datieren, aufgrund einiger innertextlicher Anhaltspunkte aber auf die zweite Hälfte des Jahres 1925 eingrenzen.¹² Bereits die erste Notiz, die Anlass, Ort und Kulisse des dann einsetzenden Dialogs skizziert, legt ein Ent-

⁶ Vgl. H IVB 35.1.

⁷ Vgl. H IVB 35.2–7.

⁸ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 391f. und SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 27–39 (Über Charaktere im Roman und im Drama) und S. 74–86 (Gespräch über Gedichte).

⁹ Vgl. SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 392f.

¹⁰ Vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 107.

¹¹ Vgl. ebd., S. 142–145. Diesen Wechsel vom dialogischen zum monologischen Reflexionsmodus in den frühen ›Erfundenen Gesprächen‹ beobachtet auch Rispoli, Anmerkungen zu Hofmannsthals »Erfundenen Gesprächen« (wie Anm. 1), S. 266.

¹² Ich danke Katja Kaluga (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.) in diesem Zusammenhang für wertvolle Hinweise und fruchtbare Gespräche.

stehen des Fragments im Zuge der Salzburger Festspiele vom 13. bis 31. August 1925 nahe: »Theater in Salzburg. / Die Bauern / die Landschaft – / Die Amerikaner: Morris Gest – Mr. Brinton – schöne Frauen – Kenner Europas«. ¹³ Der US-amerikanische Theaterproduzent und Agent Max Reinhardts in den USA, Morris Gest, sowie der New Yorker Kunstkritiker Christian Brinton waren nicht nur nachweislich im August 1925 Salzburger Festspiel-Gäste, ¹⁴ Hofmannsthal wählt in einem Brief an Scofield Thayer, den Herausgeber eben jener amerikanischen Literaturzeitschrift »The Dial«, für die das »Erfundene Gespräch« geplant war, auch beinahe die gleichen Worte wie in den Notizen, um Thayer im Oktober 1925 von den zurückliegenden Festspielen zu berichten: »Wir haben in diesem Sommer wieder in Salzburg Theater gespielt [...]. Wir hatten das Vergnügen ziemlich viele Amerikaner dabei zu begrüßen, darunter so hochcultivierte Männer u. Europakenner wie Dr Christian Brinton, und so reizende junge Frauen wie Mrs. Thornton Wilson.« ¹⁵

Darüber hinaus mag man im fingierten Dialogpartner, dem »Mann aus Cleveland«, auch einen nur leicht verschlüsselten intertextuellen Hinweis erkennen, der den »Brief ans Dial« ebenso mit dem Spätsommer 1925 in Verbindung bringt. Anlässlich der Eröffnung der Salzburger Festspiele am 13. August 1925 druckte das Theatermagazin »Die Bühne« eine ganzseitige Karikatur, die unter der Überschrift »Ein Herr aus Ohio besucht die Salzburger Festspiele« in neun untertitelten Bildern die Eskapaden eines amerikanischen Festspiel-Touristen in Salzburg illustriert (Abb. 1). Hofmannsthal wird diese Karikatur mit hoher Wahrscheinlichkeit zur Kenntnis genommen haben, da er im selben Heft der »Bühne« seinen programmatischen Text »Das Salzburger Große Welttheater« veröffentlicht und daher die entsprechende

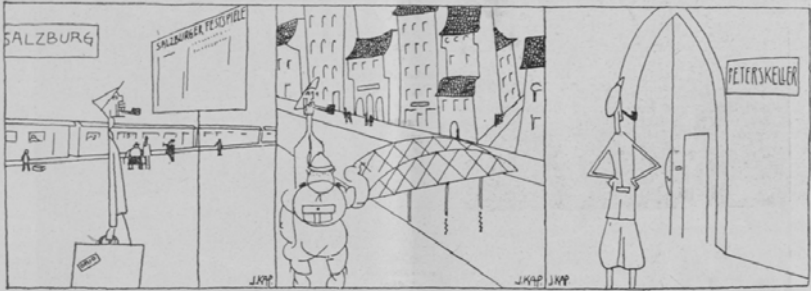
¹³ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 390f.

¹⁴ Vgl. den Artikel »Gäste aus Amerika und England bei den Salzburger Festspielen«. In: Die Bühne, Jg. 2, H. 41, 20. August 1925, S. 9, und die »Liste anwesender prominenter Persönlichkeiten«. In: Salzburger Chronik für Stadt und Land, 21. August 1925, S. 4. In den beiden Jahren zuvor hatten die Salzburger Festspiele nicht stattgefunden (vgl. dazu Edda Fuhrich / Gisela Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern, Bd. 1: 1920–1945. Salzburg/Wien 1990, S. 48–51), für die Festspielsaisons ab 1926 lässt sich die Teilnahme Brintons nicht nachweisen.

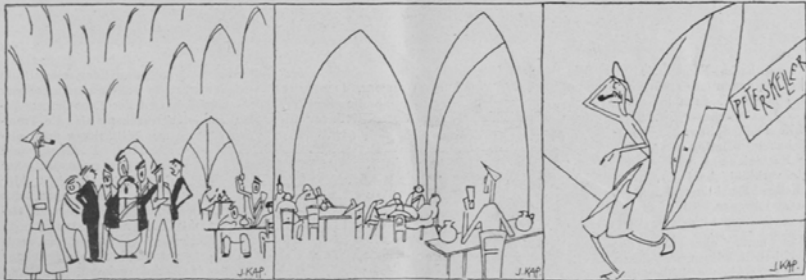
¹⁵ BW »The Dial«, Brief vom 16. Oktober 1925, S. 60.

Ein Herr aus Ohio besucht die Salzburger Festspiele

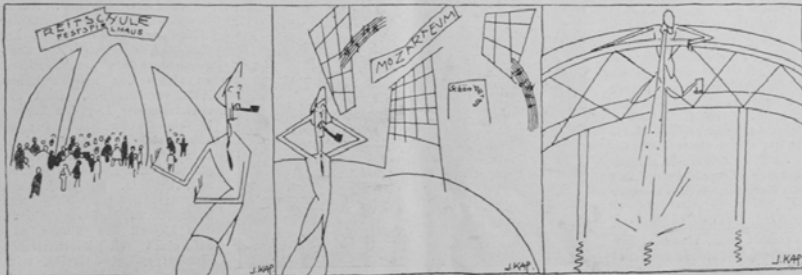
Zeichnungen von Krapf



Well, I will sehen die famous Salzburger Festspiele. Where sein hier the Festspiele? ... Oh thank you. Also in diese schöne Gebäude werden gemacht Festspiele ... Große Bauhansler, diese Reinhardt!



Very originell, Diese "Reinhardt" ist große Regisseur! Indeed, der Wein von diese Reinhardt is a veritable Miracle! Zu viel auf einmal! Will see second Akt morgen.



Oh, Hippodrom I have auch zuhause!

Oh, Jazz-band I have' auch zuhause!

... große Künstler, diese Reinhardt ...!

Abb. 1: »Ein Herr aus Ohio besucht die Salzburger Festspiele«.
In: Die Bühne, Jg. 2, H. 40, 13. August 1925, S. 23
ANNO/Österreichische Nationalbibliothek, Wien

Ausgabe des Magazins als Belegexemplar erhalten hat.¹⁶ Neben der Herkunft des karikierten Amerikaners (Cleveland war 1925 die größte Stadt des US-Bundesstaates Ohio) adaptierte Hofmannsthal intertextuell und transmedial auch die Ausgangssituation und Handlungsstruktur der Karikatur. In dieser irrt der amerikanische Salzburg-Besucher radebrechend von Bild zu Bild durch die Stadt (»Where sein hier the Festspiele?«), verwechselt erst die Schankwirtschaft »Peterskeller« mit dem benachbarten Festspielhaus und Max Reinhardt mit einem Architekten (»Also in diese schöne Gebäude werden gemacht Festspiele... Große Baukünstler, diese Reinhardt!«), interpretiert die Gesangseinlage zechender Corps-Studenten als Teil der Festspiel-Inszenierung (»Very originell. Diese Reinhardt ist große Regisseur!«), hält dann, nachdem er in volltrunkenem Zustand die vermeintliche Aufführung vorzeitig verlassen hat (»Zu viel auf einmal! Will see second Akt morgen.«), mit der ehemaligen Winterreitschule die eigentliche Festspielstätte für eine vernachlässigenswerte, weil aus der Heimat wohlbekannte Pferderennbahn (»Oh! Hippodrom I have auch zuhause!«), und übergibt sich schlussendlich am Brückengeländer hängend mit Verve in die Salzach.

Hofmannsthal mildert zwar die Zotigkeit der Karikatur ab, lässt ansonsten aber den Mann aus Cleveland analog zum Herrn aus Ohio anlässlich der Festspiele nach Salzburg reisen und sich als nassforschen Naivling gebärden, der von den europäischen Verhältnissen reichlich überfordert wirkt. Neben dem Thema scheint sich Hofmannsthal dabei auch an der Medialität der Vorlage orientiert zu haben und transponiert die karikatureske Struktur rasch aufeinanderfolgender Bilder mit kurzem Text auf die projektierte Dynamik des »Erfundenen Gesprächs«, das in knappen Wortwechseln von Thema zu Thema springt. Auch die Komik der Vorlage, die maßgeblich aus der Diskrepanz zwischen der kulturellen Entdeckungslust des Amerikaners und seinen naiven, ihm selbst stets unbemerkt bleibenden Missinterpretationen erwächst, findet dabei Eingang in die Gesprächsnotizen. Mit großem Wissensdurst lenkt der Amerikaner gleich zu Beginn das Gespräch auf

¹⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Das Salzburger Große Welttheater. In: Die Bühne, Jg. 2, Nr. 40, 13. August 1925, S. 14f.

das politische Thema der europäischen Nachkriegsordnung. Er erkundigt sich in einer Salve von Fragen erst nach dem weltanschaulichen Großbegriff »Abendland«, dann mit Richard Coudenhove-Kalergi, Hermann Keyserling und Karl Anton (Prinz) Rohan nach drei zentralen Figuren des deutsch-österreichischen Europa-Diskurses der 1920er Jahre¹⁷ und setzt sich bei der Gelegenheit sogleich das erste Mal in die Nesseln: Er geht davon aus, dass sein Gegenüber die amerikanische Patronage von Autonomiebestrebungen insbesondere slawischer Bevölkerungsgruppen in der ehemaligen Habsburgermonarchie gutgeheißen habe (»Sie müssen Praes Wilson dankbar sein«), worauf der fiktive Hofmannsthal lakonisch erwidert: »Ich bin kein Tscheche!«¹⁸

Das ist nur der Auftakt einer Reihe von Dialogsituationen, in denen der Mann aus Cleveland mit seiner naiven Neugierde über europäische Merkwürdigkeiten stolpert. Dabei erfährt er, dass es sich bei »Thomas Heinr[ich] Mann«, dessen Namen er schon einmal gehört habe, eigentlich um zwei verschiedene Manns handelt,¹⁹ und erkundigt sich außerdem nach Arthur Schnitzler: »Ist Herr Schnitzler auch hier. Ist Herr Schnitzler der Gründer der psychoanalytischen Schule.«²⁰ Diese Frage wirkt vor dem Wissenshorizont des Jahres 1925 natürlich einigermaßen unbedarft. Allerdings haben sich nicht nur die Zeitgenossen Freuds und Schnitzlers um 1900 über deren vermeintliche Doppelgängerschaft den Kopf zerbrochen, sondern auch Freud selbst bekannte noch 1922 Schnitzler gegenüber das Gefühl einer »unheim-

¹⁷ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 391: »Der Mann: Ich bin politisch interessiert. Was ist das Abendland [...] / Der Mann: Was bedeutet Coudenhove. Keyserling – sind es Pacifisten? / Der Mann: Ich habe den Prinzen Rohan hier getroffen. Können Sie mir seine Formel sagen.«

¹⁸ Beide Zitate ebd. US-Präsident Woodrow Wilson hatte in seinem 14-Punkte-Programm vom Januar 1918 unter Punkt zehn ausdrücklich die nationale Autonomie der zum österreichisch-ungarischen Vielvölkerreich gehörigen Bevölkerungsgruppen gefordert und machte diese Maxime auch zur Grundlage der amerikanischen Verhandlungsposition auf der Pariser Friedenskonferenz 1919; vgl. dazu Manfred Berg, *Woodrow Wilson. Amerika und die Neuordnung der Welt. Eine Biografie*. München 2017, S. 147–186.

¹⁹ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 391: »Ich habe seinen Namen gehört: Thomas Heinr[ich] Mann. / Ich: Es sind zwei. / Er: Oh es sind zwei! Was ist der Unterschied?«

²⁰ Ebd., S. 392.

lichen Vertrautheit«, ²¹ die Letzterer mit der just im Dezember 1925 erschienenen »Traumnovelle« abermals untermauerte. ²² Mit der naiven Unwissenheit des Amerikaners beleibt Hofmannsthal zwar das in Europa gängige anti-amerikanische Stereotyp der Kulturlosigkeit und intellektuellen Seichtigkeit, ²³ wertet es aber positiv zum Gespür für die ›richtigen‹ Fragen um, die quasi *en passant* und offenbar unbeabsichtigt auch aktuelle und politisch höchst intrikate Zusammenhänge der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart Zentraleuropas ins Licht rücken können:

Er (anerkennend): Sie kennen viele Leute. Wer ist das.

Ich: Molnar.

Er: Eine sehr hübsche Frau. Ich m[eine] die Dame mit ihm.

Ich: Es ist eine Schauspielerin.

Er: Sind deutsche Schauspielerinnen gut?

Ich: Es ist eine berühmte ungarische.

Er: Aber sie spricht deutsch. ²⁴

Wieder führt hier ein anfängliches Missverständnis – der Mann aus Cleveland interessiert sich weniger für den ungarischen Dramatiker Franz Molnar als für dessen attraktive Begleitung – in den Kern eines sehr viel komplexeren Themas, als es die situationskomisch angeereicherte akzidentelle Beiläufigkeit vermuten lässt, nämlich abermals zur Neuordnung Zentraleuropas nach dem Zusammenbruch der Do-

²¹ Brief Sigmund Freuds an Arthur Schnitzler vom 14. Mai 1922. In: Die Neue Rundschau 66, 1955, S. 96f.

²² Vgl. zum verschiedentlich erforschten Verhältnis zwischen Schnitzler und Freud Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1983, S. 179–258; Jacques Le Rider, Schnitzler et Freud. Les doubles devenus vieux, ou l'œdipe en souffrance. In: Les »Jeunes Viennois« ont pris de l'âge. Les œuvres tardives des auteurs du groupe »Jung Wien« et de leurs contemporains autrichiens. Hg. von Rolf Wintermeyer. Valenciennes 2004, S. 151–162; Andrew Webber, Namens- oder Familienähnlichkeiten. Fallgeschichte und Falldrama bei Schnitzler und Freud. In: Textschicksale. Das Werk Arthur Schnitzlers im Kontext der Moderne. Hg. von Wolfgang Lukas und Michael Scheffel. Berlin/Boston 2017, S. 77–92.

²³ Vgl. Klaus Schwabe, Deutscher Anti-Amerikanismus in den Zwanzigerjahren. In: Gesichtsbilder. Festschrift für Michael Salewski. Hg. von Thomas Stamm-Kuhlmann u.a. Stuttgart 2003, S. 106–118; Rebecca Unterberger, »Amerika, du hast es besser?« ›Reisebeschreibung‹ aus der Neuen Welt. In: »baustelle kultur«. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Hg. von Primus-Heinz Kucher und Julia Bertschik. Bielefeld 2011, S. 125–158.

²⁴ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 392.

naumonarchie mitsamt allen nationalen, kulturellen und sprachlichen Orientierungsschwierigkeiten.²⁵

II

In Abgrenzung sowohl von der langen Gattungstradition des fingierten Dialogs als auch von seinen eigenen ›Erfundenen Gesprächen‹ aus dem früheren Werk plante Hofmannsthal mit dem »Brief ans Dial« also offensichtlich weniger künstlerisch-poetologische als politisch-gesellschaftliche Fragen von hoher Aktualität dialogisch zu verhandeln.²⁶ Eine weitere Gattungsvariation lässt sich auch darin erkennen, dass Hofmannsthal sich selbst beziehungsweise seinen fiktionalisierten Doppelgänger als Dialogpartner konzipierte, während keines der realisierten Gespräche aus der Zeit zwischen 1902 und 1907 eine explizit als Hofmannsthal markierte Figur aufweist. Weil der »Brief ans Dial« 1925 Fragment blieb, setzte Hofmannsthal den dort gefassten Plan indes erst in der Einführung zur Oper »Die Ägyptische Helena« von 1928 in die Tat um und ließ somit in seinem letzten ›Erfundenen Gespräch‹ erstmals sein fiktives *Alter Ego* in einem Dialog mit Richard Strauss

²⁵ Vgl. zu den politischen und soziokulturellen Neuorientierungsversuchen in den Nachfolgestaaten der untergegangenen Habsburgermonarchie grundlegend Helmut Konrad / Wolfgang Maderthaner (Hg.), *Das Werden der Ersten Republik. ...der Rest ist Österreich*, Bd. 1. Wien 2008 und zu deren Verarbeitung in der österreichischen Literatur Primus-Heinz Kucher, »Eine der stärksten Zeiten der Weltgeschichte« (R. Musil). Der Umbruch 1918/19 und der Anbruch der 20er Jahre in der Wahrnehmung bei Hermann Bahr, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal und Eugen Hoeflich. In: *Literatur und Kultur im Österreich der zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*. Hg. von Primus-Heinz Kucher. Bielefeld 2007, S. 47–82; Bernhard Walcher, *Europa-Utopien und Habsburg-Mythos. Weltkriegsende und Zukunftsperspektiven in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit (1918–1938)*. In: *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg. Exemplarische Analysen*. Hg. von Detlef Haberland, Csilla Mihály und Magdolna Orosz. Wien 2019, S. 172–190.

²⁶ Vgl. zur Gattungstradition des ›Erfundenen Dialogs‹ Dieter Burdorf, *Gespräche über Kunst. Zur Konjunktur einer literarischen Form um 1900*. In: *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*. Heidelberg 1999, S. 29–51; Peter Womack, *Dialogue*. Abingdon 2011, und zu Hofmannsthals Adaptionen der Gattung insbesondere um 1900 Rispoli, *Anmerkungen zu Hofmannsthals ›Erfundenen Gesprächen‹* (wie Anm. 1).

auftreten.²⁷ Am Ende eben jener fingierten Unterhaltung bekennt die Figur Hofmannsthal zur Figur Strauss: »Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste.«²⁸ Auf den verdutzten Einwand seines Gesprächspartners, dass die Worte das Wirken des Dichters überhaupt erst möglich machten, entgegnet der fiktive Hofmannsthal:

Gewiß. Die Worte ja. Aber nicht die zweckhafte, ausgeklügelte Rede. Nicht das, was man Kunst des Dialogs oder psychologischen Dialog nennt, und was von Hebbel bis Ibsen und darüber hinaus so hoch im Kurse zu stehen schien, auch übrigens schon bei Euripides – und auch bei Shaw, aber sehr gemildert durch seine Lust am Witz, der die Dialektik des Dialogs wieder aufhebt.²⁹

Darin lässt sich, gemünzt auf den dramatischen Dialog, wohl unschwer ein spätes Echo der seit dem »Chandos-Brief« kaum je verklungenen Sprachskepsis Hofmannsthals erkennen, die ihren ästhetischen Niederschlag transgenerisch in seinem gesamten literarischen Schaffen fand, besonders früh aber in den »Erfundenen Gesprächen« um 1900. Deren »kommunikativ-gesellige[] Konstellationen« inszenierten oft gerade die »Schwierigkeiten des dialogischen oder brieflichen Gedankenaustausches«, wie Marco Rispoli gezeigt hat.³⁰ Diese Schwierigkeiten haben sich bis ins Spätwerk hinein tradiert und finden dort nicht nur als explizites Gesprächsthema Eingang in den Dialog zur »Ägyptischen Helena«, sondern kennzeichnen auch das Fragment zum »Brief ans Di-al«, in dem ein »zweckvolles Gespräch« gerade nicht zustande kommt.

Natürlich muss man in Rechnung stellen, dass zu diesem »Erfundenen Gespräch« ausschließlich Notizen vorliegen, was definitive Aussagen über die Gestalt des »eigentlichen« Textes ohnehin unmöglich macht. Allerdings ist es auffällig, dass in allen Gesprächsnotizen we-

²⁷ Vgl. SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 218–227. 1906 entwarf Hofmannsthal zudem unter dem Arbeitstitel »Rodauner Anfänge« den Plan, eine reale Unterhaltung zwischen ihm und Rudolf Alexander Schröder in einem »Erfundenen Gespräch« aufzugreifen und weiterzuspinnen; vgl. ebd., S. 126–134. Auch dieses Projekt kam über das Entwurfsstadium nicht hinaus.

²⁸ SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 226.

²⁹ Ebd.

³⁰ Rispoli, *Anmerkungen zu Hofmannsthals »Erfundenen Gesprächen«* (wie Anm. 1), S. 257.

niger ein Dialog als das Scheitern eines Dialogs skizziert wird. Entweder die Fragen des Mannes aus Cleveland bleiben wie jene nach dem Abendland, Coudenhove, Keyserling, dem Unterschied zwischen Thomas und Heinrich Mann oder dem wahren Gründer der Psychoanalyse gänzlich unbeantwortet, oder sie führen wie im Falle der deutschsprachigen Schauspielerin aus Ungarn in einen gedanklichen Widerspruch, der sich im Rahmen des Gesprächs nicht auflösen lässt. Besonders deutlich wird dies in einer Gesprächsnotiz, die sich an die Frage des Amerikaners anschließt, was die »Formel Rohans« sei:

Formel Rohans?

Er sucht etwas in Erscheinung zu bringen

Er: Was heißt das?

Ich: Sind in Amerika alle Dinge in Erscheinung? Ku Klux Clan.

Er: Ich verstehe. Er gründet einen Geheimen Bund.

Ich: Er misstraut vielleicht der Publicität. So tun alle starken Organisationen.

Er: Publicität ist alles [...].

Ich: Es gibt 2 Auffassungen.³¹

Es ist in der Tat keine ganz leichte Übung, die Ideen und Aktivitäten des ultrakonservativen österreichischen Publizisten und Netzwerkers Karl Anton Rohan samt seiner neuadligen europäischen Intellektuellen-Assoziation »Kulturbund« und der Rundschauzeitschrift »Europäische Revue« auf eine »Formel« zu bringen.³² In der zitierten Dialogstelle mündet allerdings schon der Versuch einer intensiveren Auseinandersetzung mit Rohan recht schnell in die Einsicht einer unmöglichen Vermittelbarkeit zwischen den beiden Gesprächspartnern: Die »2 Auffassungen« zum Thema »Publicität« stehen sich stellvertretend für die Dynamik des gesamten Gesprächs unvereinbar gegenüber, in dem eine

³¹ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 391.

³² Vgl. zu Rohan, dem Kulturbund und der »Europäischen Revue« Guido Müller, Europäische Gesellschaftsbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg. Das Deutsch-Französische Studienkomitee und der Europäische Kulturbund. München 2005, und zu Hofmannsthals Verbindungen zu und Engagement für Rohan Tillmann Heise, »Schöpferische Restauration« und *Habsburg reloaded*. Hugo von Hofmannsthals Europaideen der 1920er Jahre, Rohans Kulturbund und die »Europäische Revue«. In: Kulturkritik der Wiener Moderne (1890–1938). Hg. von Barbara Beflich und Cristina Fossaluzza, unter Mitarbeit von Tillmann Heise und Bernhard Walcher. Heidelberg 2019, S. 87–104.

konstruktive Verhandlung unterschiedlicher Positionen, mit anderen Worten: die »Dialektik des Dialogs«, grundsätzlich ausbleibt.

Allerdings sollte dieses sprachkritisch inspirierte Scheitern des Dialogs wohl nicht das letzte Wort des geplanten »Briefs ans Dial« bleiben. Während die Karikatur in der »Bühne« die europäische Erkundungsmission des Herrn aus Ohio im Vollrausch enden und scheitern lässt, schließt sich an die Gesprächsnotizen Hofmannsthals ein monologisch-reflexiv skizzierter Schlussteil an, der keine explizite Sprecher-Markierung trägt:

Schluss: alles was wir hier tun: das unlogisch Gemischte – ein Traum u. eine Realität – Altes u. Neues – Mystisch u. Mondän – organisiert u. improvisiert – dies ist Europa [...]. Es ist aus so vielen Elementen zusammengesetzt weil es so vielen Complexen Appetiten entspricht. Es hat seine Anziehung (auf euch) aus seinem Europäismus. Es zielt dabei irgendwie auf Zukunft auf Entwicklung: auf noch-Synthese.³³

Es lässt sich nur spekulieren, ob diese Schlussreflexion als Teil des fingierten Gesprächs von der fiktiven Hofmannsthal-Figur vorgenommen werden sollte, oder ob der reale Autor sich, gewissermaßen als Epilog zum »Erfundenen Gespräch«, in einer essayistisch-faktualen Stellungnahme abschließend selbst erkennen zu geben gedachte. Unabhängig davon rückt die monologische Schlusspassage den vorangegangenen, von Kommunikations- und Verständnisproblemen gezeichneten Dialog retrospektiv in ein neues Licht. Das »unlogisch Gemischte«, das mit seinen binären Oppositionspaaren (»Traum u. eine Realität – Altes u. Neues – Mystisch u. Mondän – organisiert u. improvisiert«) einerseits konkret auf die Idee und den Charakter der Salzburger Festspiele als Kulisse des fingierten Gesprächs anspielt,³⁴ ist andererseits eben jene Widersprüchlichkeit, auf die der Mann aus Cleveland bei seinen Nachforschungen über Europa zuvor immer wieder gestoßen war. Damit wird die naive Unbedarftheit des Amerikaners, die das fingierte »zweckvolle Gespräch« zunächst noch torpediert und zum Erliegen gebracht hatte, zum entscheidenden epistemischen Anreiz für

³³ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 392.

³⁴ Vgl. dazu Norbert Christian Wolf, Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg 2014.

die abschließende Reflexion über Europa: Eben jenes (einem Außenstehenden zwar auffallende, im Gespräch aber kaum zu vermittelnde) »unlogisch Gemischte [...] – dies ist Europa.«³⁵ Diese Erkenntnisbewegung, die über den gescheiterten fingierten Dialog zur monologischen Einsicht gelangt, führt erstens durch die Hintertür die Dialektik wieder in den Text ein, zeigt zweitens wie unter dem Brennglas das gattungskonstitutive Changieren zwischen, oder besser: Interferieren von Fiktionalität und Faktualität, von quasidramatisch-fiktionalen und essayistisch-faktualen Elementen im »Erfindenen Gespräch«³⁶ und verleiht drittens gerade der fingierten Außenperspektive eine besondere Bedeutung.

III

Denn so naiv der Mann aus Cleveland auch gezeichnet wird, skizziert Hofmannsthal den »Brief ans Dial« doch nicht als platonischen Lehrdialog, in dem der Lehrmeister gegenüber dem philosophisch (oder europäisch) Ungebildeten seine einsichtige Überlegenheit zur Schau stellen kann. Die entscheidende Funktion des amerikanischen Gesprächspartners im fingierten Dialog scheint daher weniger seine Naivität zu sein – da hätte es im Prinzip auch ein Dorfbewohner aus dem Salzburger Land oder ein neureicher Fabrikantensohn aus dem Ruhrgebiet getan – als seine nicht-europäische Außenperspektive. Mit anderen Worten: Hofmannsthal entwirft mit dem »Brief ans Dial« ein dialogessayistisches Gedankenexperiment, das in der Gestalt des fiktiven Salzburg-Reisenden aus Cleveland einen »Ortswechsel des Denkens« vollzieht, aus der fingierten Fremdperspektive heraus den »ethnologischen Blick« auf Europa imaginiert und auf diesem Weg eine neue und vertiefte Erkenntnis des Eigenen, Europäischen, gewinnt.³⁷

³⁵ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 392.

³⁶ Vgl. dazu in theoretischer Perspektive Bernd Häsner, *Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung*. In: *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*. Hg. von Klaus W. Hempfer. Stuttgart 2004, S. 13–65.

³⁷ Vgl. zu diesem Reflexionsmodus der produktiven Alteritätskonstruktion in der Beschäftigung mit der eigenen Kultur François Jullien, *Der Umweg über China. Ein Orts-*

Diese spielerischen Perspektivwechsel in der Beschäftigung mit anderen Kulturräumen finden sich in Hofmannsthals Werk gattungsübergreifend häufiger, ob in seiner Beschäftigung mit einem unscharf umrissenen ›Orient‹ oder einem heterogen definierten ›Asien‹.³⁸ Bereits 1902 entwarf Hofmannsthal mit dem ebenso Fragment gebliebenen »Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann« einen fingierten Dialog, der die Reflexion über den Zustand Europas einem Nicht-Europäer überantwortet, in diesem Fall einem Asiaten. Wie Thomas Pekar unter anderem mit Blick auf dieses Dialogfragment überzeugend herausgearbeitet hat, dient die Konstruktion eines fremdkulturellen ›Anderen‹ bei Hofmannsthal maßgeblich dazu, »eine bestimmte Wahrheit über den eigenen kulturellen Standpunkt [zu] sagen«, oder zielt, mit Ulrike Stamm gesprochen, auf die »distanzierende Verfremdung der eigenen Welt«.³⁹ Diese Befunde ließen sich in ihrer Allgemeinheit auch auf die fingierte amerikanische Außenperspektive im »Brief ans Dial« übertragen, die jedoch in einem entscheidenden Punkt von Hofmannsthals topographisch und kultur-räumlich chiffrierter Alteritätskonstruktion vor dem Ersten Weltkrieg abweicht.

1902 hatte Hofmannsthal den japanischen Edelmann unter Zuhilfenahme gängiger kulturkritischer Argumentationsmuster ein vernichtendes Urteil über die Modernisierungssymptome in Europa fällen lassen und als nicht-westliches Gegenmodell ein aus unterschiedlichen Lektüreerfahrungen gespeistes, idealisiertes Asien als raumsemantisch codiertes Vorbild für die angestrebte Neuorientierung Europas entwor-

wechsel des Denkens. Berlin 2002; Michel Foucault, Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Leipzig 1990, S. 34–46.

³⁸ Vgl. dazu unter anderem Ursula Renner, »Ein durchaus wundervolles Gewebe...«. Orientalische Verwandlungsspiele bei Hugo von Hofmannsthal. In: Persien im Spiegel Deutschlands. Konstruktionsvarianten von Persien-Bildern in der deutschsprachigen Literatur vom 18. bis in das 20. Jahrhundert. Hg. von Christine Maillard und Hamid Tafazoli. Straßburg 2018, S. 261–279; Thomas Pekar, Hofmannsthals ›Umweg über Asien‹. Zur Konstellation von Europa und Asien im europäischen ›Krisen-Diskurs‹ am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: DVjs 83, 2009, S. 246–261.

³⁹ Ebd., S. 261 und Ulrike Stamm, Art. ›Orient‹, in: HH, S. 108.

fen.⁴⁰ Diese Konstellation hat sich 1925 im »Brief ans Dial« signifikant verschoben: Erschien das Gegenwartseuropa durch die Brille des japanischen Edelmanns um 1900 als »gefährliches Gewebe«⁴¹ noch in erster Linie kritikwürdig und verachtenswert, deckt die amerikanische Außenperspektive 1925 mit dem »unlogisch Gemischte[n]« eine Eigenschaft Europas auf, die nicht nur unbedingt bewahrenswert, sondern nun ihrerseits vorbildhaft und zukunftssträchtig erscheint. Es sei an die Schlussreflexion erinnert, die tautologisch festhält: »Es [Europa] hat seine Anziehung (auf euch) aus seinem Europäismus. Es zielt dabei irgendwie auf Zukunft auf Entwicklung: auf noch-Synthese.«⁴² Somit knüpft Hofmannsthal einerseits intratextuell an die dialogessayistische Fiktion des »ethnologischen Blicks« auf Europa aus dem Frühwerk an, variiert andererseits aber neben seiner kulturräumlichen Zuschreibung (Amerika statt Asien) dessen kritisch-essayistischen Funktionszusammenhang: Aus dem kulturkritischen Appell zur Veränderung Europas wird nach 1918 das selbstversichernde Bekenntnis zu seiner Bewahrung.

Diese Wertungsumkehr schlägt sich auch in der Konturierung der kulturellen Alterität nieder. Hatte Hofmannsthal vor dem Ersten Weltkrieg den »Osten« raumsemantisch zum Residuum von Sinnlichkeit und vormoderner Ganzheit, mithin zum xenotopischen »Gegenort« eines an Vernunftglauben und Utilitarismus leidenden Europa idealisiert,⁴³ erscheint nun der ständig nach »Formel[n]«⁴⁴ und eindeutigen Definitionen fragende Amerikaner als Exponent des reinen Zweckdenkens, demgegenüber Europa als Hort des Unlogischen, Mystischen und Ganzheitlichen sichtbar wird. Allerdings verknüpft Hofmannsthal auch hier die Evokation eines verbreiteten anti-amerikanischen Stereotyps nicht mit dem erwartbaren Negativurteil konservativ-zivilisationskritischer Zeitgenossen, sondern verleiht seiner grundsätzlich eher

⁴⁰ Vgl. Leonie Heim, »Euer Europa ist ein gefährliches Gewebe«. Hugo von Hofmannsthal's Blick aus Asien in seinen »Erfundenen Gesprächen und Briefen«. In: *Kulturkritik der Wiener Moderne* (wie Anm. 32), S. 235–243.

⁴¹ SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 42.

⁴² SW XXXV *Reden und Aufsätze* 4, S. 392.

⁴³ Vgl. Stamm, *Orient*, HH, S. 109.

⁴⁴ SW XXXV *Reden und Aufsätze* 4, S. 391.

positiven Haltung gegenüber den USA Ausdruck, die ihn aufgrund ihrer »gleichzeitigen Ähnlichkeit mit und Differenz zu Europa« faszinierten.⁴⁵ Es scheint, als würde die Verschiebung der Außenperspektive nach Amerika alte Polaritäten zwischen einem weltanschaulich überformten Westen (Europa) und Osten (Asien) aufbrechen. Schon geographisch und geopolitisch gesehen hat mit den USA im Ersten Weltkrieg ein »neuer« Westen die Weltbühne betreten und Europa gewissermaßen in die Mittellage zwischen West und Ost verschoben. Diese realhistorische Zäsur findet ihren Niederschlag im amerikanischen Alterität fingierenden Reflexionsmodus des »Briefs ans Dial« und wird dort zugleich weltanschaulich überformt. Denn Hofmannsthal überträgt nicht einfach bruchlos die ehemals »östlich« stereotypisierten Normen und Werte auf Europa. Er konstruiert keinen neuen »Orient«, sondern platziert Europa auch in geistiger Hinsicht in einer Art Mittelstellung und entwirft es als weltanschauliche Kontaktzone, in der ehemals polare Prinzipien zu einer, wenn auch einschränkend als vorläufig oder zeitlich begrenzt markierten, »noch-Synthese« versöhnt werden.

Mit der »Synthese« greift Hofmannsthal einen geisteshistorisch traditionsreichen, in den 1920er Jahren abermals virulenten philosophisch-weltanschaulichen Begriff auf, der nach dem Ersten Weltkrieg am prominentesten von Ernst Troeltsch im Rahmen seiner geschichtsphilosophisch ausgerichteten Versöhnungsvision der europäischen »Kultursynthese« geprägt wurde,⁴⁶ den aber in der selben Zeit etwa auch Karl Anton Rohan »konservativ-revolutionär« gewendet

⁴⁵ Ulrike Stamm, Art. »England/USA«. In: HH, S. 106.

⁴⁶ Die Idee der europäischen »Kultursynthese«, die auf der Basis übernational gültiger Kulturwerte nach dem Ersten Weltkrieg ehemals verfeindete Nationen miteinander versöhnen und Orientierung für die Zukunft stiften sollte, entwarf Troeltsch maßgeblich in seiner unvollständig gebliebenen, letzten geschichtsphilosophischen Abhandlung »Der Historismus und seine Probleme« von 1922; vgl. Ernst Troeltsch, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 16. Hg. von Friedrich Wilhelm Graf in Zusammenarbeit mit Matthias Schloßberger. Berlin/New York 2008. Dazu außerdem Dirk Fleischer, Geschichte und »Kultursynthese« bei Ernst Troeltsch. In: Dimensionen der Historik. Geschichtstheorie, Wissenschaftsgeschichte und Geschichtskultur heute. Festschrift für Jörn Rüsen. Hg. von Horst Walter Blanke, Friedrich Jaeger und Thomas Sandkühler. Köln/Weimar/Wien 1998, S. 301–311; Gérard Raulet, Patriotismus und »Kultursynthese«. Zu Ernst Troeltschs »Überwindung« des Historismus. In: Historismus, Sonderwege und dritte Wege. Hg. von Dems. Frankfurt a.M. 2001, S. 183–200.

zum Signum seiner kulturkritisch-neoaristokratischen Europa-Vorstellungen machte.⁴⁷ Eine Beschäftigung mit dem Werk Ernst Troeltschs lässt sich erst im letzten Lebensjahr Hofmannsthals nachweisen,⁴⁸ während er mit Rohan spätestens seit 1925 in stetem Austausch stand.⁴⁹ Wichtiger als der geistige Ursprung des Synthese-Begriffs ist jedoch seine Anschlussfähigkeit an die für Hofmannsthals Gedankenwelt der 1920er Jahre wichtige reflexive Kategorie der ›Ganzheit‹, die er sowohl fiktional, wie in der Gesellschaftskomödie »Der Unbestechliche«,⁵⁰ als auch faktual im essayistischen Schaffen verhandelte, allen voran in der »Schrifttumsrede«. Während Hofmannsthal dort am wohl ausführlichsten seine Vorstellungen von der »neue[n] deutsche[n] Wirklichkeit«, von geistig-kultureller Identitätsstiftung und Nationsbildung unter dem Signum der Ganzheit elaborierte,⁵¹ legte er dieses gedankliche Konstrukt auch 1922 schon seinem essayistischen »Blick auf den geistigen Zustand Europas« zugrunde und konstruierte das »auf der Synthese von abendländischem Christentum und einer ins Blut aufgenommenen Antike ruhende Europa« in Abgrenzung von einem »zu Asien tendierende[n] Rußland« in einem »rein geistigen, kulturellen Sinn als Einheit«.⁵²

⁴⁷ Vgl. insbesondere die weltanschauliche Programmschrift Karl Anton Rohan, *Europa*. Streiflichter. Leipzig 1923, sowie dazu Nils Müller, Karl Anton Rohan (1898–1975). *Europa* als antimoderne Utopie der *Konservativen Revolution*. In: *Jahrbuch für Europäische Geschichte* 12, 2011, S. 179–203.

⁴⁸ In Hofmannsthals Bibliothek ist kein Band von Ernst Troeltsch erhalten und erst in einer Aufzeichnung vom Mai 1929 findet sich auf einer Zusammenstellung geschichtsphilosophischer Werke auch der Eintrag »Troeltsch Grundzüge des Historismus«, womit Troeltschs »Historismus und seine Probleme« von 1922 (vgl. Anm. 47) gemeint sein muss; vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 1040.

⁴⁹ Vgl. Heise, »Schöpferische Restauration« und *Habsburg reloaded* (wie Anm. 32).

⁵⁰ Vgl. Stephan Kraft, Hugo von Hofmannsthals »Unbestechlicher« als Geist der Komödie. In: *HJb* 26, 2018, S. 107–124; Ilse Graham, Auch ein Schattenriss des Ganzen. Ein Versuch zu Hofmannsthals Komödie »Der Unbestechliche«. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1991, S. 308–326.

⁵¹ SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 323. Vgl. zum Ganzheitsbegriff in der »Schrifttumsrede« Jan Andres, Deutsche Akademie nach französischem Muster, erdacht in Österreich. Hofmannsthals geistige Nationsbildung in den 1920er Jahren und einige ihrer Quellen. In: *Kulturkritik der Wiener Moderne* (wie Anm. 32), S. 161–177, und zur Genealogie des Ganzheitsbegriffs aus Hofmannsthals Beschäftigung mit Asien Pekar, Hofmannsthals ›Umweg über Asien‹ (wie Anm. 38), S. 256–261.

⁵² SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 76.

Die skizzierte »noch-Synthese« im »Brief ans Dial« reiht sich in diese Auseinandersetzung Hofmannsthals mit unterschiedlichen Konzepten von Ganzheit ein und erweitert deren Spektrum über die vorherrschenden konservativen Konnotationen wie »Bindung« (statt »Freiheit«) oder Geschlossenheit (statt »Vielfältigkeit«)⁵³ hinaus um eine stärker pluralistische Dimension: Die Schlussreflexion im »Brief ans Dial« betont an der europäischen Synthese eher die synchrone Koexistenz als die Vereinheitlichung des Disparaten, eher die harmonische Verschiedenheit als die forcierte Einheit. Neben der Semantisierung des Ganzheitsbegriffs variiert der zwischen Fiktionalität und Faktualität changierende »Brief ans Dial« auch die grundsätzliche Reflexionsbewegung und die spezifische Alteritätskonstruktion im Vergleich zu Hofmannsthals übriger, überwiegend faktualer Europa-Essayistik der 1920er Jahre.⁵⁴ Er verzichtet einerseits auf deren apodiktisch-kulturkritischen Gestus und konturiert andererseits Europa nicht so sehr in strikter Abgrenzung von einem fremdkulturellen »Anderen«, sondern inszeniert im Gegenteil einen dialogisch induzierten Reflexionsprozess, der erst durch den interkulturellen Kontakt mit dem fingierten »Anderen« zur Einsicht in die besondere Synthese-Fähigkeit Europas gelangt. Der »Brief ans Dial« fügt sich damit auch in eine von Marco Rispoli identifizierte Tendenz Hofmannsthals ein, selbst im gewiss konservativ-kulturkritisch dominierten Essay-Spätwerk noch die eigenen

⁵³ Hugo von Hofmannsthal, Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. In: SW XXXV Reden und Aufsätze 4, Zitate S. 320f.

⁵⁴ Vgl. zu Hofmannsthals Europa-Essayistik der 1920er Jahre Norbert Christian Wolf, Europa-Konzeptionen in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit: Hofmannsthal – Zweig – Musil. In: »Sehnsucht nach dem Leben«. Tradition und Innovation im Werk Hugo von Hofmannsthals. Hg. von Roland Innerhofer und Szilvia Ritz. Wien 2021, S. 9–24; Tillmann Heise, Das »geheime Europa«. Hugo von Hofmannsthals späte Parallelaktion zu Stefan Georges »geheimem Deutschland« (1919–1923). In: Ebd., S. 25–37; Ders., »Schöpferische Restauration« und *Habsburg reloaded* (wie Anm. 32); Corinne Wagner-Zoelly, Die »Neuen Deutschen Beiträge«. Hugo von Hofmannsthals Europa-Utopie. Heidelberg 2010; Elena Raponi, Hofmannsthals Europaverständnis in der publizistischen Tätigkeit der zwanziger Jahre. In: Europadiskurse in der deutschen Literatur und Literaturwissenschaft. Hg. von Claudia Benthien, Paul Michael Lützeler und Anne-Marie Saint-Gille. Bern u. a. 2007, S. 43–50.

Positionen im Modus der fingierten Dialogizität selbstreflexiv und -kommentierend zu konterkarieren.⁵⁵

IV

Dass dieser essayistische Perspektivwechsel auch etwas mit dem transatlantischen Entstehungskontext des Fragments zu tun haben könnte, soll abschließend skizzenartig beleuchtet werden. Wie eingangs bereits erwähnt wurde, wollte Hofmannsthal mit dem ›Erfundenen Gespräch‹ an seine Korrespondententätigkeit für die US-amerikanische Literaturzeitschrift »The Dial« anknüpfen, die Beiträge sowohl amerikanischer als auch europäischer Gegenwartsautoren abdruckte und analog zu Hofmannsthals »Vienna Letters« auch die »German Letters« Thomas Manns sowie die »London Letters« von T. S. Eliot veröffentlichte.⁵⁶ Schon inhaltlich weist der Entwurf zum »Brief ans Dial« von 1925 einige intratextuelle Bezüge zu den Vorgänger-Briefen auf: So tauchen mit Arthur Schnitzler und der Psychoanalyse zwei zentrale Sujets des ersten und zweiten »Wiener Briefs« von 1922 wieder auf, die Kulisse des geplanten ›Erfundenen Gesprächs‹ von 1925, die Salzburger Festspiele, stand im Mittelpunkt des dritten »Briefes« von 1923 und bereits den vierten »Wiener Brief« desselben Jahres hatte Hofmannsthal in erster Linie dem Thema Europa gewidmet.⁵⁷

Darüber hinaus kann man im »Brief ans Dial« von 1925, so die These, auch den Versuch erkennen, die besondere Kommunikationssituation des seit 1922 laufenden transatlantischen Kulturvermittlungsprojekts intratextuell im Medium des ›Erfundenen Gesprächs‹ explizit zu machen. Hofmannsthal verfasste die »Wiener Briefe« für ein zwar kulturell gebildetes und europaaffines, aber eben doch amerikanisches Lesepublikum. Um dessen Kenntnis- und Interessenhorizont gerecht zu werden, musste er sich zumindest ansatzweise in die Rolle seiner

⁵⁵ Vgl. Marco Rispoli, *Kulturkritik im Wechsel der Stimmen. Zu Hofmannsthals Prolog »Das Theater des Neuen« (1926)*. In: *Kulturkritik der Wiener Moderne* (wie Anm. 32), S. 245–260, insb. S. 249f.

⁵⁶ Vgl. George, Hugo von Hofmannsthal und »The Dial« (wie Anm. 5), S. 10–14.

⁵⁷ Vgl. SW XXXV Reden und Aufsätze 4, S. 94–102 (Vienna Letter [I]); S. 103–111 (Vienna Letter [II]); 129–136 (Vienna Letter [III]) und S. 148–154 (Vienna Letter [IV]).

antizipierten nicht-europäischen Adressaten hineinversetzen. Er war gewissermaßen dazu gezwungen, imaginativ eben jene amerikanische Außenperspektive einzunehmen, die er 1925 dann in Gestalt des fiktiven amerikanischen Dialogpartners figural zu veranschaulichen plante. Bevor Hofmannsthal also im ›Erfundenen Gespräch‹ den Mann aus Cleveland einen explizit ›ethnologischen Blick‹ auf Europa richten lassen wollte, hatte er diesen in den fünf vorangegangenen, faktual reflektierenden »Wiener Briefen« implizit ohnehin mit auf den eigenen Kontinent werfen müssen. Dass der transatlantische Austausch mit »The Dial« neben dem finanziellen Aspekt – die Zeitschrift zahlte nicht nur besser als die meisten europäischen Periodika, sondern zudem in inflationssicheren US-Dollar⁵⁸ – für Hofmannsthal gerade auch aufgrund des intellektuellen Perspektivwechsels in der Beschäftigung mit Europa interessant war, legt ein Brief an den »Dial«-Herausgeber Scofield Thayer vom November 1923 nahe:

Die Zeitschrift [»The Dial«] interessiert mich jedesmal sehr, ich finde in ihr immer mehrere Aufsätze oder Dialoge die mich besonders interessieren (so wie neulich der meisterhafte Dialog von George Moore) und es ist mir ein angenehmes und merkwürdiges Gefühl, in den Spalten dieser Zeitschrift ›Europa‹ eigentlich deutlicher wiederzufinden als an irgendeiner anderen geistigen Stelle in Europa selber.⁵⁹

Natürlich mag dieses schmeichelhafte Urteil nicht zuletzt auch dem Briefempfänger geschuldet gewesen sein, aber einen gewissen Reiz scheint der transatlantische Publikationskontext »The Dial« sowohl in rezeptions- als auch produktionsästhetischer Hinsicht auf Hofmannsthal doch ausgeübt zu haben. Der Hinweis auf den fiktiven Dialog des irischen Schriftstellers George Moore im Oktober-Heft des »Dial«-Jahrgangs von 1923⁶⁰ lässt sich immerhin als intertextuelle Inspirationsquelle in Betracht ziehen für Hofmannsthals Plan, 1925 seinerseits ein ›Erfundenes Gespräch‹ für »The Dial« beizusteuern und in dieser Gattung Europa »deutlicher wiederzufinden«.

⁵⁸ Vgl. George, Hugo von Hofmannsthal und »The Dial« (wie Anm. 5), S. 17f.

⁵⁹ BW The Dial, Brief vom 23. November 1923, S. 53.

⁶⁰ Vgl. George Moore, George Moore and John Freeman. In: The Dial 75, Nr. 4, Oktober 1923, S. 341–362.

Die belebende Wirkung des transatlantischen Austauschs für die eigene Weltsicht bemerkte in der gleichen Zeit übrigens auch Thomas Mann, der in seinem ersten von acht »German Letters« an »The Dial« im November 1922 einleitend über die persönlichen und intellektuellen Implikationen seiner Korrespondententätigkeit reflektiert:

Ein beglückender Hauch von Humanität weht mich an aus diesem verbindenden und kameradschaftsvollen Gedanken. Und Empfindungen, Stimmungen, Neigungen dieser Art mögen es sein, die mich widerspenstig machen gegen eine Geschichtslehre und »Kulturbilogie« voll steinerne Skepsis und falscher Unerbittlichkeit, mit der ein starker Kopf uns neulich erschütterte [...].⁶¹

Mit der »Geschichtslehre [...] voll steinerne Skepsis« meint Mann Oswald Spenglers »Untergang des Abendlandes«, den er anschließend im gesamten ersten »German Letter« einer harsch-ablehnenden, zum Teil bissig-ironischen Kritik unterzieht. Die Distanzierung von Spenglers einst emphatisch gefeiertem Weltanschauungswerk hatte Mann öffentlich zwar bereits wenige Monate zuvor in der Rede »Von deutscher Republik« bekundet, die ausführliche Begründung dieser Neubewertung indes erschien Ende 1922 zuerst in Amerika.⁶² Erst im März 1924 veröffentlichte Mann seine Abrechnung »Über die Lehre Spenglers«, die sich maßgeblich auf den ersten »German Letter« an »The Dial« stützt, auch in Deutschland.⁶³

Es könnte also in Zukunft durchaus reizvoll sein, im Rahmen einer transatlantisch orientierten Literaturwissenschaft einmal detailliert zu untersuchen, wie unterschiedliche europäische Autoren im intellektuellen Austausch mit Amerika über den eigenen Kontinent nachdachten und welches reflexive Potential aus dem Adressaten- und Perspektivwechsel für ihr gesamtes kritisch-essayistisches Schaffen daraus re-

⁶¹ Thomas Mann, Briefe aus Deutschland [I]. In: Ders., Essays II 1914–1926 (Text). Hg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. Frankfurt a.M. 2002 (GKFA 15.1), S. 563–575, hier S. 565f.

⁶² Vgl. zu Thomas Manns erst begeisterter und sich dann schrittweise distanzierender Rezeption von Spenglers Werk Barbara Beßlich, Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler. Berlin 2002, insb. S. 35–52.

⁶³ Vgl. die Entstehungsgeschichte zum Text »Über die Lehre Spenglers« in: Thomas Mann, Essays II 1914–1926 (Kommentar). Hg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. Frankfurt a.M. 2002 (GKFA 15.2), S. 457.

sultierte.⁶⁴ Dabei sollte es nicht nur darum gehen, bilateral die Verbindungen einzelner Schriftsteller etwa zu amerikanischen Autoren, Zeitschriften oder Institutionen in den Blick zu nehmen, sondern in multilateraler Perspektive gerade auch die Wechselwirkungen zwischen europäischen Autoren innerhalb amerikanischer Publikationskontexte zu berücksichtigen.

Wenngleich Hofmannsthals dialogessayistischer »Brief ans Dial« 1925 nicht zustande kam, legte er den Plan eines fingierten Dialogs für die amerikanische Leserschaft damit noch nicht *ad acta*. 1928 nämlich schickte er nach wiederholten Bitten der Herausgeber schließlich doch noch einen sechsten »Wiener Brief« an »The Dial«: Mit der Vorrede zur »Ägyptischen Helena« war dies zwar anders als die vorherigen »Briefe« kein Originalbeitrag für die amerikanische Zeitschrift mehr, aber immerhin trat damit Hofmannsthals letztes »Erfundenes Gespräch« die Reise über den Atlantik an.⁶⁵

⁶⁴ Anknüpfen ließe sich hier zum Beispiel an Heinrich Deterings Beschäftigung mit Thomas Mann in transatlantischer Perspektive, der sich zwar auf die Zeit im Exil konzentriert, aber ebenso bereits im früheren Schaffen Manns die Wechselwirkungen mit den USA thematisiert; vgl. Heinrich Detering, *Thomas Manns amerikanische Religion. Theologie, Politik und Literatur im kalifornischen Exil*. Frankfurt a.M. 2012. Mit der Konzeption einer transatlantischen Literaturwissenschaft beschäftigt sich gegenwärtig auch der von Kai Sina und Tanita Kraaz an der WWU Münster kuratierte Blog »Transatlantic Literary History: Notes | Essays | Conversations«; vgl. <https://medium.com/transatlanticism-wwu> (14. September 2021).

⁶⁵ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Vienna Letter [VI]*. In: *The Dial*, Jg. 85, Nr. 2, August 1928, S. 147–157. Dieser Abdruck der »Ägyptischen Helena« fehlt in SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*; vgl. dort die Überlieferungsgeschichte, S. 522.

Zur Ambivalenz der zwei Fassungen von
Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm«
Sozialistische Utopie oder populistische Diktatur?
Konzession ans Theater oder tragische Erkenntnis des
Geschichtsverlaufs?¹

Vorbemerkung:

Es war im Frühjahr 1957, dass ich – zurück aus dem Hofmannsthal-Archiv in Cambridge Massachusetts – Frau Katia Mann in Zürich die Frage stellte, wie das Thomas Mann gewidmete Exemplar der zweiten »Turm«-Fassung wohl in den Antiquariatsmarkt gelangen konnte, von wo es dann schließlich in der Houghton Library der Harvard-Universität eine sichere Bleibe fand. Sie wusste es nicht und meinte nur, in München sei damals vor dem Wegzug in die Schweiz halt manches zurückgeblieben. – Fast ebenso lange ist es nun her, dass ich in der Literaturbeilage der NZZ am 21. Dezember 1958 über einen frühen Entwurf zur ersten, der Kinderkönig-Fassung des »Turm« berichten konnte, die in der Spielzeit 1958/59 am Schauspielhaus Zürich unter Oskar Wälterlins Regie zu sehen war. Carl J. Burckhardt, der spätere Ehrenpräsident unserer Hofmannsthal-Gesellschaft, war unter den Zuschauern. Ich hatte einen längeren Beitrag zum Programmheft beige-steuert. Die Aufführung dieser Fassung war umstritten. Die Meinungen sind aber auch heute noch sehr geteilt darüber, ob nicht die letzte, nennen wir sie die Olivier-Fassung, als gültiger zu beurteilen sei.² Mein folgender Text ist der Versuch, unter Berücksichtigung der großen Vorarbeit Werner Bellmanns in der Kritischen Ausgabe des Freien Deutschen Hochstifts, in dieses und einige weitere Probleme etwas mehr Klarheit zu bringen.

¹ Referat für ein Kolloquium mit Freunden 2012.

² Die chronologisch zweite Fassung, eine leicht veränderte, aber stark gekürzte Version der ersten, lassen wir hier beiseite. Sie wurde 1925 in der Bremer Presse zugleich als Luxus- und als Regieausgabe für die Theater gedruckt.

Dem Freund Carl J. Burckhardt gegenüber rechtfertigte Hofmannsthal die radikale Umarbeitung der Akte IV und V seines Trauerspiels am 2. August 1926 mit dem Satz: »Ich hatte den letzten Acten einen größeren Horizont gegeben als das Theater erträgt;«³ Und er bestätigte diese Begründung ein Jahr später gegenüber dem tschechischen Kritiker und Übersetzer Paul Eisner. Er schrieb diesem am 12. Juli 1927: »Sie wissen, dass schon seit 1920 meine Hauptarbeit jenes Trauerspiel in Prosa (Der Turm) war. Ich habe auf die rein dichterische erste Fassung – die ich keineswegs verläugne – eine knappere fürs Theater bestimmte folgen lassen«. Und er fährt fort, diese zweite Fassung basiere auf dem »untrüglichen dramaturgischen Gefühl von Max Reinhardt«. Er hoffe, so Hofmannsthal, auf eine einstige Aufführung auch in Prag, Warschau oder Moskau.⁴

Diese Hoffnungen erfüllten sich nicht, und Hofmannsthals Formulierung gibt Rätsel auf. Was meinte er mit »rein dichterisch«? War das auch ein Werturteil? Wie lange und wem gegenüber betonte er, die zweite sei nun Dank Max Reinhardt theatralisch brauchbarer? Entsprang sie nicht auch einem radikal verdüsterten Weltbild? Und wie bewusst war die Wahl der Gattungsbezeichnung »Trauerspiel« (statt »Tragödie«)? All dies ist neu zu diskutieren, da nun auf Grund der Bände »Dramen« 14.1 und 14.2 der Kritischen Ausgabe erstmals eine vollständige Übersicht über die einschlägige Korrespondenz und eine repräsentative Auswahl aus den Reaktionen der Freunde, der Presse und der damaligen Literaturwissenschaft möglich ist.

Wir werden dabei wie folgt vorgehen: Als erstes werde ich Hofmannsthals eigene, im Verlauf der Jahre merkwürdig wechselnde Stellungnahmen zu Funktion und Rang der beiden Fassungen einzuschätzen versuchen. Als zweites sollen die unterschiedlichen Positionen der Briefpartner und Freunde folgen. Als drittes werden einige Positionen prominenter Kritiker benannt. Der vierte und letzte Abschnitt sei dem Versuch einer Bilanz gewidmet; er wird keine Entscheidung vorschlagen.

³ BW Burckhardt (1991), S. 202f.

⁴ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 461f.

Nach der erwähnten Intervention Max Reinhardts schrieb Hofmannsthal darüber an den Freund Leopold von Andrian am 24. Juni 1926:

Er sagte nun gewisse Dinge über die beiden letzten Aufzüge, außerordentlich geschickt, schlagend, dabei sehr kurz u. bescheiden. Alles was er sagte, immer mit der Einschränkung, er spreche nur als Theatermann, der an das maximum möglicher Wirkung auf ein Publicum denke – alles traf aufs Genaueste mit dem überein, was ich mir selbst in den letzten Monaten entwickelt hatte, von einem ganz anderen Gedanken ausgehend: nämlich von dem der höchstmöglichen inneren Einheit: was gleichbedeutend ist mit der Abwehr des Epischen, und der Wahrung des Dramatischen. Diese Übereinstimmung hat mich vollends innerlich entschieden: ich werde die beiden letzten Acte sehr wesentlich verändern – und erst in dieser letzten Fassung den Bühnen das Stück freigeben.⁵

Zwischen dem 30. September und dem 5. Oktober 1926 entwarf Hofmannsthal den neuen vierten und vom 7. bis zum 10. Oktober den fünften Akt. Und fast gleich lautend nennt er die abgeänderte, mit der Gewaltherrschaft des Gefreiten Olivier und ohne den Kinderkönig endende letzte Fassung in seinen Briefen die »neue, fürs Theater bestimmte Fassung«.⁶ Am 19. Dezember 1926 dankt er Martin Buber, der den fünften Akt der Kinderkönig-Fassung substantiell kritisiert hatte, mit den Worten, die neue Fassung enthalte »das nicht, was Sie gestört hat – und worin Sie Recht hatten.«⁷

Präziser den Unterschied bezeichnend und abgestimmt auf die Interessen des Adressaten heißt es in einem Brief an Josef Redlich im November desselben Jahres 1926, in der neuen Fassung trete »vielleicht der aktuell politische Gehalt stärker hervor«.⁸ Das wurde für einige Kritiker zum Grund einer inhaltlichen Höherbewertung der Olivier-Fassung.

Wenn Hofmannsthal nun allerdings später von seinem Lob für Reinhardts Kompetenz und damit indirekt auch von seiner Zustimmung zu

⁵ BW Andrian, S. 380.

⁶ So an Helene Burckhardt, und dem Sinn nach identisch auch an Max Rychner, Gerhard Guthertz und Erhard Buschbeck: SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 451–456.

⁷ Hofmannsthal an Martin Buber, ebd., S. 456.

⁸ Hofmannsthal an Josef Redlich am 8. November 1926 (ebd., S. 454).

Bubers Kritik wieder abwich, so hatte das Gründe. Zum einen erkannte er nach einer Weile wohl doch den Verlust an Tiefe und Weite, der mit der Streichung des utopisch-chiliasitischen Kinderkönig-Schlusses verbunden war. Zum andern muss das Zögern und der schließliche Verzicht Reinhardts auf eine Inszenierung der von ihm mitbestimmten Olivier-Fassung Hofmannsthal sehr enttäuscht haben. Und das dürfte nicht ohne Einfluss auf sein Verhältnis zur Urfassung geblieben sein.

Vielleicht lässt sich der Befund so zusammenfassen: Der Dichter brachte den Forderungen des Theaters aus Einsicht in dessen Bedürfnisse ein Opfer und bejahte vorerst den gewonnenen verstärkten Zeitbezug; er realisierte dann aber immer deutlicher, was er damit an tröstlichem, utopischem Gehalt preisgegeben hatte und korrigierte sein früheres Urteil. – Nun zu den Positionen der Briefpartner und Freunde.

*

Der wichtigste Partner bei der Erarbeitung dieses ganzen Werks war Carl J. Burckhardt. Seine ideellen und stofflichen Beiträge und die Hofmannsthal in mehreren Arbeitskrisen nötige Ermutigung sind dank der Edition aller Fassungen und Materialien nun gut erkennbar. Burckhardt war der entschiedenste Anwalt der Kinderkönig-Fassung. Als Freund des Dichters kannte er dessen Ängste und Verdüsterungen, wie auch – damit zusammenhängend – das für ihn Unverzichtbare eines Gegengewichts an Hoffnung. Burckhardt erinnert sich an eine frühe Äußerung Hofmannsthals vom Juli 1920 über die vor ihm stehende schwere Aufgabe. Es handle sich, so Hofmannsthal, in dem geplanten Werk um den Einbruch des Chaotischen in eine vom Geist nicht mehr getragene Welt. Doch dieses Furchtbare bedürfe, wie in Hölderlins »Empedokles« und in Goethes »Egmont«, des »Versöhnenden«, um ertragbar zu bleiben.⁹ Diese Kompensation hat Burckhardt als eine für Hofmannsthal existentielle verstanden und daher die Kinderkönig-Fassung lebenslang verteidigt. Das wichtigste Zeugnis dafür ist Burckhardts Brief an Hofmannsthals Schwiegersohn und Nachlass-Verwalter Heinrich Zimmer vom 9. Oktober 1929, wo Burckhardt sich erinnert:

⁹ Vgl. SW XVI.1 Dramen 14.1: Entstehung, S. 159.

Im Winter [1928] sagte mir Hofmannsthal einmal der Turm sollte jetzt doch in der ersten Fassung gespielt werden, ich hoffte es von jeher, Reinhardt hatte da aufs Unglücklichste eingegriffen. Und etwas ist nicht mehr gut zu machen, genau im Jahre der Premiere war dieses Einfluten von Licht am Schluss des ungeheuer düstern und schreckhaften Durchbruchs der vier ersten Akte, war diese schöne und weise Inspiration an der Stunde ihrer geschichtlichen Notwendigkeit und höchsten Wirkungsmöglichkeit angelangt. Durch das Eingreifen des gewaltigen Pressburgers [Reinhardt] ist diese Stunde vorüber. Aber was jemals mit dem Weltmoment so genau und großartig zusammenfiel das bleibt dichterisch unvergänglich.¹⁰

Burckhardts Plädoyer zeigt einen merkwürdigen (antisemitischen?) Affekt gegenüber Reinhardt und weiß um Hofmannsthals Bedürfnis nach Heilsamem, erkennt aber die Unzeitgemäßheit der Kinderkönig-Fassung für die deutschen Bühnen. Eine aufführbare Form lag im verkürzten Druck der Bremer Presse 1925 zwar vor. Doch damals hatten die ekstatischen Welterneuerungs- und Revolutionsstücke des Expressionismus, denen Hofmannsthals Erstfassung nicht ganz fernstand, ihre Konjunktur schon hinter sich. Mit Brecht begann auf den Bühnen der Siegeszug der Neuen Sachlichkeit; sie reagierte nüchtern bis zynisch, nicht mehr utopisch, auf die Weltlage im Nachkrieg. Ihr lag die düster endende Olivier-Fassung näher. Aber auch deren Uraufführung, in München am 4. Februar 1928 und gleichzeitig in Hamburg, erbrachte nur einen Achtungserfolg.

Burckhardt hat zwei unterschiedliche Versionen verbreitet, wie Hofmannsthals Entscheidung für die Umarbeitung zustande kam. Ebenfalls in seinen »Erinnerungen« schrieb er über den Schluss der Kinderkönig-Fassung: »An diese Lösung hat der Dichter nicht glauben können. Hier hat er wahrhaft gelitten, und so schrieb er denn jenen anderen fünften Akt«. ¹¹ Also nicht nur aus dramaturgischen Gründen unter dem Einfluss Reinhardts?

Zu den Anwälten der Erstfassung zählte auch Otto Freiherr von Taube. Er erinnerte sich, dass Hofmannsthal ihm am Vorabend der Münchener Aufführung sagte, mit der zweiten habe er »nur eine

¹⁰ Carl Jacob Burckhardt an Heinrich Zimmer am 9. Oktober 1929: SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 488.

¹¹ Carl Jacob Burckhardt, Erinnerungen. Ebd., S. 490f.

Konzession an die Aufführbarkeit des Dramas gemacht.«¹² Von Taube war, aus seiner christlichen Position, darüber beruhigt und identifizierte sich mit Hofmannsthals Aussage, der Kinderkönig-Schluss sei »eschatologisch zu erfassen«, denn er meine »einen Vorgang, der die Geschichte schließt und die Zeit in der Ewigkeit auflöst.«¹³

Zu den Kritikern der Erstfassung zählte Max Mell, der Mitarbeiter Hofmannsthals in den Kriegsjahren, der mit seinem religiösen »Apostelspiel« großen Erfolg hatte, wie Reinhardt eine dramaturgische Strafung und Klärung des Dramas vorschlug und auch selbst Ideen dazu entwickelte. Er verlangte vor allem eine frühere Akzentuierung der Rolle des selbsternannten Führers Olivier.¹⁴

Grundsätzlicher waren die Einwände Martin Bubers gegen den fünften Akt der Kinderkönig-Fassung. Er hatte sich für das Geschenk eines Exemplars des verkürzten Drucks von Oktober 1925 mit kritischen Hinweisen bedankt und war anschließend von Hofmannsthal um rückhaltlose Offenheit gebeten worden. So legte er diesem am 14. Mai 1926 seine Bedenken dar. Unbefriedigend fand er vor allem das unvermittelte Auftauchen von zwei neuen Sphären im letzten Akt, jener der Geisterwelt mit der Zigeunerin und jener des Kinderkönigs. Der Kinderkönig sei ja kein Fortinbras, der wie in »Hamlet« in die reale Welt zurückführe; die Figur meine »das zugleich Außertragische und Außergeschichtliche«. Aber dafür sei er auf der Bühne »nicht wahr genug«, denn er erscheine »sozusagen nur lyrisch, nicht dramatisch«, und darum erlahme hier die Teilnahme des Zuschauers. Buber meinte: »So etwas konnte wohl nur in den Epiphanien der griechischen Tragödie real werden«, als ein Eingreifen der Götterwelt, und es bewirke dort einen »lösenden Wechsel der Perspektive«. Im »Turm« aber werde die Sicht der echten Tragödie, die Hofmannsthal geschaffen habe, »durch

¹² Otto Freiherr von Taube. In: Das Literarische Deutschland, Jg. 2, Nr. 19, 1951, S. 7. Zit. in SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 491.

¹³ Ebd.

¹⁴ Max Mell, Aufzeichnungen. Zu Rudolf Hirschs Fest mitgeteilt von Lili Mell. In: BW Mell, S. 257.

die einer liebreizenden, aber nicht wahrhaft tröstlichen Fiktion verdrängt.«¹⁵

Dass Hofmannsthal diese Kritik vorübergehend akzeptierte, wissen wir schon. Besonders interessant scheint mir aber, dass Buber auch die Gattungsfrage ins Spiel brachte. Sie hat vor allem Walter Benjamin beschäftigt. Ist, wie Buber meint, »Der Turm« eine echte Tragödie und nicht vielmehr ein am Barockdrama orientiertes Trauerspiel, wie Benjamin betonte – nur ohne den im Barock obligaten christlichen Horizont, der hier durch einen politisch-eschatologischen ersetzt wurde? Die Quellen zeigen ausführlich, wie intensiv sich Hofmannsthal mit Berichten über die gleichzeitigen Vorgänge in Russland auseinandersetzte. Thomas Mann schien das im Auge zu haben, als er in seinem Beitrag zur Gedächtnisschrift »In Memoriam« für den Verstorbenen äußerte, »Der Turm« sei »das Denkmal von Hofmannsthals Ringen mit dem Neuen, der Revolution, der Jugend«.¹⁶

Zu den wichtigen Kritikern gehörte auch der Germanist Max Kommerell. Er war mit Hofmannsthals Tochter Christiane Zimmer befreundet und schrieb ihr am 30. Juni 1931 über die Kinderkönig-Fassung: »das Stück bekommt plötzlich, auf den letzten Seiten, einen neuen Helden. Jean Paul hätte das, in seiner Sprache, eine Verletzung der ›Einheit des Interesses‹ genannt.« Den dichterischen Einfall zweifle er nicht an, »als Mysterium« sei er unanfechtbar, aber das Drama leide darunter. Kommerell stellte fest: »Die tragische Wucht ist abgeschwächt«.¹⁷

Auf derselben hauptsächlich dramaturgischen Ebene argumentierte im Anschluss an die Zürcher Aufführung von 1958 auch der Kritiker und Essayist Max Rychner. Er schrieb an den mit ihm befreundeten Carl J. Burckhardt: »Beklagenswert, dass Wälderlin um des Kinderkönigs willen diese frühe Fassung brachte statt der geschlosseneren, dezi-

¹⁵ Martin Buber an Hofmannsthal am 14. Mai 1926. In: Neue Rundschau 73, 1962, H.4, S. 758.

¹⁶ Thomas Mann. Zit. in SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 487.

¹⁷ Max Kommerell an Christiane Zimmer-von Hofmannsthal am 30. Juni 1931, SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 489.

diert tragischen späteren«. ¹⁸ Vermutlich hatte Rychner 1943 in Zürich die von Leonhard Steckel inszenierte Olivier-Fassung gesehen und sie als überzeugend empfunden.

Auch im Freundeskreis gab es historisch begründete Urteile zu Gunsten der Olivier-Fassung. Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges veröffentlichte Erika Brecht ihre Erinnerungen an Hofmannsthal. Die soeben erlebte neue Katastrophe des Dritten Reiches wirkte darin nach. Die Verfasserin vermutete, dass der tiefe Eindruck, den die Uraufführung in München 1928 bei den Zuschauenden hinterließ, durch die Schrecken des Ersten Weltkriegs mit verursacht war, meinte aber dazu, »in Wirklichkeit spiegelten diese Vorgänge und diese Menschen [der Olivier-Fassung] das voraus, was uns allen verhängnisvoll bevorstand.« ¹⁹ Sie meinte das Dritte Reich. Diesen Schluss konnte aber nur ein Publikum ziehen, das die zweite Fassung gesehen hatte; ihr mochte es jene »finstere Ahnung« und damit Weitsicht, ja prophetische Kraft zubilligen, die Erika Brecht hervorhebt. So war es nicht logisch, aber zeugte von der tiefen Ambivalenz, in die der Fassungsvergleich auch uns versetzt, wenn Erika Brecht anschließend unvermittelt äußerte, die von Reinhardt durchgesetzte Olivier-Fassung habe das Trauerspiel um wichtige Anteile verkürzt, in ihren Worten: »Es war ein schwerer Schaden, der so dem Werk geschah.« ²⁰

*

Hofmannsthal benützte seit der Jahrhundertwende die Zuschreibung »tragisch« im engeren, antiken, nichttrivialen Sinn. So notierte er als Grundgedanken des Fragment gebliebenen Dramas »Jupiter und Semele« um 1900: »tragisches Grundmotiv: Weibliches will hin, wo Weibliches Vernichtung findet.« ²¹ Und ähnlich im ersten Satz des im selben Jahr entworfenen Projekts »Die Söhne des Fortunatus«, wo es heißt: »tragisches Grundmotiv: der schrankenlos Reiche wird dämo-

¹⁸ Max Rychner an Carl J. Burckhardt am 15. Dezember 1958, SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 492.

¹⁹ Erika Brecht, Erinnerungen an Hugo von Hofmannsthal. Mit einem Bild des Dichters als Kunstbeilage. Innsbruck 1946, S. 69.

²⁰ Ebd. S. 70.

²¹ SW XVIII Dramen 16, S. 156.

nisch getrieben, den Armen seinen Reichtum so fühlbar zu machen, dass sie seine Existenz nicht mehr ertragen können und sich zusammenrotten, um ihn zu erwürgen.«²² Die ödipale Konstellation, dass ein Vater seinen Sohn wegen eines Orakels wegschließt, aber dessen Hass und Verachtung damit erst recht bewirkt, ließe es zu, in antikem Sinn von einer Tragödie zu sprechen. Gleichwohl trägt das »Turm«-Projekt den Gattungstitel »Trauerspiel«, und zwar schon bevor Hofmannsthal mit Walter Benjamins Schrift »Ursprung des deutschen Trauerspiels« bekannt wurde. Doch war es dann Benjamin, der in seiner Rezension Hofmannsthals Drama ein besonderes Recht zur Bezeichnung »Trauerspiel« zusprach. Er hatte vom Dichter 1925 den Druck der gestrafften Kinderkönig-Fassung in der Bremer Presse mit der Bitte erhalten, sich dazu zu äußern, was Benjamin dann brieflich und ein Jahr später auch in der Zeitschrift »Literarische Welt« tat.²³ Benjamin sah in Hofmannsthals Drama ein Trauerspiel. In seinem Dankesbrief betonte er, das von ihm »wieder und wieder« gelesene Drama berühre sich mit jenem geistigen Bereich, dem seine neuen Studien galten; er sehe darin »ein Werk von höchster Autorität für die Bühne«,²⁴ denn es zähle zu den wahrhaft rechtzeitigen.²⁵ Der Kinderkönig schien Benjamin verwandt mit Shakespeares Elementargeistern und Sigismund nannte er einen »fürstlichen Caliban«, den die Unnatur der väterlichen Gewalt zum Märtyrer machte. So heiße das Drama zu Recht Trauerspiel und entsage »der Chimäre einer neuen ›Tragik‹.«²⁶ Doch auch den theologischen Horizont habe das Werk hinter sich gelassen: »Die Träume steigen aus der Erde auf und der christliche Himmel ist längst aus ihnen gewichen.«²⁷

*

Was entnehmen wir daraus? Auf Hofmannsthals Drama könnte übertragen werden, was Benjamin vom Barockdrama als Ganzem

²² Ebd., S. 160.

²³ Rezension in: *Literarische Welt*, Jg. 2, Nr. 15, 9. April 1926.

²⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* III. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M. 1972, S. 614.

²⁵ Ebd., S. 33.

²⁶ Ebd., S. 31.

²⁷ Ebd., S. 33.

in seiner Abhandlung feststellt, es sei »Darstellung der Geschichte als eines Trauerspiels.«²⁸ So intensiv sich Hofmannsthal bemühte, Wortschatz und Redensarten vor allem des niederen Personals dem Gebrauch des 17. Jahrhunderts nachzubilden, so fern lagen ihm historisierende Absichten. Einerseits galt es, den Plot Calderons aus dem spanischen *siglo de oro* in ein imaginäres barockes Polen zu transferieren, wobei sich Sprache und Zustände des dreißigjährigen Krieges als Medien anboten. Andererseits ging es darum, die Verhältnisse und die Entfaltung des Geschehens auf die deutsche Gegenwart des Weltkriegs und Nachkriegs hin so transparent zu halten, dass durch die Verschmelzung der zwei Ebenen das zeitlos Wahre des Spiels erkennbar bleiben sollte. Ob dabei der ersten oder der letzten Fassung Priorität zuzusprechen sei, möchte ich, wie angekündigt, offen lassen.

²⁸ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: *Neue Deutsche Beiträge*, 2. Folge, August 1927, H. 3 – jetzt in Benjamin, *Gesammelte Schriften* III (wie Anm. 24), S. 154.

Robert Walsers Hofmannsthal

Als Hugo von Hofmannsthal 1903 in der Oktoberausgabe von »Das Theater« seinen Essay »Die Bühne als Traumbild«¹ veröffentlichte, konnte er nicht ahnen, dass die kleine Abhandlung einen äußerst eifrigen Leser finden würde, in dessen Kurzprosa sich Hofmannsthals Ansatz bis in die späten zwanziger Jahre fortsetzen sollte: den jungen Schweizer Dichter Robert Walser (1878–1956), welcher zu dieser Zeit noch keine Schriftstellerlaufbahn anvisiert hatte, sondern vielmehr auf eine Schauspielerkarriere hoffte. Drei Jahre später wird sich Walser schriftlich an Hofmannsthal wenden, um ihm seine Bewunderung zu bekunden (»Ich [...] verdanke Ihnen hundert Gedanken, hundert vergnügte Momente, hundert Empfundenes und hundert Anderes«) und dabei betonen, die meisten Veröffentlichungen Hofmannsthals tatsächlich auch gelesen zu haben.²

»Wollen Sie versichert sein, wie ich Sie hochschätze?«³ beendet Walser im Januar 1907 seinen ersten Brief an Hofmannsthal, dem noch zwei weitere Briefe folgen sollen, bevor der Briefwechsel im Dezember des Jahres abrupt endet. Im gleichen Jahr erscheint in der Märzausgabe von »Kunst und Künstler« unter dem Titel »Das Theater, ein Traum« Walsers Reaktion auf Hofmannsthals Essay.⁴ Hinzu gesellt sich Walsers »Entwurf zu einem Vorspiel« (»Die Schaubühne« vom 25. März 1907),⁵ nunmehr, in einer auffälligen Parallele zu den Anweisungen Hofmannsthals in »Szenische Vorschriften zu »Elektra« (1903), die theoretischen Überlegungen in die Praxis übersetzend, sowie

¹ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40–43.

² Robert Walser, Brief an Hofmannsthal vom 19. Februar 1907. In: Robert Walser, Werke. Berner Ausgabe, Bd. 1–3: Briefe. Hg. von Peter Stocker und Bernhard Echte. Berlin 2018, Bd. I, Nr. 146, S. 166.

³ Ebd., Nr. 141, S. 161.

⁴ Robert Walser, Das Theater, ein Traum. In: Robert Walser, Das Gesamtwerk. Hg. von Jochen Greven. 12 Bände. Frankfurt a.M. 1978 (nachfolgend zitiert: GWS mit Bandzählung), Bd. 8, S. 7–11.

⁵ Robert Walser, Entwurf zu einem Vorspiel. In: GWS I, S. 252f.

Walsers »Trauerspiel« (»Die Schaubühne« vom 18. April 1907).⁶ Mehr als zehn Jahre später wird Walser in der »Neuen Zürcher Zeitung« das Thema mit einer weiteren Veröffentlichung mit identischem Titel, aber abweichendem Inhalt, wiederaufnehmen,⁷ und noch 1927/28 findet sich der Topos in Walsers Theaterberichten aufgerufen.⁸ Dazwischen erfolgt eine Beschäftigung mit dem eigentümlichen Zauber des Theaters, seiner »Schlafstubenluft«,⁹ in einer zahlenmäßig beachtlichen Kurzprosa, deren Veröffentlichungsorte von »Die Schaubühne« über das »Berliner Tageblatt« bis zur »Prager Presse« reichen. Es mag dabei nicht nur die direkte Rezeption Hofmannsthals gewesen sein, die Walser zu einer zwanzig Jahre andauernden Beschäftigung mit Hofmannsthals These des Theaters als Traum veranlasste. Eine Vermittlung ist zudem über Max Reinhardt möglich,¹⁰ mit dem Hofmannsthal seit dem Vorjahr seines Essays zusammenarbeitete, und der u.a. Hofmannsthals »Elektra«, »Ödipus und Sphinx« und »König Ödipus« aufführen wird:¹¹ Bühnenbildner für Reinhardt war seit 1903 Robert Walsers Bruder Carl (»Karl«) Edmund, dem Walser 1905 nach Berlin folgen wird.¹²

Dieser Beitrag will das Fortleben des Ansatzes Hofmannsthals bei Robert Walser vom ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts bis in die späten zwanziger Jahre nachzeichnen und dabei gerade auch jene Verschiebungen ersichtlich machen, mittels derer der Ansatz Hofmannsthals zu einem eigenen Ansatz Walsers umgestaltet werden konnte.¹³ Denn was in Hofmannsthals kurzer Abhandlung als teils nur

⁶ Robert Walser, Trauerspiel, GWS VII, S. 33.

⁷ Robert Walser, Das Theater, ein Traum [II]. In: GWS VIII, S. 140–142.

⁸ Robert Walser, Worte über Mozarts »Zauberflöte«. In: GWS I, S. 307–310.

⁹ GWS VIII, S. 7.

¹⁰ Zu Reinhardt vgl. Leonard Fiedler, Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne: Das Theater Max Reinhardts. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende. Hg. von Dieter Kafitz. Tübingen 1991, S. 69–84.

¹¹ Zur Zusammenarbeit vgl. Leonard Fiedler, Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. In: Modern Austrian Literature 7, 1974, Nr. 3/4, S. 184–208; sowie: Konstanze Heininger, »Ein Traum von großer Magie«: Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. München 2015.

¹² Meines Wissens hat Karl Walser indes an keinem der drei letztgenannten Stücke mitgewirkt.

¹³ Diese Konstellation ist noch nicht ausreichend untersucht worden. Es gibt einen kurzen Rekurs auf Hofmannsthal bei Schaak (Martina Schaak, Das Theater, ein Traum:

äußerst rudimentäre Bruchstücke einer präskriptiven Poetik erscheint, wird bei Walser schrittweise zu einer in sich stimmigen Theorie des theatralen Rezeptionsverhältnisses ausgebaut, die sich in ihrer Analytik des theatralen Wirkungsverhältnisses durchaus mit anderen prominenten Theorien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts messen kann.

I

»Vergessen wir doch niemals, daß die Bühne [...] der Traum der Träume sein muß, oder aber sie ist ein hölzerner Pranger, auf dem das nackte Traumgebild des Dichters widerlich prostituiert wird« beginnt Hofmannsthals äußerst programmatisch seinen Essay.¹⁴ Hofmannsthal fährt sogleich fort:

Wer das Bühnenbild aufbaut, muß wissen, wie, er muß daran glauben, daß es auf der Welt nichts Starres gibt, nichts was ohne Bezug ist, nichts was für sich allein lebt. Seine Träume müssen ihn das gelehrt haben, und er muß die Welt so sehen; die Kraft des Träumens muß groß in ihm sein und er muß ein Dichter unter den Dichtern sein. Sein Auge muß schöpferisch sein, wie das Auge des Träumenden, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre. Ein Bild schaffen, auf dem nicht fußbreit ohne Bedeutung ist, das ist alles. Unbeschreiblich ist die Ökonomie der Träume.¹⁵

Man mag schnell dazu neigen, Hofmannsthals »Die Bühne als Traum-bild« als direkte Reaktion auf Freuds vier Jahre zuvor erschienenenes Buch »Die Traumdeutung« zu sehen – und gerade die Verbindung beider Protagonisten der Wiener Moderne ist für das erste Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts in der Forschung bereits ausgiebig themati-

Robert Walsers Welt als gestaltete Bühne. Berlin 1999, S. 55–86), die aber vorschnell eine Lektüre von Freuds »Traumdeutung« durch Hofmannsthal annimmt. Gerade den Begriff einer »Ökonomie« des Traums als Beleg zu nehmen (ebd., S. 59), sehe ich als äußerst problematisch: Der Terminus erscheint bei Freud weder in den »Studien über Hysterie«, noch in der »Traumdeutung«. Gebraucht wird er vielmehr erstmals in Freuds »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« (Leipzig/Wien 1905, S. 30, S. 133). Eine adjektivische Verwendung hat er in der »Psychopathologie des Alltagslebens« zwar bereits gefunden, aber hier nur äußerst beiläufig (Berlin 1904 [1901], S. 49). Etabliert scheint sich der Begriff erst mit »Das Unbewußte« (1915) zu haben.

¹⁴ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40.

¹⁵ Ebd.

siert worden,¹⁶ wie etwa die Lektüre von Freuds 1901 erschienener »Psychopathologie des Alltagslebens«, welche Hofmannsthal Arthur Schnitzler gegenüber zitiert. Dabei wird indes leicht übersehen, dass Hofmannsthals teils an die Romantik anknüpfende Beschäftigung mit »Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild« bis in die frühen 1890er Jahre zurückreicht,¹⁷ und dort bis zur Etablierung der Trias von »Mensch«, »Ding« und »Traum«¹⁸ in den »Terzinen über Vergänglichkeit« führt – wobei in der Forschung von einer »intuitiven Vorwegnahme tiefenpsychologischer Einsichten« gesprochen wurde.¹⁹ Parallelen mit Freud können sich weiterhin durch Hofmannsthals Lektüre²⁰ von Schopenhauers »Versuch über das Geistersehen«²¹ ergeben haben, ein Text, auf den auch Freuds »Traumdeutung« verweist. Zudem sind wichtige Aspekte des Traums, wie beispielsweise dessen Ökonomie, deutlich früher beschrieben worden – besonders breitenwirksam etwa bei dem auch für Hofmannsthal bedeutsamen²² Friedrich Nietzsche,

¹⁶ Vgl. Bernd Urban, Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Frankfurt und Bern 1978.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio (1893). In: SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 99–107. Weiterführend: Urban, Psychoanalyse (wie Anm. 16), S. 8; sowie: Jürgen Sandhop, Die Seele und ihr Bild: Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a.M. u.a. 1998.

¹⁸ Dorothee Kimmich, Wien vor, um und nach 1900. Schnittpunkte eines europäischen Weltuntergangs: Psychologie, Psychoanalyse, Hysterie und Adoleszenz. In: HH, S. 20 (SW I, S. 48).

¹⁹ Dorrit Cohn, »Als Traum erzählt«: The Case for a Freudian Reading of Hofmannsthal's »Märchen der 672. Nacht«. In: DVJs 54, 1980, S. 284–305.

²⁰ Vgl. Sabine Schneider, Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz. In: HJb 11, 2003, S. 209–248, hier S. 217.

²¹ Bei Schopenhauer heißt es etwa: »jeder anschauliche Gegenstand hat im Traum eine Wahrheit, Vollendung, konsequente Allseitigkeit« (Arthur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften. Hg. von Julius Frauenstädt, Bd. 1. Berlin 1862, S. 244).

²² Zur Nietzsche-Rezeption Hofmannsthals vgl.: Antonia Eder, Der Pakt mit dem Mythos: Hugo von Hofmannsthals »zerstörendes Zitieren« von Nietzsche, Bachofen, Freud. Freiburg i.Br. 2013 (inbes. Kap. II 6. 1.); Jürgen Meyer-Wendt, Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. Heidelberg 1974; Adrian DelCaro, Hofmannsthal as a Paradigm of Nietzschean Influence on the Austrian »Fin de Siècle«. In: Modern Austrian Literature 22, 1989, H. 3/4, S. 81–95; sowie: László V. Szabó, »...eine so gespannte Seele wie Nietzsche«. Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik, 2006, S. 69–93 (der auf den ersten Seiten einen kurzen Forschungsabriss enthält).

dessen für »Bühne als Traumbild« durchaus einschlägige Abhandlung »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« Hofmannsthal 1896 bereits gesondert exzerpierte.²³ Bei Nietzsche heißt es entsprechend, Hofmannsthal's »Bühne als Traumbild« vorwegnehmend:

Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie. Wir genießen im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts Gleichgültiges und Unnötiges. [...] Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler [...] Traumkünstler [...].²⁴

Wenig beachtet wurden in diesem Kontext zudem Hofmannsthal's Notizen zum »Verhältnis des Traumes zum Kunstwerk«, die Hofmannsthal's Wagner-Rezeption entspringen, und die von der Forschung bisher nur anlässlich Hofmannsthal's »Ein Traum von großer Magie« (1895) thematisiert wurden.²⁵ Dass die 1895 erschienenen »Studien über die Hysterie« hinter Hofmannsthal's Schriften der späten 1890er Jahre stehen, konnte in der Forschung zwar nicht belegt werden – hiergegen spricht bereits ein Brief an Hermann Bahr aus dem Jahre 1902, in dem Hofmannsthal erst um die Überlassung der Schrift bittet.²⁶ Eine Lektüre der »Studien« gilt aber zumindest für die eindeutig unter Freud'schen Vorzeichen stehenden²⁷ Stücke Hofmannsthal's, »Elektra« (1903) und »Ödipus und die Sphinx« (1906), als gesichert und hatte damit zur Zeit der Entstehung von »Die Bühne als Traumbild« bereits

²³ Vgl. Bruno Hillebrand, Nietzsche: wie ihn die Dichter sahen. Göttingen 2000, S. 71. Zur Rezeption der »Geburt der Tragödie« durch Hofmannsthal in den 1890 Jahren vgl. auch Szabó, »...eine so gespannte Seele« (wie Anm. 22), S. 74f., S. 97, S. 83f., S. 90f.

²⁴ Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta, Bd. 1. München 1954, S. 21.

²⁵ Vgl. Heinz Rölleke, Hugo von Hofmannsthal – Richard Wagner »Ein Traum von großer Magie« – auch eine »Morgentraumdeut-Weise«. In: HJb 20, 2012, S. 103–108, hier S. 107.

²⁶ Vgl. B II, S. 384.

²⁷ Zur Freud'schen Deutung der Stücke vgl. Wolfgang Nehring, Elektra und Ödipus. Hofmannsthal's Erneuerung der Antike für das Theater Max Reinhardts. In: Hugo von Hofmannsthal, Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 123–142, hier S. 137; sowie: Dieter Martin, Ödipus und die Sphinx, in: HH, S. 205–207, hier S. 206; Jill Scott, Elektra after Freud: Myth and Culture. Ithaka, NY 2005, S. 57–80.

stattgefunden. Eine Lektüre von »Die Traumdeutung«, der für Hofmannsthals »Die Bühne als Traumbild« wohl einschlägigsten Abhandlung Freuds, ist indes nicht nachgewiesen, obwohl das Buch später Teil von Hofmannsthals Bibliothek gewesen ist. Sie wird aber spätestens für »Ödipus und die Sphinx« angenommen.²⁸ Möglich sind aber in jedem Fall indirekte zeitgenössische Reflexe, die auch der Wiener Konversationskultur zugerechnet werden können,²⁹ und die zu jener auffallenden »Synchronizität«³⁰ der Topoi in Hofmannsthals frühen Schriften und Freuds »Traumdeutung« geführt haben können. Hinzu kommt, dass das Thema des Traums sowie eine damit verbundene angehende Analyse des gerade auch unbewussten Seelenlebens auch in Wien deutlich ins 19. Jahrhundert zurückreicht³¹ – eine Tatsache, auf die Freud in der »Traumdeutung« selbst verweist.³² Erhoben wurde zudem die These einer indirekten Vermittlung Freud'schen Gedankenguts durch Arthur Schnitzler.³³

²⁸ Vgl. Konstanze Fliedl, *Die Wiener Moderne*. In: *Freud-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Hans Martin Lohmann und Joachim Pfeiffer. Stuttgart 2013, S. 25–39, hier S. 33.

²⁹ Vgl. Elisabeth Dangel-Pelloquin, *Das Junge Wien*. In: *HH*, S. 47–49, hier S. 47. Siehe auch: Thomas Anz, *Psychoanalyse und literarische Moderne*. In: *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation*, Bd. 1. Einleitung und Wiener Moderne. Hg. von Thomas Anz und Oliver Pfohlmann. Marburg 2006, S. 18. Hinzu kommt die steigende Präsenz Freuds in der zeitgenössischen Presse: Marina Tichy und Sylvia Zwettler-Otte, *Freud in der Presse: Rezeption Sigmund Freuds und der Psychoanalyse in Österreich 1895–1938*. Wien 1999. Gegen ein simplizistisches Einflussverständnis wendet sich Michael Rohrwasser, *Der Gemeinplatz von Psychoanalyse und Wiener Moderne. Eine Kritik des Einfluss-Modells*. In: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Hg. von Konstanze Fliedl. Wien 2003, S. 67–90.

³⁰ Wolfram Groddeck, »So wie ein Löwe über Klippen sprang«: zur poetischen Verfahrensweise in Hugo von Hofmannsthals Gedicht »Ein Traum von großer Magie«. In: *HJb* 20, 2012, S. 79–101, hier: S. 91.

³¹ Vgl. Michael Worbs, *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. 1980 (insbesondere Kap. III.4); sowie Kimmich, *Wien* (wie Anm. 18), S. 19–22.

³² Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*. Leipzig/Wien 1900 [1899], Kap. 1 »Literatur der Traumprobleme«.

³³ Vgl. dazu Fliedl, *Wiener Moderne* (wie Anm. 28), S. 31; Michaela Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne: Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München 1987, insbes. S. 63–107; Henry Hausner, *Die Beziehungen zwischen Arthur Schnitzler und Sigmund Freud*. In: *Modern Austrian Literature* 3, 1970, Nr. 2, S. 48–61; Rohrwasser, *Der Gemeinplatz* (wie Anm. 29), S. 69.

Mit dieser Konstellation eines allerhöchstens indirekten Einflusses von Freuds Thesen zum Traum ähnelt Hofmannsthals Ausgangssituation jener Robert Walsers, wenn auch hier im Hinblick auf die Präsenz des Themas gerade in Wiener Kreisen, sowie auf die Studie Breuers und Freuds, relevante graduelle Unterschiede bestehen: Auch bei Walser ist bis zur Veröffentlichung von »Theater als Traum« tatsächlich keine Lektüre von Freuds »Traumdeutung« nachweisbar.³⁴ Es können vielmehr allenfalls Reflexe einer äußerst virulenten zeitgenössischen Diskussion angenommen werden, die außerhalb von Wien indes etwas verzögert einsetzte.³⁵ Eine Nietzsche-Lektüre ist beim frühen Walser indes nicht belegt. Eine indirekte Rezeption Nietzsches ist aber durch Ernst Julius Walser möglich, der 1907 an anderer Stelle in Walsers Schriften Spuren hinterlassen hat,³⁶ sowie über den als Entdecker Walsers geltenden Feuilletonredakteur Josef Widmann.³⁷ Überschneidungen von Walser mit Nietzsche und Freud hat die Forschung zudem bei Walsers späteren Schriften festgestellt,³⁸ wobei hinsichtlich Friedrich Nietzsche ebenfalls eher indirekte Reflexe einer ubiquitären zeitgenössischen Thematisierung seit 1900 angenommen werden.³⁹ Insbesondere eine Lektüre von Nietzsches »Geburt der Tragödie« ist nicht

³⁴ Vgl. Schaak, *Das Theater* (wie Anm. 13), S. 59; Michael Rohrwasser, *Freuds Lektüren: von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler*. Gießen 2005, S. 354. Die Parallelen entsprechen meiner Ansicht nach eher der Diskussion der Jahrhundertwende, müssen also keineswegs einer direkten Freud-Lektüre entspringen, vgl. Anm. 29, Anm. 35.

³⁵ Vgl. den Artikel zur literarischen Rezeptions- und Wirkungsgeschichte in Lohmann (Hg.), *Freud-Handbuch* (wie Anm. 28), S. 319–328, hier S. 319. Walsers zeitgleich erschienene »Fritz Kochers Aufsätze« (1904) werden bisweilen unter Freud'schen Vorzeichen »Psychopathologie des Alltagslebens« gelesen: Andreas Georg Müller, *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne*. Tübingen/Basel 2007, S. 77–82.

³⁶ Katja Zellweger, *Familie Walser*. In: Robert Walser *Handbuch*. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2018, S. 17.

³⁷ Vgl. Rudolf Käser, Josef Viktor Widmann: Entdecker, Förderer, Rezensent. In: Lucas Marco Gisi (Hg.), *Robert Walser Handbuch* (wie Anm. 36), S. 19–21, hier S. 19f.

³⁸ Vgl. etwa Bernhard Malkmus, Jacob von Gunten. In: Gisi (Hg.), *Robert Walser Handbuch* (wie Anm. 36), S. 118–120.

³⁹ Ein Forschungsabriss ist bei Strinz enthalten: Bastian Strinz, *Robert Walsers Prosastücke im Lichte Friedrich Nietzsches*. Berlin/Boston 2019, S. 4–9 (mit Verweis auf Peter Utz).

belegt,⁴⁰ womit Hofmannsthal als Walsers Quelle für »Das Theater, ein Traum« deutlich ins Zentrum rückt.

Dem zeitgenössischen Kontext entsprechend werden in den Abhandlungen über das Theater als Traum bei beiden Autoren die zentralen Topoi auch abgearbeitet, aber gerade nicht in der konkreten Ausgestaltung, die sie in Freuds Schrift erhalten haben. Die Bildlichkeit des Traums sowie die von ihm vorgenommene Determinierungsleistung, die dazu führt, dass nichts im Traum ohne Bedeutsamkeit sei,⁴¹ sind wohl die wichtigsten, noch mit Nietzsche und Freud übereinstimmenden Motive in Hofmannsthals Essay. Eine besonders wirkungsmächtige emotive Aktivierung unter dem Regime einer Topik der Emphase und der Superlative (»wo hätte man je zuvor ihresgleichen gesehen«, »ungeheure Gewalt«, »wundervolle Kahlheit«, »strahlende Augen«, »nackte Mauern«, »rettungslos senkrechter Absturz«, »nackter grüner Grund«, »Glanz unaussprechlich seliger Zeiten«, »Abgründe von Wonne«, »Gefilde der Seligen«) kennzeichnen die Darstellungsweise des Traums.⁴² In der Suspendierung des Realitätsprinzips, die eng mit der Frage der semiotischen Determinierung des Traumbildes verbunden ist, treffen sich dann Freud und Hofmannsthal auch am deutlichsten, wobei diese Aufhebung als Wirkungsbedingung der besonderen emotiven Aktivierung verstanden werden muss, die dem Traum (und potentiell auch dem Theater) eigen sein kann – und sich, wie Hofmannsthal feststellt, gerade auch wesensmäßig von der sonst gängigen literarischen Darstellung unterscheidet:

Ihr ganzes Leben werden nicht die nachgeahmten Realitäten bilden, nicht die Zierate, nicht die Künsteleien der Stile, nicht alles das, was in der Wirklichkeit nur erträglich ist, weil es Gewordenes ist und umschwebt ist von Vergangenheit, behaucht vom ewigen Sterben, unendlich voll Ausdruck, weil echt, weil wirklich, weil nur sich selber gleichend – nein, seine Mauern werden denen gleichen, die der Traum in uns aufbaut, und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein, das einmal

⁴⁰ Vgl. Peter Utz, *Tanz auf den Rändern: Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a.M. 1998, S. 183.

⁴¹ Vgl. SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40. Bei Freud ist die These der Überdeterminierung des Traumbildes wohl eine der zentralen Prämissen der Traumdeutung, vgl. Freud, *Die Traumdeutung* (wie Anm. 32), S. 190–195.

⁴² SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40.

jene lieblichen, Vertrauen einflößenden Mauern, jene trügerischen Mauern, hinmalen wird, die der arglose Duncan begrüßt, an deren Zinnen, Schießscharten und Wasserspeiern der liebe Vogel, der reine Luft erkennt, sein Nest gebaut hat, und ein nächstes Mal die fürchterlichen Todesmauern, an deren untersten Blöcken die Geschöpfe Maeterlincks sich ihre Hände blutig schlagen, bevor sie, ungehört, verschmachten.⁴³

Gerade diese Schwerpunktsetzung Hofmannsthals, die auf einer bloßen Phänomenologie des Traumes fußt, sie aber sogleich transzendiert, und hier Wirkungsprinzipien entlarvt, die ein jeder »Meister der Bühne« kennen und anwenden sollte,⁴⁴ wird dem jungen Robert Walser als Anknüpfungspunkt dienen. Bei Walser ist es ebenfalls der Traum eines Bühnendichters, der im Ideal den Bühnenraum mit »Traumfiguren«⁴⁵ bevölkert; Bilder,⁴⁶ und nicht zwangsläufig ganze Realitäten, werden dabei auf die Bühne gebracht, die in ihrer Wirkung aber einer realistischen Darstellung in nichts nachstehen sollen – und dies, obwohl es sich eher um Zerrbilder der Realität handelt. Auch bei Walser ist schließlich die Abweichung vom Realitätsprinzip die Ursache einer besonderen emotiven Wirkung, wobei es hier, in einer Analogie zu Hofmannsthals Bild der Mauern und des Turmes, ein ungebrochenes »Hereinstürzen«⁴⁷ der Bilder ist, welches eine besondere emotive Immersion des Rezipienten bedingt, und sich unter dem Gesetz der Verstärkung die »Verschrecklichung« als Darstellungstechnik⁴⁸ und die »Seligkeit« als Wirkung⁴⁹ immer wieder enggeführt finden. Die Feststellung »Das Theater gleicht einem Traum« markiert den Beginn des kurzen Artikels Walsers, der sogleich, Hofmannsthals Topik der Emphase und der Superlative aufnehmend, fortführt:

Im Traum haben die Bilder [...] etwas Scharfes, Festgezeichnetes. Raumhaft natürliche Perspektiven, einen realen Erdboden [...] gibt es da nicht. [...] Es ist alles verkleinert, aber auch verschreckt im Traum; ein Gesicht hat meistens einen erschütternd bestimmten Ausdruck: furchtbar

⁴³ Ebd., S. 41.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ GWS I, S. 239.

⁴⁶ GWS VIII, S. 9 (»Die Bilder flammen«; »Der Traum [...] gibt vom Entsetzlichen das unanfechtbar reine Bild«); GWS I, S. 238.

⁴⁷ GWS VIII, S. 10, S. 33.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ GWS VIII, S. 140–142.

süß, wenn es ein süßes und wohlwollendes, furchtbar abstoßend, wenn es ein Furcht und Entsetzen einflößendes ist. [...] seine Bilder haben den Zauber des Hinreißenden und Unvergeßlichen, weil sie überwirklich [...] sind [...], die Figuren [...] bewegen sich übernatürlich groß, wie nie gesehene Gestalten, vor uns. [...] Oh wie der Traum göttlich schauspielert! Er gibt vom Entsetzlichen das unanfechtbar reine Bild [...].⁵⁰

Bereits in »Eine Theatervorstellung« (»Die Schaubühne«, 7. März 1907) hatte Walser den Gedanken des Theaters als Traum aufgenommen, und dort von dessen »Schlafstubenluft« berichtet.⁵¹ Fast zeitgleich wird Walser, wiederum in der »Schaubühne«, eine weitere Theatervorstellung obiger Traumlogik entsprechend beschreiben (»Trauerspiel«, 18. April 1907): »Die Szene wechselt, und das Auge sieht in eines Gartens Traum hinein: Der Mann stürzt riesenhaft vergrößert und entsetzlich verändert aus den dunkeln Büschen [...].«⁵² In »Entwurf zu einem Vorspiel« (»Die Schaubühne«, 25. März 1907) wird Walser dann Hofmannsthals (und Nietzsches)⁵³ Beobachtung der besonderen Bedeutsamkeit des Lichts im Traum (bei Hofmannsthal grundsätzlich metaphorisch verstanden)⁵⁴ aufrufen: Die Szene selbst in kontrasthaftem *chiaroscuro* gezeichnet, erscheinen die Augen der Protagonistin, »wie man sie manchmal in Träumen sieht« in einem »übernatürlichen Licht«. ⁵⁵ Ähnlich heißt es bereits in Walsers erstem Beitrag zum Thea-

⁵⁰ GWS VIII, S. 7–9.

⁵¹ Robert Walser, Eine Theatervorstellung [II]. GWS I, S. 238f.

⁵² GWS VII, S. 33.

⁵³ »Er, der seiner Wurzel nach der »Scheinende«, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt [...] Sein Auge muss »sonnenhaft«, gemäß seinem Ursprunge, sein« (Nietzsche, Geburt der Tragödie [wie Anm. 24], S. 22).

⁵⁴ Bei Hofmannsthal heißt es: »Er muß die Magie kennen, mit welcher der aus der Seele hervorbrechende Blick begabt ist: einen Lichtstrahl, der von oben her auf die dunkle Bühne fällt, muß er sich in sich mit dem Blick vorzustellen vermögen, mit dem der Gefangene den einen goldenen Lichtstrahl auffängt, der von oben her durch einen Mauerspalt in seine Nacht fällt, einziger Bote der Welt, der strahlenden, die draußen liegt [...] Und der Meister der Bühne, der solche Strahlen in der Hand hat, [...], den Strahl, dem alles Dunkel weicht, vor dem alles Grausen sich löst – er, der solche Blitze zu werfen vermag, sollte [...] seine Lichter voll unsäglicher Traumkraft fallen zu lassen? Wenn er aber Mauern aufzubauen hat, [...] seine Mauern werden denen gleichen, die der Traum in uns aufbaut, und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein, [...] Wenn er seine Lichter auf seine einfachen gemalten Wände wirft, muß er die Kräfte der Seele in sich versammeln« (SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 41f.).

⁵⁵ GWS I, S. 252f.

ter als Traum: »Die Bilder flammen und brennen vor den Augen [...] der offene Traum glänzt in dem starken Licht, blendend, redend [...]«.⁵⁶

Selbst beim späten Walser finden sich entsprechende Referenzen. In einem Vorstellungsbericht von Mozarts »Le Nozze di Figaro«, erschienen im »Berliner Tagblatt« vom 16. April 1926,⁵⁷ berichtet Walser von einer »Anwandlung von Schläfrigkeit, weil's mich dünkte, es sei gleich, ob ich wache oder schlafe; ich bildete mir ein, das Stück sei ein Traum, den ich auch mit geschlossenen Augen zu sehen, dessen Geist ich auch in der Geistesungegenwärtigkeit aufzunehmen vermöge.«⁵⁸ In Walsers Mikrogrammen heißt es schließlich über Mozarts »Zauberflöte«: »So geht denn das Stück [...] insofern weiter, als es einem Schlafenden ähnelt, der entzückend schön träumt und im Traum auf die lebhafteste Art und Weise lebt.«⁵⁹

III

Während Hofmannsthals Beitrag bereits in den ersten Zeilen im Ansatz programmatische Züge im Sinne einer normativen, das heißt präskriptiven Poetik aufweist, bleibt Walser in beiden Texten zunächst bei einer rein phänomenologisch gehaltenen Betrachtung. Lediglich in einem unscheinbaren, durchaus ambivalenten Passus⁶⁰ scheinen normative Züge durch. Gleiches gilt für Walsers Wiederaufnahme des Themas unter gleichem Titel in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 29. Dezember 1918, in der Walser nunmehr anlässlich eines Theaterbesuchs ein Traumerlebnis beschreibt, welches dem Hofmannsthals durchaus ähnlich ist.⁶¹ War im Hinblick auf eine Programmatik Walser

⁵⁶ Vgl. GWS VIII, S. 9.

⁵⁷ Robert Walser, Über eine Opernaufführung. GWS X, S. 42–46.

⁵⁸ Ebd., S. 45.

⁵⁹ GWS XI, S. 309.

⁶⁰ »Unser Theater gleicht einem Traum, und es hat alle Ursache, ihm noch ähnlicher zu werden« (GWS VIII, S. 8).

⁶¹ »Ich hatte den Eindruck, als sei jeder Spieler einsam in fremdartiger Ebene, wo Gewaltsamkeiten hausen [...] Doch kam ich aus dem Traum nie ganz heraus« (GWS VIII, S. 141f.).

bisher deutlich hinter Hofmannsthal zurückgeblieben, zeugen die beiden letztgenannten Texte Walsers nunmehr von einer maßgeblichen Verschiebung der Hofmannsthal'schen Konzeption: Walser hat nicht nur, dem veränderten historischen Kontext entsprechend, Freuds These des Traums als »Wunscherfüllung«⁶² in diesen fast zehn Jahre später erschienenen Beitrag aufgenommen – und eilt hier tatsächlich Hofmannsthal voraus, der den Freud'schen Nexus von Trieberfüllung und Traum drei Jahre später in »Der Ersatz für die Träume« (GW RA II, S. 141–146) thematisieren wird.⁶³ Bedeutsamer ist vielmehr, dass im Artikel der »Neuen Zürcher Zeitung« ein besonderes Wahrnehmungsdispositiv aufgerufen wird, das bereits in »Eine Theatervorstellung [II]«⁶⁴ sowie in »Entwurf für ein Vorspiel« erschienen war,⁶⁵ und welches Hofmannsthal ebenfalls in seinem Essay beschrieben hatte: gemeint ist das eigentümliche Wahrnehmungsdispositiv eines Gefangenen oder Kranken, dessen physische Möglichkeiten, und damit auch dessen Blick, äußerst begrenzt sind,⁶⁶ und das jenem Wahrnehmungsregime des Theaterzuschauers ähnelt, welches Walser in mehreren Vorstellungsberichten als Blick in ein (gleisendes) Loch,⁶⁷ bzw. als »Zuschauerdunkelkammer«⁶⁸ charakterisieren wird. Bei Walser wird dieses dem Traum spezifische Wahrnehmungsregime nicht nur zur *conditio sine qua non* jenes besonderen »Zaubers«, der neben dem Traum auch dem Theater möglich, wenn nicht sogar eigen ist. Vielmehr ergibt sich aus dem besonderen Regime des Theatertraums für Walser zudem eine maßgeblich praktisch-philosophische Dimension, die bei Hofmannsthal fehlt: Freiheit.

Das Wahrnehmungsregime, an das Walser hier anknüpfen wird, hat Hofmannsthal in »Die Bühne als Traumbild« zunächst als psychische Apparatur beschrieben, bei der die durch physische Immobili-

⁶² Träumerisch schön war's. Es war, als gebe es keinen menschlichen Wunsch mehr, der nicht bald in Erfüllung ginge« (GWS VIII, S. 140f.).

⁶³ »wie beim Träumenden ist hier einem geheimen Trieb seine Stille bereitet« (GW RA II, S. 144).

⁶⁴ GWS I, S. 235–241.

⁶⁵ GWS I, S. 252f.

⁶⁶ Vgl. SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 42.

⁶⁷ Vgl. GWS I, S. 236; GWS VIII, S. 8f.

⁶⁸ GWS I, S. 238.

sation entstandenen Einschränkungen übernatürliche geistige Kräfte hervortreten lassen: »Wenn er [der Künstler] seine Lichter auf seine einfachen gemalten Wände wirft, muß er die Kräfte der Seele in sich versammeln, mit denen der Gefangene, mit denen der Kranke hinüberstarrt durchs Fenster«. ⁶⁹ Bei Walser findet sich dieser Gedanke, der bei Hofmannsthal auf den Produzenten abzielte, nunmehr auf den Rezipienten angewendet: Hier sollen jetzt im Aufnehmenden Kräfte wach werden, die gerade in diesem nun institutionell verstandenen, eingeschränkten Modus der Rezeption begründet sind, welcher sich im Theater als Ausrichtung des Zuschauers in einem stickigen, dunklen Raum hin auf die Bühne als »Loch«, aus dem die gleißend hellen, blendenden Bilder entspringen, ⁷⁰ manifestiert, und der in Walsers Theatertexten immer wieder als das dem Theater spezifische Wahrnehmungsdispositiv beschrieben wird. Es ist die Wirkung dieser – bei Hofmannsthal mit der Metapher des Gefängnisses beschriebenen – Dunkelkammer, ⁷¹ deren befreiende Wirkung Walser in der »Neuen Zürcher Zeitung« mit emphatischen Worten preist: »Darum lobe ich das Theater [...] der Traum ist unser Befreier.« ⁷²

Der Gedanke, dass Freiheit mit einem spezifischen Wahrnehmungsregime verbunden ist, das dem Traum eigen ist und vom Theater simuliert werden kann, soweit es den Rezipienten den benannten rezeptiven Einschränkungen unterwirft, findet sich schon in Walsers erstem Artikel zum Theater als Traum. Er ist dort aber etwas unglücklich durch Walsers Argumentationsführung unterbrochen:

[Unser Theater] ist von einem dachbedeckten, dunkeln Haus geheimnisvoll und fremdartig eingeschlossen. [...] Man atmet Schlafstubenluft [...] frische Luft gibt es da nicht. [...] Wir sind talentlos in der luftumflossenen Freiheit. [...]. Wir sind so gern in dunkeln, nachdenklichen Löchern. ⁷³

⁶⁹ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 42.

⁷⁰ GWS VIII, S. 8f. In »Eine Theatervorstellung [II]« formuliert Walser: » [Der Vorhang] erhob sich und ließ in ein Loch voll Feuer blicken [...] Meine Augen brannten. Ich hatte vorher stundenlang in den Hellen, weißschimmernden Schnee gesehen und dann in das Dunkel der Logen, und jetzt mußten sie in eitel Feuer, Glut, Pracht und Glanz schauen. « (GWS I, S. 236).

⁷¹ Vgl. GWS I, S. 238.

⁷² GWS VIII, S. 142.

⁷³ GWS VIII, S. 7f.

Für Walser eröffnet diese Dunkelheit sogleich die Möglichkeit, den Bühnenraum zum Traum werden zu lassen: »Das Schlafzimmer ist dunkel, nur der offene Traum glänzt in dem starken Licht«. ⁷⁴ Statt hier bereits in Hofmansthal'scher Manier die Produktivität dieses in »Eine Theatervorstellung [II]« zeitgleich als »Zuschauerdunkelkammer« ⁷⁵ bezeichneten Dispositivs hervorzuheben, begnügt sich Walser indes noch mit einer verhaltenen Apologie: »Nicht diese Vorliebe ist eine Schwäche; unsere Schwäche besteht vielmehr darin, uns solcher Vorliebe zu schämen.« ⁷⁶ Im Unterschied zum Artikel der »Neuen Zürcher Zeitung« war die Frage der Freiheit, und des damit verbundenen ermöglichenden Dispositivs, in Walsers erstem Artikel zu Theater als Traum zudem noch, wie bei Hofmannsthal, lediglich auf den Produzenten bezogen – und nicht, wie in den späteren Beiträgen Walsers, auf den Rezipienten.

IV

Der Beitrag in der »Neuen Zürcher Zeitung« weist auf eine weitere Besonderheit der Walser'schen Theorie hin, die sich in anderen seiner Beiträge wiederholen wird, und die Walsers Konzeption einen weiteren Schritt von Hofmannsthal entfernt. So erscheint bei Hofmannsthal der Traum noch gänzlich als immersives Erlebnis von besonderer Qualität:

Wir [...] fallen auf eine blumige Wiesenmatte: was sind das für Blumen! wie steigen sie aus dem nackten grünen Grund empor: es sind Narzissen, sind Nelken, aber wo hätten wir je zuvor ihresgleichen gesehen! Es ist, als hätten sie allen Saft von allen Blumen in sich gesogen, die uns gemalt beglückt haben, als wären sie beglänzt mit dem Glanz unaussprechlich seliger Zeiten, die wir einst durchlebt, als wären Abgründe von Wonne eingesenkt zwischen ihren strahlenden Augen, Gefilde der Seligen ausgebreitet auf jedem seidigen Blütenblatt. Hier ist nicht länger Groß und Klein aufgerichtet als eine Schranke zwischen den Geschöpfen: solche Seligkeit durchschüttelt das träumende Ich zwischen seinen geträumten Blumen, als nur von einer Riesenblüte ausgehen kann für ein winziges, mückenhaftes Wesen: ganze Golfströme der Seligkeit, in die sich das Ich

⁷⁴ Ebd., S. 9.

⁷⁵ GWS I, S. 238.

⁷⁶ GWS VIII, S. 8.

hineinwirft, die Ufer der Realität hinter sich lassend, in Wirbeln von Duft und Glanz von der Blüte an sich gesogen wie ein winziges Insekt.⁷⁷

Während sich bei Hofmannsthal das träumende Ich und damit auch der Rezipient des Theatertraumes unweigerlich in diesem Traumbild verlieren muss, ist bei Walser, der Hofmannsthal folgend immer wieder die Seligkeit dieses Erlebnisses betont, der Rezeptionsmodus hingegen paradox: Walsers Theaterberichte sind durch einen steten Wechsel von Immersion und Distanzierung gekennzeichnet, ebenso, wie sich die praktisch-philosophische Dimension bei Walser gerade als Dialektik von Immersion und Distanzierung ergibt. Nicht in einer reinen eskapistischen Träumerei, die bereits Hofmannsthal durchaus nicht ohne scharfe Spitze in »Gabriele d'Annunzio« (1893) thematisiert hatte,⁷⁸ ist für Walser ein Moment von Freiheit begründet, sondern in einer durch den (Bühnen-)Traum ermöglichten Transzendenz – wobei es hier zu partiellen Überschneidungen mit Bahrs »Dialog vom Tragischen« (1904) kommt.⁷⁹ Diese Transzendenz besteht bei Walser in einer spezifischen Differenzerfahrung: »Ganz gebannt vom Andern, ergriffen vom Gespielten, [...] trüge es mich über vieles Wirkliche, was ich allzu ernst nahm und scharf ansah, groß und frei hinaus, und ich belächelte jetzt, was mich bitter erregt hatte.«⁸⁰

Mit dieser praktisch-philosophischen Dimension von Walsers Deutung, die über eine bloße Wahrnehmungspsychologie weit hinausgeht, hat sich Walser zwar deutlich von Hofmannsthals »Bühne als Traumbild« entfernt. Hofmannsthal selbst wird die Positionen indes einander wieder annähern, wenn er in »Ersatz für die Träume« (1921) nicht nur eine vergleichbare Zuschauerdunkelkammer beschreibt, sondern vielmehr neben einer bloßen psychologischen Erklärung der Traumwirkung ebenfalls ein Moment von Freiheit erscheint, das bei Hofmannsthal aber als Perspektive einer heilenden Versöhnung⁸¹ begriffen wird:

⁷⁷ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40.

⁷⁸ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 99–107.

⁷⁹ Vgl. den Abschnitt zur Ekstase in: Hermann Bahr, Kritische Schriften, Bd. 9: Dialog vom Tragischen. Dialog vom Marsyas. Josef Kainz. Hg. von Gottfried Schnödl. Weimar 2010, S. 63–66.

⁸⁰ GWS VIII, S. 142.

⁸¹ GW RA II, S. 142.

Davor flüchten sie zu unzähligen Hunderttausenden in den finsternen Saal mit den beweglichen Bildern. [...] Da waren Träume [...] sie waren auch bei Tag da, waren überall: eine dunkle Ecke [...] genügte, [...] der dunkle Raum hinter der Kellerstiege, ein altes Faß im Hof, halbvoll mit Regenwasser, eine Kiste mit Gerümpel; da war die Tür zu einem Magazin, die Bodentür, die Tür zur Nachbarswohnung, [...] – und nun ist es wieder eine Kiste [...] die sich auftut: das Kino. [...] es bleiben die Gewohnheiten des Traumes, in denen der ganze Mensch ist, mehr als in den Gewohnheiten des Lebens, all die unterdrückten Besessenheiten, in denen die Stärke und Besonderheit des Individuums sich nach innen zu auslebt. Diese ganze unterirdische Vegetation bebt mit bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen. Ja dieser dunkle Wurzelgrund des Lebens, er, die Region wo das Individuum aufhört Individuum zu sein, er, den so selten ein Wort erreicht, kaum das Wort des Gebetes oder das Gestammel der Liebe, er bebt mit. [...] Es ist der ganze Mensch, der sich diesem Schauspiel hingibt.⁸²

V

Ein scheinbar gespaltenen Rezeptionsmodus, der bisweilen als Koexistenz von Unvereinbarem erscheint, ist bei Walser kein exklusives Merkmal gerade dieser praktisch-philosophischen Dimension. Er ist vielmehr in deutlich grundlegender Weise dem Theatererlebnis inne – und wird in Walsers späteren Schriften in einer auffälligen Parallele zu Freud beschrieben.

Eigentümlich ist der Traum bei Walser bereits im Kleinen. Denn nicht bloß eine Sprache der Superlative spricht der Traum. Vielmehr kommt es dort zu einer eigentümlichen Koexistenz polarer Oppositionen: Der Traum kann ein Nebeneinander, wenn nicht gar eine Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren durchaus ertragen; der Satz vom Widerspruch findet in der Traumlogik gerade keine Anwendung. Die Bilder des Traums sind »zugleich wahr und unnatürlich«,⁸³ »befremdend und zugleich herzensvertraulich«,⁸⁴ die Farben »scharf und weich

⁸² Ebd., S. 142–145.

⁸³ GWS VIII, S. 7.

⁸⁴ Ebd., S. 8.

zugleich«. ⁸⁵ »Ferne und Nähe sind im Theater dicht nebeneinander«, ⁸⁶ ebenso, wie schnelle Bewegungen eine extreme Verlangsamung erfahren. ⁸⁷ Hierin unterscheidet sich bereits Walsers erster Beitrag zum Theater als Traum von der Beschreibung des Traumes bei Hofmannsthal: Während für Letzteren eine Topik der Extreme ein Merkmal des Traumes ist, scheint es bei Walser tatsächlich eine Logik der Vereinbarkeit von Unvereinbarem zu sein, die das Traumerlebnis kennzeichnet. In der »Neuen Zürcher Zeitung« wird Walser zehn Jahre später diese Charakterisierung wieder aufnehmen: »Ich hatte den Eindruck, als sei jeder Spieler einsam in fremdartiger Ebene, wo Gewaltigkeiten hausen. Dann schien er mir wieder bekannt und vertraut wie der nächstbeste schlichte Mensch.« ⁸⁸ In »Trauerspiel« verbinden sich zudem Lichtmetaphorik und Widersprüchlichkeit eines »Gartens Traum« in Walsers Beschreibung eines Mädchens: »So süß wie sündhaft, schuldlos wie gelehrt in Künsten schon der Schuld, tritt sie voran als helles Licht, Liebreiz und Schrecken werfend in das Gemüt der bangen Hörerschaft. Ihr trauernd nach lischt eine Fackel aus.« ⁸⁹

Eine Sukzession von Gegenteiligem, die sich bisweilen zur tatsächlichen Koexistenz von Unvereinbarem gesteigert findet, ist dabei nicht auf die Darstellung beschränkt, sondern wird von Walser tatsächlich auch für das Rezipientenerlebnis kennzeichnend. Ist bei oben zitierten Passagen mancherorts noch unklar, ob der Widerspruch tatsächlich besteht, oder lediglich dem Zuschauer als solcher erscheint (»ich hatte den Eindruck«, etc.), ⁹⁰ soll, wie noch zu zeigen ist, eine rezeptive Ambivalenz in Walsers späteren Schriften zum Signum des Theater(traum-)erlebnisses werden.

Bereits in einem früheren Theaterbericht (»Eine Theatervorstellung [II]«), veröffentlicht in der »Schaubühne« vom 7. März 1907, ⁹¹ in dem das Wahrgenommene zunächst gänzlich in Einklang mit den Thesen

⁸⁵ Ebd., S. 7.

⁸⁶ Ebd., S. 10.

⁸⁷ » [E]in Eisenbahnzug [...] zieht vorüber, ganz langsam, als zöge und winde er sich in weiter Ferne, wo das Schnelle dem Auge nicht schnell entfliehen will«, ebd. S. 10.

⁸⁸ GWS VIII, S. 141.

⁸⁹ GWS VII, S. 33.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ GWS I, S. 235–41.

zum Traumtheater geschildert wird (»[Der Vorhang] erhob sich und ließ in ein Loch voll Feuer blicken. Die Gestalten bewegten sich also bald, riesige, plastische, übernatürlich scharf gezeichnete Gestalten [...]«),⁹² beschreibt Walser das Paradox eines schlechten, gescheiterten, aber gleichzeitig in der Rezeption erfolgreichen Spiels. In diesem kurzen Vorstellungsbericht einer Aufführung von Schillers »Maria Stuart« führt das Spiel der Darstellerin der Maria, die »ihre Rolle nicht auswendig wußte« und die »sich eher wie eine Kneipenkellnerin niedriger Stufe benahm, als wie eine so vornehme Frau«,⁹³ zu einem Zusammenbruch der theatralen Illusion. Nichtsdestotrotz hat das Stück für den Erzähler Erfolg: »Sie machte es schlecht, aber in der Art und Weise, wie sie es verpfuschte, lag wiederum das Grandiose«. ⁹⁴ Walser wird ein struktural vergleichbares Erlebnis an anderer Stelle aufrufen, um hier tatsächlich eine wirkungsästhetische Gesetzmäßigkeit zu formulieren. In »Bedenkliche Geschichte« (»Die Schaubühne« vom 21. Mai 1908) hat Walser nämlich seine Beobachtungen zu einer allgemeingefassten Regel zusammengefasst: »Gerade von der Bühne herab reizen schlechte und ungefüge Kunstleistungen die zuschauende Phantasie in ungefähr eben dem Maß, wie es die ganz hohen, und vortrefflichen vermögen. Die mittelmäßigen Darbietungen aber verschmäh't man, man empfindet sie leicht als [...] ungebührlich.«⁹⁵

In »Theater«⁹⁶ wird mehr als zwanzig Jahre später schauspielerisches Versagen immer noch in einer Weise kommentiert, die nicht nur der Beobachtung aus »Eine Theatervorstellung [II]« entspricht, sondern vielmehr in auffallender Parallele zu den autochthonen Darstellungsmodi des Traums, wie sie Walser in »Das Theater, ein Traum« nachgezeichnet hat, steht: »Sind solche Bühnenpersönlichkeiten nicht zugleich interessant und zugleich entsetzlich?«⁹⁷ Hier erfüllt sich zudem als atypischer Fall im Großen, was in »Das Theater, ein Traum«

⁹² Ebd., S. 236.

⁹³ Ebd., S. 236f.

⁹⁴ Ebd., S. 240.

⁹⁵ Robert Walser, Bedenkliche Geschichte. In: Ders., Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven, Bd. 15: Prosa aus der Berliner Zeit 1906–1912. Frankfurt a.M. 2011 (nachfolgend zitiert: GWE XV), S. 32.

⁹⁶ Robert Walser, Theater. GWS IV, S. 291f. (unveröffentlicht, ca. 1928/29).

⁹⁷ Ebd., S. 292.

im Kleinen bereits als Dissoziationserfahrung für das (Traum-)Theater beschrieben wurde: »Wie schön ist es, wenn zwei Kerle laut brüllend miteinander flüstern, während des anderen Gesichtszüge sagen: wie still ist es rings umher!«⁹⁸

Die Überschneidungen beider Fälle – der Freude am »entsetzlichen«, d.h. regelwidrigen Spiel und der »Seeligkeit«, die im Traum durch die Koexistenz polarer Oppositionen entsteht – sind dabei kein Zufall. Sie entspringen vielmehr einer Analyse der psychologischen Wirkungsmechanismen des Schauspiels, die auffallend Freuds deutlich späterer, metapsychologischer Theoriebildung entspricht. Bereits mit »Eine Theateraufführung« (1907) kam Walser der Freud'schen Erklärung erstaunlich nahe, wenn er das Wirkungsverhältnis als Dissoziation von Ratio und Emotion beschreibt (»Dem Verstand war's hurenhaft, dem Gefühl titanisch«)⁹⁹ – eine Dissoziation, die Hofmannsthal 1921 als Grund für die besondere Wirkungsmacht von Traum und Film angeben wird.¹⁰⁰ Während diese Episode gerade im Hinblick auf die antinomische Polarität des Erlebnisses mit den Mitteln der tradierten rationalistischen Schulpsychologie¹⁰¹ nur unter Zuhilfenahme der zeitgenössischen Theorien einer gemischten Empfindung gefasst werden kann,¹⁰² bleibt ein entsprechender Anschluss des in Walsers »Bedenkliche Geschichte« geschilderten Erlebnisses indes untersagt: Die von Walser empirisch gewonnene Gesetzmäßigkeit, dass lediglich das Mittelmaß disqualifizieren soll, nicht aber beide Extreme – die Erlebnisqualität vielleicht sogar beschreibbar wäre als Graph einer umgekehrten Gauß'schen Kurve – zeugt von einer Parsimoniefeindlichkeit der Erklärung dieses psychischen Prozesses. Sulzer hatte mit seiner Umdeutung des schon von Leibniz thematisierten dunklen Seelengrundes zwar bereits auf die nachdrückliche Macht des Unbewuss-

⁹⁸ GWS VIII, S. 11.

⁹⁹ GWS I, S. 240.

¹⁰⁰ Vgl. GW RA II, S. 143.

¹⁰¹ Die das Urteil der unteren Seelenvermögen lediglich als (wenn auch fehleranfälliges) Pendant zum Urteil der Vernunft begreift.

¹⁰² Schon bei Aristoteles angelegt als Erklärung der Freude am Hässlichen über eine distanzierende Differenzzerfahrung (Vergleich von Urbild und Abbild), in der Aufklärung modifiziert zur Theorie der gemischten Empfindung (Mendelssohn, Lessing). Zu Nietzsches Version vgl. unten, Anm. 105.

ten verwiesen,¹⁰³ und zudem eine monistische Erklärung von hohen und niederen Vergnügen angeboten.¹⁰⁴ Nietzsche schließlich erweitert die bereits in der Aufklärung ausdifferenzierte Theorie der gemischten Empfindung zu einem grundsätzlich hybriden Modell des Erlebnisses der Kunst.¹⁰⁵ Metapsychologisch voll erklärbar wird die durch Walser etablierte Regel (wie im allgemeinen die Hybridität des Theatererlebnisses in so manchem Vorstellungsbericht) aber letztlich erst durch das Freud'sche Modell psychischer Prozessualität, welches in den »Studien über Hysterie«, der »Traumdeutung« sowie in der Studie zum Witz¹⁰⁶ angelegt war, sich aber erst mit Freuds zweiter Topik angemessen auf fremdgeschaffene Phantasmen, wie ein Theaterstück, übertragen lässt: Der Erfolg regelgerechten Spiels und dessen Rezeption, von Aristoteles bis Baumgarten noch als Frage der Wahrnehmung einer Vollkommenheit begriffen, war bei Freud als Sublimierung erklärbar;¹⁰⁷ der Erfolg niederen Spiels, bis hin zum schauspielerischen Versagen, ergab sich dagegen direkter aus der unmittelbaren Triebdynamik. Freud war es dabei sogar möglich, beide Phänomene unter eine monistische Erklärung zu vereinigen, welche die Parsimoniefeindlichkeit der Walser'schen Beschreibung vermeidet: In beiden Fällen sei nämlich das

¹⁰³ Vgl. Johann Georg Sulzer, Erklärung eines psychologisch paradoxen Satzes: Dass der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe, sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urteilt. In: Ders., Vermischte Philosophische Schriften, Bd. 1. Leipzig 1782, S. 101–123.

¹⁰⁴ Vgl. Johann Georg Sulzer, Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen. In: Ders., Philosophische Schriften (wie Anm. 103), S. 1–100, insbesondere S. 8, S. 14f.

¹⁰⁵ Nietzsche beschreibt den Traum als gemischtes Regime: »[A]uch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere, [...] er lebt und leidet mit in diesen Szenen – und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins; und vielleicht erinnert sich Mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermutigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: »Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!« (Nietzsche, Geburt der Tragödie (wie Anm. 24), S. 21. Vgl. zum Illusionsbewusstsein bei Nietzsche zudem infra Anm. 102.

¹⁰⁶ Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (wie Anm. 13).

¹⁰⁷ Sigmund Freud, Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen gehalten zur 20jährigen Gründungsfeier der Clark University in Worcester, Mass., September 1909. Leipzig/Wien 1924, S. 25; Ders., Zur Einführung des Narzißmus. Leipzig/Wien 1924 [1915], S. 26: »Die Sublimierung ist ein Prozeß an der Objektlibido und besteht darin, daß sich der Trieb auf ein anderes [...] Ziel wirft«; Ders., Jenseits des Lustprinzips. Leipzig/Wien/Zürich 1920, S. 40; Ders., Das Ich und das Es. Leipzig/Wien/Zürich 1923, S. 34.

Unbewusste, als das »eigentlich reale Psychische«,¹⁰⁸ die Ursache; auch die Sublimierung antworte auf nichts anderes als auf ein- und denselben unbewussten Trieb, der nunmehr in einer »sozial oder ethisch höher gewerteten Leistung Befriedigung findet«.¹⁰⁹ Wenn Walser 1908 diese Erklärung noch nicht bereitstand, so ist seine Beobachtung nichtsdestotrotz äußerst schafsinnig. Er gibt an anderer Stelle zwar ebenfalls eine Begründung dafür, dass das Erlebnis »dem Verstand [...] hurenhaft, dem Gefühl titanisch«¹¹⁰ sein kann. Diese ist indes teils noch der klassischen Dichotomie von (niederem) Gefühl und (hoher) Vernunft verhaftet, welche Freud mit seiner monistischen Erklärung längst hinter sich gelassen hat. So heißt es denn in »Eine Theatervorstellung [I]« (»Der Samstag«, April 1905): »Man horcht nicht nur mit den kalten Ohren, nein, auch mit dem Mund. Der Mund ist etwas heißes im Vergleich zu Ohren«.¹¹¹

»Eine Theatervorstellung [II]« weist dann, soweit es um den Aspekt des Glaubens an die Darstellung geht, zudem auf eine Stoßrichtung von Walsers Wahrnehmungsregime, die sich von Hofmannsthals Konzeption in »Bühne als Traumbild« und letztlich dann auch von Freud unterscheiden wird. Nietzsche hatte bereits einen Mittelzustand zwischen Schlaf und Wachsamkeit angenommen, der als zentrale Bedingung für den Erfolg des Traums verstanden wird.¹¹² Eine stets »durchschimmernde Empfindung des Scheins« (Nietzsche) ist nicht

¹⁰⁸ Freud, Die Traumdeutung (wie Anm. 32), S. 386.

¹⁰⁹ Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Bd. 13. Hg. von Anna Freud u.a. London 1940, Kap. 2.3. Entsprechend heißt es in »Das Unbehagen in der Kultur« (Wien 1930), S. 30: »Die Sublimierung der Triebe leiht dazu ihre Hilfe. Am meisten erreicht man, wenn man den Lustgewinn aus den Quellen psychischer und intellektueller Arbeit genügend zu erhöhen versteht. Das Schicksal kann einem dann wenig anhaben. Die Befriedigung solcher Art, wie die Freude des Künstlers am Schaffen, an der Verkörperung seiner Phantasiegebilde, die des Forschers an der Lösung von Problemen und am Erkennen der Wahrheit, haben eine besondere Qualität, die wir gewiß eines Tages werden metapsychologisch charakterisieren können. Derzeit können wir nur bildweise sagen, sie erscheinen uns »feiner und höher.«

¹¹⁰ GWS I, S. 240.

¹¹¹ Robert Walser, Eine Theatervorstellung [I]. GWE XV, S. 14.

¹¹² »Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres Scheins: wenigstens ist dies meine Erfahrung, für deren Häufigkeit, ja Normalität, ich manches Zeugnis und die Aussprüche der Dichter beizubringen hätte«, Nietzsche, Geburt der Tragödie (wie Anm. 24), S. 21.

nur ebenso zentral für Walsers oben dargelegte praktisch-philosophische Dimension des Theatertraums, die sich in einem hybriden Modus von Immersion und Differenz verwirklicht. Sie wird in »Eine Theatervorstellung [II]« von Walser vielmehr unabhängig vom Traumdispositiv verhandelt und in der Fortentwicklung von Walsers Theorie immer deutlicher als eigentlicher Wahrnehmungsmodus des Theaters begriffen. In dem kurzen Bericht kommt es nämlich in der Rezeption zu einer besonders interessanten Koexistenz von Widersprüchlichem: als Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung zweier verschiedener semiotischer Ebenen, wenn sich die ursprüngliche Alternanz zu einer unvereinbaren Koexistenz von Signifikat und Signifikant gesteigert findet:

Der junge, schlanke Mortimer [...] spielte meiner Meinung nach herrlich; nicht so Maria, die ihre Rolle nicht auswendig wußte [...] Und dann sprach sie, ah, sie spielte meisterhaft. [...] beider Frauen Leiber zitterten wie vom Sturm gepackte Baumstämme. Maria, die schlechte Schauspielerin, schlug der guten eins ins Gesicht. [...] Die liebe Elisabeth muss fliehen, und die dumme Maria muß jetzt in Verlegenheit sein, wie sie es angattern soll, in die Ohnmacht befriedigten Rachegefühls zu sinken.¹¹³

Während es beim frühen Walser teils noch unklar ist, ob in der Theaterrezeption Immersion und Illusionsbruch alternieren, ebenso wie gemäß der von Walser in »Das Theater, ein Traum« beschriebenen Logik des Traums die Widersprüche im Traum zunächst einander ablösen, und nicht koexistieren, ist hiermit dennoch bereits eine Richtung vorgegeben: Walsers Theorie wird über die Jahre hinweg immer deutlicher zu einem hybriden Wahrnehmungsmodus ausgebaut, der sich gerade durch Koexistenz auszeichnet, und damit weder Hofmannsthal's »Morgentraum«, noch dem von Nietzsche und Freud statuierten Zustand eines reduzierten Fiktionsbewusstseins entspricht.

¹¹³ GWS I, S. 236f. »Der junge Mortimer [Figurenname, Diegese, Ebene des Signifikats] [...] spielte [Ebene des Signifikanten, Semiose] meiner Meinung nach herrlich, nicht so Maria [Figurenname, Diegese], die ihre Rolle nicht auswendig wusste. [...] Und dann sprach sie [Ebenenzugehörigkeit unklar!], ah, sie spielte [Ebenenzugehörigkeit klar-gestellt] meisterhaft. [...] beider Frauen Leiber zitterten [beiden Ebenen zugehörig] wie vom Sturm gepackte Baumstämme. Maria [Figurenname], die schlechte Schauspielerin [Ebene des Signifikanten], schlug der guten eins ins Gesicht [unklar: gute Schauspielerin oder gute Figur?]. [...] Die liebe Elisabeth [Mischung? s.o.] muss fliehen [Diegese], und die dumme Maria [Mischung, s.o.] muß jetzt in Verlegenheit sein, wie sie es angattern soll, in die Ohnmacht befriedigten Rachegefühls zu sinken [Diegese].

Wenn es die eben ausgeführte Differenz zwischen Hofmannsthal auf der einen Seite, und Nietzsche und Freud auf der anderen ist, die Walser nunmehr von Hofmannsthal entfernt, scheint diese Dissoziation zunächst nur vorübergehend zu sein. Während Hofmannsthals Traum in »Die Bühne als Traumbild« kaum jenem Wahrnehmungsregime ähnelt, das Walser als Dispositiv voraussetzt, wird Hofmannsthal für den Kino-Traum später ein ähnliches Paradox beschreiben – und sich damit nunmehr Walser annähern:

[A]uf dem Film aber fliegt indessen in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, [...]. Sie leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, daß er wach ist [sic!]; er braucht nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist, bis in die geheimste Falte, starrt er auf dieses flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht.¹¹⁴

Indes ist diese Annäherung tatsächlich nur eine vorübergehende. Walser wird in seinen späten Schriften nämlich das Rezeptionsverhältnis generell als hybrides Regime beschreiben, ohne hier überhaupt noch auf den Traum als Bild oder Metapher zurückzugreifen. Der Grund hierfür ist eine mediale Verschiebung hin zu einer in Kurzprosa inszenierten Rezeptionsbeziehung. Walsers »Ich nannte mich Tannhäuser«¹¹⁵ (»Berliner Börsen-Courier« vom 3. September 1925) ist paradigmatisch für diese Verlagerung. Das Erzähl-Ich berichtet hier, wie es in einer gänzlich alltäglichen Situation damit begann, zu schauspielern. Das Publikum ist aber nicht das überraschte Gegenüber, sondern vielmehr der Mime selbst, der sich an seinem eigenen Verhältnis zur Darstellung erfreut. Es gibt viele literarische Berichte Walsers, die ähnliche Szenen aufnehmen,¹¹⁶ und diese Texte haben alle einen gemeinsamen Nenner: Es ist höchst unklar, ob das angeblich Geschehene real oder nur fingiert ist. Worin sich die eigentliche Rezeptionsbeziehung aber

¹¹⁴ GW RA II, S. 144.

¹¹⁵ GWS XI, S. 58–60.

¹¹⁶ Vgl. Robert Walser, Ein Schauspieler (GWS VIII, S. 97–99); Ders., Das Drama (GWS XI, S. 227–229); Ders., Drama (GWS VIII, S. 106f.); Ders., Ich ging wieder einmal ins Theater (GWS IX, S. 163–166); Ders., Kleine Komödie (GWS XI, S. 293–296).

entfaltet, ist die literarische Retrospektion. Es wird gerade mit diesen späten Theaterberichten immer deutlicher, dass für Walser das Theater einen neuen Ort gefunden hat. Es findet nicht mehr auf der Bühne statt, und eigentlich auch nur vermeintlich in der Lebenswelt, sondern vielmehr in einer Kurzprosa, deren Rezeptionssituation keineswegs vom ursprünglichen Dispositiv getragen ist, welches Hofmannsthal und Walser in den Texten zum Theater als Traum beschrieben haben: Walsers Erzähler sind regelmäßig ebenso wach wie der Protagonist-Rezipient in »Ich nannte mich Tannhäuser«; die Texte kennzeichnet aber jene eigentümliche hybride Rezeptionshaltung, zu deren Beschreibung Walser 1907 in seiner ersten Beschäftigung mit Hofmannsthal die Grundfesten gelegt hat.

Es ist evident, dass Walser mit dieser letzten Verschiebung Hofmannsthals »Bühne als Traumbild« weit hinter sich gelassen hat, auch wenn dies seine Ursache gerade nicht in der zeitlichen Verzögerung findet, die eine Rezeption späterer Freud'scher Schriften bei Walser ermöglicht hätte: Walsers Verschiebung ist vielmehr einer schrittweisen Weiterentwicklung des ursprünglichen, von Hofmannsthal übernommenen Dispositivs geschuldet, die eher aus empirischen Beobachtungen resultiert, denn aus einer verspäteten Theorierezeption. Wenn in »Ich nannte mich Tannhäuser« ein rezeptives Erlebnis geschaffen wird, in dem der Mime selbst zu seinem eigenen Betrachter wird, und in diesem Sinne als Rezipiententheater ein Mikrotheater begründet, das keiner weiteren Personen bedarf, dann liegt die Geburtsstunde der Entdeckung dieses originären Wahrnehmungsdispositivs nichtsdestotrotz in jener Auseinandersetzung mit dem Theatertraum, die mit den ersten Antworten auf Hofmannsthals Beitrag im Jahre 1907 begonnen hatten. Verdeckt wird diese Verbindung lediglich durch eine Kette von Verschiebungen, im Rahmen derer Walser über die Jahre die verschiedenen Konstituenten von Hofmannsthals Theatertraum weitergedacht und umgestaltet hat. Was folglich als Ergebnis am Ende dieses Prozesses steht, hat zwar jede Ähnlichkeit mit Hofmannsthals Theatertraum verloren, ist nichtsdestotrotz aber genealogisch eng mit ihm verbunden. Dass Walser, wie er selbst beteuert, Hofmannsthal »hundert Gedanken« verdankt, ist damit nur eine leichte Übertreibung: Zumindest eine zweitstellige Anzahl an Artikeln für diverse Zeitschriften, in

denen sich Walsers Theorie des Wahrnehmungsregimes des Theaters entfaltet, bis hin zur Präsenz der Idee in Walsers späten Mikrogrammen, verdanken ihre Entstehung einer Hofmannsthal-Lektüre in den frühen Jahren von Walsers literarischer Produktion.

Arthur Schnitzlers Schlüsse*

Nicht um den Zauber, der in jedem Anfang steckt, geht es im Folgenden, sondern um die Besonderheiten, die das Ende ausmachen. Wie hört man auf? Welcher Schluss ist einem literarischen Werk angemessen? Solche Fragen werden in der Literaturwissenschaft, vor allem in der angloamerikanischen ›Closure‹-Forschung,¹ intensiv diskutiert. Das Untersuchungsspektrum reicht von der Klassifikation äußerlicher Schlussmarkierungen ikonischer oder typographischer Art über die Frage nach metatextuellen epilogischen Hinweisen bis hin zur graduellen Differenzierung zwischen ›offenem und geschlossenem Ende‹. Das Hauptinteresse der ›Closure‹-Forschung gilt dem Verhältnis von ›histoire‹ und ›discours‹; vereinfacht gefragt: Wann ist eine Geschichte zu Ende und wann ist sie zu Ende erzählt oder inszeniert?

Schlussgebungen waren schon immer ein zentrales Thema ästhetischer Debatten. Als klassisches Ende einer Geschichte wie deren künstlerischer Darstellung gilt seit alters der Tod des Helden oder der Heldin oder deren glückliche Rettung. Doch auch ein toter oder gereteter Held garantiert noch kein gelungenes Finale. So bemängelt schon Aristoteles an den Tragödien des Euripides den klapparatistischen *Deus ex machina*-Schluss: »Es ist offenkundig, daß auch die Lösung der

* Überarbeitete Abschiedsvorlesung an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, gehalten am 30. Juli 2020.

¹ Aus der Vielzahl der Forschungsarbeiten genannt seien neben dem ›Klassiker‹ von Frank Kermode, *The Sense of an Ending*. 2. Aufl. Oxford 2000 [zuerst 1967]; Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago 1968; Marianna Torgovnick, *Closure in the Novel*. Princeton 1981; Barbara Korte, *Techniken der Schlußgebung im Roman: Eine Untersuchung englisch- und deutschsprachiger Romane*. Frankfurt a.M. 1985; D. A. Miller, *Problems of Closure in the Traditional Novel*. In: *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Hg. von Brian Richardson. Columbus 2002, S. 272–281; J. Hillis Miller, *The Problematic of Ending in Narrative* [Vorwort]. In: *Nineteenth-Century Fiction* 33, 1978, [Spezialheft:] *Narrative Endings*, S. 3–7; Noël Carroll, *Narrative Closure*. In: *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 135, 2007, S. 1–15; und Andrew Craig, *Closure and the Novel*. In: *Sydney Review of Books*, Oktober 2019 (<https://sydneyreviewofbooks.com/essay/closure-and-the-novel/> [31. Juli 2021]).

Handlung aus der Handlung selbst hervorgehen muß, und nicht – wie in der *Medea* [...] – aus dem Eingriff eines Gottes«. ² Die lange normative Schlussalternative des tragischen Endes eines Trauerspiels oder des *happy endings* der Komödie wurde bereits im 17. Jahrhundert in Frage gestellt, als mit dem neutralen Genre, aus dem sich das Schauspiel entwickelte, auch das Ende unbestimmt blieb und die Gattungsgrenzen diffundierten. In der zunehmenden Problematisierung des ›discours‹ und dessen Verselbständigung von der ›histoire‹ sah sich die Narration immer weniger an Chronologie und Geschichte gebunden. Erprobt wurden achronische narrative Formen wie analytisches Erzählen mit nachgetragener Vorgeschichte oder fragmentarisches Erzählen mit offenem Ende. Dadurch gerieten auch die eindeutigen Schlussoptionen in eine ästhetische Krise. ³ Das ›dénouement‹, die vollständige Schürzung des Knotens, ⁴ blieb allerdings lange die dramenästhetisch orthodoxe Lösung, obschon sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts –

² Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 15: »Vielmehr darf man den Eingriff eines Gottes nur bei dem verwenden, was außerhalb der Bühnenhandlung liegt, oder was sich vor ihr ereignet hat und was ein Mensch nicht wissen kann, oder was sich nach ihr ereignen wird und was der Vorhersage und Ankündigung bedarf – den Göttern schreiben wir ja die Fähigkeit zu, alles zu überblicken«. Die ›mechane‹ war »eine Art Kran, der die Erscheinung eines Gottes aus der Höhe herabschweben ließ; der Ausdruck bezeichnete in übertragener Bedeutung jedweden göttlichen Eingriff in das menschliche Geschehen (deus ex machina)« (Manfred Fuhrmann, Anmerkungen. In: Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von M. Fuhrmann. Stuttgart 2014, S. 122). – Dieses schon bei Euripides künstlich wirkende Schlussmoment wird von Bert Brecht in seinem »Guten Mensch von Sezuan« (1943) sinnfällig parodiert. Die dort auftretenden Götter konstatieren am Ende ratlos: »Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen | den Vorhang zu und alle Fragen offen«; vgl. dazu Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. von Peter Marx. Stuttgart/Weimar 2012, bes. S. 133–144.

³ Wie stark aber noch um 1800 das Publikum nach einem eindeutigen Schluss verlangte, zeigt exemplarisch Goethes Schauspiel »Torquato Tasso« (1790). Es mündet in einen offenen Schluss, der Szene, in der sich der Protagonist, der leidende Renaissance-dichter Tasso, an seinen Widersacher Antonio Montecatino klammert. Kaum war Goethe gestorben (1832), gab es in Deutschland gleich mehrere Schriftsteller, die den Fortgang der Geschichte dramatisierten, indem sie »Tassos Tod« inszenierten und damit Goethes Schauspiel nachträglich einen tragischen Schluss verschafften; vgl. dazu Thomas Plagwitz, Zerreißprobe aufs Exempel. Der Dichter als Weltschmerzler in Tasso-Dramen nach Goethe. In: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*. Hg. von Achim Aurnhammer. Berlin/New York 1995, S. 172–204.

⁴ Als wichtiges zeitgeschichtliches Dokument zum Verständnis der aristotelischen Auffassung von der dramatischen Auflösung als ›Schürzung des Knotens‹ vgl. den philo-

gerade durch die Konkurrenz im narrativen Genre – zunehmend auch andere, heterodoxe Schlüsse etablierten. So endet Goethes später Roman »Wilhelm Meisters Wanderjahre« aus dem Jahr 1829 mit der eingeklammerten Bemerkung: »(Ist fortzusetzen)«.⁵

Provisorische offene Schlüsse waren im 19. Jahrhundert jedoch die Ausnahme. Da sich die Romanpoetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorrangig an Dramentektonik und Lesergeschmack orientierte, blieb der harmonische Schluss selbst im Realismus fast noch ein Dogma.⁶ Damit die »Theilnahme des Zuschauers am Ende des Stückes« nicht in einer »quälenden Verstimmung untergehe[]«, fordert etwa Gustav Freytag einen »versöhnenden Schluss«.⁷ Die Ablehnung offener Schlüsse und das Festhalten an harmonischen Schlussgebungen als ausgleichende Abrundung im Sinne »poetischer Gerechtigkeit« begründete wesentlich den Heroismus der Gründerzeit.

logischen Kommentar von Fr[anz] Susemihl, Studien zur aristotelischen Poetik. Fünftes Stück. In: Rheinisches Museum für Philologie N.F. 28, 1873, S. 305–336, bes. S. 315ff.

⁵ Solche provisorischen Schlüsse begünstigten die Mode der Fortsetzungsromane, wie sie etwa Karl Gutzkows Romanschaffen repräsentiert. So wirkt das Ende der »Ritter vom Geiste« (1850/51) ausgesprochen künstlich: Es überschreitet die erzählte Romanzeit und ist überdies relativiert durch den Schlussvers eines Liedzitats: »Was nie begonnen, endet nicht!« Und ein zeitgenössischer Rezensent erkennt folgerichtig: »Fortsetzung folgt«, so steht unsichtbar für das gemeine Auge, aber dem Eingeweihten desto deutlicher, unter dem neunten Bande Gutzkows wie unter jeder Nummer der [Augsburger] Allg[emeinen] Zeitung. Und wer weiß ob wir, wenn nach beliebiger Pause [...] ein neuer Band beginnt [...] dann nicht die Geistes-Ritter handeln und – siegen sehen, wie wir sie leidend, schweigend entsagend verlassen? [...] Solang dieß rechte Ende nicht da ist, wollen wir uns denn mit dem provisorischen, perspektivischen begnügen, welches der neunte Band gebracht hat.« (Anon., Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Von Karl Gutzkow. In: Blätter für literarische Unterhaltung, 1851, Nr. 104, S. 513–517, und 1852, Nr. 4, S. 73–79, hier S. 76).

⁶ Vgl. Franz Rhöse, Konflikt und Versöhnung. Untersuchungen zur Theorie des Romans von Hegel bis zum Naturalismus. Stuttgart 1978, S. 120.

⁷ Vgl. Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. 3. Aufl. Leipzig 1876, S. 118: »Über dem Ende der Helden aber muß versöhnend und erhebend im Zuschauer die Empfindung von dem Vernünftigen und Nothwendigen solches Untergangs lebendig werden. Dies ist nur möglich, wenn durch das Geschick der Helden eine wirkliche Ausgleichung der kämpfenden Gegensätze hervorgebracht wird. Die Schlußworte des Dramas haben die Aufgabe, zu erinnern, daß nichts Zufälliges, Individuelles dargestellt worden sei, sondern ein Poetisches, das allgemeinverständliche Bedeutung habe. Den modernen Dichtern pflegt die Katastrophe Schwierigkeit zu machen. Das ist kein gutes Zeichen«. Siehe dazu auch Rhöse, Konflikt und Versöhnung (wie Anm. 6), S. 119–126, hier S. 121.

Gegen dieses versöhnende Schlussmodell wandte sich erst um 1885 die ästhetische Avantgarde, die allzu pauschal als Naturalismus etikettiert wird, obschon sie von Anfang an, gerade in Wien, mit ästhetizistischen Tendenzen einherging. Schon weil man den Druck des Publikums auf die künstlerische Produktion als »erschlichene Rechtsansprüche« ablehnte, sah man wie Leo Berg »die Forderung der poetischen Gerechtigkeit, des versöhnenden Schlusses« für erledigt an.⁸ Die ästhetische Avantgarde um 1900, die »der landläufigen Zuckererotik den Garaus machen« will,⁹ diskreditiert das alte Schlussmodell, in dem das Böse bestraft und das Gute belohnt wird, zum Cliché der Erfolgsliteratur, gegen die – aus Sicht der Avantgarde – allein schon deren Popularität sprach. Doch im Gegensatz zur einhelligen Ablehnung des alten Schlussmodells blieben die modernen Optionen und Problemlösungen der ästhetischen Avantgarde, wie denn ein literarisches Kunstwerk angemessen zu schließen habe, ganz uneinheitlich.

Wie die Moderne die ästhetische Dissonanz zum alten Schluss reflektiert und zu lösen sucht, zeigt paradigmatisch das Werk des Wiener Schriftstellers Arthur Schnitzler. Schnitzler eignet sich geradezu mustergültig für eine solche Fallstudie, da er sein Leben lang mit den Enden seiner Werke gerungen und Schlüsse immer wieder geändert hat, wie sein Nachlass eindrücklich dokumentiert. Erstaunlicherweise hat die Moderne-Forschung Schnitzlers Schlüsse bislang kaum beachtet.

Metapoetisch ohnehin zurückhaltend, hat sich Schnitzler kaum zu Fragen eines modernen Dramen- oder Erzählendes geäußert. Und dennoch enthält eine späte Bemerkung *in nuce* fast eine Poetik der Schlussgebung: »Daß wir in der Tragödie nach dem Untergang des Helden verlangen«, führt Schnitzler auch darauf zurück, »daß wir uns niemals entschließen können, dem Schicksal vorbehaltlos zu vertrauen«.¹⁰ Den Wunsch nach einem übereinstimmenden Ende von ›histoire‹ und ›discours‹ erachtet Schnitzler – durchaus selbstkritisch – als anthropologi-

⁸ Zit. nach Rhöse, Konflikt und Versöhnung (wie Anm. 6), S. 207.

⁹ Carl Bleibtreu, Literarische Neuigkeiten. In: Magazin, 1887, zit. nach Gustav Faber, Carl Bleibtreu als Literaturkritiker. Berlin 1936, S. 57.

¹⁰ Arthur Schnitzler, Buch der Sprüche und Bedenken [1927]: Werk und Widerhall, Nr. 53. In: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 5: Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a.M. 1967, S. 112.

sche Konstante: »Wir geben uns nicht zufrieden, wenn der Held, der uns teuer ward, vom Dichter wieder in die grauenvolle Unsicherheit des Daseins entlassen wurde. Erst wenn er endgültig untergegangen ist, wird ihm wohl sein – und uns mit ihm«. ¹¹ Gegen solche definitiven Schlüsse opponiert Schnitzler von Anfang an. Er favorisiert die Form des Einakters, die als Folge kleiner dramatischer Szenen ohne ein Finale in dem endgültigen Sinn, wie es die Tragödie vorschreibt, auskommt. Außerdem propagiert Schnitzler den Einsatz des Zufälligen, welches in der Kunst »das Weiterrollen der Welt« kundgebe und »ein Werk erst lebendig« mache. ¹²

Auch in Schnitzlers Korrespondenzen und literaturkritischen Notizen spielen Fragen der Schlussgebung eine wichtige Rolle.

Bezeichnenderweise sind es gerade die naturalistischen Vorbilder Gerhart Hauptmann und Hermann Sudermann, von deren Dramenenden sich Schnitzler kritisch absetzt. So hat er in einer frühen Kritik den tragischen Schluss von Hauptmanns »Einsamen Menschen« (1890), den Suizid des Protagonisten Johannes, als dramaturgisch nicht zwingend und als Rückfall in ein überholtes Theaterkonzept bemängelt:

Der Schluss, wo sich Johannes ins Wasser stürzt hat mich peinlich berührt. Nicht weil er sich ins Wasser stürzt, sondern weil der tatsächliche Selbstmord auf mich wie eine auf das Publikum berechnete Symbolisierung des Untergangs des Helden, für mich also als überflüssig und gleichgültig wirkte. Zur Tragödie der Neurasthenie, denn eine solche ist das Trauerspiel G. H's., braucht es dieses Endes nicht. ¹³

¹¹ Ebd.

¹² Arthur Schnitzler: [Nachgelassene Betrachtung]. In: Ders., Aphorismen und Betrachtungen (wie Anm. 10), S. 367.

¹³ Arthur Schnitzler, Einsame Menschen. In: Ders.: Aphorismen und Betrachtungen (wie Anm. 10), S. 471–473, hier S. 471. Seine Kritik hat Schnitzler am 8. Januar 1892, einen Tag nach der Aufführung, »niedergeschrieben«. Zwar kritisiert Schnitzler den effektvollen Schluss, spricht Hauptmann aber vom Verdacht eines publikumsbezogenen Kalküls frei: »Im übrigen zweifle ich nicht, dass der Selbstmord Vockerats dem Dichter selbst sich als innerlich wahr aufgedrängt hat und wenn sich dies mit dem Bedürfnis des »dramatisch« empfindenden Publikums deckte, mag es als ein schöner Zufall hingehen« (ebd., S. 471). Vgl. dazu Achim Aurnhammer, »Wenn ich was könnte [...] und wenn der Hauptmann gescheit wäre«. Arthur Schnitzlers Wettstreit mit Gerhart Hauptmann. In: Von den Rändern zur Moderne. Studien zur deutschsprachigen Literatur zwischen Jahr-

Und 1894 rügt er an Hermann Sudermanns wenige Wochen zuvor uraufgeführter »Schmetterlingsschlacht« den »affectirten, psychologisch falschen, enervirenden Schluss«. ¹⁴

Schnitzlers Freunde und Briefpartner gehen aber auch mit seinen Schlüssen ins Gericht: Der dänische Literaturkritiker Georg Brandes beanstandet etwa an der Erzählung »Die Toten schweigen« (1897), in der Schnitzler die Subjektivierung des Erzählens in Form der »Erlebten Rede« vorantreibt, als »Fehler gegen den Schluss, dass die Frau zuletzt alles gesteht«. ¹⁵ Und auch den »Schluss« der formal innovativen Monolognovelle »Lieutenant Gustl« (1900) findet Brandes »etwas willkürlich, wenn auch amüsant«. ¹⁶ Gemeint ist der arg forciert wirkende glückliche Ausgang: Als der wegen Ehrverlusts zum Suizid entschlossene Lieutenant Gustl bei seinem vermeintlichen Henkersfrühstück im Caféhaus erfährt, dass der Urheber der Kränkung noch in derselben Nacht gestorben ist, lebt er so unbefangen weiter, als wäre nichts geschehen. Der Dichterfreund Hugo von Hofmannsthal macht aus seiner Enttäuschung keinen Hehl, wenn er den »Schluss des ›blinden Geronimo‹ in der gegenwärtigen Form« als »mangelhaft, enttäuschend« bezeichnet. ¹⁷ Die kritischen Einwände der Freunde zeigen, dass aus ihrer Sicht Schnitzlers Schlüsse der modernen ästhetischen Faktur seiner Texte nicht angemessen waren. Schnitzler selbst war sich dieser ästhetischen Dissonanz durchaus bewusst und führte sie auf seine inductive produktionsästhetische Methode zurück: Da er sich selbst »[s]einer Ge-

hundertwende und Zweitem Weltkrieg. Festschrift für Peter Sprengel. Hg. von Tim Lörke, Gregor Streim und Robert Walter-Jochum. Würzburg 2014, S. 111–126.

¹⁴ Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, 20. Oktober 1894. In: Arthur Schnitzler, Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren. Digitale Edition. Hg. von Martin Anton Müller und Gerd Hermann Susen, <https://schnitzler-briefe.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=L00387.xml> [25. Juli 2021].

¹⁵ Vgl. Georg Brandes an Arthur Schnitzler, 22. Januar 1899. In: Georg Brandes, Arthur Schnitzler, Ein Briefwechsel. Hg. von Kurt Bergel. Bern 1956, S. 72f., hier S. 72.

¹⁶ »Welch ein vorzügliches und originelles Buch sie dort geschrieben haben. Eine ganze Psychologie in einer Nusschale« (Georg Brandes an Arthur Schnitzler, 22. Mai 1901. In: Ebd., S. 87).

¹⁷ »Es [das Ende des ›Blinden Geronimo‹] muss aber sehr leicht zu ändern sein. Aber ich irre mich nicht, denn ich habs wieder gelesen« (Hugo von Hofmannsthal an Arthur Schnitzler, 1[6?]. Januar 1901. In: BW Schnitzler, S. 145f.

stalten nie sicher« sei, erachte er seine Werkpläne immer als vorläufig und habe beim Schreiben noch keine Schlussoptionen vor Augen.¹⁸

Allerdings verkennt die Kritik an Schnitzlers Erzählenden eine narrative Spezifik, wie sie an seiner Umarbeitung der frühen Erzählung »Reichtum« deutlich wird: Die erste Fassung von 1891 endet damit, dass der Kunstmaler Franz Weldein wahnsinnig wird. Er hält sich für seinen eigenen Vater, nachdem er dessen verloren geglaubtes, im Glücksspiel gewonnenes Vermögen gefunden hat, aber gleich wieder im Spiel verliert. Wird der Wahnsinn in der ersten Version noch als Tatsache berichtet, erscheint im »Als-ob«-Modus der geänderten Schlussfassung fraglich, ob der Wahnsinn des jungen Weldein nicht nur der projektiv überformten Wahrnehmung des Grafen Treuen entspringt, aus dessen interner Fokalisierung das Ende erzählt wird:

(Erste Version)

Der alte Weldein! Der junge hielt sich für den alten. Der Wahnsinn war über ihn gekommen. Und nun wimmerte er leise, während er mit trockenen Augen in die Luft starrte: »Mein Sohn, mein armer Sohn!«¹⁹

(Geänderter Schluss)

»O nein, o nein, ich hab' soviel, soviel gewonnen! Und hab' es versteckt und weiß nicht wo. Oh, mein armes Weib! Mein Kind! Mein Franz!« Der Graf stand erschauernd da ... Ihm war, als wenn sich mit einem Male die Züge des Malers seltsam veränderten, als wäre es wirklich der alte Weldein, der da mit trockenen Augen in die Luft starrte und leise wimmerte: »Mein Sohn, mein armer Sohn!«²⁰

Die systematische Zurückdrängung einer objektiven Erzählinstanz relativiert die zeitgenössische Kritik an Schnitzlers Schlüssen: So ist

¹⁸ So wundert sich Schnitzler, dass Hofmannsthal »zugleich [den] zweiten und fünften Akt schreiben könne[] . So sicher bin ich meiner Gestalten nie! Es kann ihnen doch im dritten Akt was einfallen oder gar passiren, wovon ich im zweiten noch nichts rechtes weiss. Selbst wenn eine genaue Skizze vorliegt, wage ich es nicht und habe gewiss keine Lust dazu! Ich will mit ihnen weiter leben, und erleben, Gedanke für Gedanke und That für That, wie sie selber. Ich darf manches vorausahnen, aber wissen darf ichs nicht« (Arthur Schnitzler an Hugo von Hofmannsthal, 29. Juli 1892. In: Ebd., S. 25).

¹⁹ Arthur Schnitzler, Reichtum [1. Fassung]. In: Moderne Rundschau 3, 1891, S. 385–391 und S. 417–423, sowie 4, 1892, S. 1–7 und S. 24–40, hier S. 40.

²⁰ Arthur Schnitzler, Reichtum [2. Fassung]. Separatdruck der Modernen Rundschau. Wieder in: Arthur Schnitzler, Die Erzählenden Schriften, Bd. 1. Hg. von Reinhard Urbach. Frankfurt a.M. 1970, S. 47–78, hier S. 78.

auch das von Brandes kritisierte offene Ende der Novelle »Die Toten schweigen«, das eine eheliche Harmonie perspektiviert, ausdrücklich figural und nicht narratorial motiviert: Wie der Wechsel ins Präsens unterstreicht, gibt der Schluss nur die subjektive Sicht der Ehebrecherin Emma wieder: Das offene Ende deutet keineswegs den Verlauf der Aussprache voraus, sondern vermittelt ausschließlich die subjektive Gestimmtheit Emmas, die zwischen illusionärer Hoffnung und weiblicher Selbstbestimmung changiert, mindestens eine Ambivalenz, die auch in der abwehrenden Deixis »diesem Manne« zum Ausdruck kommt:

»Bring' den Buben zu Bett,« sagte er dann zu ihr; »ich glaube, du hast mir noch etwas zu erzählen ...«

»Ja«, sagte sie.

Und sie weiß, daß sie diesem Manne, den sie durch Jahre betrogen hat, im nächsten Augenblick die ganze Wahrheit sagen wird.

Und während sie mit ihrem Jungen langsam durch die Tür schreitet, immer die Augen ihres Gatten auf sich gerichtet fühlend, kommt eine große Ruhe über sie, als würde vieles wieder gut ...²¹

Wie Schnitzler gerade in seinen Anfängen einerseits dem neuen Diktat des offenen Schlusses zu genügen und doch andererseits dessen dramatischer Finalität gerecht zu werden sucht, zeigt paradigmatisch sein Schauspielerstück »Das Märchen«, von dem zwischen 1891 und 1902 drei Fassungen erschienen, die sich vor allem im Finale unterscheiden.²² Der Schriftsteller Fedor Denner liebt die junge Schauspielerin Fanny Theren, obschon sie nach der damaligen Sexualmoral eine »gefallene« Frau ist. Unter dem Einfluss seiner Freunde hält Fedor der Geliebten ihre frühere Verfehlung vor (»Was war, ist«) und verlässt sie, während Fanny verzweifelt ein Engagement in Petersburg annimmt.

²¹ Arthur Schnitzler, *Die Toten schweigen*. In: *Die Erzählenden Schriften* (wie Anm. 20), S. 296–312, hier S. 311f.

²² Arthur Schnitzler, *Das Märchen*. Schauspiel in drei Aufzügen. In: Ders., *Gesammelte Werke II.1: Die Theaterstücke*, Bd. 1. Berlin [1923], S. 109–204. – Eine erste Fassung (Bühnenmanuskript) datiert von Wien 1891, die zweite Fassung erschien 1894 im Verlag von E. Pierson in Dresden/Leipzig, die dritte Fassung, im Impressum als »2. Auflage« bezeichnet, erschien 1902 bei S. Fischer in Berlin. Zu den Fassungen vgl. Reinhard Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den Erzählenden Schriften und Dramatischen Werken*. München 1974, S. 143–148.

Wohl wegen dieses Schlusses, der die Doppelmoral der Vorkriegsgesellschaft entlarvt, wurde »Das Märchen« schon nach der zweiten Wiener Aufführung abgesetzt. Eine andere Schlussversion, die Fedors Abgang rafft und mit Fannys Zusammenbruch endet, änderte nichts am Misserfolg. Erst in der dritten Schlussvariante von 1902 ersetzt Schnitzler den letztlich konventionellen Ausgang durch eine zukunftsweisende Umwertung der Geschlechterrollen: So unterbleibt Fedors hasserfüllte Abrechnung mit Fannys Vorleben; stattdessen hat Fanny das selbstbewusste Schlusswort: Sie hält nun ihrerseits dem angeblichen Freigeist Fedor dessen moralische Enge vor: »Ich bin es müde, um deine Gnade zu flehen wie eine Sünderin und vor einem auf den Knien zu liegen, – der um nichts besser ist als ich«, und verabschiedet ihn: »Mit uns beiden ist es zu Ende, Fedor. Geh und vergiß mich, wie ich dich vergessen werde«.²³ Dieser Schluss kehrt die Konfiguration um: Nicht nur hat hier die emanzipierte Frau das letzte Wort, gedemütigt wird überdies die falsche selbstgerechte Sexualmoral.²⁴

Im Jahre 1910 unterzieht Schnitzler das Ende seines Schauspiels »Das Vermächtnis« (1897) einer schonungslosen Selbstkritik: Der Dramentitel erklärt sich aus dem Wunsch des sterbenden Großbürgersohnes Hugo Losatti, sein uneheliches Kind und die junge Mutter aus einfachen Verhältnissen in die Familie aufzunehmen: Das »Vermächtnis« wird erfüllt, führt aber zu einer gesellschaftlichen Ächtung der Losattis. Das Stück endet mit dem Tod des Kindes und dem Suizid der jungen Mutter Toni. Schnitzler erkennt seine erste »Schürzung des Knotens« als künstlerisch unmotivierten, letztlich konventionellen Ausgang, demzufolge die ledige Mutter sterben muss. Erst eine unausgeführt gebliebene Schlussvariante, in der die ledige Mutter das Haus mit Kind aus freien Stücken verlassen sollte, wäre ein innovatives Ende gewesen:

²³ Schnitzler, *Das Märchen* (wie Anm. 22), S. 204.

²⁴ Noch 1907 weist Arthur Schnitzler seinen Weggefährten Hermann Bahr eigens auf diese Schlussvariante des »Märchens« hin: »Dass der Schluss des dritten Aktes geändert ist dürfte Dir bekannt sein« (Arthur Schnitzler an Hermann Bahr, 11. März 1907. In: Hermann Bahr – Arthur Schnitzler, Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente [1891–1931]. Hg. von Kurt Ifkovits und Martin Anton Müller. Göttingen 2018, S. 390).

Der Hauptmangel: Blässe der Hauptperson. Ferner lag kein künstlerischer Grund für den Tod des Kindes vor, aber der Ureinfall war nun einmal: Die Geliebte und ihr Kind werden auf Bitten des sterbenden Sohnes von den Eltern ins Haus genommen, das Kind stirbt, man jagt sie wieder fort. [...] Viele Jahre hindurch trug ich mich mit der Idee das Stück zu ändern. Ich entwarf einen kurzen Plan in fünf Akten. Toni, angeekelt von dem gezwungenen Entgegenkommen und den bürgerlichen Verlogenheiten und den Verdächtigungen in der Familie verläßt das Haus mit ihrem Kinde.²⁵

Das vielleicht eindrucklichste Beispiel für Schnitzlers fast experimentelles Durchspielen von Schlussgebungen ist die »Liebelei«, das Schauspiel, das 1895 am Burgtheater uraufgeführt wurde und dem Schnitzler seinen entscheidenden Durchbruch als Theaterautor verdankt. Die »Liebelei« greift in Konfiguration und im Standeskonflikt die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels auf, erneuert sie aber, indem das eigentliche Geschehen zwischen den Akten stattfindet und der klassisch-tragische Schluss durch ein halboffenes Ende ersetzt ist.²⁶ Als Christine Weiring, Tochter eines kleinbürgerlichen Orchestermusikers, erfährt, dass ihr Geliebter Fritz, ein betuchter Student, infolge einer Affäre mit einer verheirateten Frau in einem Duell den Tod gefunden hat, flüchtet sie verzweifelt ins Freie – ihre Flucht legt einen Suizid nahe:

CHRISTINE *sich von Weiring losmachend*. Führen Sie mich zu seinem Grab! [...]

WEIRING. Geh nicht.

MIZI. Geh nicht.

CHRISTINE. Es ist sogar besser ... wenn ich ... Laßt mich, laßt mich.

WEIRING. Christin', bleib ...

MIZI. Geh nicht hin! – Vielleicht findest du grad die andere dort – beten.

CHRISTINE *vor sich hin, starren Blickes*. Ich will dort nicht beten ... nein ... *Sie stürzt ab ... die anderen anfangs sprachlos*.

²⁵ Arthur Schnitzler in seinen »Vermächtnis«-Erinnerungen vom 22. Mai 1910, zit. nach Reinhard Urbach, Schnitzler-Kommentar (wie Anm. 22), S. 162f., hier S. 163. – Wahrscheinlich bezieht sich Schnitzlers briefliche Selbstkritik gegenüber Hofmannsthal auch auf »Das Vermächtnis«: »Ich habe den ersten Akt [Stück von 1897?] mit viel Liebe geschrieben, bin gegen den Schluss mißtrauisch geworden und fand ihn beim Durchlesen vorgestern blaß« (Arthur Schnitzler an Hofmannsthal, 8. Juli 1897. In: BW Schnitzler, S. 88f., hier S. 89).

²⁶ Vgl. dazu Dieter Martin, »Liebelei«. Das Scheitern des arrangierten Lebens. In: Arthur Schnitzler, Dramen und Erzählungen. Hg. von Hee-Ju Kim. Stuttgart 2007, S. 46–55.

WEIRING. Eilen Sie ihr nach.

Theodor und Mizi ihr nach.

WEIRING. Ich kann nicht, ich kann nicht ... *Er geht mühsam von der Tür bis zum Fenster.* Was will sie ... was will sie ... *Er sieht durchs Fenster ins Leere.* Sie kommt nicht wieder – sie kommt nicht wieder! – *Er sinkt laut schluchzend zu Boden.*

Vorhang.

Ende.²⁷

Für die Verfilmung der »Liebelei«, die 1913 unter dem dänischen Titel »Elskovsleg« erschien, sah Schnitzler in seinem Drehbuch unterschiedliche Schlussvarianten vor.²⁸ Während er im Drama den alten Weiring als Reflektorfigur nutzt und in dessen Verzweiflung ein tragisches Ende Christines nahelegt, verdeutlicht Schnitzler für den Stummfilm insofern den Ausgang, als hier die Protagonistin »durch das Haustor, die Strassen weiter« bis zu den Praterauen läuft, »den Fluss entlang, sich endlich ins Wasser stürzend«.²⁹ In drei weiteren Schlussvarianten ersetzt Schnitzler den einsamen Selbstmord durch das sentimentale Motiv des Liebestods: Variante I präsentiert die »Treppen hinab, die Strasse[n] durcheilend[e]« Christine, die das Trauerhaus aufsucht, in »das Zimmer, in dem Fritz aufgebahrt ist, [herein]stürzt« und »an

²⁷ Arthur Schnitzler, *Liebelei*. Schauspiel in drei Akten. In: Ders., *Die Theaterstücke* (wie Anm. 22), S. 205–267, hier S. 266f. – In der letzten großen Manuskriptfassung H², datiert 13.9.[18]94 bis 4.10.[18]94, ist der Schluss sogar noch etwas ausführlicher, da Christines Abgang vom Fenster aus geschildert wird; vgl. Arthur Schnitzler, *Liebelei*. Historisch-kritische Ausgabe (künftig zitiert als »HKA«). Hg. von Peter Michael Braunwarth, Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner, 2 Bde. Berlin/Boston 2014, Bd. 1, S. 333–915, hier S. 911–915.

²⁸ Vgl. Nadja Sabine Morkus, *Arthur Schnitzler und das Kino*. Kinematographische Beziehungen am Beispiel »Liebelei«. Wien (Diplomarbeit) 2009 (urn:nbn:at:at-ubw:1-29334.61817.722861 – 0 [31. Juli 2021]), speziell S. 73–80 (»Das Ende der Liebelei«); auch das Tagebuch. 1879–1931. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach hg. von der Kommission für lit. Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 10 Bde. Wien 1987–2000 (künftig mit Sigle »Tgb« und Datum zitiert) dokumentiert Schnitzlers Beschäftigung mit dem Schluss des Drehbuchs: »Abends Gustav, Barnowsky (Liebelei Film vorgelesen; gute Vorschläge zum Schluss)« (Tgb, 31. Januar 1913), »Dictirt Briefe, Film Schluss neu« (Tgb, 1. Februar 1913).

²⁹ Vgl. Arthur Schnitzler, *Liebelei* [Drehbuch]. In: Ders., *Filmarbeiten*. Drehbücher, Entwürfe, Skizzen. Hg. von Achim Aurnhammer, Hans Peter Buohler, Philipp Gresser, Julia Ilgner, Carolin Maikler und Lea Marquart. Würzburg 2015, S. 29–150, hier S. 62, E 34. Übereinstimmend die Transkription der HKA (wie Anm. 27), S. 1146, Nr. 34.

der Bahre nieder[sinkt]«; in Variante II versucht Christine vergeblich den Leichenwagen aufzuhalten: Sie »starrt [dem Leichenzug] nach, sinkt endlich zusammen«. In Variante III, die Schnitzler »als die beste erschein[t]«, ³⁰ wird das Ende gedehnt und Christines Suche nach dem toten Geliebten hinausgezögert. Als sie im Trauerhaus eintrifft, »ist der tote Fritz schon weggebracht«, als sie von dort zum Friedhof eilt, ist »das Begräbnis vorüber«; am offenen Grab sinkt »sie leblos zusammen«. ³¹ Mag Schnitzler auch das offene Ende der »Liebelei« zugunsten der Ästhetik des Stummfilms sentimental gedehnt und vereindeutigt haben, so weisen die unterschiedlichen Schlussvarianten doch darauf hin, dass das Dramenende, also der Schluss der szenischen Repräsentation, nicht das Ende der Geschichte bedeutet, sondern diese jeweils weiterzudenken ist. Hierin zeigt sich die schon metapoetisch reflektierte, spezifische Schlussästhetik Schnitzlers, die zwar die traditionelle Schlussgebung bedient, sie aber zugleich unterminiert.

Diese Scheinschlussästhetik, die ein Ende präsentiert und zugleich in Frage stellt, sei abschließend an einem Drama und einer Erzählung Schnitzlers paradigmatisch konturiert und präzisiert, dem »Schleier der Beatrice« und »Fräulein Else«.

Schnitzlers renaissancistisches Versdrama »Der Schleier der Beatrice« (1899) »spielt in Bologna, zu Beginn des 16. Jahrhunderts«. ³² Es handelt sich um ein Geschichtsdrama, wie Schnitzlers bislang unedier-

³⁰ Vgl. Schnitzler, *Liebelei* [Drehbuch] (wie Anm. 29), S. 63 SV 1–3. Ebenso auch in HKA (wie Anm. 27), S. 1147.

³¹ Schnitzler, *Liebelei* [Drehbuch] (wie Anm. 29), S. 63, (Variante II), sowie gleichlaufend in HKA, S. 1147, (Variante II). Eine zeitgenössische Filmkritik mokiert sich über die sentimentalischen Schlussworte, welche die Nordisk Films wohl als Programm veröffentlichte oder als Insert einfügte: »Das Volksstück ›Liebelei‹ hat einen traurigen Schluß. [...] Und ›tief empfunden‹ sind auch die Worte der Nordischen Gesellschaft: ›Dann stiehlt sie sich in das Haus. Ihr Herz schlägt nicht mehr. Und dann steht sie vor einem Totenbett: Zitternd hebt sie ein Tuch von einem starren Gesicht. Er ist es – tot! Alle Qual, all ihr Leid drängt o [sic] voll Wucht in ihre Brust, daß ihr Herz bricht. So sinkt sie, den Blick auf der toten Gestalt, sterbend nieder.« ... Hiermit ist ja eigentlich zur Genüge die Tendenz und der Wert des Stückes besiegelt« (L[udwig] H[amburger] [?], *Liebelei*. Volksstück in 4 Abteilungen von Arthur Schnitzler. In: *Bild und Film* 3, 1913/14, III, 9/10, S. 248. Wieder in: Schnitzler, *Liebelei* [Drehbuch] [wie Anm. 29], S. 122f., hier S. 123).

³² Arthur Schnitzler, *Der Schleier der Beatrice*. In: Ders., *Gesammelte Werke II.2: Die Theaterstücke*, Bd. 2. Berlin [1923], S. 129–323.

te Lektürenotizen und Exzerpte historischer Darstellungen bezeugen.³³ Bologna wird von dem übermächtigen Heer des grausamen Papstnepoten Cesare Borgia belagert und sieht dem Untergang am nächsten Tag entgegen. In der »letzten Nacht«³⁴ vor der mutmaßlichen Katastrophe werden alle gesellschaftlichen und moralischen Regeln außer Kraft gesetzt. Der fatalistische Herzog Bentivoglio lädt zur Feier der letzten Nacht alle Einwohner Bolognas zu einer Orgie ein und heiratet selbst ein Bürgermädchen, die Titelfigur Beatrice:

Ihr andern, nützt die Zeit! Nehmt meinen Garten
Als duftend Lager eurer Freuden hin!

[...]

[...] Ich aber, euer Fürst,
Jeglichem Bund, der heut nacht sich schließt,
Geb' ich die Weihe. [...]³⁵

Der vierte Akt schildert das phantastisch übersteigerte Bacchanal unter den Auspizien des Untergangs. Das Drama schließt mit der Kampfansage des Herzogs am nächsten Morgen. Nach der Lektüre des Dramas wirkt das Ende nur bedingt wie ein offener Schluss, man wähnt den Herzog Bentivoglio auf verlorenem Posten gegen die überlegene Belagerungsarmee des Cesare Borgia. So wurde das offene Ende des Stücks bislang auch weitgehend rezipiert und damit die merkwürdig unwirkliche Orgie im vierten Akt gerechtfertigt. Tatsächlich hat aber Cesare Borgia die Belagerung Bolognas überraschend aufgegeben und ist abgezogen,³⁶ was Schnitzler sicher aus historischen Darstellungen

³³ Nach Nikolas Immer, »Die künstlerische Ergründung der Menschengestalt«. Über Arthur Schnitzlers Burckhardt-Rezeption. In: Arthur Schnitzler und die bildende Kunst. Hg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin. Baden-Baden 2021, S. 197–213, bes. S. 205, finden sich unter den nachgelassenen Materialien zu dem »Schleier der Beatrice« »Notate und Exzerpte aus der vierten Auflage von Burckhardts zweibändiger *Cultur der Renaissance in Italien* von 1885« und »aus der ersten Auflage von Ludwig Geigers Darstellung *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland* von 1882«.

³⁴ Arthur Schnitzler, Der Schleier der Beatrice (wie Anm. 32), S. 99.

³⁵ Ebd., S. 287.

³⁶ Zu den historischen Ereignissen, auf die Schnitzlers Drama referiert, vgl. Rolando Dondarini, Il declino della pseudosignoria bentivolesca e Alessandro VI. In: Alessandro VI e lo Stato della Chiesa. Atti del Convegno. Perugia 13–15 marzo 2000. Hg. von Carla Frova und Maria Grazia Nico Ottaviani. Rom 2003, S. 175–202, insb. S. 196–201. – Zwischen 1499 und 1501 unternahm Cesare Borgia einen Feldzug gegen die verschiedenen Herrschaften der Marken und der Romagna und bemächtigte sich der Städte Rimini, Fa-

wusste, die er für das Drama konsultierte.³⁷ Das Figurenwissen bestimmt das Finale, während die Perspektive des Lesers oder Zuschau-

enza, Imola, Pesaro, Urbino, Camerino und Senigallia. Sein Ziel war die Schaffung eines eigenen Herrschaftsgebietes am nördlichen Rand des Kirchenstaates, das auch nach dem Tode seines Vaters, Papst Alexanders VI., der Familie Borgia gehören sollte. Cesare kam bis vor die Tore Bolognas. Da Bologna aber unter dem Schutz der französischen Krone stand, brach er die Belagerung ab zugunsten eines Abkommens mit dem Herrn von Bologna, Giovanni Bentivoglio, das ihm die strategisch wichtige Burg Castel Bolognese und eine beträchtliche Geldsumme verschaffte. Dafür zog sich Cesare Borgia einstweilen aus dem Bologneser Gebiet zurück, das während des gesamten Pontifikats Alexanders unter der Herrschaft der Bentivoglio blieb. Nach dem Tode Alexanders VI. stürzte Cesare Borgia Herzogtum Romagna wie ein Kartenhaus zusammen. Ausgerechnet der Erzfeind der Borgias, Papst Julius II. (Giuliano della Rovere), eroberte 1506 Bologna und vertrieb die Bentivoglio, aber ohne Belagerung. Giovanni Bentivoglio verließ die Stadt, als das päpstliche Heer vor die Tore Bolognas gelangte, und die päpstlichen Truppen zogen, unterstützt von den französischen Truppen Ludwigs XII., in die Stadt ein.

³⁷ Allerdings ist die Quellenfrage nicht leicht zu beantworten. Tagebuch-Notizen über die Borgias begegnen erst spät; so notiert Schnitzler s. d. 11. Januar 1925: »Lili hat Gregorovius ›Lucrezia Borgia‹ in der Hand; Gespräch über Borgias, Napoleon, Caesar; tatsächlich erwähnt Ferdinand Gregorovius, Lucrezia Borgia. Nach Urkunden und Korrespondenzen ihrer eigenen Zeit. 3. Aufl. Stuttgart 1875, S. 154, dass Cesare Borgia Versuche, sich Bolognas zu bemächtigen, auf den Einspruch des französischen Königs Ludwig XII. unterblieben sei; fraglich ist auch der Tgb-Eintrag vom 15. Mai 1925: »von Heini ›Geschichte der Päpste‹ (von Gregorovius)«, da Schnitzler hier möglicherweise den Autor verwechselt mit Ludwig Frhr. von Pastor (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. III.1: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II. 1484–1513. Freiburg i.Br. 1924, hier S. 543). – Schnitzlers eigene Angaben zu möglichen historischen Quellen bleiben selten und vage. Am 10. Juli 1898 schreibt er an Hugo von Hofmannsthal: »Für das neue Stück ist mir viel und gutes eingefallen; doch werd ich es vor August kaum beginnen, da ich ein bißchen Burckhardt, Gregorovius, Geiger lesen will (dazu)«. (In: BW Schnitzler, S. 105). – In Burckhardts »Cultur der Renaissance in Italien« und Ludwig Geigers »Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland«, die Schnitzler für den »Schleier der Beatrice« exzerpiert hat (vgl. Immer, »Die künstlerische Ergründung der Menschengestalt« [wie Anm. 33], bes. S. 205), finden sich keine Hinweise auf Cesare Borgia's Abbruch seiner Bologna-Belagerung.

Solange keine besseren Nachweise vorliegen, kommen drei mögliche Quellen in Frage: a) Schnitzler schöpfte aus den etwas kargen Informationen von Ferdinand Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Vom V. bis zum XVI. Jahrhundert, Bd. 7. Stuttgart 1870, S. 448, der das »Mißlingen seines [Cäsare Borgia's] Plans auf Bologna« erwähnt, nachdem dieser von seinem Vater »zum Herzog der Romagna« ernannt worden war: »Nun wünschte der Herzog nichts sehnlicher, als Bologna zur Hauptstadt seines Landes zu machen, aber die Wachsamkeit Bentivoglio's und der Schutz, welchen derselbe bei Frankreich fand, vereitelten diese Pläne, so daß sich Cäsar mit Castell Bolognese, einem vertragsgemäßen Hilfscorps Bentivoglio's und anderen Vorteilen begnügen mußte«. Auch wenn Gregorovius die historischen Ereignisse nicht exakt wiedergibt, entsprechen sie doch dem Sachverhalt, wie ihn Schnitzler in seinem Drama behandelt. b) Er

ers dieses Wissen übertrifft, der sich die Folge der ausbleibenden Katastrophe spekulativ ausmalen kann.³⁸

Die Infragestellung eines anderen Werkendes hat die Schnitzler-Forschung vor einiger Zeit irritiert. »Fräulein Else« (1924), Schnitzlers andere, fast ein Vierteljahrhundert nach dem »Lieutenant Gustl« erschienene Monolognovelle, spart im Unterschied zu dem eigenen Prototyp den Traum nicht aus. Die neunzehnjährige Else verbringt mit ihren reichen Verwandten Urlaub in einem Nobelhotel in den Alpen, als sie telegraphisch von ihrer Mutter gedrängt wird, den befreundeten, älteren Kunsthändler Dorsday um eine beträchtliche Geldsumme anzugehen, damit der spielsüchtige Vater wegen veruntreuter Mündelgelder nicht ins Gefängnis muss. Der Kunsthändler ist bereit, die geforderte Summe zu zahlen, wenn Else sich ihm nackt zeige. In ihrer psychischen Überforderung entschließt sich Else, die Bedingung in Form eines öffentlichen Auftritts zu erfüllen. Nackt, in einen schwarzen Mantel gehüllt, lässt sie im Musiksalon in Anwesenheit Dorsdays und anderer Hotelgäste die Hülle fallen und bricht zusammen. Scheinbar ohnmächtig, wird sie in ihr Hotelzimmer zurückgebracht, wo sie un bemerkt einen Schlaftrunk zu sich nimmt und das Bewusstsein verliert. Mit dem mitten im Wort abbrechenden inneren Monolog endet die Novelle.

wähnt wird das Scheitern von Cesare Borgias Plan, Bologna einzunehmen, auch in der großen Künstlerbiographie von Hermann Grimm, *Leben Michelangelo's*. 2 Theile, Bd. 1. 5. Aufl. Berlin 1879, S. 226, die Schnitzler nachweislich kannte; vgl. Arthur Schnitzlers *Lektüren. Leseliste und virtuelle Bibliothek*. Hg. von Achim Aurnhammer. Würzburg 2013, S. 77, [D161]. c) Nicht auszuschließen sind schließlich fiktionalen Darstellungen Cesare Borgias, der in der renaissanceistischen Belletristik von Gobineau bis Richard Voss eine große Rolle spielte.

³⁸ Somit bestimmt »dramatische Ironie« den Schluss von Schnitzlers »Schleier der Beatrice«. Als »dramatische Ironie« bezeichnet Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München 2001, bes. S. 87–90, solche theatralen Situationen, »wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält« (ebd., S. 88).

»Else! Else!«

Sie rufen von so weit! Was wollt Ihr denn? Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut. Morgen früh. Ich träume und fliege. Ich fliege ... fliege ... fliege ... schlafe und träume ... und fliege ... nicht wecken ... morgen früh ...

»El ...«

Ich fliege ... ich träume ... ich schlafe ... ich traue ... traue – ich fliehe³⁹

Der Schluss von »Fräulein Else« gewinnt seine Bedeutung erst durch die intertextuellen Bezüge. Denn Else negiert in ihren letzten Worten zwei Schlaflieder: »Guten Abend, gute Nacht« mit dem charakteristischen Refrain: »Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt« und Clemens Brentanos Schlaflied »Hörst du wie die Brunnen rauschen«, mit dem Prinz Wetschwuth das »Myrtenfräulein« in den Schlaf singt: Auch dessen beide Schlussverse werden in Elses Schlussmonolog variiert: »Schlafe, träume, flieg', ich wecke | Bald Dich auf und bin beglückt«. ⁴⁰ Da Else das Aufwachen, wie es die beiden Schlaflieder nahelegen, negiert, spricht scheinbar alles dafür, dass Else »in Träumen stirbt« – so das implizite Zitat von Brentanos Schlaflied aus dem »Märchen von dem Myrtenfräulein«. Der Stummfilm mit Elisabeth Bergner, an dem Schnitzler mitwirkte, scheint mit seinem abschließenden harten Schnitt von Elses bleichem Gesicht auf die schneebedeckten Gipfel der Alpen die Suizid-These zu bekräftigen. ⁴¹

Doch Pharmakologen haben bezweifelt, ob die Dosis von fünf oder sechs Veronal, die Else einnimmt, tödlich ist, ⁴² und auch Else selbst ist sich darüber nicht ganz im Klaren: »Wieviel Pulver braucht man denn? Sechs glaube ich. Aber zehn ist sicherer. Ich glaube, es sind noch zehn.

³⁹ Arthur Schnitzler, Fräulein Else. In: Ders., Die Erwachenden. Novellen. Berlin 1928 (Gesammelte Schriften), S. 7–95, hier S. 94f.

⁴⁰ Vgl. die Nachweise in meiner Studie: »Selig, wer in Träumen stirbt«. Das literarische Leben und Sterben von »Fräulein Else«. In: Euphorion 77, 1983, S. 500–510, sowie ausführlicher in: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen. Berlin/Boston 2013, hier S. 166–214.

⁴¹ Paul Czinner, Fräulein Else [Stummfilm]. Berlin: Poetic-Film G.m.b.H 1929, 1:46:00–1:46:23 [Schlusszene].

⁴² Vgl. Hartmut Scheible, Arthur Schnitzler. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hg. von Hartmut Steinecke. Berlin 1994, S. 11–30, hier S. 28f. Siehe dazu auch Sibylle Saxer, Fräulein Else (1924). In: Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel. Stuttgart/Weimar 2014, S. 221–226, hier S. 222.

Ja, das werden genug sein«. ⁴³ Nachdem sie heimlich aus dem Glas getrunken hat, fragt sie sich: »Sind es nur Pulver genug?!«; ⁴⁴ überdies bleibt dubios, ob Else das Glas vollständig leer getrunken hat, bevor sie es fallen lässt. ⁴⁵ Scheint es aufgrund dieser von dem Mediziner Schnitzler präzise angegebenen Dosis sogar eher wahrscheinlich, dass Else nicht stirbt, erscheint das Ende der Novelle in einem anderen Licht. Dass ihre Gedanken abbrechen, wäre dann der hohen Dosis Veronal geschuldet und kein Beweis für den Suizid, den Else ja selbst auch nur halbherzig wünscht. Damit ist der Leser aufgefordert, über das vermeintliche Ende, wie es sich Else imaginiert, hinauszudenken und sich vorzustellen, was passiert, wenn Else wieder aufwacht. Ein wechselseitiger Bruch mit der Gesellschaft wäre wohl die unweigerliche Folge, womit das Ende sogar eine sozialkritische Spitze gewinnt.

Solche Scheinschlüsse, die Leser und Zuschauer zwingen, sich nicht mit dem vorläufigen Ende zufriedenzugeben, sondern die Geschichte imaginär fortzusetzen, sind eine bemerkenswerte rezeptionsästhetische Innovation Schnitzlers. Sie korreliert mit einer wahrnehmungskritischen Sensibilität, die ihren Ursprung in einer modernen Subjekt-Auffassung und Zeit-Wahrnehmung hat. Das Ich ist selten in der Wahrnehmungsgegenwart aufgehoben, da es einerseits Künftiges antizipiert und andererseits verzögert erlebt. Als Verfehlen der Gegenwart durch Vorwegkosten der Zukunft und Nacherleben des Vergangenen charakterisiert Schnitzler seine eigene Wahrnehmungsweise gegenüber Georg Brandes und gesteht es als »[s]eine Sünde« ein,

daß ich nicht verstehe, was zu Ende zu leben. Daher befinde ich mich meist in einem Zustand beträchtlicher innerer Schlamperei; Dinge, in denen ich eben stehe, sind in Wirklichkeit vorbei; andre, die lang zu Ende gelebt sind, haben ihren Duft zurückgelassen [...]. Ich glaube mit dieser unreinlichen ja fast unmoralischen Art inneren Lebens hängt es auch zusammen, daß ich beinah in jedem Einzelfall gedanklich mit allen

⁴³ Schnitzler, Fräulein Else (wie Anm. 39), S. 62.

⁴⁴ Ebd., S. 90.

⁴⁵ Vgl. die entsprechende Stelle aus Elses Sicht: »Geschwind, geschwind! Ich muß. Keinen Tropfen verschütten. So. Geschwind. Es schmeckt gut. Weiter, weiter. Es ist gar kein Gift. Nie hat mir was so gut geschmeckt. Wenn Ihr wüßtet, wie gut der Tod schmeckt! Gute Nacht, mein Glas. Klirr, klirr! Was ist denn das? Auf dem Boden liegt das Glas. Unten liegt es. Gute Nacht« (ebd., S. 91).

Möglichkeiten einer Weiterentwicklung fertig bin – und daß ich den Ereignissen selbst meistens als ein Verblüffter gegenübersteh.⁴⁶

»Alle Möglichkeiten einer Weiterentwicklung« – sie auszudenken, muten Schnitzlers Schlüsse dem Leser zu. Die Scheinschlüsse seiner Dramen und Erzählungen inszenieren zwar Zäsuren, geben Endgültiges jedoch nur vor. Die moderne Wahrnehmungspsychologie lehrt, dass wir aus denkökonomischen Gründen an zeitlichen Zäsuren wie Anfang und Ende festhalten, sie durch ›rites des passage‹, sogenannte ›Übergangsrituale‹ sogar bekräftigen, im Wissen, dass solche Epochenkonstruktionen unzulässige Vereinfachungen sind. An dieses paradoxe Zeitbewusstsein erinnern Schnitzlers Schlüsse, die deswegen so verblüffend anmuten.

⁴⁶ Arthur Schnitzler an Georg Brandes, 3. Februar 1897. In: Brandes – Schnitzler, Ein Briefwechsel (wie Anm. 15), S. 61–63, hier S. 62.

»Als er den Mond vom Himmel geschmettert«
Intertextuelle Apokalyptik in Georg Heyms
»Der Krieg« (1911)

Expressionistischer Katastrophen-Hype

Apokalypsen hatten im Expressionismus Konjunktur. Eine der bekanntesten Anthologien expressionistischer Dichtung trägt nicht zufällig den Titel »Menschheitsdämmerung«.¹ Mit der Vorliebe der jungen Avantgarde-Autoren für Auslöschungsvisionen und Weltuntergangsfantasien hat sich die Forschung seit langem befasst.² Die apokalyptischen Entwürfe der Expressionisten sind moderne Apokalypsen, die sich der biblisch-theologischen Ikonographie nur noch zeichenhaft bedienen und sie mit neuen, teils sozialen, teils anti-christlichen Gehalten füllen.³ Überdies sind es häufig Untergangsvisionen, welche die Tragik des Endes durch komisch-groteske Strategien – wie in Jakob van Hoddis' »Weltende« (1911) – aushöhlen.⁴ Die Stufe der eschatologischen Erlösung nach dem Weltuntergang ist meist innerweltlich vorgestellt und bleibt oft gänzlich aus, so dass sich die Apokalyptik der Avantgarde nicht selten als »Ende ohne nachfolgende Erneuerung« präsentiert.⁵

Die Ursachen für die Ausbreitung von Weltuntergangsszenarien um die Zeitenwende zum 20. Jahrhundert sind vielfältig und lassen sich auf ein verbreitetes, sowohl systemisches als auch generationsspezifisches Krisenbewusstsein zurückführen. Das Endzeitgefühl generierte

¹ Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Hg. von Kurt Pinthus. Berlin 1920.

² Ein instruktiver Forschungsüberblick findet sich bei Angela Zawodny, »[...] erbau ich täglich euch den allerjüngsten Tag.« Spuren der Apokalypse in expressionistischer Lyrik. Diss. Köln 1999, S. 10–24.

³ Vgl. Christoph Eykmann, Weltende und Jüngstes Gericht als Motive im Expressionismus. In: Ders., Denk- und Stilformen des Expressionismus. München 1974, S. 44–62, hier S. 54.

⁴ Ebd., S. 60f.

⁵ Ebd., S. 61.

offenbar zum einen aus dem klaffenden Gegensatz zwischen der explosionsartigen Urbanisierung und rasanten Wirtschaftsentwicklung, die das Kaiserreich erfasst hatten, und der überlebten ständischen Ordnung, die angesichts dieser rasanten Modernisierungsprozesse morsch und dem Zusammenbruch nahe schien.⁶ Ihrerseits schürte die psychologische Rebellion der jungen Autoren gegen die väterliche Autorität und die bürgerliche Familie ödipale Vernichtungsphantasien.⁷

Heyms Kriegsapokalyptik

Eine spezifische Ausprägung erfuhr die expressionistische Weltuntergangstopik bei Georg Heym. Dies bezeugt der bekannte Tagebucheintrag vom 6. Juli 1910, in dem der junge Dichter seiner existenziellen Frustration Luft macht. Der seit Jahrzehnten herrschende Frieden erscheint dort als unheilvolle Lethargie und Lähmung vitaler Energien. Er ruft bei Heym den Wunsch nach einem kathartischen Aufstand oder einem revitalisierenden Krieg hervor, der schlummernde Lebenskräfte wieder freisetzen könne:

Ach, es ist furchtbar. Schlimmer kann es auch 1820 nicht gewesen sein. Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt. Wenn ich mich frage, warum ich bis jetzt gelebt habe. Ich wüßte keine Antwort. Nichts wie Quälerei, Leid und Misere aller Art. [...] Geschähe doch einmal etwas. Würden einmal wieder Barrikaden gebaut. Ich wäre der erste, der sich darauf stellte, ich wollte noch mit der Kugel im Herzen den Rausch der Begeisterung spüren. Oder sei es auch nur, daß man einen Krieg

⁶ David Roberts, »Menschheitsdämmerung«: Ideologie, Utopie, Eschatologie. In: Expressionismus und Kulturkrise. Hg. von Bernd Hüppauf. Heidelberg 1983, S. 85–103, hier S. 95.

⁷ Vgl. Wolfgang Schömel, »Selbstmörder gehen nachts in grossen Horden...« Die Zukunft als Katastrophe in frühexpressionistischer Lyrik. In: Text und Kontext 12, 1984, H. 2, S. 244–265. »In der Boheme, im Kreis marginalisierter Intellektueller trifft die Rebellion gegen kleinfamiliäre Marter zusammen mit den Reflexen des beginnenden Niedergangs der optimistischen bürgerlichen Verstandeskultur« (ebd., S. 249).

begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln.⁸

Diese im Tagebuch festgehaltene Kriegssehnsucht lieferte die Grundlage für die apokalyptische Poetik, die Heym in seiner vielinterpretierten Dichtung »Der Krieg« entwarf. Der erst postum publizierte Text entstand zwischen dem 4. und dem 10. September 1911.⁹

⁸ Georg Heym, Zweites Tagebuch. 23. Mai 1907 bis 5. Mai 1910. In: Ders., Dichtungen und Schriften. Tagebücher, Träume, Briefe. Hg. von Karl Ludwig Schneider, Bd. 3. Hamburg 1960, S. 138f. Die Fortsetzung dieser Notiz lautet: »Was haben wir auch für eine jammervolle Regierung, einen Kaiser, der sich in jedem Zirkus als Harlekin sehen lassen könnte. Staatsmänner, die besser als Spucknapfhalter ihren Zweck erfüllten, denn als Männer, die das Vertrauen des Volkes tragen sollen« (ebd., S. 139).

⁹ Georg Heyms Gedicht *Der Krieg*. Handschriften und Dokumente; Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte und zur Rezeption. Hg. von Günter Dammann, Karl Ludwig Schneider und Joachim Schöberl. Heidelberg 1978, S. 17. Zum Folgenden vgl. ebd., S. 24–39. Der erste Entwurf umfasst sechs vollständige Strophen und eine siebte, noch unvollständige Strophe. Er wurde daraufhin nachträglich mehrfach bearbeitet, vor allem Strophe drei bis fünf wurden außerordentlich variantenreich verändert. Die zweite Handschrift besteht aus drei Strophen, die vermutlich als Teilentwurf zur Erweiterung des ersten Teils des Gedichts konzipiert wurden und inhaltlich den Strophen zwei bis sieben des ersten Entwurfs entsprechen. Die im Folgenden abgedruckte dritte Fassung, die in »Umbra vitae« publiziert wurde und Gegenstand der Untersuchung sein wird, ist eine Zusammenstellung der ersten beiden Handschriften. Zwei Strophen des zweiten Entwurfs wurden hier zu den sieben Strophen des ersten hinzugefügt. Die erste Strophe ist in allen drei Fassungen thematisch die gleiche, die zweite und dritte Strophe der dritten Fassung entsprechen denen der zweiten; es folgen Strophe zwei bis fünf der ersten Fassung, hier als Strophen vier bis sieben; Strophe acht und neun sind im dritten Entwurf neu, während die beiden letzten Strophen der ersten Handschrift auch den Abschluss der dritten Fassung darstellen. Im Vergleich der Fassungen untereinander zeichnet sich eine Tendenz zur Abstraktion und zur Erstarrung ab. Mit jeder neuen Fassung werden die Handlungsträger abstrakter und allgemeiner. So ersetzt Heym im zweiten Entwurf die konkrete Figur des »Negers«, der den Krieg personifiziert, durch ein anonymes »er«. Gleichzeitig erzeugt er durch die Aussparung von Bewegungsverben eine »Szenerie der panischen Lähmung, die Städte und deren Bewohner erfaßt« (Günter Dammann, Erläuterungen zur Entstehung von »Der Krieg I« und »Über hohe Türme...«. In: Ders. u.a. (Hg.), Georg Heyms Gedicht *Der Krieg*, S. 33–39, hier 36).

Der Krieg I (Entwurf)

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmerung steht er, groß und unerkant,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

- 5 In den Abendlärm der Städte fällt es weit,
Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit,
Und der Märkte runder Wirbel stockt zu Eis.
Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.

- In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht.
10 Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht.
In der Ferne wimmert ein Geläute dünn
Und die Bärte zittern um ihr spitzes Kinn.

- Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an.
15 Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

- Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,
20 Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

Über runder Mauern blauem Flammenschwall
Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall.
Über Toren, wo die Wächter liegen quer,
Über Brücken, die von Bergen Toter schwer.

- 25 In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein
Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein.
Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt,
Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt.

- Und mit tausend roten Zipfelmützen weit
 30 Sind die finstren Ebnen flackend überstreut,
 Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her,
 Fegt er in die Feuerhaufen, daß die Flamme brenne mehr.
- Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,
 Gelbe Fledermäuse zackig in das Laub gekrallt.
 35 Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht
 In die Bäume, daß das Feuer brause recht.
- Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,
 Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch.
 Aber riesig über glühnden Trümmern steht
 40 Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht,
- Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,
 In des toten Dunkels kalten Wüstenein,
 Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,
 Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.¹⁰

¹⁰ Georg Heym, *Der Krieg* I. In: Ders., *Dichtungen und Schriften*. Gesamtausgabe. Hg. von Karl Ludwig Schneider, Bd. 1: *Lyrik*. Bearb. von Karl Ludwig Schneider und Gunter Martens. Hamburg/München 1964, S. 346–347. Über Entstehung und Wirkungsgeschichte des Textes informiert der bereits erwähnte Band von Günter Dammann, Karl Ludwig Schneider und Joachim Schöberl (Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* [wie Anm. 9]), der allerdings Verhaerens intertextuelle Prätexte außer Betracht lässt. Gerhard Lemkes Nachweis angeblicher biblischer Quellen (Georg Heyms Gedicht »Der Krieg«. Die Quelle und die Rezeption. In: *Wirkendes Wort* 24, 1974, H. 5, S. 319–324) bleibt spekulativ und ist auch methodologisch problematisch, weil er bei der Quellenerschließung die konkrete sprachlich-stilistische Faktur des Gedichts außer Acht lässt. Über die Geschichte der Forschung informiert der ausführliche Überblick von Joachim Schöberl (Georg Heyms Gedicht »Der Krieg« und die Geschichte seiner Deutung. In: Dammann u.a. [Hg.], *Georg Heyms Gedicht »Der Krieg«* [wie Anm. 9], S. 72–107). Aus der Forschungsliteratur seien vor allem folgende Beiträge erwähnt: Fritz Martini, Georg Heym: »Der Krieg«. In: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen*, Bd. 2. Hg. von Benno von Wiese. Düsseldorf 1956, S. 425–449; Friedrich Leiner, Georg Heym: »Der Krieg«. In: *Interpretationen moderner Lyrik. Anlässlich der Germanistenverbandstagung hg. von der Fachgruppe Deutsch-Geschichte im Bayerischen Philologenverband*. 6. Aufl. Frankfurt a.M./Berlin/Regensburg 1959, S. 40–47; Kurt Mautz, *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms*. Frankfurt a. M./Bonn 1961, S. 40–78; Gunter Martens, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart u.a. 1971, S. 244–257; Uwe Wandrey, *Das Motiv des Krieges in der expressionistischen Lyrik*. Hamburg 1972, S. 129–132 und S. 221–224; Marianne Kesting, *Das Warten hat ein Ende*. In:

Formal setzt sich Heyms Dichtung aus elf vierzeiligen paargereimten Strophen mit ausschließlich männlichen Kadenzen zusammen. Das meist sechshebige¹¹ trochäische Metrum trägt in seiner klobigen Schwerfälligkeit dazu bei, den harten Eindruck des Martialischen und Kriegerischen zu evozieren.¹² Sequenzieren lässt sich der Text in vier semantische Makroabschnitte: das Aufwachen des Kriegsdämons aus dem langen Schlaf in der ersten Strophe; in der zweiten und dritten Strophe die panische Angst, welche die Stadtbevölkerung in ihren Bann zieht; der Ausbruch des Krieges, der durch den wilden, vitalen Tanz des riesigen Dämons symbolisiert wird, und der darauffolgende Brand, der in den Strophen sechs bis neun zerstörerische Energien freisetzt und die gesamte Stadt in Schutt und Asche legt; schließlich die präteritale Retrospektive auf die ausradierte Stadt in den beiden Abschlussstrophen sowie die Charakterisierung des Krieges als gerechte Auslöschung einer korrupten Welt.

Die historische Folie

Dass sich Heyms Kriegsgedicht indessen nicht in einem brachialen Vitalismus erschöpft, sondern zugleich einen subtilen kulturkritischen Diskurs entfaltet, belegt sein Entstehungskontext. Lange Zeit als prophetische Antizipation des Ersten Weltkriegs gedeutet,¹³ entstand »Der Krieg« im historischen Horizont der zweiten Marokkokrise, die gerade

Poesie der Apokalypse. Hg. von Gerhard R. Kaiser. Würzburg 1991, S. 169–186, sowie Christa Karpenstein-Ebbach, Georg Heym: »Der Krieg«. In: Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild. Hg. von Andreas Böhn, Ulrich Kittstein u.a. unter Mitarb. von Sandra Beck. Würzburg 2009, S. 273–280.

¹¹ Abweichungen in der Hebungsanzahl lassen sich in den Versen 10, 31, 32, 34, 38 und 40 beobachten. In den Versen 31 und 32 etwa wird das gewaltige Aufblodern der Flammen gerade durch eine Erweiterung des Metrums auf sieben bzw. acht Hebungen umschrieben. In V. 38 dagegen fängt gerade die Verkürzung des Verses auf fünf Hebungen das Versinken der Stadt in den Abgrund metrisch ein.

¹² Friedrich Leiner (Georg Heym: »Der Krieg« [wie Anm. 10], S. 43) fühlte sich an einen »hämmernden Marschtakt« erinnert.

¹³ So attestierten Zeitgenossen wie Anselm Ruest und Paul Zech Heym eine dichterische »Gabe der Prophezeiung« (Dammann u.a. [Hg.], Georg Heym, Dokumente [wie Anm. 9], S. 124f. und S. 132f.).

1911 ihren Höhepunkt erreichte.¹⁴ Auslöser der Eskalation war Frankreichs Besetzung der Festungen Fes und Rabat im Frühjahr 1911, die auf Bitte des frankreichfreundlich eingestellten Sultans Mulay Hafid erfolgte. Diese militärische Intervention verletzte das deutsch-französische Abkommen von 1909 und bedrohte die Interessen des Deutschen Reichs, das daraufhin als Drohgebärde am 1. Juli 1911 das deutsche Kriegsschiff Panther in den Hafen des marokkanischen Agadir entsandte. Die deutsche Aktion hatte zum Ziel, Frankreich zur Abtretung von Französisch-Kongo als Gegenleistung für die Akzeptanz der französischen Herrschaft über Marokko zu bewegen. Infolge der Krisenzuspitzung breitete sich in der deutschen Presse Panik vor einer eventuellen Invasion französischer Kolonialtruppen aus. Frankreichs Drängen auf den Besitz Marokkos wurde als Versuch gewertet, die französische Armee durch schwarze Truppen für einen Krieg gegen Deutschland zu verstärken. Tatsächlich hatte der im Sudan stationierte General Charles Mangin nur ein Jahr zuvor in seinem Buch »La force noire« aufgrund des demographischen Defizits Frankreichs gegenüber Deutschland für die Rekrutierung und den Einsatz afrikanischer Kolonialverbände im Kriegsfall eindringlich plädiert – ein Plan, der schon 1910 in Angriff genommen wurde.¹⁵ Katastrophenszenarien vom Untergang der deutschen Kultur durch eine schwarze Invasion breiteten sich in der deutschnationalen Presse aus.¹⁶

Relevant ist diese historisch-kontextuelle Rekonstruktion für die adäquate Beschreibung der ästhetischen Strategie, die Heyms Text

¹⁴ Als erster wies Bernd W. Seiler auf den historischen Hintergrund der Marokkokrise hin (Ders., Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar. München 1972, S. 31f.). Dazu auch Karl Ludwig Schneider, Georg Heyms Gedicht »Der Krieg I« und die Marokko-Krise von 1911. In: Dammann u.a. (Hg.), Georg Heyms Gedicht »Der Krieg« (wie Anm. 9), S. 40–51, sowie die Dokumentation zur »Marokko-Panik«, ebd., S. 52–71.

¹⁵ Charles Mangin, *La force noire*. Paris 1910. In der Tat dienten im Ersten Weltkrieg auf französischer Seite rund 170.000 sog. *Tirailleurs Sénégalais*, die bevorzugt zum Sturm auf feindliche Stellungen eingesetzt wurden. Über dieses traurige und wenig bekannte Kapitel der französischen Kolonialgeschichte informiert die ausgezeichnete Studie von Myron Echenberg, *Colonial Conscripts. The Tirailleurs Sénégalais in French West Africa, 1857–1960*. Portsmouth 1991.

¹⁶ So titulierte die deutschnationale »Rheinisch-Westfälische Zeitung« vom 23. Juli 1911, Nr. 808: »Nordafrikanische Wilde gegen das deutsche Volk«.

in Gang setzt. Das zugleich makabre und sarkastische Spiel, das er entfaltet, zielt mit provokatorischer Absicht auf die Brückierung des bürgerlichen Lesers ab, dessen Ängste er nicht nur in Erfüllung gehen lässt, sondern gar mit schwarzem Humor hyperbolisch überbietet. Auf diese Kontextualität spielt bereits die Charakterisierung des Kriegsdämons als tanzender »Neger« an.¹⁷ Sie stand vor allem in den Entwürfen im Mittelpunkt und bleibt, wiewohl abgeschwächt, auch in der Endfassung klar erkennbar, etwa an der »schwarzen Hand« (V. 4), am »schwarzen Haupt« (V. 15), an dem Kriegstanz (V. 13) sowie an der »Schädelkette« (V. 16), die auch in der deutschen Weltkriegspropaganda die »Kannibalen« der französischen Kolonialarmee charakterisieren wird.¹⁸ Vor dem Hintergrund der damals geführten Angstkampagne (»Französische Negerheere gegen das deutsche Volk«)¹⁹ und an deren gelegentliche Ironisierung²⁰ anknüpfend malt Heyms Text gerade den »schwarzen Mann« an die Wand, deutet ihn jedoch zugleich provozierend um. Das Schreckbild der deutschen Tagespresse verwandelt sich in einen biblischen Vernichtungsende, der den Untergang einer offenbar morschen und korrupten Welt einläutet.²¹ Somit zelebriert

¹⁷ In der ersten Textstufe (1.1 H) ist von einem riesigen »Negerhaupt« die Rede – »Und sein Negerhaupt ragt riesig in die Nacht« (V. 3) –, in der dritten Textstufe (3–2 H) lässt Heym den »großen Neger« »tanzen«: »Und der große Neger hebt zu tanzen an | Auf den Bergen schreit er« (Dammann u.a. [Hg.], Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* [wie Anm. 9], S. 23 und S. 28).

¹⁸ Vgl. etwa das Titelblatt der satirischen Zeitschrift »Kladderadatsch« vom 23. Juli 1916, das einen senegalesischen Infanterieschützen als Kannibalen zeigt, der um den Hals einen Schädel des Feindes anstelle des Tornisters trägt.

¹⁹ So eine Schlagzeile der »Rheinisch-Westfälischen Zeitung« (zit. nach: Dammann u.a. [Hg.], Georg Heyms Gedicht »Der Krieg« [wie Anm. 9], S. 66).

²⁰ So mokierte sich die Zeitschrift »Pan«, zu deren Lesern auch Heym zählte, über die Hetzkampagne der rechtsnationalen Presse in einem Beitrag zum Thema »Schwarze Truppen«: »Diesmal ist es im eigentlichen Sinne der »schwarze Mann«, vor dem wir uns fürchten sollen [...] Wenn Frankreich Marokko nimmt, gewinnt es [...] ein ungeheures Menschenreservoir, aus dem geschickte Drillmeister in 15–20 Jahren unzählige Heerscharen pechkohlrabentintenschwarzer Kriegshelden von unwiderstehlicher Brauere hervorzaubern werden. Einer der Bangemacher rechnet zwei Neger »unter Umständen« gleich fünf Europäern und sieht schon alle Schrecken sich über Deutschland ergießen [...]« (Janus, Schwarze Truppen. In: Pan 1, H. 22, 16. September 1911, S. 729–731, hier S. 729).

²¹ Die kulturkritische Dimension der Apokalypse bei Heym betont zu Recht Karl Ludwig Schneider: »Heyms Bilder des Krieges dokumentieren weniger die inhumane Lust an der Zerstörung schlechthin, als vielmehr den Wunsch nach der Vernichtung

»Der Krieg« nicht nur den frühexpressionistischen Vitalismus, sondern liefert zugleich auch eine karnevaleske Persiflage der Ängste der Wilhelminischen Gesellschaft, welche Heym in einer kulturkritischen Auslöschungsfantasie virtuell untergehen lässt.

Heyms Dialog mit Verhaeren

Es ist wenig bekannt, dass Heyms apokalyptische Poetik auf intertextueller Ebene von Émile Verhaeren (1855–1916) wesentlich profitierte.²² Seine Popularität verdankte Verhaeren in nicht geringem Maße der Vermittlungstätigkeit des unermüdlichen Stefan Zweig. Dieser hatte den belgischen Dichter im August 1902 in Brüssel persönlich kennengelernt.²³ In dieser Zeit entstanden Zweigs erste Verhaeren-Übertragungen, die 1904 im Berliner Verlag Schuster & Loeffler als »Ausgewählte Gedichte« in einer Auflage von 350 Exemplaren erschienen. Mitte April 1904 veröffentlichte Zweig im »Literarischen Echo« auch sein erstes, eher sachlich-informatives Porträt des Belgiers.²⁴ Im März 1910 brachte der Leipziger Insel-Verlag die zweite Auflage der »Ausgewählten Gedichte«, die übersetzten Dramen »Das Kloster«, »Helenas Heimkehr« und »Philipp II« sowie Zweigs enthusiastische Verhaeren-Biographie heraus.²⁵ Als mustergültig charakterisiert Zweig insbeson-

einer Ordnung, die versagt hatte« (Georg Heyms Gedicht »Der Krieg I« [wie Anm. 14], S. 51).

²² Dass der belgische Dichter lange Zeit von der Germanistik vernachlässigt wurde, dürfte wohl mit seiner antideutschen Publizistik, insbesondere seinem Pamphlet »La Belgique sanglante« (1915) zusammenhängen, das er nach dem deutschen Überfall auf das neutrale Belgien verfasste und das ihn zu einer *damnatio memoriae* verurteilte. Vor dem Krieg allerdings wurde Verhaeren auch in Deutschland als prominenter Vertreter der Lyrik der Moderne gefeiert.

²³ Vgl. Robert Dumont, Stefan Zweig et la France. Paris 1967, S. 31f.

²⁴ Stefan Zweig, Emile Verhaeren. In: Das literarische Echo 6, 1903/1904, Sp. 972–978.

²⁵ Stefan Zweig, Emile Verhaeren. Leipzig 1910. Dazu Clara Bolle, Emile Verhaeren [1910]. In: Stefan Zweig-Handbuch. Hg. von Arturo Larcati, Klemens Revoldner und Martina Wörgötter. Berlin/Boston 2018, S. 450–455. Zeitgleich erschien im Pariser Verlag Mercure de France eine französische Übertragung von Zweigs Biographie. 1914 kam auch eine englische Übersetzung bei Houghton-Mifflin, Boston–New York, heraus. Zweig feiert u.a. Verhaerens dichterische Zeitgenossenschaft, d.h. seine Abwendung vom rückwärtsgewandten Ästhetismus und seine poetische Entdeckung von Großstadt und Tech-

dere die Sammlung »Les Villes Tentaculaires« (1895), welche die moderne Großstadt mit ihrer Anarchie, ihren Konglomeraten von Wohnungen und Fabriken und ihrem pulsierenden labyrinthischen Leben besingt.²⁶ Dass Verhaerens Werk auch im Frühexpressionismus wertgeschätzt wurde, bezeugt bereits die Anzahl der in den Avantgardezeitschriften publizierten Übersetzungen.²⁷ Von den zeitgenössischen

nologie: »Er ist nicht nur der Dichter, sondern auch der Prediger unserer Zeit. Als Erster hat er sie als *schön* empfunden, nicht aber wie die Schönfärber, die geflissentlich das Dunkle wegretuschieren und das Helle verstärken, sondern er hat sie [...] nach ursprünglicher hartnäckigster Ablehnung endlich als notwendig begriffen und den Begriff ihrer Notwendigkeit, ihrer Absicht zur Schönheit gewandelt« (Stefan Zweig, Emile Verhaeren. Leipzig 1910, S. 9).

²⁶ Mit seiner Begeisterung stand Zweig übrigens nicht allein. In seiner Anthologie über »Die belgische Lyrik« von 1902 hatte sich Otto Hauser dazu hinreißen lassen, den Belgier als den »gewaltigste[n] Lyriker, der jemals in französischer Sprache schrieb«, zu bezeichnen (Die belgische Lyrik von 1880–1900. Eine Studie und Übersetzungen von Otto Hauser. Großenhain 1902, S. 14; vgl. auch Otto Hauser, Das junge Belgien. In: Aus fremden Zungen 11, 1901, S. 909–911). 1905 feierte er ihn aufgrund seiner freien Rhythmen als einen »Walt Whitman seines Idioms« (Otto Hauser, Die belgische Dichterplejade. In: Literarische Werte 6, 1905, S. 648–660 und S. 707–715, hier S. 656). Seinerseits zögerte Johannes Schlaf in seiner Verhaeren-Monographie von 1905 nicht, ihn als »den [...] größten Dichter des zeitgenössischen Europa« zu porträtieren (Johannes Schlaf, Emile Verhaeren. Berlin/Leipzig o. J. [1905], S. 14).

²⁷ Zahlreiche expressionistische Zeitschriften veröffentlichten Verhaeren-Übersetzungen, darunter »Die Aktion«, »Die Bücherkiste«, »Neue Blätter«, »Das Neue Pathos«, »Der Ruf« und »Die Weißen Blätter«. Vgl. Émile Verhaeren, Fromm. Nachdichtung von Hermann Hendrich. In: Die Aktion 3, 1913, H. 4, Sp. 591f.; Der Auszug (1908). Freie Nachdichtung von Theodor Däubler. In: Ebd. 6, 1916, H. 5/6, Sp. 53–56; Revolte. (Aus: »Die Verführung der Städte«). In: Ebd. 6, 1916, H. 49/50, Sp. 659–661; Paul Verlaine. Übers. von Jean-Jacques [d.i. Hans Jacob]. In: Ebd. 1, 1911, H. 25, Sp. 783f; Ein aktuelles Vorwort. (Aus der Zeitschrift: »Demain«). Übers. von Recha Rothschild [Vorwort]. In: Die Bücherkiste 2, 1920, H. 1/2, S. 3f.; Die Tat. Dt. von Stefan Zweig. In: Neue Blätter 1, 1912, H. 6, S. 41f.; Begeisterung. Übers. von Paul Zech. In: Das Neue Pathos 1, 1913, H. 1, S. 7f.; Abseits. Übers. von Paul Zech. In: Ebd. 1, 1913, H. 5/6, S. 31; Die Nachmittagsstunden. Übers. von Paul Zech. In: Ebd. 2, 1914, H. 1, S. 9–11; Der Hafen. Übers. von Paul Zech. In: Ebd., S. 53f.; Die Arbeit. Übers. von Stefan Zweig. In: Der Ruf 1, 1912, H. 2, S. 6f.; Die Abendstunden. Nachdichtung von Paul Zech. In: Die Weißen Blätter 1, 1913, H. 3, S. 234–236; Die lichten Stunden. Übers. von Paul Zech. In: Ebd. 1, 1914, H. 11/12, S. 1205–1208; Gedichte. Übers. von Ludwig Scharf. In: Ebd. 4, 1917, H. 1, S. 1–14. Erwähnenswert ist auch die Übersetzung der Sammlung »Les blés mouvants« (1912) durch Paul Zech. Sie wurde angeblich bereits 1914 fertig gestellt, allerdings aufgrund von Verhaerens antideutschem Pamphlet »La Belgique sanglante« (1915) nicht gedruckt und erschien schließlich mitten im Krieg als Hommage für den 1916 verstorbenen Dichter (Die wogende Saat. Deutsche Nachdichtung von Paul Zech. Leipzig 1917).

französischen Dichtern erreichte dort außer ihm einzig Verlaine eine vergleichbare Popularität.

Heyms Dialog mit Verhaeren entzündete sich offenbar an dessen Anarchismus.²⁸ Verhaerens Lyrik stellt oft den Untergang alter, überkommener Ordnungen als Katharsis und Regeneration dar. Gerade diese anarchistische Dimension erklärt das Interesse Heyms, der ebenfalls starke Sympathien für den Anarchismus hegte.²⁹ Anlässlich der Reichstagswahl von 1912 wünschte er sich als Ausweg aus der allgemeinen Stagnation gerade den anarchistischen belgischen Dichter oder Wedekind als Reichskanzler.³⁰

Vor allem eine Dichtung hat in Heyms »Krieg« markante Spuren hinterlassen: »La Révolte«³¹ aus der Sammlung »Les Villes tentaculai-

²⁸ Zu Verhaerens anarchistischen Tendenzen vgl. David Gullentops, Utopie und Anarchismus in der Lyrik Émile Verhaerens. In: *Anarchismus und Utopie in der Literatur um 1900: Deutschland, Flandern und die Niederlande*. Hg. von Jaap Grave, Peter Sprenkel und Hans Vandevoorde. Würzburg 2005, S. 172–188. In Verhaerens Verlag Edmond Deman erschien Émile Royers Broschüre »Plaidoirie pour l'anarchiste Jules Moineau« (1894), die das Verteidigungsplädoyer von Émile Royer im Prozess gegen den Anarchisten Moineau enthielt. Er wurde 1892 wegen eines Dynamitattentats in Lüttich zu einer langjährigen Freiheitsstrafe verurteilt, allerdings bereits 1901 aus der Haft entlassen. Verhaeren publizierte in der anarchistischen Zeitschrift »L'En dehors« (dort erschien 1892 seine Besprechung der Werke des Malers Constantin Meunier). In der Wohnung des mit ihm befreundeten Henry van de Velde nahm er an Treffen von Intellektuellen und Künstlern teil, die mit dem Anarchismus sympathisierten, wie etwa Georges Eekhoud, Francis Vielé-Griffin, Felix Fénéon, Henri-Edmond Cross und Maximilien Luce (vgl. Gullentops, Utopie, S. 175).

²⁹ In »Der fünfte Oktober«, einer 1911 entstandenen Novelle über die Französische Revolution aus dem Novellenbuch »Der Dieb« (1913), verarbeitete Heym Peter Kropotkins Abhandlung »Die französische Revolution«, die 1909 von Gustav Landauer übersetzt worden war. Dazu Hermann Korte, Georg Heym. Stuttgart 1982, S. 73.

³⁰ »Worauf kommt es an? Es kommt darauf an, daß Leute, wie meinethwegen zum Beispiel Wedekind [oder Verhaeren] (irgendwelche Namen. Man versteht aber was ich will) auch die politische Macht bekommen. Wird das möglich sein, wird man noch einmal dem Genie das Recht zuweisen, auch das Leben der Nationen zu bestimmen?« (Georg Heym, Dichtungen und Schriften [wie Anm. 10], Bd. 2, S. 178). Verhaerens Name ist von Heym nachträglich gestrichen worden.

³¹ Émile Verhaeren, *La Révolte*. In: *Les Villes tentaculaires*. Brüssel 1895, S. S. 72–78. Verhaerens Einfluss auf Heyms Gedicht wurde bisher nur von Christian Challot konstatiert, aber nicht wirklich analytisch und textnah untersucht (Émile Verhaeren et Georg Heym, *poètes des grandes métropoles*. In: *Revue belge de philologie et d'histoire* 77, 1999, H. 3, S. 751–764, hier S. 760–764). Die Vermittlerrolle Zweigs wird von Challot nicht erkannt. Zu Heym und Verhaeren vgl. auch Challots Beitrag, Émile Verhaeren – Georg Heym. *Essais de lecture comparée à la lumière de l'expressionnisme allemand*. In:

res«, die dem expressionistischen Dichter vermutlich in Zweigs Nachdichtung von 1910 zusammen mit anderen Verhaeren-Gedichten vorlag.³² Dass es sich um einen für die junge Dichtergeneration relevanten Text handelt, davon zeugen bereits die in expressionistischen Blättern erschienenen Nachdichtungen.³³ In Zweigs Übertragung³⁴ setzt sich »Die Revolte« aus fünfzehn freirhythmischen und reimlosen Strophen

Textyles. *Revue des lettres belges de langue française* 11, 1994, S. 171–185. Die lange Vernachlässigung von Heyms Verhaeren-Rezeption dürfte nicht zuletzt mit einem Zeugnis Paul Zechs zusammenhängen, demzufolge Heym vor allem Rimbaud und Baudelaire schätzte, den belgischen Dichter dagegen nur peripher rezipierte (Brief Paul Zechs an Carl Seelig vom 16. März 1946. In: Georg Heym, *Dichtungen und Schriften* (wie Anm. 10), Bd. 6: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*. München 1968, S. 98). Dagegen findet man bereits in zeitgenössischen Rezensionen einige Hinweise auf Heyms mutmaßliche Auseinandersetzung mit dem belgischen Dichter (vgl. Georg Heym, *Dokumente zu seinem Leben und Werk*. Hg. von Karl Ludwig Schneider und Gerhard Burckhardt. Darmstadt 1968, etwa S. 195, S. 224, S. 317). Schon 1911 stellte Anselm Ruest Parallelen zwischen Heym und Verhaeren her.

³² Emile Verhaeren, *Die Revolte*. In: Ders., *Ausgewählte Gedichte*. Nachdichtung von Stefan Zweig. Leipzig 1910, S. 73–77.

³³ Übertragen wurde Verhaerens »Révolte« von einem anonymen Übersetzer in der »Aktion« zum Anlass von Verhaerens Tod im Jahre 1916 und ein Jahr später von Theodor Däubler (vgl.: Émile Verhaeren, *Revolte*. [Aus: »Die Verführung der Städte«]. In: *Die Aktion* 6, 9. Dezember 1916, H. 49/50, Sp. 659–661 sowie Ders., *Der Aufruhr*. In: *Der Hahn*. Übertragungen aus dem Französischen von Theodor Däubler. Berlin-Wilmersdorf 1917, S. 57–62. Däublers Version ist ein Verhaeren-Porträt von André Rouveyre vorangestellt).

³⁴ Alles spricht dafür, dass Heym Verhaeren in Zweigs Nachdichtung las. Daher wird im Folgenden darauf verzichtet, die französische Originalfassung extensiv einzubeziehen. Zweigs Übertragung entfernt sich schon allein durch den Reim von einer auf strenge semantische Äquivalenz bedachten Übersetzung, obwohl Zweig das ursprüngliche Reimschema veränderte. In seiner Nachbemerkung (»Bemerkung des Übersetzers«) benennt Zweig die ihn leitenden Übersetzungskriterien, nämlich »die Erhaltung des Rhythmus« und »die sinngemäße Identität der Vergleiche« (Verhaeren, *Ausgewählte Gedichte* [wie Anm. 32], S. 142). Ferner verteidigt er dort seine »Verwendung unreiner Reime und zahlreicher Assonanzen« mit der Absicht, »die Freiheit Verhaerens gegenüber dem französischen Verse auch im Deutschen zu verdeutlichen« (ebd.). Auffallend ist ferner seine Akzentuierung von Verhaerens sozialpolitischer Kritik (»betrogene Mengen«, »Blutsteuer«, »verlachte Gesetze«, V. 95–100) sowie eine Expressivitätssteigerung (»La toux des canons« wird zum »hustenden Schrei«, V. 14), die oft auch durch Pejorativa erkauft wird. Das Befremden, das bei Verhaeren den Leichen entgegengebracht wird (»chairs baroques«, eigenartiges Fleisch), verwandelt sich bei Zweig in Abscheu (»eklem Entsetzen«, V. 80). Die Massen (»foules«) werden zum »Pöbel« (V. 23), »rage« wird zum »Wahnsinn« (V. 24), das »cœur dans un combat« zum »Herz[en] in bitterster Qual« (V. 87). So gesehen lieferte Zweig der jungen Dichtergeneration einen bereits expressiv intensivierten Verhaeren.

zusammen; das Gedicht schildert das zügellose und ungestüme Wüten einer Revolte, bei der eine Stadt in Brand gesetzt und zugrunde gerichtet wird.³⁵ Der Text liefert ein Konzentrat von Verhaerens anarchistischer Poetik, welche die Beseitigung des alten, ungerechten Gesellschaftssystems zur Bedingung eines möglichen Neuanfangs erklärt. So wird die alte Zeitrechnung außer Kraft gesetzt (»le temps normal n'existant plus«, V. 20). Die »échevins d'or« (V. 62), die korrupten Gemeinderäte, werden abgesetzt, rückständige Gesetze verbrannt, angehäuften Reichtümer geplündert, Kirchenheiligtümer zerstört (Heiligenbilder, Hostien und Tabernakel, V. 80–85). Über allem greift das personifizierte Feuer um sich, als Sinnbild für die revolutionären Ideen und ihre vernichtende Dynamik:

Die Revolte

Die Straße, in einem gurgelnden Schaum
 Von Köpfen und Körpern und Schulterblättern,
 Daraus sich verzweigende Arme klettern,
 Scheint selbst emporzufliegen

5 In den wahnsinnstobenden Traum.

Die Straße wie Gold,
 Die purpurnes Abendleuchten durchrollt. –

Der Tod

Erhebt sich auf donnernden Glockentürmen,

10 Der Tod, wie er aus Träumen droht

Mit Schwertern und Sensen und Feuerstürmen,

Mit Köpfen, die an den blutenden Stangen

Wie jählings geknickte Mohnblüten hangen.

³⁵ Auch das Gedicht »Le Sonneur« (Emile Verhaeren, Der Glöckner. In: Ders., Ausgewählte Gedichte [wie Anm. 32], S. 45–47), das ebenfalls einen Brand schildert, der sich des Glockenturms bemächtigt und dann die gesamte Stadt einäschert, hat bei Heym Spuren hinterlassen, wie sich zeigen wird.

- Dumpfer Kanonen hustender Schrei,
15 Stumpfer Kanonen schluckendes Gröhlen
Zählen allein das Stöhnen, die Tränen
Der Stunde, die sich zu Tode hetzt.
Verweisungen, die leer an den Wegen gähnen
Wie Augen in ihren trostlosen Höhlen,
20 Schmetterten längst die Steine entzwei.
Die Zeit der Ordnung ist aufgelassen
Für diese fiebergepeitschten Massen,
Für diesen Pöbel, den nichts mehr entsetzt.
- Der Wahnsinn stürmt aus der Erde empor
25 Und türmt sich auf hochgeschütteten Quadern,
Die helle Wut mit. schmetterndem Chor
Und neuem Blut in den quellenden Adern.
Todblaß aufkeuchend
Und schreckenhaft
30 Erhebt die Gier sich auf den Standarten,
In dieser Minute mehr erreichend
Als eines Jahrhunderts lastende Kraft
In hundert Jahren mit tragem Erwarten.
- All das, was seit endlosen Zeiten
35 Die verwegensten Stirnen an Schrecken geboren
Und in den Schoß der Zukunft gesenkt,
Was in den allergeheimsten Gebeten
Die Blicke glühend heraufbeschworen
Und im dunkelsten Traum
40 Die wildesten Menschheitsseelen
Erflehten,
Ergießt sich im tausendarmigen Schaum
Dieser dürstenden Meuten,
Die Haß mit wahllosem Wüten vermählen.

- 45 Das Fest des Blutes ists, das sich gestaltet,
Auf Schrecknis die Fahne des Festes entfaltet. –
Über die Toten
Stampfen die Trunknen und Blutüberlohten
Den Soldaten entgegen.
- 50 Die wissen nicht Recht und Schuld mehr zu wägen
Und schießen verzweifelt, stumpf und gelassen
Gegen die endlos anbrausenden Massen
Des Volkes, das gierig begehrt, daß sein Haupt
Das blutige Krongold des Sieges umlaubt.
- 55 – Töten, um zu verjüngen, zu schaffen!
Selbst wie der unersättliche Weltgeist sein
Und rücksichtslos sein Ziel sich erraffen
Durch einer Minute erschreckenden Schein:
Töten – oder sterben, um frei zu sein!
- 60 Auf dem dunklen Grunde des Abends schwelen
Die Brücken und Häuser in blutigen Farben,
Bis in die Tiefen glüht in den Kanälen
Der Abglanz der feurig knisternden Garben.
Aufstrebende Türme, von Rauschgold umflirt,
- 65 Durchschneiden das Dämmern, das endlos wird. –
Die Feuerarme öffnen die ruchlosen Hände
Und verstreuen ins Dunkel auffunkelnde Brände
Und die Dächer springen in kohlendem Schein
Aufkrachend hoch in die Wolken hinein.

- 70 Drüben knattert es, Schuß für Schuß.
Der Tod mit geschmeidigem Finger geht
Entlang der Mauern und schießt und läßt
In fliegender Eile aus den schweren Gewehren,
Und mit titanischen Gesten mäht
- 75 Er Körper hin gleich schaukelnden Ähren.
Reihen sinken mit einzigem Schrei,
Und auf sie wuchtet die Stille wie Blei.
Über nackter Leiber zerschossenen Fetzen
Beginnt nun wie höhnischer Mummenschanz
- 80 Über röchelnden Ruf und eklem Entsetzen
Der Laternen phantastischer, spiegelnder Tanz.
Die Glockenrufe, die sich stoßen und streiten,
Brummen und summen schwarz und schwer
Ihr ängstliches Greinen hinaus in die Weiten,
- 85 Die grau wie das Meer. –
Dröhnend und stöhnend ruft die Glocke zum Sturm
Wie ein Herz in bitterster Qual,
Bis mit einem Mal
Die Glocke, die eben in traurigem Grimme
- 90 Gebrummt und gesummt,
Gleich einer erstickenden Stimme
In ihrem eingäscherten Turme
Verstummt.

- In die Stadtpaläste, wo der Hohe Rat
- 95 Die Gemeinde bemeistert und betrogener Mengen
Blutsteuer einschlürfte wie goldene Saat,
Ergießt sich der Strom. – Die Schlösser zersprengen,
Und die Türen sinken, von Hacken zerspalten.
Gierig entreißt man den eisernen Schränken
- 100 Den gereihten Stoß von verlachten Gesetzen.
Eine Fackel frißt sie mit feuriger Zunge
Und speit in schwarzen, verkohlenden Fetzen
Weithin ihr verruchtes Gedenken. –
In den Kellern beginnt Raub und Diebstahl zu walten,
- 105 Während von Fenstern und Dachgestühlen
Mit wildem Schwunge
Es niedersaut von Menschengestalten,
Die fallend die Luft mit den Armen durchwühlen.
- Auch in den Kirchen stürmt Rasen und Hohn.
- 110 Glasfenster mit der Jungfrau auf himmlischem Thron
Bedecken den Boden, in Scherben zerschellt,
Wie Stoppeln ein trostloses Ackerfeld.
Verstümmelt und schief, mit zermartertem Rumpf
Hängt des Heilands Gestalt am Kreuzesstumpf.
- 115 Mit Fluchen verschüttet und mit lästernden Stößen
Vergossen das Öl aus den goldnen Gefäßen.
Die Heiligen peitscht man, und frevelnder Raub
Läßt nicht die Hostien am Altar ruhen,
Man streut sie zu Boden wie schneeigen Staub,
- 120 Damit sie zerkrünten unter stampfenden Schuhen.

- Alle Greuel des Mordes, der Schrecknis steigen
 Wie Fackeln empor zu dem Sternenreigen.
 Mit dem Flachland, durchflogen von Scharlachflammen,
 Glüht nun die rasende Stadt zusammen,
 125 Die Stadt, von Abendfernen umhöhnt,
 Die sich selbst mit feuriger Krone krönt.
 Die Nacht und diese lohende Glut
 Umpressen das Leben mit ihrer Wut
 So eng, daß die Erde zu zittern scheint
 130 Und das Land sich in feurigem Glast zu verzehren,
 Und mit den kälteren Himmelssphären
 Auflodernd der Wahnwitz sich nun vereint!
- Töten, um zu verjüngen, zu schaffen
 Oder sich selbst im Kampfe zu fällen!
 135 Bändigen – oder die Stirn sich zerschellen!
 Ob grün oder blutrot der Frühling tagt,
 Ist es nicht doch
 In der Tage mühsam keuchendem Joch
 Die *gleiche* Triebkraft, die uns vorwärts jagt! –³⁶

Verhaerens triumphale Inszenierung anarchistischer Zerstörungswut dürfte auf den rebellischen Expressionisten ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Konstatieren lässt sich der Einfluss der »Révolte« auf Heyms »Krieg« auf unterschiedlichen Ebenen. Von Verhaerens strophisch und rhythmisch völlig anders dimensionierter Dichtung entnahm Heym zum einen den motivisch-situativen Rahmen seines Textes, die Vision vom Untergang einer Stadt in einem verwüstenden Flammenmeer. Zum anderen verrät auch die Metaphorik seiner Dichtung die Spuren einer durchaus systematischen und minutiösen Exzerpiertechnik, welche auch weitere Gedichte aus der Zweig-Anthologie sowie andere lyrische Texte miteinbezogen hat.

Der Dialog mit Verhaeren prägt bereits die Eröffnungstrophe, in der sich der riesige Kriegsdämon aus der Tiefe (»unten aus Gewölben tief«, V. 2) erhebt, wie die gravitatische Anapher »Aufgestanden« unter-

³⁶ Emile Verhaeren, Die Revolte (wie Anm. 32), S. 73–77.

streicht. Heyms Allegorie vom aufgestandenen Krieg ist offensichtlich Verhaerens Personifikation des sich erhebenden Todes nachempfunden (»Der Tod | Erhebt sich auf donnernden Glockentürmen, | Der Tod, wie er aus Träumen droht«, V. 8–10), wobei die psychische Tiefe der dort evozierten Todesträume durch die Gewölbemetaphorik spatialisiert wird (»aus Gewölben tief«). Die tiefen Gewölbe des Unbewussten metaphorisieren den Schrecktraum der »schwarzen Gefahr«, aus dem das Gespenst des Krieges bei Heym erwächst. Verpflichtet ist die Auferstehungsszene zugleich der erwachenden Mitternacht im »Nachtwandler-Lied« aus Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, dem Heym das Reimpaar »schief«/»tief« entnimmt.³⁷ Anstelle von »erwachen« (Nietzsche) oder »sich erheben« (Verhaeren) wählt Heym allerdings das Verb »aufstehen«, was eine manifeste blasphemische Anspielung auf die Osterbotschaft beinhaltet, im Sinne einer paradoxen Auferstehung des Todes. Auch das Reimwort »unerkannt« von V. 3 besitzt offenbar eine biblische Grundierung (»Er war in der Welt, und die Welt ist durch ihn geworden, und die Welt hat ihn nicht erkannt«, Joh. 1, 10) und lässt den Krieg als den *neuen* Messias erscheinen, der den christlichen ablöst. Die hyperbolische Metapher vom »Zerdrücken« des »Mondes« (V. 4) durch den Kriegsdämon erinnert ihrerseits erneut an Verhaeren, der in »Le Vent« in einer ähnlich fulminanten und rabiaten Verbmetapher den zerstörungslustigen Novemberwind den »Mond« »vom Himmel schmettern« lässt.³⁸

Ungeachtet der intertextuellen Korrespondenzen zeigt der allegorische Todesdämon bei Heym indes eine grundsätzlich andere Dimensionierung. Während er bei Verhaeren explizit als »der Tod« auftritt, heißt der Kriegsriese bei Heym bis zuletzt immer nur »er«, was nicht

³⁷ »O Mensch! Gib Acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht? / ›Ich schief, ich schief –, / Aus tiefem Traum bin ich erwacht: – / Die Welt ist tief, / Und tiefer als der Tag gedacht.« (Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 3. Aufl., Bd. 4. München/Berlin/New York 1993, S. 404).

³⁸ »Saht ihr ihn damals in jener Nacht, | Als er den Mond vom Himmel geschmettert | Und die Dörfer, vom Schlafe erwacht, | Vor seiner Macht | Wie erschreckte Tiere gezezt?« (Émile Verhaeren, Novemberwind. In: Ders., Ausgewählte Gedichte [wie Anm. 32], S. 49). Vgl. aber auch: »Der Glöckner schmettert mit schauernder Hand | Seine Angst weithin in das endlose Land« (in: Ebd., S. 45).

nur seine Unheimlichkeit steigert, sondern auch sein Unerkanntsein unterstreicht (»groß und unerkannt«, V. 2). Diese Unbestimmtheit wird durch die unpersönlichen »Es«-Konstruktionen in V. 5, 8 und 9 noch gesteigert. Die unheimliche Wirkung des unerkannten »Er« ist ein ebenso unbekanntes und verstörendes »Es«: »In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht« (V. 9). In »La Révolte« ist der Todesdämon ferner nur Reflex und Spiegelung der Massen der Aufständischen. Das Volk ist Hauptträger und Motor des Aufruhrs. Bei Heym dagegen wird das Zerstörungswerk enthumanisiert und zugleich verabsolutiert. Die Menschen verkommen zu Heizmaterial, mit dem der sinistre Kriegsdämon den Stadtbrand nährt. Dem Kriegsriesen wird auch das Privileg der direkten Rede zugestanden, Heym lässt ihn in der vierten Strophe seine Krieger zusammenrufen.³⁹ Die menschliche Perspektivierung spielt dagegen eine völlig untergeordnete Rolle. So entfallen im »Krieg« auch die personifizierten Emotionen der Bedrängnis, Angst, Hoffnung, Wut und Freude, die in »La Révolte« immer wieder evoziert werden.⁴⁰ Auch der städtische Raum, den beim belgischen Dichter die revolutionäre Masse erobert, steht bei Heym nicht im Vordergrund. Die Bewegungsrichtung »von unten nach oben«, welche bei Verhaeren die soziale Revolution versinnbildlicht, kehrt Heym zu einer apokalyptischen Dynamik »von oben nach unten« um. Seine kulturpessimistisch-apolitische Vision erteilt Verhaerens Revolutionsoptimismus eine klare Absage. Dem entspricht auch eine grundsätzlich andere Blickführung. Verhaerens Leser befinden sich mitten im Geschehen, quasi an der Seite der Revolutionäre. Seine Todesallegorie erhebt sich sofort zwischen den Menschen, in und nicht außerhalb der Stadt. Im »Krieg« nimmt der Rezipient dagegen die Position des Riesen ein: Er schaut ebenso von oben auf die Stadt herab, kann aber den Menschen nicht näherkommen. Dies geht mit der Distanz einher, die zu Beginn zwischen der Stadt und dem Riesen besteht, der sich in den Bergen erhebt und erst im Laufe des Gedichts auf die Stadt zukommt.

³⁹ »Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an« (V. 14).

⁴⁰ Challot spricht in Bezug auf Heym zu Recht von »animalisation et chosification« des Menschlichen (Challot, Émile Verhaeren – Georg Heym [wie Anm. 31], S. 764).

In den nächsten beiden Strophen knüpft Heym an die Einleitungstrophe der »Révolte« an, lässt allerdings die urbane Geschäftigkeit, die dort mit protofuturistischer Dynamik geschildert wird,⁴¹ in tödlicher Stille erstarren. Noch ist der Krieg von den Städten entfernt, doch sorgt die plötzlich eintretende frostige Stille, die durch die f-(»fällt«, »Frost«, »fremden«) und st-Alliteration (»stockt«, »still«) betont wird, für eine ominöse Vorahnung der bevorstehenden Katastrophe. Syntaktisch wird die sich ausbreitende Panik durch den zerhackten, atemlosen Duktus wiedergegeben: »Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß« (V. 8), »Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht« (V. 10). Der Unterschied dieser erstarrten Stille zu Verhaerens Dynamismus hindert Heym jedoch nicht daran, weitere Bilder von seiner Vorlage punktuell zu verwerten. Dazu zählen etwa die in der Ferne läutenden Glocken (»In der Ferne wimmert ein Geläute dünn«, Verhaeren: »Die Glockenrufe, die sich stoßen und streiten, | Brummen und summen schwarz und schwer | Ihr ängstliches Greinen hinaus in die Weiten«, V. 82–84),⁴² das Detail der Schulter in den Gassen (»ihre Schulter«, Verhaeren: »Schulterblätter«, V. 2) und das leichenähnliche Erblassen (»Ein Gesicht erbleicht«, Verhaeren: »Todblaß«, V. 28). Die Ratlosigkeit der Stadtbevölkerung angesichts der plötzlich ausgebrochenen, fremden Dunkelheit (V. 8: »Und *keiner weiß*«) hat ebenfalls bei Verhaeren/Zweig eine Parallele, nämlich im Gedicht »Die Auswanderer« (»Le Départ«): »Aus Schicksalen, die *keiner weiß*«.⁴³ Auch die humoristische Synekdoche von den »zitternden Bärten« in V. 12 könnte sich aus der ironischen Transformation einer Verhaeren-Stelle ergeben haben. In »Novemberwind« sind es »die Eiseneimer«, die »klappern und zittern«.⁴⁴

Nach dieser Einleitung beschreibt der Mittelteil den Ausbruch des Krieges sowie das dadurch ausgelöste Feuer, das die Stadt vernichtet.

⁴¹ »Die Straße, in einem gurgelnden Schaum | Von Köpfen und Körpern und Schulterblättern, | Daraus sich verzweigende Arme klettern, | Scheint selbst emporzufliegen | In den wahnsinnstobenden Traum. | Die Straße wie Gold, | Die purpurne Abendleuchten durchrollt. –« (Émile Verhaeren, Die Revolte [wie Anm. 32], S. 73).

⁴² Vgl. auch: »[...] Entfesselt im Abendgrunde der Sturm | Sein tolles *Geläute*« (Émile Verhaeren, Der Glöckner. In: Ebd., S. 45, Hervorhebung M.Z.).

⁴³ Émile Verhaeren, Die Auswanderer. In: Ebd., S. 61 (Hervorhebung M.Z.).

⁴⁴ Émile Verhaeren, Der Novemberwind. In: Ebd., S. 48.

Vor allem der alles verwüstende Brand steht im Mittelpunkt. Zwar ruft Heyms Kriegsdämon seine »Krieger« (V. 14) zusammen, in der sechsten Strophe ist vom »Waffenschall« und den getöteten Wachen die Rede. Die Kriegssituation bleibt allerdings nebulös und nicht recht greifbar. Wie die leitmotivische Evokation von Feuer, Flammen und Fackeln belegt, wird die zerstörerische Dynamik vorrangig als Brand gestaltet. Darin liegt eine weitere bedeutsame Affinität zum belgischen Dichter, bei dem der Fokus neben dem Aufstand ebenfalls gerade auf dem verheerenden Feuer liegt, das die gesamte Stadt mitsamt ihrer Umgebung auslöscht.

Die vierte Strophe leitet den dionysischen Kriegstanz ein, dessen ekstatische Wucht durch die nachdrücklichen sch-Alliterationen unterstrichen wird (»schreit«, »schallet«, »schwarze«, »schwenkt«, »Schädeln«). In »La Révolte« findet sich bereits nicht nur das Tanzmotiv,⁴⁵ sondern auch die makabre Zierde der Schädel, die bei Verhaeren an den blutenden Stangen des Todes hängen⁴⁶ und bei Heym den Krieg als blutrünstigen Kannibalen charakterisieren.

Die Evokation der Dämmerung in der fünften Strophe, in V. 17, lässt den Kriegsriesen als eine Gestalt erscheinen, die der Stadt zunächst Dunkelheit bringt. Er »tritt« »die letzte Glut« »aus« und wird dadurch mit dem Anbruch der Nacht analog gesetzt. Zugleich bereitet er sich allerdings auch vor, in die Stadt die *neue* Glut des Krieges zu bringen. Die Zeitbestimmung »Wo der Tag flieht« in V. 18 dient in dieser Hinsicht als Scharnier, das vom Erlöschen der Sonnenglut zum Entfachen der neuen Glut der Zerstörung überleitet: »Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut, | Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.« (V. 17f.) Der wohl ebenfalls von Verhaeren angeregte Vergleich des riesigen Kriegsdämons mit einem Turm,⁴⁷ den auch die

⁴⁵ Dort ist vom wilden »Tanz« »der Laternen« in der zehnten Strophe die Rede.

⁴⁶ »Der Tod | [...] Mit Köpfen, die an den blutenden Stangen | Wie jählings geknickte Mohnblüten hangen« (Verhaeren, *Die Revolte* [wie Anm. 32], S. 73, V. 8–13). Heyms Hyperbel »tausend Schädel« (V. 16) klingt wie eine Überbietung. Von Verhaeren/Zweig übernimmt Heym übrigens auch das Reimwort »hangen« bzw. »hängen«: »Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt« (V. 16).

⁴⁷ Wie bereits gezeigt, erhebt sich bei Verhaeren der Tod »auf donnernden Glockentürmen« (V. 9) und wird somit selbst zu einer turmähnlichen riesigen Gestalt. Ferner werden in der »Révolte« weiterhin Türme evoziert, die zur Stadt gehören und im Original

t-Alliteration (»Turm«, »tritt«, »Tag«) unterstützt, betont in der fünften Strophe erneut die vertikale Zerstörungsachse. Das Bild der Blutströme in V. 17 spielt auf die Vision der sieben Plagen der Endzeit aus der Offenbarung des Johannes an, namentlich auf die dritte Plage: die Verwandlung aller Gewässer in Blut.⁴⁸ Zugleich zeigt sich in den nächsten beiden Versen eine Progression der Blickführung von oben nach unten, vom türmenden Riesen zu den »im Schilf«, also vor den Stadtmauern ausgestreckten Leichen. Der Reim »gestreckt«/»bedeckt« sowie die Evokation der weißen Farbe, welche weiße Todeslaken assoziiert, scheinen der deutsch-jüdischen Dichterin Gertrud Simon Marx (1851–1916) entlehnt worden zu sein, die bei Heym einige Spuren hinterlassen hat.⁴⁹

»riesige Schatten« (»ombres démesurées«, V. 56) werfen. Zweig übersetzt die Stelle nicht wörtlich (»Aufstrebende Türme«, V. 64). Im »Glöckner« ist der Turm von der Glut wie ein Trichter ausgehöhlt (»Der Turm | Ist nun ein einziger Glutentrichter« (Émile Verhaeren, Der Glöckner [wie Anm. 35], S. 46). Aus dem »Glöckner« könnte Heym übrigens auch das Reimpaar »Glut«/»Blut« übernommen haben: »Die nächtige Stadt steht trunken in *Glut*, | Die Mienen der rasch gesammelten Massen | Erfüllen mit Schreck und Schrei alle Gassen, | Und auf den Mauern, die jählings blinken, | Trinken | Die schwarzen Quadern das flammende *Blut*« (ebd., S. 45).

⁴⁸ »Und der dritte [Engel] goss aus seine Schale in die Wasserströme und in die Wasserquellen; und es wurde Blut« (Offb 16, 4). Dem entspricht im Buch Exodus die erste Landplage: »Und der Herr sprach zu Mose: Das Herz des Pharao ist hart; er weigert sich, das Volk ziehen zu lassen. Geh hin zum Pharao morgen früh. Siehe, er wird ans Wasser gehen; so tritt ihm entgegen am Ufer des Nils und nimm den Stab in deine Hand, der zur Schlange wurde, und sprich zu ihm: Der Herr, der Gott der Hebräer, hat mich zu dir gesandt und lässt dir sagen: Lass mein Volk ziehen, dass es mir diene in der Wüste. Aber du hast bisher nicht hören wollen. Darum spricht der Herr: Daran sollst du erfahren, dass ich der Herr bin: Siehe, ich will mit dem Stabe, den ich in meiner Hand habe, auf das Wasser schlagen, das im Nil ist, und es soll in Blut verwandelt werden. Die Fische im Strom werden sterben, und der Strom wird stinken. Und die Ägypter wird es ekel, das Wasser aus dem Nil zu trinken. Und der Herr sprach zu Mose: Sage Aaron: Nimm deinen Stab und recke deine Hand aus über die Wasser in Ägypten, über ihre Ströme und Kanäle und Sümpfe und über alle Wasserstellen, dass sie zu Blut werden, und es sei Blut in ganz Ägyptenland, selbst in den hölzernen und steinernen Gefäßen. Mose und Aaron taten, wie ihnen der Herr geboten hatte. Da hob er den Stab und schlug ins Wasser, das im Nil war, vor dem Pharao und seinen Großen. Und alles Wasser im Strom wurde in Blut verwandelt. Und die Fische im Strom starben und der Strom wurde stinkend, sodass die Ägypter das Wasser aus dem Nil nicht trinken konnten; und es war Blut in ganz Ägyptenland. [...]« (2. Mose 7, 14–25).

⁴⁹ Um die Leichenszene auszumalen, dürfte Heym auf Gertrud Simon Marx' Gedicht »Bevor ich ahnte [...]« zurückgegriffen haben, das der Trauer einer Mutter über ihre frühverstorbene Tochter gilt: »Dann lag sie still und regungslos | Dahingestreckt, | Von

In der sechsten Strophe nähert sich der Kriegsriese immer mehr und dringt schließlich in die Stadt ein. Zunächst steht er über den brennenden »Mauern«, dann über »Gassen«, »Toren« und »Brücken«. Die Eroberung der Stadt durch den Feind in der sechsten Strophe erinnert an die von Verhaeren geschilderte Stadteinnahme durch die Aufständischen. Die Wächter, die über Toren quer liegen (vgl. V. 23), ähneln den Soldaten, die in der »Révolte« Recht und Unrecht nicht mehr unterscheiden können und als Wachinstanz daher ebenso außer Kraft gesetzt sind (V. 46–48).⁵⁰ Das Emportürmen des Kriegsdämons malt Heym durch eine vierfache »Über«-Anapher aus, die aus Verhaeren übernommen und erweitert wurde.⁵¹

In der nächsten Binnensequenz, die aus der siebenten, achten und neunten Strophe besteht, transferiert Heym – in Kontrapunkt zum belgischen Dichter – die zerstörerische Vitalität von den aufständischen Massen ganz auf den apokalyptischen Kriegsdämon selbst.⁵² Wie einen Hund jagt er die Flammen in der Nacht, als Heizer nährt er mit den

einem Laken weiß und groß | Nur leicht bedeckt« (Gedichte. Berlin 1907, »Bevor ich ahnte«, S. 43f., hier S. 43, V. 5–8, Hervorhebung M.Z.), Heym: »Zahllos sind die Leichen schon im Schilf *gestreckt*, | Von den Todes starken Vögeln *weiß bedeckt*« (V. 19–20). Diesen Prätext verwandelt Heym in das vitalistische Bild der weißen starken Vögel des Todes. Gerade der intertextuelle Bezug zu Marx erklärt, warum die Vögel des Todes überraschenderweise »weiß« sind, denn sie werden weißen Todeslaken analog gesetzt. Das Bild von den »wimmelnden Menschen« aus Marx' Gedicht kehrt bei Heym in der achten Strophe wieder, und zwar mit demselben Reim – Marx: »Von Menschen wimmelt's um mich her« (ebd., V. 9), Heym: »Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her« (V. 31). V. 11 bei Marx (»Dann wurd' es plötzlich still und leer«) hat offenbar die Vorlage für V. 8 bei Heym geliefert: »Es wird still« (V. 8). Auch Heyms Bild vom raschen Flug des Tags (»Wo der Tag flieht«, V. 18) geht offenbar auf Marx' Gedicht zurück (»Die trüben, stillen Tage gehn | Dahin geschwind«, V. 25f.).

⁵⁰ »Über die Toten | Stampfen die Trunknen und Blutüberlohten | Den Soldaten entgegen. | Die wissen nicht Recht und Schuld mehr zu wägen | Und schießen verzweifelt, stumpf und gelassen, | Gegen die endlos anbrausenden Massen« (Émile Verhaeren, Die Revolte [wie Anm. 32], S. 74, V. 47–52).

⁵¹ Verhaeren: »Über nackter Leiber zerschossenen Fetzen | [...] Über röchelnden Ruf und eklem Entsetzen«, V. 78, V. 80), Heym: »Über runder Mauern blauem Flammenschwall | Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall. | Über Toren, wo die Wächter liegen quer, | Über Brücken, die von Bergen Toter schwer« (V. 21–24, Hervorhebung M.Z.).

⁵² Dies betont zu Recht auch Challot: »Heym transfère sa vitalité [d.i. die der Stadt] à un anti-héros, à ce démon radicalement destructeur, thanatique dont il affirme la totale domination sur les villes.« (Émile Verhaeren – Georg Heym [wie Anm. 31], S. 763f.).

Leichenbergen der Stadt ein gigantisches Feuer (so wie er bei Verhaeren »mit titanischen Gesten« Menschenkörper »gleich schaukelnden Ähren« »hinmäh«t, V. 74–75) und zündet mit seiner Stange auch die umgebenden Wälder an. Zum anderen wird auch der Brand selbst personifiziert. Er erscheint in metaphorischer Umschreibung als »roter Hund« mit mehreren Mäulern (offensichtlich ist die Anspielung auf den dreimäuligen Höllenhund Cerberus),⁵³ die in der Ferne entfachten Feuer werden zu »Vulkanen«, »roten Zipfelmützen« sowie »gelben Fledermäusen«, die in das Waldlaub »gekrallt« sind. Unterstrichen wird die zerstörerische Wut der Flammen in der achten und neunten Strophe durch die markanten f(l)-Alliterationen (»Fegt«, »Feuerhaufen«, »Flamme«, »Flammen«, »fressen«, »Fledermäuse«). Die Und-Anaphern von V. 29, 31 und 33 ihrerseits malen die unaufhaltsame Ausbreitung des Feuers aus.

Trotz seiner profilierten allegorischen Rahmung, die auf eine Entpolitisierung und Enthistorisierung der Zerstörungsvision hinausläuft, profitiert Heym auffallend von Verhaerens Vitalismus. Auch bei ihm setzt die Revolte ein unerhörtes Energiepotential frei, das gerade durch den ausgeprägten Verbalstil unterstrichen wird. Im Gedicht dominieren Verben, welche Bewegung oder Gewalt zum Inhalt haben, wie »zerdrücken«, »zittern«, »tanzen«, »schwenken«, »austreten«, »fliehen«. Hinzu kommen Partizipialformen wie »flackend«, »brennend«, »glühnden«. Wenn Heym die Zerstörungsdynamik durch Aktionsverben wie »springen« (V. 27), »jagen« (V. 25) und »fressen« (V. 33) umschreibt, folgt er darin Verhaeren/Zweig. So »springen« auch in »La Révolte« die brennenden Dächer aufkrachend hoch in den Himmel hinein.⁵⁴ Es ist die Triebkraft des Aufstands, die – so heißt es wörtlich – »uns vorwärts« »jagt«,⁵⁵ und auch bei Verhaeren »frißt« eine Fackel die Gesetzbücher »mit feuriger Zunge«.⁵⁶

⁵³ »[...] Cerberus, dess Schrein die Seelen peinet« (Dante, Die göttliche Komödie. Hg. von Carl Ludwig Kannegiesser, Bd. 1. Amsterdam 1809, S. 42).

⁵⁴ »Und die Dächer springen in kohlendem Schein | Aufkrachend hoch in die Wolken hinein« (Émile Verhaeren, Die Revolte [wie Anm. 32], S. 75, V. 68f.).

⁵⁵ »Die gleiche Triebkraft, die uns vorwärts jagt! –« (ebd., S. 77, V. 139).

⁵⁶ »Eine Fackel frißt sie [die Gesetzbücher] mit feuriger Zunge« (ebd., S. 76, V. 101).

Gleichzeitig kombiniert Heym »La Révolte« auch mit anderen, bisher ebenfalls übersehenen Prätexten. Vor allem Eduard Mörikes »Feuerreiter«, Theodor Körners »Bergmannsleben« und Ludwig Uhlands »Taillefer«-Ballade scheinen bei ihm Spuren hinterlassen zu haben. Mörikes »Feuerreiter« entnommen sind das Reimwort »querfeldein«⁵⁷ sowie die metaphorische Umschreibung der Brände durch »rote Zipfelmützen« (V. 29).⁵⁸ An Körners »Bergmannsleben«, das die bergmännische Arbeit unter Tage verherrlicht, angelehnt sind bei Heym in der siebenten Strophe das Reimpaar »Welt«/»erhellte« (V. 27/28) sowie einzelne Lexeme – das »Dunkel«, die »Nacht« und der Gott »Vulkan«, der entmythologisiert zur Metapher für die in der Stadt ausgelösten, Vulkanausbrüchen gleichenden Brände wird.⁵⁹ An Uhland erinnert die Charakterisierung des Kriegsdämons als Köhlerknecht, der wie Taillefer das Feuer ordentlich schürt, sowie der Reim »Knecht«/»recht«.⁶⁰

Wenn bei Verhaeren auf die Darstellung des Aufstands in den V. 121–132 eine Übersicht über die glühende Stadt und ihr Umland folgt, die den Text abschließt, so findet sich auch im Epilog von Heyms Dichtung ein – extrem verknappter – panoramatischer Über-

⁵⁷ Vgl. Heym: »In die Nacht er jagt das Feuer *querfeldein*« (V. 25), Mörike: »*Querfeldein!* durch Qualm und Schwüle | Rennt er schon und ist am Ort!« (Eduard Mörike, Der Feuerreiter. In: Ders., Mörikes Werke in vier Teilen. Hg. und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von August Leffson, Bd. 1: Gedichte – Idylle vom Bodensee. Berlin u.a. 1908, S. 27–28, hier S. 28, V. 15–16, Hervorhebungen M.Z.).

⁵⁸ Vgl.: »Sehet ihr am Fensterlein | Dort die rote Mütze wieder? | Nicht geheuer muß es sein | Denn er geht schon auf und nieder« (ebd., S. 27, V. 1–4).

⁵⁹ Vgl. Heym: »Aus dem *Dunkel* springt der *Nächte* schwarze *Welt*, | Von *Vulkanen* furchtbar ist ihr Rand *erhellte*« (V. 27/28), und Körner: »In das ew'ge *Dunkel* nieder | Steigt der Knappe, der Gebieter | Einer unterird'schen *Welt*. | Er, der stillen *Nacht* Gefährte, | Atmet tief im Schoß der Erde, | Den kein Himmelslicht *erhellte*. | [...] | Selbst *Vulkan*, der Eisenbänd'ger, | Reicht uns seine Götterhand« (Theodor Körners sämtliche Werke in vier Teilen. Neue vervollständigte und kritisch durchgesehene Ausgabe. Hg. von Eugen Wildenow, Bd. 1. Leipzig 1903, S. 42–44, hier 42f., V. 1–6 und 27–28). Auch bei Körner sind übrigens die unterirdischen Flammen blau. Vgl. Heym: »Über runder Mauern *blauem* Flammenschwall« (V. 21), Körner: »Und aus *blauen* Flammen steigen | Geister in die graue Nacht« (S. 42, V. 12f., Hervorhebungen M.Z.).

⁶⁰ Vgl. Heym: »Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht | In die Bäume, daß *das Feuer brause recht*« (V. 35–36), und Uhland: »Der Herzog sprach: »Ich hab' einen guten *Knecht*, | Den Taillefer; der dienet mir fromm und *recht*, | Er treibt mein Rad und *schüret mein Feuer* gut [...]« (Uhlands Gedichte und Dramen. Erster Teil. Stuttgart 1885, S. 182–184, hier 182, V. 9–11, Hervorhebung M.Z.).

blick über die feuerversengte Stadt (V. 37–38). Zugleich weist diese Schlussequenz, welche die beiden letzten Strophen umfasst, den wohl frappierendsten Unterschied zu »La Révolte« auf. Der Aufstand erscheint bei Verhaeren nicht bloß als Untergang, sondern als extremer Akt der Selbstbestimmung der Stadt, so dass der Brand ihr schließlich zur »Krone« (V. 126) wird.⁶¹ Dies erklärt, warum »alle Greuel des Mordes« am Ende durch die Flammen »zu dem Sternenreigen« »steigen« und somit eine Verbindung zwischen Erde und Himmel etablieren (»De haut en bas«, V. 55). Im französischen Original wird diese Apotheose der Revolte noch deutlicher durch die Homophonie zwischen »désastres« (V. 86f.) und »des astres«. Schließlich steht das ganze Land im Gold und Rot der Flammen und die Stadt bricht auf (»La ville entière éclate«, V. 88). Erst der Untergang kann den Neubeginn einläuten.⁶² Zerstörung und Regeneration bedingen einander: »Töten, um zu verjüngen, zu schaffen!«, lautet bei Verhaeren/Zweig der zweimal wiederholte zentrale Vers.⁶³

Bei Heym tritt anstelle der Apotheose die Apokalypse. Die Zerstörung ist endgültig. Pessimismus und Nihilismus dominieren. Von der Stadt ist nur noch im Präteritum die Rede: Sie »versank« in gelbem Rauch (V. 37). Wer immer noch über den glühenden Trümmern »steht«, ist einzig der Kriegsdämon. Er dreht seine Fackel »dreimal« und lässt damit »Pech und Feuer« »auf Gomorrh« (V. 44) regnen.⁶⁴ Die letzte syntaktische Periode des Gedichts gilt dem über dem Schlachtfeld thronenden Kriegsriesen und umfasst die Verse 39–44. Sie erstreckt sich mit einem kühnen Strophenenjambement über nicht weniger als sechs Verse und besitzt im Text eine absolute Ausnahme-

⁶¹ »Mit dem Flachland, durchflogen von Scharlachflammen, | Glüht nun die rasende Stadt zusammen, | Die Stadt, von Abendfernen umhöht, | Die sich selbst mit feuriger Krone krönt« (Verhaeren, Die Revolte [wie Anm. 32], S. 77, V. 123–126).

⁶² Michel Biron bemerkt über »Les villes tentaculaires«, dass sie »s'anéantiront bientôt elles-mêmes avant de renaître sous la forme utopique« (Michel Biron, La traversée des discours crépusculaires dans »Les Villes tentaculaires«. In: Textyles 11, 1994, S. 89–97, hier S. 91).

⁶³ Verhaeren, Die Revolte [wie Anm. 32], S. 74, V. 55 sowie S. 77, V. 133.

⁶⁴ »Da ließ der HERR Schwefel und Feuer regnen vom Himmel herab auf Sodom und Gomorra und vernichtete die Städte und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte und was auf dem Lande gewachsen war« (1. Mose 19. 24f.).

stellung. Diese außergewöhnliche Amplitude veranschaulicht durch die weit ausladende Syntax auf eindrucksvolle Weise den bedingungslosen und uneingeschränkten Triumph, den der Krieg über die ausgelöschte Menschheit feiert.

In »La Révolte« »krönt sich« die Stadt, bei Heym »wirft« sie »sich« »in des Abgrunds Bauch«. Die komisch-groteske Metapher vom Abgrund als »Bauch« könnte indessen ebenfalls von Verhaeren angeregt worden sein. In seinem Sonett »Cuisson du pain« (»Das Brotbacken«) tauchen die Mägde das Brot in den »*Bauch*« eines flammenden Ofens.⁶⁵ Aus demselben Sonett übrigens stammt auch der Vergleich der Flammen mit tollgehetzten Hunden, der Heyms Evokation des Cerberus präfiguriert.⁶⁶ Zugleich bestätigt sich in der Abschlussstrophe Heyms eklektizistische Kombination von Verhaerens Anarchismus mit Reminiszenzen aus der deutschen Dichtungstradition. Es mag sicherlich überraschen, dass die öde Landschaft, die sich in der Abschlussstrophe auftut, an die verwüstete Szenerie angelehnt ist, die der von Schiller besprochene Dichter Friedrich von Matthison in »Der Genfer See« entwirft. Dort lässt Gott die paradiesische Seeidylle aus dem finsternen Chaos entstehen.⁶⁷ Heym kehrt die Sequenz um und entlehnt aus der dreizehnten Strophe, die auch Schiller in seiner Rezension zitiert, den Reim »Schein«/»Wüstenein« sowie die ausgebrannten »Trümmer«, die er in V. 30 nennt.⁶⁸ Die w-Alliterationen unterstreichen das sich darbie-

⁶⁵ »Und nun, da ringsum schon die schwarzen Schorne rauchten, | Faßten die Mägde je zu zweit das Brett und tauchten | Rasch in des Ofens Bauch das teigig-weiche Brot« (Émile Verhaeren, Das Brotbacken. In: Ders., Ausgewählte Gedichte [wie Anm. 32], S. 7, V. 9–11).

⁶⁶ »Jäh schlugen aus der Lohe da die lechzendheißen | Glutzungen hoch – wie Hunde tollgehetzt und rot | Aufspringen, um ihr Antlitz wütend zu zerbeißen« (ebd., S. 7, V. 12–14).

⁶⁷ »Da hieß, aus dieses Chaos alter Nacht, | Der Herr, so weit des Lemans Fluthen wallten, | Voll sanfter Anmuth, voll erhabner Pracht, | Sich zauberisch dies Paradies entfalten« (Friedrich von Matthison, Der Genfer See. In: Ders., Gedichte von Matthison. Fünfte vermehrte Aufl. Zürich 1802, S. 5–15, hier S. 9, V. 53–56).

⁶⁸ Vgl. Heym: »Über sturmzerfetzter Wolken *Widerschein*, | In des toten Dunkels kalten *Wüstenein*« (V. 41–42) und »Aber riesig über *glühenden Trümmern*« (V. 39), sowie Matthison: »Als senkte sich sein zweifelhafter *Schein* | Auf eines Weltalls *ausgebrannte Trümmer*, | So goß der Mond auf diese *Wüstenein* | Voll trüber Nebeldämm'ung seine Schimmer!« (Der Genfer See. In: Ebd., S. 8, V. 49–52, Hervorhebung M.Z.).

tende Bild der Verwüstung (»*Wolken*«, »*Widerschein*«, »*Wüstenein*«, »*weit*«).

Die Dreierzahl, die auch die d-Alliteration (»*Der*«, »*dreimal*«, »*dreht*«) bekräftigt,⁶⁹ sowie auch die Evokation der korrupten Stadt, die unter einem Regen aus Feuer und Schwefel begraben wurde, lassen den Krieg als Geißel Gottes erscheinen. Doch zieht die Apokalypse letztlich Gott selbst mit in den Abgrund. Erscheint bereits im Incipit der Kriegsdämon als neuer Messias, der durch seine eigene Auferstehung den Platz des Auferstandenen usurpiert, so fällt auch Gott in den Vorstufen des Gedichts dem Weltuntergang zum Opfer. In einer aufgrund ihrer blasphemischen Radikalität später verworfenen Variante macht der Kriegsgott den christlichen Gott wie einen »Raben« »hüpfen« und »peitscht« ihn aus seinem Himmel hinaus:

[...] welcher Gott wie [...] einen Raben hüpfen macht[.],
und ihn | peitscht | durch [...] gestorbne« Himmel Nacht,
| schlägt |
feurig treibt⁷⁰

Auch bei Verhaeren führt die Revolte zum Zusammenbruch des alten Glaubens. So werden die Heiligen genauso wie in Heyms Entwurf von der Menge »gepeitscht«. ⁷¹ Gott ist nicht mehr Auslöser der Apokalypse, sondern fällt – als morscher Überrest einer überlebten Kultur – ihr selbst zum Opfer.

Vollstrecker des Jüngsten Gerichts ist das Schreckbild, das die untergegangene Welt selbst beschworen hat. Heym lässt sie an sich selbst zugrunde gehen. Indem er deren Ängste vor einer französischen Revanche beim Wort nimmt und ins Hyperbolische treibt, hält er der Wilhelminischen Gesellschaft den Spiegel vor. Die herausfordernde Bejahung der zur Läuterung umgedeuteten Schreckensvision ist Teil einer wohl-

⁶⁹ In der Offenbarung des Johannes ruft ein Adler nach der vierten Posaune dreimal »Wehe« (Offb 8, 13). Drei Engel kündigen das Jüngste Gericht, den Fall Babylons und die Bestrafung derer, die das Tier anbeten (Offb 14, 6–13).

⁷⁰ Dammann (Hg.), Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* (wie Anm. 9), S. 30f. (3. 7 H, I 3, V. 43f.).

⁷¹ »Die Heiligen *peitscht man*, und frevelnder Raub | Läßt nicht die Hostien am Altar ruhen, | Man streut sie zu Boden wie schneeigen Staub, | Damit sie zerkrünten unter stampfenden Schuhen« (Verhaeren: Die Revolte [wie Anm. 32], S. 76, Hervorhebung M.Z.).

kalkulierten Provokationspoetik, die auf den größtmöglichen Schock des bürgerlichen Lesers abzielt. In poetologischer Hinsicht schließlich reklamiert der emphatisch inszenierte Untergang für den Expressionismus einen absoluten poetologischen Neuanfang, den die dichte intertextuelle Referentialität andererseits als fiktionale Gründungsnarrative der Avantgarde durchschaubar werden lässt.

Bilanz

Die Wahrnehmung von Heyms Gedicht »Der Krieg« als komplexes intertextuelles Gefüge und die analytische Freilegung seiner immanenten Dialogizität haben eine wesentliche Neuperspektivierung des Texts ermöglicht. Sie haben den Blick für dessen von der bisherigen Forschung vernachlässigte Literarizität geschärft und zudem die Traditionen, an die er anknüpft, profiliert. Heyms apokalyptische Poetik fand offenbar an Verhaerens anarchistischer Apokalypse ihr Schema. Wie deutlich wurde, profitiert »Der Krieg« von »La Révolte« auf unterschiedlichen Ebenen. Nach Verhaeren modelliert ist nicht nur die Grundsituation vom ruinösen Stadtbrand, sondern auch die Ästhetisierung der Zerstörung und ihre vitalistische Aufwertung als dionysisch-ekstatischer Zustand, der schlummernde Lebenskräfte freizusetzen vermag. Dem belgischen Dichter vielfach verpflichtet ist zudem Heyms Metaphorik. Ein Geflecht potentieller intertextueller Beziehungen wurde freigelegt, das hauptsächlich Verhaerens »Révolte« gilt, darüber hinaus aber auch andere Texte aus der Zweig-Anthologie (vor allem »Le Vent«, »Le Sonneur« und »Cuisson du pain«) tangiert.

Heym überschreibt seine Vorlage im Sinne einer sarkastischen Abrechnung mit dem Zweiten Kaiserreich, die den politisch progressiven Gehalt von Verhaerens Text kulturpessimistisch korrigiert. Die soziale Revolte wird zu einer zerstörerischen Kriegsvision. Die Palingenesie, die Verhaerens Aufstand gründet, wird durch einen apokalyptischen Untergang abgelöst, auf den keine chiliastische Erneuerung folgt. Heym erteilt im »Krieg« dem optimistisch-sozialistischen Impetus des belgischen Dichters eine Absage und füllt seine Vorlage mit einer entschieden nihilistischen Dimension. In intertextueller Hinsicht verbindet er seine Hauptquelle mit weiteren kongenialen Assistenztexten aus

der deutschen Dichtungstradition (von Friedrich von Matthison über Ludwig Uhland, Theodor Körner, Eduard Mörike bis hin zu Nietzsche und der jüdischen Dichterin Gertrud Simon Marx). Deren selektiver Einsatz, um einzelne Sequenzen auszumalen (den Schlaf des Kriegsgotts, die aufgetürmten Totenberge, die ästhetischen Wirkungen des Brands, die sich nach der Apokalypse anbietende Todeslandschaft), gewährt einen Einblick in Heyms eklektizistische Lektüre- und Dichtungstechnik.

Die intensive Dialogizität, die sich zwischen ihm und Verhaeren entfaltet, bezeugt, dass dem belgischen Dichter ein zentraler und bislang verkannter Platz im ausländischen Kanon der Frühexpressionisten gebührt. Ebenso deutlich profilierte sich die ebenfalls unterschätzte Vermittlerrolle Stefan Zweigs. Bisher in der Avantgardeforschung eher randständig wahrgenommen, dürfte die Bedeutung seiner Übersetzungstätigkeit als Katalysator der expressionistischen Poetik in Wirklichkeit kaum zu überschätzen sein. Schließlich konnte die Untersuchung belegen, dass die Poetik des Expressionismus, selbst in dessen Frühphase, vom literarischen Ausland entscheidende Impulse erhielt. Dies lässt den internationalen, europäischen Horizont als unabdingbaren Rahmen für eine neue und präzisere literarhistorische Würdigung der deutschen Avantgarde erscheinen.

Die Poetik der Höflichkeit Zu Dezső Kosztolányis Novellenheld Kornél Esti und seinen deutschsprachigen Verwandten

Poetiken der Höflichkeit in Zentraleuropa

Bekanntlich wurde das soziokulturelle Dispositiv der Höflichkeit in Zentraleuropa, genauer das höfische intersubjektive Sittensystem der Habsburger, stark von der spanischen Etikette beeinflusst. Dieser kulturhistorische Hintergrund erhielt später in der plurikulturellen, hybriden Lebenswelt der Monarchie eine besondere Relevanz.¹ Die Poetisierung des Sprachverhaltens und der Krise der Höflichkeit lassen sich folgerichtig manchenorts in den postmonarchischen Literaturen beobachten, charakteristischerweise nach dem Ersten Weltkrieg. Vermutlich handelt es sich hier jedoch nicht nur um die literarische Reflexion der Erosion bestimmter (sozio)kultureller Muster (obzwar auch dieser Komplex ein interessantes und vielschichtiges Phänomen bezeichnet), sondern um Versuche zur Neusituierung der literarischen Kommunikation selbst und ihrer sprachphilosophischen Grundlagen, zumindest um eine poetologische wie metapoetische Reflexion, die sich auf die vielfältig veränderten Bedingungen, Funktionsweisen und Hindernisse dieser Kommunikation richtet. Hierbei steht der Problemkomplex Sprechen und Handeln oder gar Sprechen als Handeln im Vordergrund. Die These der vorliegenden Arbeit wird demnach folgendermaßen lauten: Die Erosion bestimmter soziokultureller Dispositive, vor allem der Sprech- und Verhaltenskonventionen der ›Höflichkeit‹, ihre Deterritorialisierung, legt die unscheinbare Handlungsfähigkeit der Sprache, der Performativität gewisser ›Sprechakte‹ frei, die sich konventionellen Normen, überhaupt der Konvention (in einem sprechakttheoretischen Sinne verstanden), auch entziehen. Diese Emergenz der

¹ Vgl. Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien 2010.

unberechenbaren Handlungseffekte der Sprache spielt sich zugleich an ihren Rändern ab, wodurch sie ihre Grenzen reflektieren lässt, respektive sie findet in genuin intersubjektiven Zusammenhängen statt. Nicht nur das vermeintliche Agens solcher Sprechhandlungen steht im Fokus, sondern auch der Andere, den diese Handlungen affizieren, besser noch: sein wenn auch nur implizites Rufen, auf das diese Sprechhandlungen *antworten*. Diese stark dialogisch-intersubjektiv ausgerichtete Konzeptualisierung der Performativität der Sprache – die sich zugleich mit den Grenzen, mit den Krisen ebendieser Sprache verschränkt – stellt vermutlich eine prägnante Tendenz am Horizont der postmonarchischen Literaturen, in der literarischen Kommunikation Zentraleuropas, dar.

Unter den literarischen Werken, die in diesem Kontext relevant sind, befindet sich etwa die Romantrilogie Hermann Brochs, »Die Schlafwandler« (1928–1931), vor allem ihr erster Teil, »Pasenow oder die Romantik«. Pasenow als adeliger Offizier verwickelt sich in ein Scheindasein der überlieferten Tradition, die zunehmend zur Fiktion wird: »Die Leere der Tradition versteckt sich hinter einem gespenstisch verhärteten Ritual: dem Ritual der Umgangsformen, der Religionsausübung, der sozialen Selbstsicherung, der Brautwerbung.«² Nichtsdestoweniger erprobt der Roman öfters Möglichkeiten für seine Protagonisten, welche Möglichkeiten in Szenographien des zugegebenermaßen ambivalenten Gesprächs ihren Ursprung haben, auch im Falle der religiösen Trance von Joachim am Ende des Romans, die zumindest aus seiner Sicht eine authentische Existenz zu sichern vermag (»Nein, das war nicht Gefühlskonvention zu nennen.«).³

Der »Anstand des Schweigens« wird bekanntlich bei Hofmannsthal öfters thematisiert, in seinem Drama »Der Schwierige« (1921) erfolgt dies genau in Bezug auf die Rituale der Konversation, darunter diejenigen der Höflichkeit. Das Konversationsstück führt eine explizite wie implizite Sprachkritik auf, die das Trauma der »Konversationen« voraussetzen (diese wiederum das Trauma des Weltkrieges und seiner

² Zoran Konstantinović / Fridrun Rinner, Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas. Innsbruck 2003, S. 289.

³ Hermann Broch, Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler, Bd. 1. Frankfurt a.M. 2007, S. 213.

verschiedentlichen Folgen): die Worte bzw. die Sprache als ›Taktlosigkeiten‹ (und ihre Synonyme wie »namenlose Indiskretion«, »indezente Selbstüberschätzung«).⁴ Die Souveränität des sprechenden Subjekts wird als eine Illusion dargetan (bekanntlich lautete ein früher Titel des Werkes »Der Mann ohne Absicht«):

Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande. Allerdings, es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben, in einem Leben, wo doch schließlich alles auf die letzte unaussprechliche Nuance ankommt. Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung.⁵

Die sprachkritische Volte weist allerdings einen grundlegend analytischen Charakter auf bezüglich einer unhintergehbaren, gar unentscheidbaren, zugleich temporalisierten Differenz des Wortes selbst: Das Wort ist »doppelsinnig« (was »man erst« »in gewissen Augenblicken gewahrt«): »das Oberflächlichste von der Welt und zugleich das tiefste Geheimnis zwischen Mensch und Mensch.«⁶ Dieses »Oberflächlichste« ist beispielsweise die ›Phrase‹ (»eine gleichgültige Phrase« laut Hans Karl).⁷ Freilich war die Kritik an der ›Phrase‹, das Unternehmen der (laut Walter Benjamin) »mimischen Entlarvungen«, die Hauptbeschäftigung eines anderen Wieners, nämlich Karl Kraus', der sie mit den Waffen des nicht-identischen und satirischen Zitierens vollzog. Hier stürzen die Höflichkeit und ihre vermeintlichen Gegenpole ineinander: »Ist Höflichkeit hier Mimikry des Hasses, der Haß Mimikry der Höflichkeit geworden? Wie dem auch sei, beide sind auf der Stufe der Vollendung, der chinesischen angelangt.«⁸

⁴ Erster Akt, Szene 13: SW XII Dramen 10, S. 47f. Vgl. Klaus-Dieter Krabiel, *Sprachskepsis im Konversationsstück? Hugo von Hofmannsthal's Lustspiel »Der Schwierige«*. In: »Verbergendes Enthüllen«. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Hg. von Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser. Würzburg 1995, S. 311–328; Inka Mülder-Bach, *Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthal's Komödie »Der Schwierige«*. In: Hugo von Hofmannsthal. *Neue Wege der Forschung*. Hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt 2007, 163–185.

⁵ Zweiter Akt, Szene 14: SW XII Dramen 10, S. 97.

⁶ Erster Akt, Szene 12: SW XII Dramen 10, S. 45.

⁷ Erster Akt, Szene 15: SW XII Dramen 10, S. 49.

⁸ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann, Bd. II.1. Frankfurt a.M. 1977, S. 347. Vgl. damit die Bemerkungen Dezső Kosztolányi über die Höflichkeit

Die sich derart konstituierende intersubjektive Seinsweise des Wortes wird von Altenwyl dann in folgender Weise auf die Kultur des Gesprächs bezogen, in dem gewissermaßen dem Anderen geantwortet werden soll: »In meinen Augen ist Konversation das, was jetzt kein Mensch mehr kennt: nicht selbst perorieren, wie ein Wasserfall, sondern dem andern das Stichwort bringen.«⁹ Der Sinn des Wortes ›Konversation‹ soll also im Zeichen einer Dialogizität zurückgewonnen werden.

Hans Karl spricht »eben durch seine Person«,¹⁰ im Sinne der »diskreten Darstellung« (Brief an Leopold von Andrian, 1917),¹¹ die es in der Poetologie Hofmannsthals möglich macht, die Tiefe nicht hinter, sondern an der Oberfläche zu verstecken. Das Moment des ›Diskreten‹ wird zu einem darstellungskonstituierenden Moment, wird also in eine Poetologie übersetzt oder dieser implementiert. Nun hat auch der ungarische Schriftsteller Dezső Kosztolányi die Relevanz einer konstitutiven Oberfläche als Trägerin von sinnkonstituierenden Merkmalen bar einer Tiefe oder einer Substanz dahinter mehrmals betont und vor allem in seinem Novellenzyklus »Kornél Esti« (1928–1935) vielfältige narrative und sprachspielbezogene Inszenierungen einer solchen – mit Nietzsche gesprochen – »scheinbaren« Welt, bar einer ›wahren‹ Welt, literalisiert. Da aber laut Nietzsche mit der wahren Welt auch die scheinbare Welt abgeschafft wurde, prägt das solcherart enttranszendierte, entteleologisierte Weltverhältnis unscheinbare Referenzen aus, die die Subjekte als Herausforderungen einer offenen Situation (in epistemologischem, kulturellem, moralischem, politischem Sinne) heimsuchen. Diese Situation lässt sich nicht aufgrund einer antagonistischen Logik der Gegensätze interpretieren oder gar beherrschen, wofür man Nietzsche als Kronzeugen heranziehen könnte: »Der Grundglaube der Metaphysiker ist *der Glaube an die Gegensätze der Werthe*.« Genau dieser Glaube

keit als Waffe in seinem Essay von 1933 mit dem Titel »Höflichkeit« (in: Ders., *Nyelv és lélek* [Sprache und Seele]. Budapest 1999, S. 161–164).

⁹ Zweiter Akt, Szene 1; SW XII Dramen 10, S. 65f.

¹⁰ Erster Akt, Szene 8; SW XII Dramen 10, S. 33.

¹¹ Brief vom 4. Oktober 1917: BW Andrian, S. 253. Vgl. Christiaan L. Hart-Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a.M. 1981, S. 160.

wird nun von den »Philosophen des gefährlichen Vielleicht in jedem Verstande« in Frage gestellt:

Man darf nämlich zweifeln, ob es Gegensätze überhaupt giebt, und zweitens, ob jene volksthümlichen Werthschätzungen und Werth-Gegensätze, auf welche die Metaphysiker ihr Siegel gedrückt haben, nicht vielleicht nur Vordergrunds-Schätzungen sind, nur vorläufige Perspektiven ...¹²

Angesichts dieses Befundes drängt sich die Frage auf, ob das Folgende denn vorstellbar sein könnte:

[E]s wäre möglich, dass dem Scheine, dem Willen zur Täuschung, dem Eigennutz und der Begierde ein für alles Leben höherer und grundsätzlicherer Werth zugeschrieben werden müsste. Es wäre sogar möglich, dass *was* den Werth jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verfängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt, vielleicht gar wesensgleich zu sein. Vielleicht!

An einem späteren Punkt macht Nietzsche kein Hehl daraus, dass für die Setzung der Gegensätze, für die Inaugurierung der gegenüberstellenden Logik letztlich die Sprache selber verantwortlich sein kann: »Mag nämlich die *Sprache*, hier wie anderwärts, nicht über ihre Plumpheit hinauskönnen und fortfahren, von Gegensätzen zu reden, wo es nur Grade und mancherlei Feinheit der Stufen giebt ...«¹³ Das Moment des ›vielleicht‹ als sprachliche Modalität kann demnach die Geltung der sprachlichen Grammatik, bzw. pragmatischen Konventionen relativieren, welche Instanzen Gegensätze suggerieren, sich sogar in Gegensätzen organisieren (dadurch eine latente Gewalt mobilisierend).

Die Höflichkeitsauffassung des Kornél Esti

Dezső Kosztolányi (1885–1936) ist der wohl wichtigste Erzähler der ungarischen Moderne, der sowohl in der Novellistik als auch in der

¹² Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse*. Berlin/New York 1980, S. 16f. Kosztolányi kannte dieses Werk von Nietzsche: »Die Moral des *Jenseits von Gut und Böse* von Nietzsche habe ich bereits damals richtig gesehen, als ich zum ersten Male von ihm gehört habe ...« (Dezső Kosztolányi, *Levelek – Naplók [Briefe – Tagebücher]*. Budapest 1996, S. 34).

¹³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (wie Anm. 12), S. 41.

Romangattung unverwechselbare Texte verfasst hat.¹⁴ Zur deutschen Ausgabe seines ersten Romans, »Der blutige Dichter« (1922, auf Dt. 1926) schrieb Thomas Mann das Vorwort. Vor allem in den darauffolgenden drei Romanen (»Lerche«, 1924; »Der goldene Drachen«, 1925; »Anna Édes«, 1926) hat er mit seiner ökonomischen Schreibart vor allem eine metaphorische Verdichtung der Elemente der Erzählung vollzogen bzw. ein produktives Wechselspiel von Soziolekten und Sprachstilen bzw. Erzähl- und Figurenperspektiven ermöglicht. Vor allem in seinen Romanen *Pacsirta* und *Édes Anna* zog Kosztolányi überlieferte Lesarten des Romans in Zweifel (mit der entleerenden deteleologisierten Wiederholung des Genealogischen bzw. der radikalen unmotivierten Zäsur des Fabularisch-Narrativen) und gab damit den Blick für dehumanisierte Effekte der Sprache frei. Kosztolányis Sensibilität für das verwickelte Zusammenspiel zwischen der Referentialität und der – unter Umständen auch den Täter fiktionalisierenden – Performativität der Sprache erschließt Dimensionen des Literarischen, die dessen Interpretierbarkeit einer Offenheit anheimgeben, die etwa die tragischen und negativen Akzente wiederum auch aufhebt. Seine Zweifel an kulturellen und diskursiven Autoritäten entstammen zum Teil diesen Einsichten in die bedeutungstiftende, gleichwohl unverfügbare (weil sich von diesen Bedeutungen wiederum auch trennende) Produktivität der Sprache. Die von ihm gewonnenen sprachlichen und semantischen Horizonte sind der Anlass für das Romanschaffen von Márai, Ottlik und Esterházy, Autoren, die immer schon am Erbe von Kosztolányi weiterschreiben – eines der interessantesten Kapitel der intertextuellen Produktivität in der ungarischen Literatur.

Die beiden Novellenzyklen »Esti Kornél« (1933, »Ein Held seiner Zeit«) und »Esti Kornél kalandjai« (1935; »Die Abenteuer des Kornél Esti«, 2006, Übersetzung von Christina Viragh) stellen die am meisten intellektualisierte Erzählgattung bei Kosztolányi dar. Ihre partielle Fragmentarität wird im Grunde von keinem textuellen Prinzip, eher von der Existenz der Hauptfigur motiviert. Der Titelprotagonist und

¹⁴ Zum Folgenden vgl. Csongor Lőrincz, Ästhetisierung der Sprache. Klassische Moderne zwischen Metaphysik des Artistischen und Neusituierung des Subjekts (um 1895–1932). In: Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung. Hg. von Ernő Kulcsár Szabó. Berlin/Boston 2013, S. 358–368.

inszenierte Erzähler mehrerer Episoden ist selber Schriftsteller, ein thematisches Alter Ego von Kosztolányi, seine Hauptthemen geben etwa die Inkommensurabilität von Leben und Literatur, den nicht zu erklärenden Zufall und die Effekte des eigenen inszenierten Sprechverhaltens ab. Immer mehr geht es in diesen Geschichten darum, hinter den Ereignissen und Taten nach keinen Tätern zu suchen und dabei den Begriff der Verantwortung zu verschieben. Ein Relativismus löst das Denken in Gegensätzen ab (ähnlich wie bei Musil). Auch an dieser Dezentrierung des Subjekts sieht man die profunde Nähe zu Nietzsche, der unermüdlich gegen den Gegensatz der ›wahren‹ und ›falschen‹ Welt ankämpfte. Kosztolányi erprobt Möglichkeiten der Sprache, die von keinem linguistischen Konventionalismus (auch der ›Sprachspiele‹) und keinen Modellen der Entsprechung und der Aussage erfasst werden können.

Kosztolányi vollzieht im »Kornél Esti« auch in einer thematisch-reflexiven Weise die Inszenierung, zugleich Dekonstruktion der Denkfigur des Gegensatzes (beginnend bereits mit der inszenierten Teilung der Figur der Autorschaft im ersten Kapitel). Die Sprache des ›vielleicht‹ durchwaltet die Textur dieser Novellen, überhaupt das Werk ganze als fragmentarischen Schreibkomplex und sickert in diese auf zahlreichen Ebenen ein (zum Beispiel die ironische Lesbarkeit stellt einen Effekt dieses ›vielleicht‹ dar). Praktisch könnte man für die Problematisierung aller von Nietzsche erwähnten Gegensatzpaare Beispiele bringen aus den »Kornél Esti«-Novellen (nicht zuletzt auf der Ebene der Sprache: »Das *Ja* ist meistens auch ein *Nein*«, in der Novelle über die »Plauderei« mit dem bulgarischen Schaffner, über »die babylonische Sprachverwirrung«).¹⁵ Die für dieses Textkorpus charakteristischen Tropen des Spiels und der Experimentalität besitzen epistemologisches Gewicht, sie verweisen mitnichten auf ein selbstgenügsames, gar nihilistisches Verhalten, sie inszenieren vielmehr die wechselseitigen Umschläge, Interaktionen, Interpenetrationen der vermeintlichen Gegensätze,¹⁶ zugleich verrücken sie ihre Wertbezüge und interpretie-

¹⁵ Dezső Kosztolányi, Ein Held seiner Zeit. Die Bekenntnisse des Kornél Esti. Übers. von Christina Viragh. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 162.

¹⁶ »Wenn die wüßten, wieviel Härte, Unbarmherzigkeit, wilde Gesundheit derjenige haben muß, der sich mit Gefühlen beschäftigt. Und überhaupt, wer zartfühlend ist, ist

ren im Endeffekt die antagonistische Struktur um. In »Kornél Esti« lassen sich zudem die Momente des Spiels und des Experimentellen nicht von der ethischen Herausforderung trennen, mögen diese auf den ersten Blick noch so antagonistisch erscheinen. Das Spiel und die Experimentalität stellen nämlich Strukturmomente des *Austragens* der in solcher Weise manifestierten mittleren, ambivalenten, zugleich geschehensmäßigen Situiertheit dar (auf sprachlichen, temporalen, subjektivitätsbezogenen, ästhetischen, ethischen Ebenen). Diese gewissermaßen unüberwindbare Situiertheit stellt gerade keinen determinierten, von identifizierbaren Konventionen autorisierten Sachverhalt dar. Kornél Esti selbst ist ein genuiner »Mann ohne Eigenschaften«, der seine Identität nur in solchen Experimenten – provisorisch – erhält, und zwar in einem Modus potentialis, auf der Ebene der Verhaltensweisen nicht unweit vom Essayismus Ulrichs bei Musil.¹⁷ Hier wird fraglich, ob man von inneren Eigenschaften sprechen kann, die der Offenheit der Situation als subjektkonstituierende Entitäten vorgängig wären, und nicht vielmehr erst in dieser Situation getestet, also nachträglich evoziert würden. Das experimentelle Verhalten steht in einem tiefen Zusammenhang bereits mit der Gattung der Novelle als solcher, in deren Kosztolányischer Version die »unerhörte Begebenheit« unvordenkli-

notwendig auch grob. Das Zartgefühl ist nur eine heimliche Form der Grobheit, die Grobheit hingegen ist eine heimliche Form des Zartgefühls. In der Tat, Güte und Bosheit, Erbarmen und Unbarmherzigkeit stehen in einem so merkwürdigen Verhältnis zueinander. Sie wirken untrennbar zusammen, das eine ist ohne das andere gar nicht denkbar [...] Die Gegensätze, die wahren entgegengesetzten Pole, stehen immer in einer natürlichen Wechselwirkung, ersetzen einander je nach Umständen, nehmen den Namen des je anderen an, kreisen, verwandeln sich wie die negative und positive elektrische Ladung.« (Kosztolányi, Ein Held seiner Zeit [wie Anm. 15], S. 242) Zur Denkfigur der in der Epoche charakteristischen »Polarität« s. Helmut Lethen, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a.M. 1994, S. 40–44. »Das ›Leben‹ ist seiner Struktur nach polar; diese Polarität meint aber keine mechanische Aufspaltung, keinen Dualismus, sondern ist vielmehr vergleichbar den beiden Polen eines Magneten, die gerade in ihrer Zweiheit eine untrennbare Einheit darstellen.« (ebd., S. 42) Lethen findet die »Metapher des elektromagnetischen Kraftfeldes« bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Joseph Roth (ebd., S. 210).

¹⁷ Vgl. Roland Innerhofer, Steigerung ohne Fortschritt. Erzählen als Verhaltensforschung bei Robert Musil. In: Möglichkeiten und Querschläge. Erkenntnis durch Erzählung. Hg. von Christian Zemsauer, Leopold Schlöndorff und Sanayuki Nakai. Wien 2016, S. 110–123.

che, ihre Genealogie auslöschende, gleichsam fiktive Experimente wie ihr Erzählen bezeichnen kann.

Das ›vielleicht‹ als Sprache der Höflichkeit

Das ›vielleicht‹ aus der Sicht von Kornél Esti stellt keine Struktur des beliebig-kontingenten Anlasses für das okkasionalistische Subjekt einer »politischen Romantik« (Carl Schmitt) dar, sondern eine Herausforderung von existentieller Tragweite auf sprachlichen, ethischen, literarischen Strukturebenen. Es ist kein Zufall, dass einer der wichtigsten und auch in explizitester Weise selbstinterpretativen Abschnitte des »Kornél Esti« die »Höflichkeit« thematisiert und zu Kornél Estis »Auffassung von Moral« ernennt:¹⁸

Schon immer war es ihm unerträglich gewesen, zu einem Menschen – der doch war wie er, also schwach [fehlbar], glücksbedürftig [sich nach Glück sehnd] und in jedem Fall zu einem jämmerlichen Ende verurteilt [unter allen Umständen jämmerlich sterbend] – taktlos, grob und rücksichtslos zu sein, ihn auch nur mit einer Andeutung, einem Gedanken zu verletzen [ausgelassen: »ihn vor ihm selbst zu demütigen«], und oft – jedenfalls meinte er das [zumindest stellte er sich das so vor] – wäre er lieber gestorben, als den Eindruck [den Glauben] zu erwecken, dass jemand irgendwie überflüssig war, damit der Betreffende sich nicht zu verdrücken [während er sich verdrückt], nicht errötend zu murmeln brauchte: »Offenbar bin ich Ihnen lästig ... offenbar langweile ich sie [offenbar lang ... ich sie] ... offenbar verachten Sie mich ...«

Diese Auffassung von Moral, wie sie Kornél Esti in seinen späteren Werken noch genauer ausführte, hatte in seiner Kinderseele schon jetzt

¹⁸ Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang auch wichtig, dass Kosztolányi das Werk »Die Venus von Murány« des ungarischen Barockdichters István Gyöngyösi sehr hoch schätzte, ein Werk, das laut neueren Forschungen von den jesuitischen Höflichkeits- und Tugendlehren beeinflusst wurde. (S. Eszter Pálffy, Barokk udvariság, jezsuita hagyomány. Gyöngyösi István Murányi Vénusának eszmetörténeti háttéréről [Barocke Hofkultur, jesuitische Tradition. Über den ideengeschichtlichen Hintergrund der »Venus von Murány« von István Gyöngyösi]. In: Verso: irodalomtörténeti folyóirat 1, 2018, S. 11–24.) In seinem entsprechenden Essay sind die folgenden, für die Poetologie Kosztolányis wichtigen Aussagen zu lesen: Gyöngyösi »will ungefähr immer das ausdrücken, was die ungarische Sprache will. Er ist ein Koautor der ungarischen Sprache. Seine Dichtung gestaltet sich aus dieser spielerischen Opportunität, aus diesem künstlerischen Verhandeln heraus.« (Dezső Kosztolányi, Gyöngyösi István [1935]. In: Ders., Látjátok, feleim [Sehr ihr, meine Brüder]. Győr 2012, S. 55–62, hier S. 57).

ihre ersten Keime getrieben. Er wußte, daß wir einander kaum helfen können, daß wir in unserem Interesse anderen Schaden zufügen müssen, manchmal sogar tödlichen Schaden, daß bei großen Vorhaben [in den großen Dingen] Grausamkeit fast nie zu umgehen ist, aber gerade deswegen war er der Überzeugung [vertrat er die Überzeugung], daß unsere Menschlichkeit, unser Bemühen [unser apostolisches Bemühen] – redlich und ehrlich – nur in kleinen Dingen zutage treten [sich äußern] können und daß Aufmerksamkeit, auf Toleranz [Entschuldigen, darüber hinweggehen] und Verzeihen gegründete [ausgelassen: »wechselseitige«] Rücksicht und Takt das Größte und Höchste sind auf dieser Erde.

Diesen Gedanken zu Ende denkend, gelangte er zu der einigermaßen trostlosen, ja geradezu heidnischen Schlußfolgerung, daß wir, wenn wir schon nicht [ausgelassen: »wirklich«] gut sein können, wenigstens höflich sein sollten. Eine solche Höflichkeit war aber nicht höfliches Getue, Salbadei und leeres Geschwätz. Oft bestand sie nur darin, daß er im richtigen Augenblick diskret [unmerklich] ein scheinbar belangloses [indifferentes] Wort fallenließ [platzierte], das jemand verzweifelt von ihm erwartete, weil sein Selbstwertgefühl davon abhing [als Bestätigung/Rechtfertigung seines Lebens]. Das hielt er für die höchste Tugend. Jedenfalls für eine höhere Tugend als die sogenannte Güte. Die Güte predigt fortwährend, will die Menschheit erlösen, ist salbungsvoll, will von heute auf morgen Wunder wirken, gibt mit ihrem Inhalt groß an, nimmt sich das Wesentliche vor, doch meistens ist sie bloß hohl, inhaltslos und weitgehend förmlich. Hingegen mag die Höflichkeit zwar rein förmlich wirken, aber innen ist sie an sich der Inhalt, an sich das Wesentliche. Das gute Wort, das noch nicht realisiert ist, schließt sämtliche jungfräulichen Möglichkeiten ein und ist mehr als die gute Tat, deren Ausgang zweifelhaft, deren Wirkung fragwürdig [strittig] ist. Überhaupt [Generell] ist das gute Wort mehr als die Tat.¹⁹

Subjektkritischer und anthropologischer Gesichtspunkt, sprachlich-performative Ereignishaftigkeit, deren ethische, sogar politische Implikationen erscheinen hier in einem einzigen Zusammenhang. Kornél Esti weist die traditionelle abendländische Überzeugung zurück, laut der äußeres Verhalten bzw. äußere Eigenschaften und innere Substanz des Individuums – hier wohlgemerkt »in der Rolle des Mitmenschen« (Karl Löwith) – voneinander restlos unterscheidbar und in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen würden, wo das Innere

¹⁹ Kosztolányi, Ein Held seiner Zeit (wie Anm. 15), S. 52–54. (Die Übersetzungsvorschläge in den eckigen Klammern stammen von mir, auch um einer bestimmten systematischen Fehlübersetzung Viraghs entgegenzusteuern, zu der ich weiter unten noch kommen werde, Cs. L.)

wertvoller sei als das ›nur‹ Äußere. Sogar wird hier fraglich, ob man von inneren Eigenschaften sprechen könnte, die der Offenheit der Situation als sub-jektkonstituierende Entitäten vorangehen und nicht erst in dieser getestet, das heißt nachträglich evoziert werden.

Auf der Ebene des thematisierten Sprechaktes vom »guten Wort« kann man zunächst festhalten, dass diese Art von Sprechakt zu den von Austin so genannten »behabitives«, zu den »konduktiven Äußerungen« gehört:

Bei konduktiven Äußerungen geht es um die Reaktion auf das Verhalten und das Schicksal anderer Leute und um Einstellungen sowie den Ausdruck von Einstellungen gegenüber dem vergangenen oder unmittelbar bevorstehenden Verhalten eines anderen [...] Die konduktiven Äußerungen sind in der üblichen Weise Unglücksfällen ausgesetzt, besonders jedoch der Unredlichkeit.²⁰

Die ›Höflichkeit‹ von Esti war also kein »höfliches Getue« (sie ist im Vergleich zu diesem sogenannten »apostolischen Bemühen« in betonter Weise »heidnisch«, meint also ein nicht-konventionelles Muster, wobei sie sich anstelle der ›Gewissenskultur‹ an der ›Schamkultur‹ orientieren),²¹ also keine geplante, mit strategischer Absicht praktizierte Attitüde, aber auch kein defensives Verhalten. Sie stellt keine permanente, in jeder Situation und in jedem Augenblick zuhandene, zitierbare Gewohnheit oder Manier (eine Konvention in diesem Sinne) dar,²² sondern eine sich strenggenommen nur in bestimmten, nicht zu planenden Fällen, »im richtigen Augenblick« manifestierende, von diesem Augenblick heraufbeschworene Verhaltensweise. Es handelt sich hier gewissermaßen um eine Verhaltensweise ohne (egologisches beziehungsweise intentionales) Subjekt. Die sich so zeigende Höflichkeit

²⁰ John Langshaw Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart 1979, S. 178f.

²¹ Zu diesem Wechsel vom Gewissen zur Kultur der Scham in der entsprechenden Epoche vgl. Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte* (wie Anm. 16), S. 26–35. Es ist bezeichnend, dass das höhnische Echo seines Gewissens (»Kuchen«, schrie es in ihm, ›Kuchen, Kuchen, du Halunke.«) weniger etwas an Esti mitteilt als vielmehr eine beschämende Wirkung in seinem Verhältnis zu sich selbst auslöst (im Kapitel über die »vom Schicksal geschlagene Witwe«, s. Kosztolányi, *Ein Held seiner Zeit* [wie Anm. 15], S. 246).

²² Zum »indirekten Sprechakt« der Höflichkeit als Ironie vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek, *Affektpoetik: Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg 2005, S. 232–234.

findet eigentlich fast nicht statt, geht beinahe unmerklich vor sich: »Oft bestand sie nur darin, daß er [...] [unmerklich] ein scheinbar [indifferentes] Wort fallenließ [...]« Das kann nun aber nicht lediglich eine phänomenale Unmerklichkeit, etwa eine Nichtexistenz des lokutionären Aktes bedeuten (obwohl auch dieses, etwa eine leise Bemerkung oder gar ein Schweigen, einen Schweigeakt, mit Hans Karl gesprochen »eine unaussprechliche Nuance« meinen könnte), sondern die nicht nur nicht souveräne, aber auch nicht exklusive, sich »indifferent« gebende – mit Austin gesprochen – Performierung des Wortes. Das Wort gibt sich als indifferent, verbirgt seinen »Gehalt«, sein »Wesentliches« (wie wenig später zu lesen ist), mit einem sprechakttheoretischen Ausdruck gesprochen: seine illokutionäre Funktion oder Kraft. So also, wie sich das »apostolische Bemühen« nur in einer »heidnischen Weise« realisieren lässt (wenn überhaupt, das bleibt im Text offen), so kann sich die Äußerung des in »redlicher und ehrlicher« Weise getätigten Sprechens als »Taktes« nur um den Preis eines solchen Verbergens (einer Art Vortäuschung, Verstellen, Dissimulation) offenbaren, das geradezu einen theatralischen Effekt voraussetzt!

Dieser theatralische Effekt oder diese Simulation, das Anziehen der Maske einer »persona« – als »pretending« –²³ manifestiert sich auch als die Zurücknahme einer identifizierbaren Sprechrolle und Konvention. Er steht also weniger im Dienste der vorweggenommenen perlokutionären Wirkung (wie im Falle der »sogenannten Güte«, die »fortwährend predigt«, sie »will die Menschheit erlösen, ist salbungsvoll [...] gibt mit ihrem Inhalt groß an [...]«). Und zwar deshalb, um der Singularität des Anderen – in einer responsiven Weise – in einem die Exponiertheit der Kreatur offenbarenden Ausnahmezustand gerecht zu werden,²⁴ mit Altenwyl gesprochen »dem Anderen das Stichwort

²³ »*Prae-tendere* in Latin never strays far from the literal meaning of holding or stretching one thing in front of another in order to protect or conceal or disguise it: even in such a figurative use as that in Ovid's »*praetendens culpaē splendida verba tuae*«, the words are still a façade to hide the crime.« John Langshaw Austin, *Pretending*. In: Ders., *Philosophical Papers*. 3. Aufl. Oxford 1979, S. 208.

²⁴ Zur Gegenseitigkeit von »persona« und »Kreatur« in der Epoche vgl. Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte* (wie Anm. 16), S. 40–44. Zur Verbreitung des »persona«-Begriffs in der damaligen Sozialanthropologie und -philosophie (Mauss, Löwith und andere) s. ebd., S. 60–64. Lethen weist darauf hin, dass Werner Krauss in seiner Schrift über die Verhal-

[zu] bringen« (»das jemand verzweifelt von ihm erwartete, als die Bestätigung seines *Lebens*«). Man sieht, dass die weiter oben interpretierten Passagen aus dem dritten Kapitel von »Kornél Esti« in einer gespenstischen Weise an das Werk von Hofmannsthal erinnern, sowohl im Hinblick auf seine Wortwahl, als auch auf seine konzeptuellen und thematischen Schwerpunkte (wobei ein – philologisch nachweisbarer – Einfluss des Österreichers auf Kosztolányi wohl nicht zu vermuten ist).

Die erwähnte Selbstzurücknahme der performativen Funktion zeigt sich auch als Respektierung des so heraufbeschworenen, zu artikulierenden Wortes als eines »schwachen«, »kraftlosen«²⁵ Performativs, und zwar nicht nur als eine Gerechtigkeit dem Anderen gegenüber, sondern auch als die Kultur oder Pflege des Wortes selbst (als das Umgehen der durch das permanente »höfliche Getue« oder »Predigen« verursachten Abnutzung des Wortes, sein Bewahren vor jenen Gebräuchen). Diese Höflichkeit als Moment (Praxis) einer Gerechtigkeit wäre eine genuine »Sprachgerechtigkeit«,²⁶ also eine der Sprache selbst verbundene, sich aus ihr speisende Gerechtigkeit (weniger der Vollzug der Maxime einer »kommunikativen Vernunft«). Deshalb ist dieser Phänotyp der Höflichkeit ein sich zurücknehmendes, verhaltenes²⁷ Performativ. Ein »Mittel ohne Zweck« (wie etwa die Geste) im Sinne Walter Benjamins?²⁸

Somit kann dieses »scheinbar indifferente Wort« eher dem Muster der originären Zuwendung zum Anderen als eines Archi-Performativs, Jasagens oder Bejahens (eines Afformativs) entsprechen. Man kann

tenslehre des Jesuiten Gracián gerade die Auflösung der Opposition von »Schein« und »Sein« reflektiert: »Das Sein bedarf des Scheins. Was nicht erscheint, bleibt außerhalb der Geltung. Dem Sein geschieht kein Abtrag durch den Zuwachs des Scheins, der im Gegenteil seinen Gehalt verdoppelt.« (ebd., S. 62).

²⁵ Vgl. Jacques Derrida, Performative Powerlessness: A Response to Simon Critchley. In: *Constellations* 7, 2000, S. 466–468.

²⁶ Vgl. Werner Hamacher, Sprachgerechtigkeit. Frankfurt a.M. 2018.

²⁷ Im Sinne der »Verhaltenheit«, welcher Ausdruck in der Epoche sowohl für Plessner als auch später für Heidegger wichtig wurde (zu Plessner, nochmals in Bezug auf »Die Grenzen der Gemeinschaft«, vgl. Lethen, Verhaltenslehren der Kälte [wie Anm. 16], S. 112).

²⁸ »Die Höflichkeit ist als rituelle Form von jedem moralischen Inhalt leer.« (Byung-Chul Han, Vom Verschwinden der Rituale. Berlin 2019, S. 82). Zur Geste als »Mittel ohne Zweck« s. Giorgio Agamben, Noten zur Geste. In: Ders., Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, 2. Aufl. Berlin/Zürich 2006, S. 47–56.

folglich annehmen, dass dieses »scheinbar indifferente Wort« eigentlich keinen Sprechakt darstellt, aus diesem Grund kann es – »das gute Wort, das noch nicht realisiert ist«, das »sämtliche jungfräulichen Möglichkeiten« einschließt²⁹ – »mehr« sein »als die Tat«. Wenn »die Rechtfertigung seines Lebens« nur für den Anderen als perlokutionärer Effekt eintreten (oder nicht eintreten) kann, dann genau in diesem Sinne, dass ihm die Sorge für dieses Wort – da es auf *seine* Übersetzung angewiesen ist – gewissermaßen zurückgegeben wird. Vermutlich deshalb »ist das Wort mehr als die Tat«.

An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit einem wichtigen Passus aus Thomas Manns »Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull« an, und zwar aus dem 1922 erschienenen Ersten Buch, das Kosztolányi zweifellos gekannt hat. Felix Krull lässt sich mit guten Gründen – neben Hans Karl und Ulrich – als ein weiterer Verwandter von Kornél Esti begreifen – beziehungsweise dekonstruieren beide Werke die Gattungs- und Denkmuster des Bildungsromans. Es ist sogar vorstellbar, dass der ungarische Autor im Passus über die »ethische Auffassung« von Kornél Esti in einer intentionierten Weise eine Gegenstimme zum besagten Abschnitt des deutschen Romans komponierte. In diesem Textabschnitt geht es um die Reflexionen Krulls in Bezug auf sein Stehlen im Süßwarenladen, welche Überlegungen einen durchgehenden metareflexiven Strang im Werk generieren. Hier steht die Inkommensurabilität von Wort und Tat im Mittelpunkt:

Ohne Zweifel wird man mir entgehenhalten, daß, was ich da ausgeführt, gemeiner Diebstahl gewesen sei. Demgegenüber verstumme ich und ziehe mich zurück; denn selbstverständlich kann und werde ich niemanden hindern, dieses armselige Wort zur Anwendung zu bringen, wenn es ihn befriedigt. Aber ein anderes ist das Wort – das wohlfeile, abgenutzte und ungefähr über das Leben hinpfuschende Wort – und ein anderes die lebendige, ursprüngliche, ewig junge, ewig von Neuheit, Erstmaligkeit und Unvergleichlichkeit glänzende Tat. Nur Gewohnheit und Trägheit bereden uns, beide für eins und dasselbe zu halten, während vielmehr das

²⁹ Auch an dieser Stelle springt ins Auge, dass Kosztolányi nicht weniger an einer Art von »Möglichkeitssinn« (neben dem »Wirklichkeitssinn«) interessiert ist als sein österreichischer Zeitgenosse Robert Musil.

Wort, insofern es Taten bezeichnen soll, einer Fliegenklatsche gleicht, die niemals trifft.³⁰

Das Verhältnis der beiden Passagen im deutschen und ungarischen Werk zu analysieren, würde über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen. Es ist aber zu vermuten, dass die semantischen Logiken der beiden Ausführungen nicht unbedingt gegensätzlich zueinander stehen, insofern beide an einer bestimmten Trennung von Wort und Tat, besser: an der Artikulation ihrer Inkommensurabilität interessiert sind. Dabei wird das gemeinsame axiologische Moment (die Bedeutungen von »sämtliche jungfräulichen Möglichkeiten ein[schließende]« und »die lebendige, ursprüngliche, ewig junge, ewig von Neuheit, Erstmaligkeit und Unvergleichlichkeit glänzende«) das eine Mal auf der Seite des Wortes, das andere Mal auf der Seite des Handelns situiert. Bezeichnend ist hier wohl auch, dass das denkwürdige 14. Kapitel des »Kornél Esti« die Geschichte des »Gallus, des gebildeten, aber auf Abwege geratenen Übersetzers« erzählt, der als Übersetzer Wertgegenstände aus den übersetzten Originalen enteignet hat (voilà, eine weitere »unerhörte Begebenheit«). In dieser Novelle geht es auf implizite Weise auf einer metapoetischen Ebene um dieselbe Inkommensurabilität von Tat und Wort wie bei Krull. Aus der Sicht der Perspektive bei Krull kann man festhalten, dass das »gute Wort« bei Esti nicht einfach eine Tat bezeichnet (wie etwa das »Predigen«), also nur in dieser Weise zu einer Tat werden kann, dass es sich als Wort verbirgt, indem es sich zugleich dem Anderen überantwortet. Der Möglichkeitssinn des Wortes oder dieser Möglichkeitssinn als Wort konstituiert sich erst in dieser Zuwendung zum Anderen.

Kornél Esti betrachtet also die Sprache der Höflichkeit als einer ›sich verhaltenden‹ Sprechhandlung nicht als eine Konventionalisierung mit defensivem Sinn. Die Sprachlichkeit der so verstandenen Höflichkeit besitzt nicht bloß eine zivilisatorisch-kompensatorische Rolle, sie ist zum Beispiel vermutlich nicht einfach an der »Neutralisierung der Affekte« interessiert.³¹ Sie lässt sich auch nicht eindeutig

³⁰ Thomas Mann, Bekenntnisse des Hochstaplers Krull. Berlin 1965, S. 65.

³¹ Vgl. Helmut Lethen/Caroline Sommerfeld, Schein zivilisiert. In: Höflichkeit. Hg. von Brigitte Felderer und Thomas Macho. München 2002, S. 155–175, hier S. 158.

unter die »Verhaltenslehren der Kälte« subsumieren, obzwar es sich zweifelsohne um eine Verhaltenslehre handelt und die Vortäuschung des Aspektes von »indifferent« vom Bedeutungsmoment der Kälte nicht weit entfernt ist. Die starke Betonung von intersubjektiven und ethischen Indizes, die entsprechende primäre Motiviertheit dieser Höflichkeit stellt sie grundsätzlich als ein responsives – weniger antagonistisch-kompensierendes – Sprachmoment dar. Dieses antwortet ja in nachdrücklicher Weise auf eine »Verzweiflung«, versucht im Sinne der »Bestätigung« eines individuellen »Lebens« diesem existentiell gestimmten Rufen zu entsprechen. Dieser Motivationseffekt lässt diese Art von Höflichkeit zu einem dialogischen Sprach- und Ausdrucksverhalten werden (welche Option in den »Verhaltenslehren der Kälte« von Lethen scheinbar fehlt).

In Verbindung mit der politisch-anthropologischen Grundlegung der »Auffassung von Moral« von Esti kann eine weitere Interpretationsmöglichkeit erwogen werden, die die »Rechtfertigung seines Lebens« auf die nicht nur existentielle, sondern auch kreatürliche Seinsweise des Anderen bezieht. Dieses Paradigma könnte wiederum von der Deutung des Begriffes des Taktes von Kraus durch Walter Benjamin vertreten werden, für welchen, wie auch für Hebel, der Takt »moralische Geistesgegenwart« bedeutet: »und Ausdruck einer unbekannten Konvention, die wichtiger ist als die anerkannte«! Die »konstruktive, schöpferische Seite des Takts« verfügt hier über einen »theologischen Maßstab« (fern von der »bürgerlichen Wohlanständigkeit«):

Denn Takt ist nicht etwa – wie nach der Vorstellung Befangener – die Gabe, jedem unter Abwägung aller Verhältnisse das ihm gesellschaftlich Gebührende werden zu lassen. Im Gegenteil: Takt ist die Fähigkeit, gesellschaftliche Verhältnisse, doch ohne von ihnen abzugehen, als Naturverhältnisse, ja selbst als paradiesische zu behandeln und so nicht nur dem König, als wäre er mit der Krone auf der Stirne geboren, sondern auch dem Lakaïen wie einem livrierten Adam entgegenzukommen. Diese Noblesse hat Hebel in seiner Priesterhaltung besessen, Kraus besitzt sie im Harnisch.³²

³² Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. II.1 (wie Anm. 8), S. 339 (für alle Zitate). Geübte Leser Benjamins werden hier natürlich sofort auf das Syntagma »Ausdruck der Konvention« aufmerksam: Bekanntlich war dieses im »Ursprung des deutschen Trauerspiels« die Definition der Allegorie (»nicht Konvention des Ausdrucks, sondern Aus-

Bekanntlich ist dieser Text jener Aufsatz Benjamins, in dem die Spannung von Recht und Gerechtigkeit (der Effekt des diese Spannung austragenden Zitierens) ein kardinales Motiv darstellt.³³

Die Poetologie der Höflichkeit lässt sich dann in der ungarischen Erzählprosa – mit impliziten oder expliziten Verweisen auf Kosztolányi – bei Sándor Márai und Péter Esterházy weiterverfolgen. Der modale Reichtum sowie die syntaktische Aleatorik der Schreibweise von Esterházy weist ja auf den höfischen Konversationsstil im Zeichen der »politesse« zurück.³⁴ Dieser kardinalen literaturhistorischen Formation kann hier aber nicht weiter nachgegangen werden. Stattdessen komme ich zu einem Ausblick in Bezug auf das Problem des Übersetzens, das bei Kosztolányi nie zu umgehen ist.

Ausblick: Die »Höflichkeit« und das Problem des Übersetzens

Wenn die ihre Seinsvalenz in dieser Weise gewinnende, ereignishaft Sprache der Höflichkeit keinen morphologischen Charakter hat, wenn sie nicht grammatisierbar und somit ihr redehermeneutisches Geschehen nicht determinierbar ist, so kann sie auch nicht unabhängig von dieser fallbezogenen und zeitlichen Situiertheit zu einem Zeichensystem, zu einer Konvention umgeformt werden. Aus dieser Sprache kann man nur übersetzen, sie ergibt sich strenggenommen als Übersetzung, da sie sich von vornherein auch nur als Übersetzung manifestiert (zwischen Mimik und Sprache, Stimme und Wort usw.). Kosztolányis Polemik gegen den Idealismus und die Arbitrarität des Esperanto könnte im vorliegenden Kontext eine solche redehermeneutische und ethische Bedeutung erlangen. Heute gewinnt die Kategorie der »Höflichkeit« eine weitere Bedeutung als

druck der Konvention«, Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I.1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1974, S. 351).

³³ Ebd., S. 349, S. 363–365.

³⁴ S. Ernő Kulcsár Szabó, »Graziöse« Ungebundenheit. Stimme und Schreibbarkeit in Esterházy's Prosa. In: *Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy*. Hg. von Csongor Lőrincz und Péter L. Varga. Berlin/Boston 2021, S. 147–168.

die Rolle des Mediums einer »Weltgesellschaft«.³⁵ Die Sprache der Höflichkeit sollte demnach von bestimmten – charakteristischerweise politischen, ökonomischen und technischen, nun aber auch ethischen, sogar politisch-anthropologischen³⁶ – Erwartungen der globalen Kommunikation und Mobilität autorisiert werden. Das in dieser Weise autorisierte Dispositiv der Höflichkeit gründet auf einer räumlichen Ausbreitung, sein temporaler Aspekt ist derjenige der Permanenz, in der Weise einer Wiederholbarkeit. Kosztolányi macht aber darauf aufmerksam, dass damit gerade die Seinsweise des Übersetzens, die Diskontinuitäten und Brüche produziert, nicht restlos erfasst werden kann, im Gegenteil, die Permanenz des Kommunikationsmediums Höflichkeit kann in Wahrheit eine Reaktion auf die Herausforderung, den nicht selbstverständlichen Charakter des Übersetzens darstellen. Das Übersetzen ist grundsätzlich responsiv bedingt, daher kann sie nie nur konstativ interessiert sein. Die deutsche Übersetzung von Christina Viragh schreibt den fraglichen Abschnitt gerade in die heutige politisch korrekte Sprache (in ein »höfliches Getue«?) über, so übersetzt sie etwa das Wort »elnézés« (»verzeihen«, »über etwas hinwegsehen«, »jemandem etwas nachsehen«) mit »Toleranz«.³⁷ Diese scheinbar kleine, aber doch kardinale Veränderung verfehlt das Wesentliche an dem Text von Kosztolányi. Hier sind das »Wort«, das »sämtliche jungfräulichen Möglichkeiten« einschließt, und das mit ihm korrelierte Verhalten grundlegend *prozessualer, emergenter* Art (und somit deuten beide auf ein Werden zurück); im Gegenzug zur »Toleranz« stellen sie keinen fertigen Habitus dar und »akzeptieren«, »tolerieren«

³⁵ »Die Höflichkeit erscheint geradezu zwingend als universelle Kompetenz, die jedes globale Engagement – sei es in Politik, Ökonomie oder Technik – überhaupt erst ermöglicht. Fungiert Höflichkeit als Sprache einer Weltgesellschaft, als eine Art von Esperanto aller möglichen Sprechakte?« (Thomas Macho, Höflichkeit als Sprache einer Weltgesellschaft? In: Felderer / Macho [Hg.], Höflichkeit [wie. Anm. 31], S. 9–23, hier S. 17).

³⁶ Wie das jüngst im Buch von Aleida Assmann passiert ist (Aleida Assmann, Menschenrechte und Menschenpflichten. Schlüsselbegriffe für eine humane Gesellschaft. Wien 2018), das ein ganzes Kapitel der Höflichkeit widmet.

³⁷ Im Original: »a figyelem, az elnézésen és megbocsátáson alapuló kölcsönös kímélet [...]« In der Übersetzung: »Aufmerksamkeit, auf Toleranz und Verzeihen gegründete [wechselseitige – *ausgelassen*, Cs.L.] Rücksicht und Takt«. Dabei impliziert »Aufmerksamkeit« (»figyelem«) gleichsam auf einer wortwörtlichen Ebene das »sehen« im »elnézés« (»nachsehen«).

auch nicht einfach eine fertige Entität. Diese Art von »Toleranz« wäre ein Beispiel des Konstativen. Laut Kosztolányi ist die Sprache jedoch »nie zur Gänze fertig«, ³⁸ dieser Grundgedanke scheint hier von der paradoxen »Höflichkeit« des »scheinbar indifferenten Wortes« auch eine ethische Relevanz zu gewinnen. Dieses Wort erscheint und stimmt sich deshalb »indifferent«, da es nicht abschließen, aussagen, proklamieren möchte. Es steht vielmehr im Modus des »vielleicht«, welches sich hier als genuiner Sprachmodus des Übersetzens entpuppt. Denn dieses »vielleicht« gründet in jenem sprachlichen Werdensprozess bzw. manifestiert diesen erst, der in jedem Übersetzen am Werke ist. Sprachgerechtigkeit kann nur deshalb existieren (die Gerechtigkeit nur in der Sprache und als Sprache möglich sein), weil die Sprache »nie zur Gänze fertig ist«. Jeder Vollzug der Sprachgerechtigkeit exponiert diese nie ganz definitive Seinsweise der Sprache, entwickelt sich aus dieser, lässt sie zugleich sich selbst einschreiben (ist daher »scheinbar indifferent«), wobei er seine eigene Entscheidungsrolle durchstreicht. Das Original gibt es nicht als abgeschlossene, fertige, in der Weise des »ist« gegebene Entität – das wird von der Übersetzung als Sprache des »vielleicht«, von dieser wiederum als Index eines Werdens manifest gemacht.

Die Sprache des »vielleicht« stellt also auch die Sprache des Übersetzens dar, mindestens in vierfacher Hinsicht: als Index eines sprachlichen *Werdens*, als eine *Entscheidung*, die auf die Erfahrung des »vielleicht« antwortet, dieses zugleich unterbricht, als *Differenz* zwischen dem »es gibt«, dem Geben, dem Virtuellen (dem Kommenden, dem Versprechen) und dem »ist«, dem Aktuellen (den dieses regelnden Semantiken und Normen), endlich als Chance der *Responsivität* (nicht Reziprozität) des Übersetzens, das Medium dieser Chance, das zeit-

³⁸ »Man kann die Sprache nicht durch ein Wörterbuch erfassen [szótárazni], verschließen und endgültig machen [véglegezni]. Sie ist ein lebendiges Gewebe [eleven szövet], das nie gänzlich fertig ist, wir müssen es immer wieder neu weben, sooft wir sprechen oder schreiben.« Dezső Kosztolányi, Fellegjáró és elképesztő [Verträumt und verblüffend]. In: Ders., Nyelv és lélek [wie Anm. 8], S. 63. »Die Sprache lebt, pulsiert, entwickelt sich. Sie wächst ununterbrochen, wie das lebendige Gewand. Sie wird nie fertig.« Dezső Kosztolányi, Ábécé a nyelvről és lélekről [ABC über die Sprache und Seele]. In: Ebd., S. 75. Die prädikativen Strukturen von »nie zur Gänze fertig« und »wir können nie wirklich gut sein« gleichen sich in auffälliger Weise.

gleich mit letzterer entsteht. Nun greifen die dispersiven Effekte des ›vielleicht‹ mindestens im selben Maße auch auf die Zielsprache über: Auch in dieser kann die Differenz zwischen dem ›es gibt‹ und dem ›ist‹ nie festgesetzt werden. Derrida hat das ›vielleicht‹ genau als Index dieser Differenz gedeutet, wo aber das ›vielleicht‹ bei aller Ununterscheidbarkeit und Ambivalenz auf der Seite des ›es gibt‹ schwebt, diese Seite markiert. Jede übersetzerische Entscheidung antwortet auf dieses ›vielleicht‹ als Gabe, wird gewissermaßen von ihm ermöglicht, zugleich unterbricht sie das ›vielleicht‹ auch, lässt aber dieses in Erinnerung halten, was an der »vorläufigen« (Benjamin)³⁹ Seinsweise einer jeden Übersetzung abzulesen ist. Die Entscheidung des Übersetzens, wie genau in die Zielsprache zu übersetzen sei, muss gewissermaßen immer Entscheidung der anderen Sprache, der Sprache des Anderen bleiben – aber eine virtuelle, im Modus des ›vielleicht‹ – mit all seinen Herausforderungen – existierende Entscheidung.

Auch der Übersetzer »lässt« »im richtigen Augenblick unmerklich« (also dem Original dienend) ein »scheinbar indifferentes Wort« fallen, welches vom zu übersetzenden Text von ihm »als die Rechtfertigung seines Lebens« erwartet wird. Spätestens hier muss jene epistemologische und hermeneutische Parallele auffallen, die sich zwischen dem Phänotyp der den scheinbaren Gegensatz von Simulation und Wahrheitseffekt auflösenden Höflichkeit und jener, von Kosztolányi stark betonten Leistung des Übersetzens ziehen lässt, indem letztere ja darin besteht, dass sie »etwas Falsches [schafft], das dennoch wahr ist.«⁴⁰ Die »höfliche« Übersetzung greift gerade in die Sprache des Originals ein, vollzieht eine Intervention in dieser, um sie zur tatsächlichen sprachlichen Anwesenheit zu bringen.⁴¹ Die Höflichkeit stellt

³⁹ Vgl. Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders., Gesammelte Schriften (wie Anm. 8), Bd. IV. Frankfurt a.M. 1970, S. 14.

⁴⁰ Dezső Kosztolányi: *Ábécé a fordításról és ferdítésről* [ABC vom Übersetzen und Verdrehen]. In: Ders., *Nyelv és lélek* [wie Anm. 8], S. 512.

⁴¹ Kosztolányi berichtet in einem Artikel von einer »in Siebenbürgen gehörten Geschichte«, in der ein Dolmetscher zwischen zwei Parteien (einer Siebenbürger sächsischen und einer ungarischen) vermittelt, die seit langer Zeit gegeneinander prozessieren. Der Sprachmittler übersetzt ihre gegenseitigen krassen Beleidigungen konsequent in eine hyperbolisch höfliche Sprache, bis die »ergrimten Gegner zueinander gefunden haben und der Dolmetscher zuletzt die gewählten Höflichkeiten, mit denen sie einander ehrten,

hier keine bloß transzendente Bedingung der Möglichkeit, keinen paratextuellen Marker der interkulturellen Interaktionen dar, sondern das tatsächliche Übersetzungsereignis selbst, eine Intensivierung seiner intermittierenden Sprache (nicht seine Herunterpotenzierung auf die Ebene eines vermeintlichen globalen Konsenses).

Zusammenfassung

In diesem Aufsatz wurde versucht, die literarische Präsentation des historischen, historisch wie politisch anthropologischen Verhältnisses zu einem kulturellen Dispositiv, hier der Höflichkeit, als exemplarischen Fall des »Kornél Esti« von Kosztolányi zu interpretieren. Diese literarische Präsentation, allgemeiner die Sprache der Literatur, hat aber auf das genannte Dispositiv nicht als eine Autorität oder Code zurückgegriffen, sondern jenes Dispositiv in eine ursprünglichere Erfahrung der Sprachlichkeit (im Zeichen des »vielleicht«) zurückgeführt. Dies hat jedoch von vornherein einen latenten Bruch in die Aktualisierbarkeit jener Dispositive eingeführt. Literatur kann sich nur in solchen – nicht zuletzt historisch, gar räumlich (regional) erzeugten oder bedingten, zumindest in einer spezifischen Weise oder Intensität artikulierten – Brüchen oder Unterbrechungen auf die Normsprachen der Kultur beziehen. Hierbei haben sich in einem zweiten Schritt Analogien zwischen dem »vielleicht« als Modus einer so transformierten »Höflichkeit« und dem »vielleicht« als genuin sprachlicher Seinsweise des Übersetzens ergeben. Ist auch die »Weltliteratur«, das Weltliterarisch-Werden eines Textes in der Übersetzung oder durch das Übersetzen von einem solchen »vielleicht« imprägniert, das zwischen einem Versprechen, dem »es gibt«, und einem »ist«, zwischen festgelegten sprachlichen Inhalten, (noch so humanen)

nicht einmal mehr übersetzen konnte.« Der Erzähler des Artikels hält diesen Dolmetscher für »erstaunlich«: »Er hat getan, was der wahre Künstler des Übersetzens tut, der im Interesse der Wahrheit verfälscht und nur die Schönheit und den Inhalt des Originals wiedersingt, nicht seine Makel und Schwachheiten. Er war treu auch in der Treulosigkeit. Ich halte ihn für den größten Übersetzer der Welt.« Dezső Kosztolányi, *A világ legnagyobb műfordítója* [1934] [Der größte Übersetzer der Welt]. In: Ders., *Sötét bújócska* [Dunkles Versteckspielen]. Budapest 1974, S. 204.

Normen usw. hin und her oszilliert? Hat das *Übersetzen* vielleicht immer eine Art – wiederum vorübergehenden, provisorischen, »vorläufigen« (Walter Benjamin) – Kompromiss zwischen diesen beiden Dimensionen der Sprache, dem ›es gibt‹ und dem ›ist‹, zu erzielen, wenn es als *Übersetzung* lesbar bleiben will?

»Experimentelle Völkerpsychologie« Konstruktionen kollektiver Medienwirkungen im frühen Kinodiskurs

I. Die Kinodebatte der 1910er Jahre: Kulturkritik des Populären und Ästhetik des Kollektivs

Dass der gesellschaftliche und kulturelle Stellenwert neuer Medien nicht von deren technologischer Gestalt oder Nutzungspraxis abhängt, sondern auch von – affirmativen oder kritischen – Diskursen über sie, ist ebenso bekannt wie der Sachverhalt, dass die kritische Spielart solcher Mediendiskurse von der Theater- und Romankritik des 18. Jahrhunderts bis zur heutigen Debatte über Computerspiele und Soziale Medien die gefährliche Wirkung populärer Medienformate auf deren massenhafte Verbreitung zurückführt.¹ Der Diagnose der Leistung von Massenmedien, eine Gesellschaft zumindest potenziell (bzw. imaginär) als ganze adressieren zu können,² steht somit als Kehrseite

¹ Vgl. Susanne Keuneke, Medienangst als Maßstab. Der wechselhafte Umgang mit dem Populären am Beispiel der Literatur. In: Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen. Hg. von Roger Lüdeke. Bielefeld 2011, S. 273–296; Kaspar Maase, Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich. Frankfurt a.M./New York 2012; und zuletzt Amy Orben, The Sisyphean Cycle of Technology Panics. In: Perspectives on Psychological Science, 2020, S. 1–15. Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des DFG-Projekts »Medienpathologien. Die Zuschreibung krankhafter Folgen von Kunst- und Medienrezeption und deren Interferenz mit ästhetischen Konzepten zwischen 1770 und 1920« entstanden, das ich an der Universität zu Köln gemeinsam mit Susanne Düwell bearbeite. Vgl. Susanne Düwell / Nicolas Pethes (Hg.), Medienkritik und Wirkungsästhetik. Konvergenzen von Zuschreibungen schädlicher und wünschenswerter Rezeptionseffekte von Literatur und Medien seit dem 18. Jahrhundert. Berlin 2022 [im Erscheinen].

² So Niklas Luhmanns funktionaler Medienbegriff in: Die Realität der Massenmedien. Opladen 1996; vgl. zum Stellenwert der Zeitung für das Verständnis von »Nation« im 19. Jahrhundert Benedict Anderson, Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 1991 sowie für den Mediendiskurs des 20. Jahrhunderts Christina Bartz, MassenMedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung. Bielefeld 2007.

die Wahrnehmung eines Kontrollverlusts hinsichtlich der konkreten Adresse und Rezeption der Produkte entgegen.

Auf eben diese Leerstelle der Beobachtbarkeit des konkreten Zusammenhangs von Medienverbreitung und Medienwirkung und der mit ihr einhergehenden Wahrnehmung eines potenziellen Risikos für einzelne Nutzerinnen und Nutzer oder die Gesellschaft als ganzer reagieren Mediendiskurse mit der Behauptung einer nachweisbaren Schädigung der Nutzerinnen und Nutzer eines Mediums sowie den daraus resultierenden Forderungen nach Maßnahmen zur Regulierung des Medienkonsums.³ Zu den anhaltenden Dilemmata der Medienwirkungsforschung gehört jedoch, dass der Nachweis eines kollektiv einheitlichen Rezeptionseffekts massenhaft verbreiteter Formate mit den Mitteln der empirischen Sozialpsychologie gerade nicht geführt werden kann und anstelle eines statistisch repräsentativen Samples immer nur einzelne Fallgeschichten als Beleg dienen – etwa Fälle von Selbstmord im Anschluss an die »Werther«-Lektüre oder ein Amoklauf nach dem Muster von Ego-Shooter-Spielen.⁴ Auf diese Weise ergibt sich im wissenschafts- bzw. diskurshistorischen Rückblick ein Gefälle zwischen der These von der Rückführbarkeit der Gefahr von Massenmedien auf ihre kollektive Verbreitung und der stets nur individuellen Zuschreibbarkeit solcher vorgeblichen Auswirkungen an exemplarische Einzelfälle.

Angesichts dieses Gefälles stellt sich die Frage nach Diskursen, die nicht nur hinsichtlich der massenhaften Verbreitung von Medien, sondern auch auf der Ebene der Beschreibung ihrer Wirkung auf eine kollektive Dimension zielen. Als Beispiel für einen solchen Diskurs

³ Vgl. Isabell Otto, *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*. Bielefeld 2008 sowie zur Risikokommunikation als Präventionslegitimation Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M. 2014.

⁴ Vgl. Christina Bartz, *Vom Einzelfall zum Wissen über die Wirkung von Medien*. In: *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*. Hg. von Jens Ruchatz, Stefan Willer und Nicolas Pethes. Berlin 2007, S. 374–389, Martin Andree, *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*. München 2006, sowie zum Problem der statistischen Signifikanz von Medienwirkungsstudien Nicolas Pethes, *Publikumsversuche. Die Normalisierung des Zuschauers aus der Programmierung der Gewalt*. In: *Medienkultur der 60er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Hg. von Irmela Schneider, Torsten Hahn und Christina Bartz, Bd. 2. Wiesbaden 2003, S. 99–117.

über kollektive Medienwirkungen soll im Folgenden die Debatte über das frühe Kino angeführt werden. Dass der Film in die Reihe derjenigen medienästhetischen Innovationen gehört, deren populärkulturelle Etablierung einen kulturkritischen Diskurs nach sich gezogen hat, ist bekannt.⁵ Zwei Aspekte, die die Besonderheit und Eigenständigkeit des frühen Kinodiskurses im Vergleich zur sonstigen Geschichte der Medienkritik ausmachen, wurden in der Rekonstruktion der Debatte über die Wirkung des Films bislang aber noch nicht hinreichend berücksichtigt: zum einen, dass die frühe Kinokritik nicht nur auf Fallgeschichten über individuelle Schädigungen bezogen ist, sondern im Anschluss an Versuche der Grundlegung einer Massenpsychologie bei Gustave Le Bon auch das Phänomen des Publikums als Kollektiv zu fassen versucht; zum anderen der Umstand, dass im Rahmen der zugehörigen Frage, auf welche Weise das Massenmedium Kino die »Gemeinschaftsseele«⁶ zu beeinflussen vermag, nicht nur schädliche Auswirkungen zur Sprache kamen. Vielmehr heben Beschreibungen der kollektiven Wirkung von Kinobildern auf eine Weise auf deren Intensität ab, die nicht nur Ausweis einer Gefahr, sondern auch der Faszination ist – und zwar sowohl hinsichtlich des ästhetischen als auch bezüglich eines gesellschaftspolitischen Potenzials der sich in den 1910er Jahren blitzschnell ausbreitenden Filmproduktionen und Kinosäle.

Dennoch ist auch im Fall des Kinos der medien- und kulturkritische Diskurs der zunächst dominante: Der frühe Kinodiskurs schließt an die sogenannte »Schmutz und Schund«-Debatte im späten 19. Jahrhundert an, die sich gegen angeblich jugendgefährdende Schriften richtete, etwa im Rahmen der Zeitschriftenbeilage *Jugendschriften-Warte*, und die 1900 zur sogenannten »Lex Heinze« im Reichsstrafgesetzbuch führte, die die Darstellung unsittlicher Handlungen in Literatur, Theater und Kunst als Anstiftung zur Prostitution unter Strafe stellte und 1920 durch das Reichslichtspielgesetz sowie 1926 durch das »Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften« ergänzt wur-

⁵ Vgl. die Textsammlungen von Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen 1978, und Albert Kümmel / Petra Löffler (Hg.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M. 2002.

⁶ Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*. Stuttgart 1982, S. 10.

de.⁷ Diese rechtlichen Regelungen werden seit den frühen 1910er Jahren von pseudowissenschaftlichen und polemischen Pamphleten gegen das Kino begleitet: So publiziert etwa der Jurist Albert Hellwig 1911 eine Schrift mit dem Titel »Schundfilms – ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung«, der er weitere Stellungnahmen zum »Kinematographenrecht« (1913) und zur »Filmzensur« (1914) sowie »Aktenmäßige Fälle über Schundliteratur und Schundfilms als Verbrechensanreiz« (1916) folgen lässt. Und der Psychiater und Rassenhygieniker Robert Gaupp schreibt 1912 in seinem Vortrag »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt«:

Indem aber der Kino [sic] nur einfache, leicht verständliche Dinge vorführt und indem er diese, um verständlich zu sein, vergrößert, ja geradezu karikiert, nähert er sich dem Geschmack des ungebildeten, des primitiven Menschen, der starke Kontraste und heftige Gemütsbewegungen liebt, gerne in rührseliger Stimmung schwelgt, das Sentimentale und das Grauenvolle, das Düstere und Gruselige, das Groteske und Derbkomische, das Phantastische und das Schwül-sinnliche bevorzugt, während er den gedankenreichen Dichtungen, den gedämpften Gefühlen, wie sie die Kunst unserer Zeit auslöst, verständnislos oder gleichgültig gegenübersteht. Müheloses Genießen ohne geistige Mitarbeit.⁸

Solche Thesen in ihrer Verflechtung moralischer, pädagogischer, juristischer und medizinischer Behauptungen sind in der Forschung gut dokumentiert und aufgearbeitet.⁹ Weitete man den Blick aber über derartige kulturkritische Polemiken hinaus aus, wird man auf Aspekte aufmerksam, die neben den aus der Theatromanie- und Lesewutdebatte des 18. Jahrhunderts bekannten Topoi ein produktives Potenzial des Kinos zu umreißen versuchen. Dieses Potenzial, so werde ich zu zeigen versuchen, wird darin gesehen, dass der Film das moderne Phänomen

⁷ Vgl. Luke Springman, *Poisoned Hearts, Diseased Minds, and American Pimps. The Language of Censorship in the »Schund und Schmutz« Debates*. In: *The German Quarterly* 68, 1995, H. 4, S. 408–429.

⁸ Robert Gaupp, *Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt*. In: *Dürerbund*, 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur. München 1912, S. 1–12, wiederabgedruckt in: Kümmel / Löffler (Hg.), *Medientheorie* (wie Anm. 5), S. 100–114, hier S. 103.

⁹ Vgl. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart 1986; Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München 2000.

der Masse zu adressieren vermag: zum einen motivisch, insofern er große Menschenmengen auf der Leinwand zur Darstellung bringen kann, zum anderen hinsichtlich seiner Distribution und Rezeption, insofern einem über die ganze Nation verstreuten Publikum an verschiedenen Schauplätzen simultan dieselben Bilder gezeigt werden können.

Mit dieser doppelten kollektiven Fähigkeit des Kinos, die Masse sowohl abbilden als auch adressieren zu können, ist im vorliegenden Zusammenhang weder die Agitationskunst der linken Avantgarden noch eine nationalistische Propaganda gemeint, wie sie beispielsweise Walter Benjamin am Ende seines »Kunstwerk«-Aufsatzes unterscheidet. Trotz der progressiven Projekte von Vertov bis Eisenstein auf der einen und der völkischen Tendenzen des deutschen Films auf der anderen Seite¹⁰ greift eine solche polare Makroperspektive auf die Politik des Films zu kurz: Der Bezug des frühen Kinodiskurses auf kollektive Medienwirkungen, so meine erste These, nutzt den Status des Kinos als Massenmedium vielmehr in einem epistemischen Sinne, und zwar um die im kulturethnologischen Diskurs der Völkerpsychologie wie im politischen Diskurs des Nationalismus gleichermaßen schwer zu greifende Einheit des ›Volks‹ dadurch adressierbar zu machen, dass man dem Film eine vereinheitlichende Bildstrategie sowie Zuschauerwirkung zuschreibt und die Leerstelle eines nationalen Kollektivs durch dessen Konzeption als ›Akteur‹ und ›Publikum‹ füllt.

Zugleich, so meine zweite These, unterläuft die Ästhetik der Filmbilder, deren Intensität für diese Einheitsbilder und -wirkung verantwortlich gemacht wird, sowohl in konkreten Filmen oder Drehbüchern als auch in deren kritischer Reflexion diesen Versuch einer Fixierung: Das durch die neuartigen Bilder anvisierte Kollektiv sprengt immer auch quantitativ den Rahmen seiner Repräsentation, und zwar sowohl hinsichtlich der ästhetischen Darstellbarkeit auf der Leinwand als auch hinsichtlich des wissenschaftlichen Nachweises der Rezeptionswirkungen auf das Kollektiv vor ihr. Vor diesem Hintergrund werden die

¹⁰ Zur nationalistischen Propaganda in Film und Filmkritik vor dem Ersten Weltkrieg vgl. die Beiträge von Karin Bruns, Nation und Rasse im frühen deutschen Film. In: Handbuch zur »Völkischen Bewegung«. Hg. von Uwe Puschner, Walter Schmitz und Justus Ulbricht. München 1999, S. 806–833, und Sabine Lenk, Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung. In: Ebd., S. 797–805.

folgenden beiden Abschnitte der nachstehenden Überlegungen die kollektive Dimension des frühen Kinodiskurses nicht nur in ihren positiven wie negativen Wertungen, sondern auch in ihren wissenschaftlichen wie kulturellen Referenzen entfalten, bevor in einem abschließenden Ausblick exemplarisch gezeigt wird, wie auch der Stummfilm selbst am Vorabend des Ersten Weltkriegs Gefährdung wie Herstellung von Kollektiven als wirkungsästhetisch zentralen Aspekt des Kinos präsentiert und reflektiert.

II. Das ›Volk‹ im frühen Kinodiskurs: Film als Gefahr, Erziehung und Versuchsanordnung

Betrachtet man die zahlreichen Publikationen im Umfeld der frühen Kinogeschichte hinsichtlich ihrer Reflexion der kollektiven Dimension und Wirkung des neuen Mediums, so ist vor allem die Inbezugsetzung des Films zur Kategorie des ›Volks‹ auffällig. Das soll hier anhand dreier Beiträge, die diese Kategorie in unterschiedlicher Gewichtung im Titel führen, exemplifiziert werden. Dabei gehört das 32-seitige Pamphlet des Berliner Zensurbeamten Dr. Karl Brunner, das 1913 unter dem Titel »Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr« in der Schriftenreihe des »Vaterländischen Schriften-Verbands« erscheint, noch ganz auf die Seite der kulturkritischen Verurteilung des Kinos. Die Notwendigkeit dieser Verurteilung ergibt sich für Brunner nicht allein aus der bloßen Minderwertigkeit, sondern aus dem gleichzeitigen fundamentalen gesellschaftlichen Stellenwerts des Kinos: »In der ganzen Kulturgeschichte der Menschheit findet sich keine Erscheinung, die hinsichtlich der großen und tiefgehenden Wirkung auf die Massen auch nur entfernt mit dem Kinematographen verglichen werden könnte.«¹¹ Und Brunner konzidiert sogar eine zu Beginn der Filmgeschichte noch »kulturfördernde[] Wirksamkeit« des Kinematographen als »einzigartige[n] Mittel[s] veredelnder Unterhaltung und Belehrung« bzw. »Volksbildung«. Aber statt dieses Potenzial umzusetzen, habe sich das Kino in seiner Verbindung von populärer Unterhaltung und

¹¹ Karl Brunner, Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr. Berlin 1913, S. 1, hier auch das Folgende.

kapitalistischer Industrie als vom Ausland finanzierter »Kulturfeind« etabliert und verdanke seinen Erfolg der »Sucht nach dem gleißenden Golde, getragen von beispielloser Volksgunst, dem Ergebnis raffiniert aufgestachelter Masseninstinkte«. Der Text zitiert statistische Angaben über Kinobesuche und medizinische Warnungen vor dem Besuch »gesundheitlich unzureichender Räume«; er führt Filmbeispiele an, die belegen sollen, wie deren *sex & crime*-Plots »Phantasie« und »ästhetische Empfindung« des Publikums auf ähnliche Weise verderben wie die »Schundliteratur«, zu der Brunner in derselben Schriftenreihe 1910 das Pamphlet »Unser Volk in Gefahr!« vorgelegt hatte; er beklagt, dass ein »Anschauungsmittel[] von beispielloser Verbreitung und Wirkung in unserem Volk« wie der Film von »fremde[n] Völker[n], die, weit entfernt unsere nationale Eigenart zu verstehen, vielmehr an unserem Niedergang lebhaft interessiert sind«, produziert und importiert wird; und er fordert die Produktion von Filmen, die von deutschen Kolonialerfolgen »zu *bewußt nationalen Zwecken der Volkserziehung*« berichten, sowie eine »behördliche Überwachung« der Filmindustrie inklusive der Zensur aus »pädagogisch-psychologischen Gesichtspunkten«, um dem »seelischen und körperlichen Verfall« der Zuschauer vorzubeugen.¹²

Brunners Pamphlet ist ein Beispiel für die Anlehnung der Medienkritik an den Code der Risikokommunikation: Eine Gefahr von außen wird aufgerufen, um Maßnahmen zur Kontrolle und Steuerung zu legitimieren, und dieser Aufruf konstituiert in dieser Rhetorik der gemeinsamen Bedrohung und Anstrengung zugleich das betroffene Kollektiv.¹³ Mit der Vokabel der »Volkserziehung« gibt Brunner diesem Aspekt der Hervorbringung eines Kollektivs durch neue Medien auch schon einen prägnanten Namen. Er greift damit zurück auf einen Aufsatz, den der Theologe Adolf Sellmann im Jahr zuvor in den »Deutschen Blättern für erziehenden Unterricht« veröffentlicht hatte.¹⁴

¹² Ebd., S. 2, S. 8, S. 11, S. 17 und S. 19.

¹³ Vgl. zu diesem Mechanismus Torsten Hahn, Auferstehungslos. Absolute Ausnahme und Apokalypse in Kleists *Robert Guiskard. Herzog der Normänner*. In: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist. Hg. von Nicolas Pethes. Göttingen 2011, S. 21–41.

¹⁴ Adolf Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher (der Kampf gegen die Schundfilms). In: Deutsche Blätter für erziehenden Unterricht 39, 1912, H. 14, S. 138–142; H. 15, S. 148f. und H. 16, S. 159.

Auch Sellmann bezeichnet das Kino als »*Verbildungs- und Verdummungsinstitut*«, das durch Slapstick- und Gewaltdarstellungen zu Oberflächlichkeit und kriminellem Nachahmungshandeln führe.¹⁵ Aber im Unterschied zu Brunners repressivem Zensurmodell plädiert Sellmann für eine produktive Umgestaltung von Kinos zu »Bildungsinstituten«, die wirklichkeitsnahe Stoffe und didaktische Lehrfilme über Fragen der Wissenschaft und Industrie als »Unterricht in Völkerkunde und Erdkunde« zeigten und dazu führten, dass der »Kinematograph Volks-erzieher sein« könne.¹⁶

Damit zeigt sich, dass der frühe Kinodiskurs von zweierlei Stoßrichtungen geprägt ist und sowohl einem repressiven als auch einem produktiven Verständnis von Medienkontrolle Ausdruck verleiht. Die in beiden Spielarten stillschweigend vorausgesetzte Annahme lautet, dass das Kino auf so intensive Weise auf sein Publikum wirkt – unabhängig davon, ob diese Wirkung als schädlich oder förderlich erachtet wird. Die Reflexion dieser Wirkungshypothese leistet ein dritter Text, der im fraglichen Zeitraum die Kinodebatte mit der Kategorie des Volks verknüpft und 1912 unter dem Titel »Kinematograph und Psychologie der Volksmenge« in der »Konservativen Monatsschrift« erscheint. Sein Autor, der Arzt Hermann Duenschmann, betrachtet das Kino dabei als »Kulturfaktor in unser[em] Volksleben«, sieht es in Verbindung mit Bemühungen um die »Zukunft unseres Volkes« und gründet dieses Potenzial ausdrücklich auf die »Wirkungen, welche die Lichtspielbühne in ihrer heutigen Gestalt auf die breite Masse der großstädtischen Bevölkerung ausübt«.¹⁷

Wenn Duenschmann dieses Kausalverhältnis als »Psychologie der Volksmenge« beschreiben möchte, so bezieht er sich damit ausdrücklich auf Gustave Le Bons »Psychologie der Massen«, die 1895 gewissermaßen simultan mit der ersten Vorführung eines Kinematographen durch die Brüder Lumière erschienen war. Le Bon beschreibt bekanntlich das Phänomen, dass Menschenmassen von einem »kollektiven

¹⁵ Ebd., S. 140.

¹⁶ Ebd., S. 141 und S. 161.

¹⁷ Hermann Duenschmann, Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. In: Konservative Monatsschrift 69, 1912, S. 920–930, wiederabgedruckt in: Kümmel / Löffler (Hg.), Medientheorie (wie Anm. 5), S. 85–99, hier S. 85 und S. 88.

Geist« gesteuert würden, der sie zu Handlungen antreibt, die kein Mitglied der Masse allein je durchführen, verantworten oder sich zutrauen könnte – etwa im Fall des Sturms auf die Bastille am 14. Juli 1789. Das liegt Le Bon zufolge erstens an der Abnahme rationaler Reflexion gegenüber der Kraft der Triebe; zweitens an einer geistigen Ansteckung zwischen den einzelnen Mitgliedern einer Masse, durch die Gefühle vergleichbar mit »Erscheinungen hypnotischer Art übertragen würden«; und drittens an der gesteigerten Suggestibilität des Menschen, der sich in einem Kollektiv befindet.¹⁸

Auch wenn bei Le Bon dabei von Medien keine Rede ist – es sei denn, man registriert in dem Verweis auf die Hypnose den impliziten Hinweis auf die andere, spiritistische Semantik von »Medium« um 1900, auf deren Bedeutung für den expressionistischen Film Stefan Andriopoulos hingewiesen hat –, und auch wenn Le Bon das Kino noch gar nicht im Blick haben kann, enthält seine »Psychologie der Masse« unmittelbare Anknüpfungspunkte für die Diskussion über »das eigenartig Faszinierende, welches man bei der Wirkung des Kinematographen auf die Masse beobachten kann«, wie es bei Duenschmann heißt.¹⁹ Der zentrale dieser Anknüpfungspunkte ist Le Bons These, dass »die Menge [...] nur in Bildern« denkt.²⁰ Diese These, die bei Le Bon den Gegenpol zur Orientierung des Individuums an rationalen Begriffen bildet, bezieht Duenschmann auf den Film, insofern dieser (seinerzeit noch als Stummfilm) »eine Wiedergeburt der alten klassischen Pantomime« sei: »Wie diese, so wendet sich das Lichtspielbild, unter Ausschluß des Ohres, lediglich an das Auge.«²¹

Dieselbe Eigenheit des Stummfilms wird in der späteren Kinotheorie bei Lukács und Balázs zum Ausweis des Realismus und der einzelsprachenunabhängigen Internationalität des Kinos. Duenschmann aber interessiert sich für die Implikation des Bilderdenkens, dass der

¹⁸ Le Bon, *Psychologie* (wie Anm. 6), S. 11f. Vgl. zur letztgenannten Kategorie auch Albert Hellwig, Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen. In: *Ärztliche Sachverständigenzeitung* 20, 1914, S. 119–124, wiederabgedruckt in Kümmerl / Löffler (Hg.), *Medientheorie* (wie Anm. 5), S. 118–128.

¹⁹ Duenschmann, *Kinematograph* (wie Anm. 17), S. 88.

²⁰ Le Bon, *Psychologie* (wie Anm. 6), S. 90.

²¹ Duenschmann, *Kinematograph* (wie Anm. 17), S. 89; das folgende ebd., S. 90.

Film durch seine Visualität »kontagiös« wirke und sein Massenpublikum sich im Zustand der »Suggestibilität« bzw. der »Hypnose« befinde.²² Oder mit Le Bon gesprochen: »Eine Masse braucht nicht zahlreich zu sein, um die Fähigkeit richtigen Sehens zu verlieren und die wirklichen Tatsachen durch davon abweichende Täuschungen zu ersetzen.«²³

Damit bietet die »Psychologie der Massen« eine Folie für die Kritik an der bereits von Brunner konstatierten volksgefährdenden Wirkung des Kinos. Bei Duenschmann ist diese Kritik aber zugleich Ausweis der Faszination: Das Kino sei dem Theater aufgrund der »mechanische[n] Vervielfältigung« – also demjenigen, was nachmals »technische Reproduzierbarkeit« heißen wird – nicht nur »quantitativ unendlich überlegen«, sondern auch qualitativ, weil Filmbilder so schnell und intensiv wirken wie »keine gesprochene Rede, keine Oper, kein Drama«. Und diese medienästhetische Differenz ist für Duenschmann Grundlage derjenigen »experimentellen Völkerpsychologie, dieser Massensuggestion en gros«,²⁴ die der Kinematograph ermögliche.

III. Kino als Völkerpsychologie? Wundt, Münsterberg, Moreck

Duenschmanns Begriff der »experimentellen Völkerpsychologie« ist in zweifacher Hinsicht von Interesse: Zum einen, weil sie nicht generell auf die technische Reproduzierbarkeit suggestiver Bilder bezogen ist, sondern auf eine spezifische nationale Kinokultur:

Niemand wird ja wohl so naiv sein, etwa die Beweise dafür zu verlangen, daß nun z.B. in Frankreich, dem Lande, wo das Kinematographenwesen weitaus am meisten entwickelt ist, die durch die zahllosen Kinas ausgeübte suggestive Wirkung wirklich in bewußter Weise von einer bestimmten Zentralstelle aus »kontrolliert« werde.²⁵

Das ist die Rhetorik einer Verschwörungstheorie, die heute wieder seltsam vertraut klingt, denkt man etwa an die aktuelle Netflix-Dokumentation *The Social Dilemma* über die zentral gesteuerte Manipulation der

²² Ebd.

²³ Le Bon, Psychologie (wie Anm. 6), S. 25.

²⁴ Duenschmann, Kinematograph (wie Anm. 17), S. 91.

²⁵ Ebd.

Nutzerinnen und Nutzer digitaler Medien.²⁶ Bei Duenschmann ist diese Theorie aber noch national ausgerichtet: Als deutsches Gegenmittel fordert er die Anhebung ästhetischer Standards des Films und die Einrichtung »kinematographische[r] Musterbühnen«, auf denen der »psychische Rapport« zwischen Schauspieler und Publikum (dessen Fehlen die frühe Kinokritik sonst oft als Unterschied zum Theater hervorhebt) für eine »nationale Produktion« genutzt wird – die immer auch Produktion *der* Nation ist.²⁷ Damit tritt das Kino an diejenige Funktionsstelle, an die der Diskurs über das Nationaltheater im späten 18. Jahrhundert die Schaubühne positioniert hatte – nun allerdings nicht mehr in Gestalt einer »moralischen Anstalt« im Sinne der Aufklärung, sondern als moderne Dunkelkammer für Massenhypnosen.

Zum anderen aber ist die Formulierung »experimentelle Völkerpsychologie« im Rahmen eines Medienwirkungsdiskurses aufgrund des epistemologischen Kontexts von Interesse, den sie aufruft: Völkerpsychologie ist bekanntlich der von Moritz Lazarus und Heymann Steinthal begründete Versuch, die Herdersche Vorstellung eines »Volksgeistes« empirisch zu fundieren. Die Völkerpsychologie versteht kulturelle Artikulationen als kollektive und insbesondere die Sprache nicht als Produkt einzelner Sprecher, sondern der gesamten Sprachgemeinschaft. In dem halben Jahrhundert, das zwischen der Gründung der »Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft« 1860 und dem hier betrachteten Kinodiskurs liegt, entwickelt sich diese Völkerpsychologie von einem von philosophischen und literarischen Modellen geleiteten induktiven Ansatz über die vergleichende kultur- und religionsgeschichtlichen Studien von Wilhelm Wundt zu einem quantitativ und statistisch arbeitenden Verfahren bei Adolf Bastian und Franz Boas.²⁸

²⁶ Vgl. Nicolas Pethes / Julia Willms, Das Netflix-Dilemma. In: Pop. Kultur und Kritik, 2021, H. 18, S. 150–171.

²⁷ Duenschmann, Kinematograph (wie Anm. 17), S. 95.

²⁸ Vgl. Marcus Twellmann, Gedankenstatistik. Proto-digitale Wissenschaften vom »objektiven Geist« und ihre Archivverfahren. In: Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Hg. von Daniela Gretz und Nicolas Pethes. Freiburg i.Br. 2016, S. 409–431.

In keinem Fall aber suchen diese Ansätze für eine Völkerpsychologie Anschluss an die experimentellen (oder gar manipulativen) Verfahren der zeitgenössischen Psychologie, wie er in Duenschmanns Formulierung anklingt. Zwar ist einer der zentralen Beiträge zur Debatte über die neue Forschungsrichtung, Wilhelm Wundt, zugleich derjenige, der die Psychologie am Ende des Jahrhunderts in seinen Leipziger Laboratorien als Experimentalwissenschaft begründet hatte. Zugleich lehnt Wundt aber die Möglichkeit ab, kollektive psychische Prozesse experimentell zu beobachten und nach den zugehörigen Naturgesetzen zu suchen. Stattdessen schlägt er in seinem Aufsatz »Über Ziele und Wege der Völkerpsychologie« von 1888 vor, als psychologische Merkmale eines Volks nur die übergeordneten Symbolsysteme Sprache, Mythos und Sitte zu fassen, insofern sie psychische Prozesse einzelner Individuen in einer Gruppe in jeweils spezifischen evolutions- bzw. kulturgeschichtlichen Kontexten prägen.²⁹

Damit definiert Wundt die Völkerpsychologie zwar nicht mehr metaphysisch, idealistisch und geschichtsphilosophisch wie Lazarus und Steinthal in ihrer Anlehnung an die Vorstellung eines »Volksgeistes«, spricht ihr aber auch nicht die grundsätzliche Möglichkeit einer methodischen Erforschung ab, wie Johann Friedrich Herbart oder Hermann Paul dies in ihrer individualpsychologisch fundierten Kritik an Lazarus/Steinthal getan hatten.³⁰ Statt dessen schlägt Wundt einen dritten Weg vor, der die Suche nach »allgemeinen Entwicklungsgesetzen des menschlichen Geistes«³¹ auf die genannten drei Felder beschränkt: die »Sprache« als Artikulation kollektiver Vorstellungen, den »Mythos« als Ausdruck kollektiver Triebe und Gefühle und die »Sitte« als Ergebnis von Regeln und Gebräuchen eines Kollektivs. Hinsichtlich dieser drei Kategorien sei Völkerpsychologie diachron und komparatistisch zu betreiben, nämlich als kulturgeschichtliche »Entwicklungs-

²⁹ Wilhelm Wundt, Über Ziele und Wege der Völkerpsychologie. In: Philosophische Studien 4, 1888, S. 1–21.

³⁰ Vgl. zum Herbartismus und seinen Bezügen zur Völkerpsychologie Ingo Stockmann, Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik. Stuttgart-Bad Cannstatt 2022 [im Erscheinen].

³¹ Wundt, Über Ziele (wie Anm. 29), S. 20.

psychologie«³² der Menschheit. Deren Weg dokumentiert Wundt kulturvergleichend in dem zehnbändigen Kompendium »Völkerpsychologie«, das 1900 bis 1920 erscheint, sowie in seiner Schrift »Elemente der Völkerpsychologie« von 1912, die die Entwicklung von »primitiven« Kulturen bis hin zur Ausbildung der alle vorherigen Einzelreligionen umgreifenden »Humanität« seit der Frühen Neuzeit verfolgt.

Wenn Duenschmann in seinem Beitrag von »experimenteller Völkerpsychologie« spricht, dann spielt er auf diese Diskussionszusammenhänge zumindest assoziativ an. Indem er, wie auch Brunner und Sellmann, die nationalen Eigenheiten des Kinos hervorhebt, betrachtet er es als ein Element, das kollektivpsychologisch vergleichbar mit der Funktion von Sprache und Mythos ist. Indem er aber von *experimenteller* Völkerpsychologie spricht, lehnt er sich nicht nur an Wundt an, sondern geht auch über dessen methodischen Rahmen hinaus, indem er den Kinematographen als ein Instrument ansieht, das die von Wundt noch ausgeschlossene Anwendung experimenteller Methoden in der Völkerpsychologie ermöglichen kann: Während Wundt noch eingewandt hatte, dass psychologische Versuche immer nur die Wahrnehmungen und Leistungen einzelner Individuen vermessen könnten, die »Volksseele« aber mehr als die Summe aller »Individualeelen« und deswegen kein Gegenstand der experimentellen Erforschung sei,³³ suggeriert Duenschmanns Begriffswahl, das Kino könne als Versuchslabor fungieren, in dem tatsächlich alle anwesenden Zuschauerinnen und Zuschauer sowie – durch die simultane Vorführung eines Film in allen Kinos des Landes – potenziell das gesamte Volk gleichzeitig mit visuellen Reizen konfrontiert würden, deren im massenpsychologischen Sinne suggestive Wirkung in der Folge auch das kollektive Selbstbild der Nation prägen könne. Die Beschreibung des Kinos als »völkerpsychologisches Experiment« kombiniert damit LeBons massenpsychologische These mit Wundts individualpsychologischen Methoden und transformiert das Experimentieren derart von einer Methode der Beobachtung und Erforschung zu einem Dispositiv der Steuerung und Kontrolle, wenn nicht gar – wie das Verfahren dann in den ebenfalls kinemato-

³² Ebd., S. 4.

³³ Ebd., S. 10.

graphisch unterstützten Versuchen des russischen Arztes Ivan Pawlow heißen wird – der Konditionierung.³⁴

Damit ist die kulturkritische Stoßrichtung des frühen Kinodiskurses durch die massenpsychologische Ausweitung der wirkungsästhetischen Unterstellung, Medien beeinflussten ihre Nutzerinnen und Nutzer, zugleich ins Positive und Produktive gewendet. Dass die Anlehnung an die Terminologie des Experimentierens dabei keine bloße Metapher ist, belegt wenige Jahre nach den Beiträgen von Duenschmann, Sellmann und Brunner die erste ausführliche Kinotheorie in Buchform, die Hugo Münsterberg, ein Schüler Wundts, 1916 unter dem Titel »The Photoplay« publiziert, und in der diejenigen Experimente zu Raum- und Zeitwahrnehmung sowie Gedächtnisleistungen, die Münsterberg im Rahmen seiner Forschungsarbeiten zur Arbeitspsychologie bzw. Psychotechnik vorgenommen hatte, zur Grundlage einer wahrnehmungstheoretisch fundierten Wirkungsästhetik des Films werden. Münsterberg schwankt in diesem Zusammenhang noch zwischen einer kritischen und einer produktiven Einschätzung der gesellschaftlichen Implikationen der Wirkung des Kinos auf das Kollektiv seines Publikums:

The intensity with which the plays take hold of the audience cannot remain without strong social effects. It has been reported that sensory hallucinations and illusions have crept in; neurasthenic persons are especially inclined to experience touch or temperature or smell or sound impressions from what they see on the screen. The associations become as vivid as realities, because the mind is so completely given up to the moving pictures. The applause into which the audiences, especially for rural communities, break out at a happy turn of the melodramatic pictures is another symptom of the strange fascination. But it is evident that such a penetrating influence must be fraught with dangers. The more vividly the impressions force themselves on the mind, the more easily must they become starting points for imitation and other motor responses.³⁵

³⁴ Vgl. Margarete Vöhringer, *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*. Göttingen 2007 sowie allgemein Henning Schmidgen / Peter Geimer / Sven Dierig (Hg.), *Kultur im Experiment*. Berlin 2004.

³⁵ Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*. Hg. von Richard Griffiths. New York 1970, S. 95.

In seiner Anlehnung an zeitgenössische Wahrnehmungs- und Reaktionsforschungen bzw. Hypnoseexperimente löst Münsterbergs Kinobuch jedoch die experimentalwissenschaftliche Dimension, die Duenschmann noch bloß rhetorisch ins Spiel gebracht hatte, konkret ein.³⁶ Und führt man sich vor Augen, auf welche Weise die weitere Forschung zur Reklame einerseits und zur Kriegspropaganda andererseits in den 1920er und 1930er Jahren auf Experimenten zur Zuschauerwirkung des Films basierte,³⁷ dann ist Duenschmanns Formel vom Kino als »experimenteller Völkerpsychologie« auch und gerade in ihrer Abweichung von Lazarus/Steinthal, Herbart/Paul und Wundt/Münsterberg durchaus beim Wort zu nehmen.

Und auch die positive Wendung des Kinodiskurses hinsichtlich des Potenzials der Formung des Publikums zum Kollektiv lässt sich in nachfolgenden Filmtheorien nachweisen, so z.B. in einer bislang kaum beachteten Publikation aus dem Jahr 1926 von Konrad Haemmerling, der unter dem Pseudonym Curt Moreck die »Sittengeschichte des Kinos« vorlegt: Zwar schließt auch dieses Buch, wie sein Titel bereits andeutet, an die topischen Warnungen vor der Ausbreitung der »Kinopest« im allgemeinen und der (in Form von Abbildungen reichhaltig dokumentierten) »sexuelle[n] Schundfilms« im Besonderen sowie volkspädagogische Forderungen nach Zensurmaßnahmen an, es zitiert aber auch Stimmen, die solche Maßnahmen kritisch sehen und für das ästhetische Potenzial des Films werben.³⁸ Für Moreck ist die Zensur nur ein »notwendiges Übel«, das beiseitetreten könne, sobald das Publikum »auf höherer Stufe des Geschmacks und sittlicher Reife« stehe und im Kino »seine künstlerische Vervollkommenung mit seiner technischen Schritt hielte«.³⁹ Diese positive Entwicklung entfaltet Moreck in der Folge auf eine Weise, die Duenschmanns Modell des Kinos als

³⁶ Vgl. Rüdiger Steinmetz (Hg.), Film – Theorie – Ästhetik – Experiment. Über Hugo Münsterbergs »The Photoplay – A Psychological Study« (1916). Leipzig 2016, und Nicolas Pethes, Spektakuläre Experimente. Allianzen zwischen Massenmedien und Sozialpsychologie im 20. Jahrhundert. Weimar 2004, S. 39–43.

³⁷ Vgl. Ramón Reichert, Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens. Bielefeld 2015.

³⁸ Curt Moreck, Sittengeschichte des Kinos. Dresden 1926, S. 21, S. 47, S. 40, sowie – positiv – S. 50f.

³⁹ Ebd., S. 52.

völkerpsychologisches Experiment konkret ausbuchstabiert: Als »Produkt aus dem Grenzbereich von Kultur und Zivilisation« sei das Kino eine Kunstform, die Geistiges und Materielles verbinde und dabei insbesondere die gegenwärtige »Ära der Maschine« und die mit ihr einhergehende »Entstellung des Lebens« in der modernen Arbeitswelt als »mechanisierte[] Kunst« widerspiegele.⁴⁰ In dieser Form sei das Kino zwar ein »dem Zeitalter adäquate[s] Zivilisationsphänomen«, aber bloße »Massenkunst, ohne jedoch im wirklichen Sinne Volkskunst zu sein«. Daraus ergibt sich für Moreck im Umkehrschluss die Forderung nach einer »Verinnerlichung« der Filmästhetik,⁴¹ die Ausgangspunkt für die auch bei Wundt im Fluchtpunkt stehende kollektive Humanisierung der modernen Kultur ist:

Wenn der Film durch die Macht seiner lebendigen Bildwirkung auch die stumpfe Menge zu bewegen und für Menschheit und Welt zu interessieren vermag, so kann er damit ein für den Bestand der Gesellschaft notwendiges Gemeingefühl und schließlich eine neue Humanität erwecken. [...] Das Kino birgt in sich die Möglichkeit zur Erfüllung seiner kulturellen Mission. Wenn das Kino vor den naiven Augen der Schaumenge das Leben, die Gegenwart, den Menschen, der jubelt, leidet und untergeht, erscheinen und dem Volke die primitiven Erschütterungen der Seele zuteil werden läßt, so ist dies nicht zuletzt eine innere Werte erschaffende Erziehung zur Ehrfurcht vor dem Menschlichen.⁴²

IV. Kinoästhetik des Kollektivs: Historische Monumentalfilme und agitatorische Drehbücher

Eine solche Reflexion des Kinos als kulturellen Leitmediums im Sinne der Herstellung einer künftigen Gemeinschaft impliziert eine im zeitgenössischen Kontext noch verhältnismäßig provokative Ablösung der bis dahin zentralen Rolle des Theaters und der Literatur für ein solches kollektives Humanitätsprogramm. Das Schockierende der Kinobilder für den kinokritischen Diskurs liegt daher möglicherweise weniger in dem unmoralischen Inhalt oder suggestiven Potenzial der

⁴⁰ Ebd., S. 52, S. 57, S. 60 und S. 62, das folgende S. 63 und S. 68.

⁴¹ Ebd., S. 81.

⁴² Ebd., S. 264.

bewegten Bilder als vielmehr in ihrer Ausstellung der mechanischen und materiellen Grundlagen der modernen Kultur, wie sie auch Mor-eck mit Blick auf die Großstädte und ihre anonymen Menschenmassen beschreibt. Diese materielle Seite des Kinos betrifft aber nicht nur die von Emilie Altenloh ebenfalls bereits 1913 vorgelegte »Soziologie des Kinos« und seines Publikums, sondern auch die Ästhetik des frühen Films: Wie der expressionistische Film auf die Kritik an der hypnotischen Wirkung von Kinobildern mit der Inszenierung von Hypnosen als Handlungselement reagiert,⁴³ findet sich die Debatte über die Gefahren einer kollektiven Rezeption sowie der völkerpsychologischen Wirkungsweise des Films in den Massenszenen früher Monumentalfilme reflektiert.⁴⁴ So lassen sich beispielsweise in Enrico Guazzonis Sienkiewicz- und Tasso-Verfilmungen von 1913 bzw. 1918 beide Spielarten des Kollektivs aus dem Kinodiskurs der Zeit zugleich als Bildformate nachweisen: zum einen in den Gladiatorenkampfszenen von »Quo Vadis?« die Masse als Publikum, die von der Vorführung von Gewalttaten im Kolosseum gebannt ist und damit die Position der Kinozuschauer in den Film hineinspiegelt; zum anderen in den Kriegsszenen der Kreuzzüge in »La Gerusalemme Liberata« die Masse im Sinne Le Bons, die als kollektive Einheit gewaltsam agiert, in der Darstellung des Angriffs auf die Festung von Jerusalem aber zugleich immer wieder über den Bildrahmen hinausstrebt bzw. aus dem Jenseits dieser Kadrierung in das Bild hineindrängt.

Sowohl in der Darstellung eines sensationslüsternen Publikums als auch in der visuellen Inszenierung der Grenzen seiner Abbildbarkeit verleihen Monumentalfilme wie diejenigen Guazzonis demjenigen visuelle Gestalt, was die Zuschauer vor der Leinwand bzw. in den verschiedenen Kinos selbst sind, ohne sich dabei reflexiv als Einheit beobachten zu können. Filmische Massenszenen versetzen das Publikum mithin in eine Art kollektives Spiegelstadium, in dem das Publikum weniger zu konkreten Nachahmungshandlungen veranlasst wird, wie

⁴³ Vgl. Andriopoulos, Besessene Körper (wie Anm. 9).

⁴⁴ Vgl. Heinz-Peter Preuß, Massen im Monumentalfilm – Überwältigungsstrategien des Genrekinos. Versuch einer Typologie aus der Theorie des Erhabenen. In: Masse Mensch. Das »Wir« – sprachlich behauptet, ästhetisch inszeniert. Hg. von Andrea Jäger, Gerd Antos und Malcolm Dunn. Halle 2006, S. 308–325.

dies Brunner oder Münsterberg befürchten, als dass es überhaupt erst ein Bild seiner selbst als kollektivem Akteur gewinnt. Dieses Bild stellt jedoch nicht so sehr ein existierendes Kollektiv dar, sondern bringt vielmehr seine problematische Einheit durch den Effekt der Bewegung überhaupt erst hervor.

Vor allen kulturkritischen Warnungen vor sittlichem Verfall oder kriminellem Nachahmungshandeln besteht die Wirkung des Kinos auf ein Kollektiv demnach zunächst in der Konstitution dieses Kollektivs selbst. Wie aber Gertrud Koch gezeigt hat, geht es dabei keineswegs um einen naiven Abbildrealismus. Vielmehr ist das Kollektiv, das sich auf der Leinwand konstituiert, einerseits in Bewegung und drängt andererseits stets über den Rahmen der Bildkadrirung hinaus, so dass man sagen kann, dass die Masse im Film gerade in ihrer Formlosigkeit geformt wird: »Unbestreitbar bekommt die Masse im Kino ein neues Medium, das der Eigenschaft der Unbestimmbarkeit der Masse entgegenkommt.«⁴⁵ Denn die Darstellungstechniken des Kinos – Zoomen, Aufblenden, Montieren – reflektieren, indem sie das ungreifbare Hin- und Herwogen eines Kollektivs zeigen, ohne dabei eine tatsächliche Totale aus der Vogelperspektive präsentieren zu können, stets auch die Unmöglichkeit, das Ganze als Ganzes zu zeigen. Und das ist womöglich auch der Grund, warum das Projekt eines nationalen Films, das Brunner, Sellmann und Duenschmann gleichermaßen vorschwebt, gerade an der an diesen Begriff gekoppelten Einheitserwartung scheitert: Das Volk bricht in den Massenszenen des frühen Films immer auch aus den Rastern seiner vermeintlichen Einheit aus und ist auf diese Weise weniger Nation als, mit Gilles Deleuze gesprochen, »fehlendes Volk«,⁴⁶ d.h. keine hypnotisch zu fixierende Nation, sondern ein zukünftiges Kollektiv, das auf der Leinwand in seiner Ungreifbarkeit evoziert wird. Und darin kann man durchaus auch einen Einspruch des frühen Films gegen seine sowohl kulturkritische als auch fortschrittsoptimistische Vereinnahmung als Medium zur Steuerung eines Kollektivs sehen.

⁴⁵ Gertrud Koch, *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*. Berlin 2016, S. 172.

⁴⁶ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt a.M. 1996, S. 288.

Dieser Befund gilt keineswegs nur für den politisch ›rechten‹ Versuch der filmischen Festigung des Bilds der Nation, sondern auch für den ›linken‹ Versuch, die Masse im Sinne eines revolutionären Kollektivs zu transformieren, in das auch das Publikum zu verwandeln wäre. Neben den bekannten Beispielen des russischen Avantgardefilms bei Eisenstein u.a. zeigen das für den hier im Blick stehenden Zeitraum zum Beispiel die Drehbuchskizzen, die Kurt Pinthus 1913 in seinem »Kinobuch« zusammengestellt hat. Zwei dieser Drehbuchskizzen, Ludwig Rubiners »Der Aufstand« und Paul Zechs »Der Streik«, basieren dabei ebenfalls zentral auf Massenszenen. So liest man in Rubiners Entwurf für einen Film über Fabrikarbeiter, die das Anwesen des Fabrikbesitzers stürmen: »Von allen Seiten Krüppel, Bettler, Apachen. Die Dirnen kommen mit neuen Männern von der Straße. Wilder Tanz der Frauen mit den Krüppeln. Die Frauen reißen ihre Kleider zu Fetzen.«⁴⁷ Zugleich verweist der Versuch der Aufständischen, im Elektrizitätswerk den Hauptschalter umzulegen, um das Grundstück des Fabrikbesitzers im Schutz der Dunkelheit betreten zu können, aber auf die Grenzen der Darstellbarkeit und Sichtbarkeit dieses Kollektivs. Und auch Zechs Drehbuch unterstreicht auf der einen Seite zwar die visuelle Dimension seiner Darstellung der Streikenden eines Bergwerks:

Geballte Fäuste zerfetzen die Luft, und die weißen Augenhäute blitzen aus den brandroten Gesichtern [...]. Germanen blond und hünenhaft, Slawen und dunkelhaarige Romanen, bunt durcheinander. Dazwischen wie grelle Farbentupfen ein paar Weibseute.⁴⁸

Diese grellen Kontraste verlieren sich aber auch hier wieder durch eben dasjenige Medium, das es auch dem Kinematographen erlaubt, Bilder auf die Leinwand zu projizieren: »Die Gesichter sehen in dem weißlichen Licht der Gasflammen seltsam gespenstisch aus.«⁴⁹

Das fahle Licht, das die bunte und betont internationale Masse zu Gespenstern werden lässt, beleuchtet damit auch die Dialektik der Konstruktion des Kollektivs im frühen Kinodiskurs, zu dem man die

⁴⁷ Kurt Pinthus, Das Kinobuch. Zürich 1963, S. 112.

⁴⁸ Ebd., S. 121f.

⁴⁹ Ebd., S. 122.

Skizzen des Kinobuchs ebenso zählen darf wie die eingangs besprochenen Aufsätze und Pamphlete: Die aufständischen und streikenden Massen agieren zum einen als fremdgesteuerte und gewaltbereite Einheit und bestätigen damit kulturkritische Diskurse über die Masse noch da, wo sie sie im revolutionären Sinne unterstützen. Zum anderen führen sie aber vor, dass der Diskurs eines kollektiven Geists nicht auf empirischen Evidenzen, sondern auf imaginären Konstruktionen basiert und die behauptete Einheit der Masse mithin nur eine Projektion ist, die im Licht des Kinematographen zugleich erscheint und verschwimmt.

Der hier anhand weniger Beispieltex te rekonstruierte Diskurs über kollektivpsychologische Massensuggestionen auf dem Weg zu einem nationalen oder revolutionären Kino beruht daher auch auf einer spezifischen Ästhetik von Massenszenen, die sich als solche zugleich der Eindeutigkeit hypnotischer Reiz-Reaktions-Schemata und kollektiver Identitätsbilder entzieht – und also ›gefährlich‹ viel eher aufgrund der impliziten Absage an politische Programme und Steuerungsversuche ist als wegen ihrer akuten Gefährdung des Publikums. Es ist daher am Ende möglicherweise weniger der Nachweis einer tatsächlichen intensiven Wirkung als vielmehr diese unheimliche Ungreifbarkeit der Kinobilder, die der frühe Kinodiskurs mit seinen kategorialen Behauptungen einzuhegen versucht hat – die diese Bilder sich aber als spezifisches ästhetisches Potenzial des neuen Mediums entgegen all dieser Angriffe bewahrt haben.

Mitteilungen

Hofmannsthal und die Salzburger Festspiele

Eine Zwischenbilanz nach 100 Jahren

20. Internationale Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

Stefan Zweig Zentrum, Salzburg, 1. bis 4. August 2021

Mit dem Sonderpreis für »Courage und Ermutigung in der Pandemie« sind die Salzburger Festspiele beim Österreichischen Musiktheaterpreis 2021 ausgezeichnet worden. Nicht zuletzt dieser Salzburger Courage war es zu verdanken, dass auch die 20. Internationale Tagung der Hofmannsthal-Gesellschaft »Hofmannsthal und die Salzburger Festspiele. Eine Zwischenbilanz nach 100 Jahren« stattfinden konnte – und damit sowohl eine ertragreiche Konferenz im Stefan Zweig Zentrum als auch ein Kulturereignis, gewissermaßen ein kleines Festspiel (mit Schwerpunkt »Hofmannsthal«) während der großen Salzburger Festspiele 2021.

Die diesjährige Tagung stand ganz im Zeichen des hundertjährigen Jubiläums der Festspiele, das auch die Hofmannsthal-Gesellschaft in den ersten Augusttagen in Salzburg, wenn auch pandemiebedingt mit einem Jahr Verspätung, beging. Neben das weitreichende Thema zum Verhältnis von Hofmannsthal und den Salzburger Festspielen, das in wissenschaftlichen Vorträgen sowie Podiumsdiskussionen verhandelt wurde, trat dabei ein bemerkenswert umfassendes und reichhaltiges Rahmenprogramm mit Museums- und Aufführungsbesuchen, Gesprächen mit Künstlerinnen und Künstlern sowie Kulissen- und Schlossführungen – ein Programm, das der geschichts- und kulturträchtige Veranstaltungsort Salzburg und sein hochklassiges Festspielprogramm allererst möglich gemacht hatten.

Dass dieses Tagungsereignis nicht von Einzelnen, sondern nur dank intensiver Kooperationen zu schultern war, steht außer Frage: Erst die enge Zusammenarbeit der Hofmannsthal-Gesellschaft mit den Universitäten Salzburg, Jena und Basel, dem Stefan Zweig Zentrum sowie mit der Salzburger Festspielleitung hat diese besondere Jubiläumsver-

anstaltung ermöglicht. Finanziert wurde sie durch die großzügige Unterstützung der Fritz-Thyssen-Stiftung für Wissenschaftsförderung, von Stadt, Land und Universität Salzburg, dem Stefan Zweig Zentrum, das als Tagungsort fungierte, sowie von den Salzburger Festspielen, deren Leitung alle Teilnehmenden nicht nur zum Empfang am Eröffnungsabend ins Festspielhaus einlud, sondern darüber hinaus großzügig Kartenkontingente für Festspielaufführungen bereitgestellt hatte.

Den offiziellen Auftakt zur Tagung machte die inspirierende Begrüßung im Zweig-Zentrum durch die Festspielpräsidentin Helga Rabl-Stadler, die sich dankenswerterweise die Zeit genommen hatte, die Hofmannsthal-Tagung persönlich zu eröffnen. Im Anschluss begrüßte der Vorsitzende der Hofmannsthal-Gesellschaft Alexander Honold alle Anwesenden und leitete zum ersten Veranstaltungspunkt über: In dem gleich am Eröffnungsabend stattfindenden Podiumsgespräch zur Geschichte der Salzburger Festspiele wurden künstlerische wie kulturpolitische Konzepte der Gründungsphase um 1920 diskutiert, wobei sich aber der geschichtliche Blick auch auf die Akteure und Netzwerke richtete, die die verschiedenen Phasen der vergangenen hundert Jahre, von Karajan bis Mortier, von Ruzicka und Flimm bis Hinterhäuser in Salzburg geprägt hatten. Dieser Blick wurde zudem über eine teils auch kritische Rekapitulation der Inhalte und Konzepte der jüngeren Vergangenheit auf die Zukunft hin geöffnet, in der durchaus im Zeichen der Ideen Max Reinhardts mit mehr öffentlichem Raum agiert werden solle. Im Anschluss daran, so der Tenor, ließen sich noch heute Visionen entwickeln, wie die Salzburger Festspiele zukünftig eine ästhetisch stärker performative (Inter-/Trans-)Medialität integrieren und nicht zuletzt darüber eine gesellschaftspolitische Pionierfunktion mit Strahlkraft für die Festspielkultur in Europa einnehmen können. Kenntnisreich moderiert wurde die Gesprächsrunde von Hedwig Kainberger (Ressortleitung Kultur, Salzburger Nachrichten), die Diskutanten waren: Bettina Hering (Schauspieldirektorin, Salzburger Festspiele), Pia Janke (Wien), Robert Kriechbaumer (Salzburg), Oliver Rathkolb (Wien) und Norbert Christian Wolf (Wien).

Der erste Abend der Tagung schloss mit einem Empfang, den die Festspielleitung für alle Teilnehmer*innen in der noblen »Salzburg

Kulisse« im Haus Mozart ausgerichtet hatte – und dies mit Blick von der erhabenen Dachterrasse auf das nächtliche Festspiel Salzburg.

Den zweiten Tag mit einzelnen wissenschaftlichen Vorträgen eröffnete der Gastgeber im Stefan Zweig Zentrum Arturo Larcanti (Salzburg), gefolgt von einer thematischen Einführung, die Norbert Christian Wolf (Wien) präsentierte. Die Moderation des ersten Konferenzpanels »Gründungsgeschichte und Inszenierungstraditionen« übernahmen Elsbeth Dangel-Pelloquin (Basel) und Olivia Varwig (Wuppertal). Den ersten Vortrag hielt der Designtheoretiker Kai Buchholz (Darmstadt) und zeichnete in seinem Beitrag »Von Darmstadt nach Salzburg. Wurzeln der Festspiele in der Künstlerkolonie Darmstadt« nach, wie sehr sich Kunst- und Lebensphilosophie der Darmstädter Jugendstilbewegung auf künstlerische, architektonische sowie kulturpolitische Gesamtkonzepte bzw. »Gesamtkunstwerke« (Wagner) von Bayreuth bis Salzburg auswirkten. Wie eng diese inzwischen hochprominenten Festspiele mit den Jugendstillinien verknüpft sind, die auf die Mathildenhöhe in Darmstadt zurückführen, betonte Buchholz nachdrücklich.

Im Anschluss widmete sich die Reinhardt-Expertin Marielle Silhouette (Paris) dem Thema »Max Reinhardt und die Festspielreform seiner Zeit zwischen Tradition und Moderne«: Mit Konzentration auf die theatralen Räume bestätigte der Vortrag, dass sich die Gründungsidee der Salzburger Festspiele aus der Absicht, Kunst und Theater grundsätzlich zu erneuern, herleitete. Reinhardts neue Theaterräume sollten bspw. ohne Logen oder Ränge, möglichst auch ohne Bühnenprospekt, die Theaterkunst als eigene, aber nahe Welt erlebbar machen. Als Gegenkonzept zur überholten Guckkastenbühne sollten in Salzburg als Festspielort Stadt und Theater verschmelzen, was über Spielstätten wie den Domplatz, aber auch die Felsenreitschule (als Festspielhaus ohne Dach) durchaus realisiert wurde, um das »Theater als höchstes Kultursymbol« zu reaktivieren.

Über das dynamische Verhältnis zwischen künstlerischem Erbe und dessen Erneuerung im Festspiel sprach der Theaterwissenschaftler Peter W. Marx (Köln) in seinem Beitrag »Das Neue im Prisma der Tradition gewinnen: Hofmannsthals und Reinhardts gemeinsame Theaterarbeit«. Das von Marx differenziert entworfene Bild der Theaterprojekte von Hofmannsthal und Reinhardt zeigte, dass hier einmal die Regie

zur eigenen Kunstform erhoben ist und sich zudem in den gemeinsamen Arbeiten von Autor und Theatermann die Bühnenkunst emanzipierte, demokratisierte und modernisierte. Ihre spezifische Kunstform zeigt sich in den bühnen- und publikumswirksamen Produktionen zudem als eine, die sich von einer Theatertradition der Nationalkultur ab- und einem Theater als Weltkultur zuwendet – ein kulturpolitisches Programm, das sich auch in der Salzburger Festspielidee gespiegelt findet.

Eine bislang unbeachtete Seite der werbewirksamen Etablierung der Salzburger Festspiele über handfeste journalistische Arbeit akzentuierte der digital übertragene Vortrag von Judith Beniston (London) »Salzburger Festspielkultur und Theatergeschichte. Max Pirker als Publizist der Salzburger Festspiele«. Wie wichtig der durchaus strategische Umgang mit der Öffentlichkeit und möglichen künstlerischen sowie finanziellen Partnern bereits im Vorfeld der Konzeption der Festspiele war, wird an der von dem Journalisten und Theaterkritiker Pirker geleisteten Öffentlichkeitsarbeit *avant la lettre* deutlich: Die Unterstützung und zielgerichtete Bewerbung der Salzburger Festspiel-Idee gründete in einem dichten Netz von künstlerischen, kulturpolitischen, aber eben auch persönlichen Beziehungen und Machtverhältnissen, in denen nicht zuletzt Hofmannsthal und Reinhardt die Loyalität und Arbeit des (später stark nationalistisch argumentierenden) Pirker strategisch für die Realisierung der Festspielidee zu nutzen und einzusetzen wussten.

Den wissenschaftlichen Teil des Tages beschloss eine aufschlussreiche Buchpräsentation der jüngst im Hollitzer Verlag erschienenen Edition von Max Reinhardts Regiebuch zu Hofmannsthals »Jedermann«, die Harald Gschwandtner (Salzburg) und Norbert Christian Wolf (Wien) vorbereitet hatten: Im Regiebuch sind Aufzeichnungen verschiedener historischer Schichten abgebildet, die sich auf Inszenierungen des »Jedermann« in den Jahren 1911 (Uraufführung Berlin), 1920 und 1927 (Salzburg) beziehen. In der Faksimiledarstellung, die Wolf auszugsweise erläuterte, werden eindrucklich und nachvollziehbar Reinhardts Regieansätze (bspw. zu Lautstärke, Sprechpausen, Intensität und Farbe der Beleuchtung etc.) dokumentiert und erläutert. Eine eindeutige zeitliche Zuordnung der in verschiedenen Farben und

mit unterschiedlichen Schreibmaterialien vorgenommenen Anmerkungen Reinhardts zu den jeweiligen Inszenierungen in Berlin und Salzburg ist dabei leider nicht ohne weiteres möglich. Die Transkription, Edition sowie die Kommentare der Ausgabe besorgten Harald Gschwandtner, Evelyn Annuß, Edda Fuhrich und Norbert Christian Wolf. Als besonders glückliche thematische Klammer zeigte sich die Tatsache, dass durch den für die Tagungsteilnehmer*innen organisierten Besuch der Ausstellung »Großes Welttheater. 100 Jahre Salzburger Festspiele« im Salzburg Museum die Möglichkeit bestand, die »Vorlage« dieser neuen Edition, d.h. das Original, bzw. einzelne präsentierte Seiten aus Reinhardts Regiebuch selbst zu besichtigen.

Einen ersten Höhepunkt des Rahmenprogramms stellte am Nachmittag der, dankenswerterweise von der Festspielleitung den Mitgliedern der Hofmannsthal-Gesellschaft und allen an der Tagung Beteiligten ermöglichte, Besuch des alljährlichen Festspiel-Höhepunktes dar: Die Aufführung des »Jedermann«. Aufgrund des regnerischen Wetters leider nicht auf dem Domplatz, sondern ins Festspielhaus verlegt, war die von der Kritik hochgelobte Inszenierung mit Lars Eidinger als Jedermann und Verena Altenberger als Buhlschaft ein Schauspielereignis, das in seinen medialen wie geschlechtstypologischen Transgressionen ästhetisch wie auf der Ebene des Dargestellten programmatisch Neuland betrat.

Der Aufführungsbesuch bot zudem den perfekten Anlass im sich anschließenden Künstlergespräch mit Philipp Hochmair, die frischen Eindrücke und angestellten Überlegungen zu begeisterter oder kritischer Rezeption der Inszenierung weiterzuführen. Hochmair selbst hatte in jahrelanger Arbeit das Stück in vielfältiger Weise medial weiterentwickelt (filmisch, musikalisch) und radikalisiert und als »Jedermann reloaded« aufgeführt. Durch seine intensive Arbeit am Text war er in der Lage, 2018 spontan für den erkrankten Tobias Moretti bei den Salzburger Festspielen einzuspringen. Das ebenso offene wie hochinteressante Gespräch führte Anna-Katharina Gisbertz, die gekonnt künstlerische *persona* ebenso wie persönliche Ambitionen und Visionen des Schauspielers Hochmair über luzide und inspirierte Fragen hervorzubringen verstand.

Der dritte Tag begann mit einer geführten Besichtigung der Festspielbühnen, insbesondere der Felsenreitschule. Hier wurden die Hinterbühnen, Kulissen, technischen Abläufe und Gegebenheiten (wie das offene Dach der Felsenreitschule) als ganz eigene Theaterrealität der Salzburger Festspiele nochmals unmittelbar sicht- und erfahrbar.

Das zweite Panel der Tagung »Hofmannsthals Salzburger Dramen«, moderiert von Gregor Streim (Jena), eröffnete der Vortrag von Alexander Honold »Wer ist *Jedermann*? Das Drama zwischen Botschaft und Adressat«. Über die zwei Körper des »Jedermann« bzw. »jeder Mann« findet, so Honold, das Drama Hofmannsthals allererst zu seiner Natur als »Schwellenstück«: Im Agon dieser zwei Ebenen von Figuration und Allegorie spannt sich die Frage nach dem hier problematisierten Verhältnis zwischen diesseitigem Sinneskörper und universalen Mächten der gottgefälligen Ideenordnung, zwischen individueller Adressierung durch das Göttliche und moral-theologischer Gerichtsbarkeit schlechthin, zwischen irdischer Geld-/Weltlogik und himmlisch-dramatischem Missionsbefehl. In der finalen Synthetisierung dieser konfligierenden Polarität des »Jedermann« bildet das Konzept der »Werke« das *tertium*, über das Hofmannsthals dramatisierter Moralimperativ den gangbaren Weg eines intrinsischen Verantwortungsgefühls entwirft und zugleich die poetisch/poetologische Problematik des eigenen Eklektizismus reflektiert.

Den anschließenden Vortrag hielt Antonia Eder (Karlsruhe) mit dem Titel »Nicht nur, aber auch Salzburg: Kongeniale Kooperationen. Text: Hugo von Hofmannsthal / Musik: Richard Strauss«. Über die langjährige, sich durchaus als schwierig, immer aber als fruchtbar gestaltende Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und Strauss wurde das Verhältnis zweier Gründungsmitglieder der Salzburger Festspiele fokussiert. Dass beide Künstler allererst über die Inszenierung der »Elektra« Max Reinhardts zueinander fanden, erweist sich als symptomatisch für eine beide verbindende, sehr erfolgreiche und spezifische Wirkungsästhetik. In der sich aneinander schärfenden Arbeit von Librettist und Komponist etablierte sich insbesondere über die mythische Ausrichtung der Stoffe und der damit kalkulierenden, wirkungsästhetischen Strategien das so kongenial entstehende, gemeinsame Opern- und Kunstwerk.

In der bereits durch frühere Tagungen bewährten Form von Kurzreferaten stellten Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler ihre Dissertationsprojekte zu Werken Hofmannsthals vor. Hector Feliciano (WWU Münster/North-Western University) präsentierte sein Thema »Parekbatisches Schweigen. Eine Poetik des späten Werks von Hugo von Hofmannsthal«. Tillmann Heise (Universität Heidelberg) stellte sein Projekt »Antilibérale Ideen von Europa zwischen den Weltkriegen. Der Kulturbund, die Europäische Revue und die Schriftsteller« vor. Agnes Hoffmann (Universität Basel) fasste die zentralen Thesen ihrer 2020 im Rombach Verlag veröffentlichten Dissertation »Landschaft im Nachbild. Imaginationen von Natur in der Erzählliteratur um 1900 bei Henry James und Hugo von Hofmannsthal« zusammen. Die sich anschließende Fragerunde sowie den darauffolgenden Vortrag moderierte Antonia Eder.

In diesem stellte mit einer informativen, bilder- und materialreichen Präsentation Ursula Renner-Henke (Essen/Freiburg) den von ihr und Christiane Mühlegger-Henhapel edierten und vom Feuilleton bereits hochgelobten Band vor: »Mit dir keine Oper zu lang...«. Hugo von Hofmannsthal – Alfred Roller – Richard Strauss, Briefwechsel. München/Salzburg 2021. In den Briefen zwischen Hofmannsthal und Roller (1904–1929) sowie zwischen Roller und Strauss (1907–1933) wird die künstlerisch effektive Triangulierung der Arbeit an den großen Aufführungen für Theater, Ballett und Oper eindrücklich sichtbar. Wie sehr die immer enger werdenden Beziehungen zwischen Bühnen- und Kostümbildner Roller, Autor Hofmannsthal und Komponist Strauss die gemeinsame Bühnenarbeit (auch gegen die Widerstände Gustav Mahlers) befruchtete, ja konstitutiv für deren produktions- und wirkungsästhetisches Gelingen wurde, verdeutlicht die Zusammenstellung in der Edition als Dreifach-Briefwechsel.

Der anregenden Bebilderung einer historisch ihresgleichen suchenden Kollaboration folgte dann das ganz auf ein Werk Hofmannsthals konzentrierte und über die originäre und ganz aktuelle Produktionssituation dynamisierte Werkstattgespräch, das Elsbeth Dangel-Pelloquin (Basel) mit dem Regisseur Jossi Wieler und der Dramaturgin Marion Tiedtke über ihre Salzburger Neuinszenierung des »Bergwerk zu Falun« führte. Über pointierte Fragen und die lebhaften, einander ergän-

zenden und erweiternden Antworten gelang es in diesem Gespräch, bereits einen ›Vorab‹-Eindruck der in Produktion befindlichen Aufführung noch *vor* der Premiere des Stücks zu vermitteln. Einlässlich und anregend erörterten alle drei Diskutierenden die ästhetischen, stoff- und gattungshistorischen sowie nicht zuletzt die figurativen Herausforderungen, die sich über die transgressiven raum-zeitlichen und psychodynamischen Implikationen dieses sehr selten aufgeführten Dramas von Hofmannsthal für eine Inszenierung im Jahr 2021 ergeben.

Den abendlichen Schlusspunkt bildete eine weitere Gesprächsrunde, in der Konrad Heumann und Katja Kaluga (beide FDH, Frankfurt a.M.) mit Ulrike Tanzer (Brenner-Archiv, Innsbruck) die in der Finalisierung begriffene Hofmannsthal-Ausgabe mit beeindruckend editionshistorischer wie editionsphilologischer Sachkenntnis diskutierten. Da der 42. und letzte (Teil-)Band nun kurz vor seiner Drucklegung steht, erwies sich, dass das die Gesellschaft mitbegründende Mammutprojekt einer historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Hofmannsthals – das 1967 mit der Einrichtung der Redaktion am Freien Deutschen Hochstift seinen Anfang nahm – letztlich zu »keiner unendlichen Geschichte« wurde. Im Gegenteil beweist die Fertigstellung, dass sich dank der jahrzehntelangen Ausdauer und Sorgfalt aller beteiligten Herausgeberinnen und Herausgeber sowie großer finanzieller Unterstützungen (Thyssen-Stiftung, DFG, SNF, S. Fischer-Stiftung) das unendlich scheinende Projekt letztlich realisieren ließ. Dieser erfolgreiche Abschluss soll denn auch mit einem Festakt in den Räumen des Frankfurter Hochstifts gebührend gefeiert werden.

Am nächsten Morgen konnte sich die letzte Sektion, moderiert von Konrad Heumann (Frankfurt a.M.), ganz auf »Musiktheater und Programmpolitik«, konzentrieren. Hier widmete sich in seinen bilder- und beispielreichen Ausführungen der Musikwissenschaftler Matthew Werley (Salzburg) ganz dem Thema »Arabellas Augenblicke: Hofmannsthal, Zweig, Adorno«: Die Behauptung – ursprünglich von Friderike Zweigs Bekanntem Harry Zohn formuliert –, dass nämlich Zweig den unvollendeten zweiten und dritten Akt der *Arabella* »aufgeputzt« habe, wurde hier einer Prüfung unterzogen. Zudem ging Werley der politisch-symbolischen Bedeutung der Oper (mit Blick auf die »Kehret um«-Dramen für das Salzburg der Zwischenkriegszeit: »Jedermann«,

»Don Giovanni«, »Faust«) nach, dies auch unter Bezug auf die Besprechung von Adorno aus dem Jahre 1933.

Im Anschluss an den wissenschaftlichen Teil der Tagung fand am letzten Tag auch die ordentliche Mitgliederversammlung statt. Alle Vorstandsmitglieder stellten sich zur Wiederwahl, die satzungsgemäß durchgeführt wurde, so dass sich der Vorstand erneut wie folgt zusammensetzt: Alexander Honold (Basel) ist Vorsitzender, Elsbeth Dangel-Pelloquin (Basel), Anna-Katharina Gisbertz (Dortmund/Mannheim) und Gregor Streim (Jena) sind stellvertretende Vorsitzende, Antonia Eder (Karlsruhe) ist Schriftführerin und Konrad Heumann (Frankfurt a.M.) Schatzmeister. Auch die wissenschaftlichen Beiräte Mathias Mayer (Augsburg), Sabine Schneider (Zürich) und Juliane Vogel (Konstanz) sowie beide Rechnungsprüfer Josef Molsberger und Wolfgang Schiefer sind einstimmig wiedergewählt worden.

Die Tagung endete mit der Besichtigung und informativen Führung durch Gebäude und Garten von Schloss Leopoldskron, langjähriger Wohnsitz Max Reinhardts. Das Schloss hatte er 1918 in recht auffälligem Zustand erworben, von da an aber stetig renoviert und weiter umgebaut. Hier empfing Reinhardt illustre Gäste, darunter Theaterproduzenten, Schriftsteller, Komponisten und Schauspieler*innen aus aller Welt. Hier soll auch das Trio Reinhardt, Hofmannsthal, Strauss die entscheidenden Ideen zur Gründung der Salzburger Festspiele entwickelt haben. 1938 aber wurde Leopoldskron von den Nationalsozialisten konfisziert und Reinhardt aufgrund seiner jüdischen Herkunft enteignet; er lebte und arbeitete zu diesem Zeitpunkt in Hollywood und kehrte nicht mehr nach Schloss Leopoldskron zurück. Das inzwischen zu einem Hotel umgebaute Anwesen bietet noch heute beeindruckende Einblicke in die bereits von Reinhardt stets theatral angelegten, luxuriös-bourgeoisen Wohn- und Lebensräume des Künstlers, deren Besichtigung und Begehung den Schlusspunkt der Salzburger Tagung bildete.

Antonia Eder

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
(Oktober 2020 bis September 2021)

Ching-Ching Chiu, Heidelberg
Florian Geidner, Wolframs-Eschenbach
Christine Gschirtz, Wien
Luke Heuser, Braunschweig
Julia Ilgner, Kiel
Andrea Schröter, Mannheim
Anne-Katrin Schülke-Witte, Rostock

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
c/o Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt am Main
Tel. 069/13880-247
E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de
www.hofmannsthal.de
www.facebook.com/hofmannsthal
<https://twitter.com/HofmannsthalGes>

Seit dem 1. Juli 2008 ist die Bibliographie der Hofmannsthal-Gesellschaft öffentlich im Internet zugänglich. Derzeit sind mit ca. 7000 Einträgen hauptsächlich die Jahrgänge 1977–2021 (Redaktionsschluss: April 2021) bibliographisch erfasst und inhaltlich erschlossen; mögliche Ergänzungen zur Primär- und Sekundärliteratur werden bei der nächsten Aktualisierung der Bibliographie aufgenommen.

Zu erreichen ist die Datenbank über die Website der Gesellschaft (hofmannsthal.de) oder direkt unter hofmannsthal.bibliographie.de. Die Meldung entlegener Literatur erbitten wir an die Bearbeiterin Dr. Gisela Bärbel Schmid (hofmannsthal-gesellschaft@web.de).

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstalter vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996), Clemens Kötterwesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). Frankfurt a.M.

<i>SW I Gedichte 1</i>	Hg. von Eugene Weber. 1984.
<i>SW II Gedichte 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
<i>SW III Dramen 1</i>	Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
<i>SW IV Dramen 2</i>	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
<i>SW V Dramen 3</i>	Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
<i>SW VI Dramen 4</i>	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
<i>SW VII Dramen 5</i>	Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
<i>SW VIII Dramen 6</i>	Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
<i>SW IX Dramen 7</i>	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
<i>SW X Dramen 8</i>	Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
<i>SW XI Dramen 9</i>	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
<i>SW XII Dramen 10</i>	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
<i>SW XIII Dramen 11</i>	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
<i>SW XIV Dramen 12</i>	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
<i>SW XV Dramen 13</i>	Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

<i>SW XVI.1 Dramen 14.1</i>	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
<i>SW XVI.2 Dramen 14.2</i>	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
<i>SW XVII Dramen 15</i>	Übersetzungen, Bearbeitungen, Prologe, Vorspiele. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer Ahlert. 2006.
<i>SW XVIII Dramen 16</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter (†). 1987.
<i>SW XIX Dramen 17</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter (†). 1994.
<i>SW XX Dramen 18</i>	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXI Dramen 19</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen 20</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
<i>SW XXIII Operndichtungen 1</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
<i>SW XXIV Operndichtungen 2</i>	Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>SW XXV.1 Operndichtungen 3.1</i>	Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunfttheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.
<i>SW XXV.2 Operndichtungen 3.2</i>	Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
<i>SW XXVI Operndichtungen 4</i>	Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien</i>	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel. 2006.
<i>SW XXVIII Erzählungen 1</i>	Hg. von Ellen Ritter (†). 1975.
<i>SW XXIX Erzählungen 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter (†). 1978.
<i>SW XXX Roman</i>	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
<i>SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe</i>	Hg. von Ellen Ritter (†). 1991.

<i>SW XXXII</i> <i>Reden und Aufsätze 1</i>	Hg. von Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth. 2015.
<i>SW XXXIII</i> <i>Reden und Aufsätze 2</i>	Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter (†). 2009.
<i>SW XXXIV</i> <i>Reden und Aufsätze 3</i>	Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011.
<i>SW XXXV</i> <i>Reden und Aufsätze 4</i>	Hg. von Jutta Reißmann, Ellen Ritter (†), Mathias Mayer und Katja Kaluga, 2022
<i>SW XXXVI</i> <i>Herausgebertätigkeit</i>	Hg. von Donata Mieke, Catherine Schlaud, Ellen Ritter (†) und Katja Kaluga. 2017
<i>SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne</i>	Hg. von Ellen Ritter (†). 2015.
<i>SW XXXVIII</i> <i>Aufzeichnungen (Text)</i>	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
<i>SW XXXIX</i> <i>Aufzeichnungen (Erläuterungen)</i>	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
<i>SW XL Bibliothek</i>	Hg. von Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann. 2011.
 <i>GW</i> 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.	
<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen
<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GW E</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GW RA I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GW RA II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1945ff. (bei später abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr).

<i>PI (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>PI</i>	Prosa I. 1956
<i>PII (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>PII</i>	Prosa II. 1959
<i>PIII</i>	Prosa III. 1952
<i>PIV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>DI</i>	Dramen I. 1953
<i>DI I</i>	Dramen II. 1954
<i>DI II</i>	Dramen III. 1957
<i>DI III</i>	Dramen IV. 1958
<i>LI (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>LI</i>	Lustspiele. 1959
<i>LI I (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>LI II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>LI III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>LI IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>BI</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>BI I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt a.M. 1968.

- BW Auernheimer* The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau. In: Modern Austrian Literature 7, 1974, Nr. 3 und 4, S. 209–307.
- BW Bahr* Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr: Briefwechsel 1891–1934. 2 Bde. Hg. und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen 2013.
- BW Beer-Hofmann* Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a.M. 1972.
- BW Bodenhausen* Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
- BW Borchardt* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1954.
- BW Borchardt (1994)* Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München / Wien 1994.
- BW Borchardt Kommentar* Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Kommentar und Materialien. Hg. von Gerhard Schuster. München / Wien 2014.
- BW W. Brecht* Hugo von Hofmannsthal – Walther Brecht: Briefwechsel. Hg. von Christoph König und David Oels. Göttingen 2005.
- BW Bruckmann* Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann. 1893–1941. Hg. und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2014.
- BW Burckhardt* Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a.M. 1956.
- BW Burckhardt (1957)* Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a.M. 1957 (erw. Ausgabe).

- BW Burckhardt (1991)* Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt a.M. 1991.
- BW Degenfeld* Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühlh. Frankfurt a.M. 1974.
- BW Degenfeld (1986)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühlh. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt a.M. 1986.
- BW Dehmel* Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22, 1979, S. 1–130.
- BW Eysoldt* Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
- BW Clemens Franckenstein* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5, 1997, S. 7–146.
- BW Clemens Franckenstein (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg i.Br. 1998.
- BW George* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
- BW George (1953)* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München / Düsseldorf 1953.
- BW Gomperz* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i.Br. 2001.
- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Berlin 1968.

- BW Harden* Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6 1998, S. 7–115.
- BW Hauptmann* Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: HB 37/38, 1988, S. 5–141.
- BW Hellmann* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11, 1967, S. 170–224.
- BW Herzfeld* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- BW Heymel I* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1, 1993, S. 19–98.
- BW Heymel II* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: HJb 3, 1995, S. 19–167.
- BW Heymel (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke. Freiburg i.Br. 1998 (= BW Heymel I und II).
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt a.M. 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt a.M. 1966.
- BW Kassner I* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 11, 2003, S. 7–136.
- BW Kassner II* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 12, 2004, S. 7–190.

- BW Kassner (2005)* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2005 (= BW Kassner I und II).
- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a.M. 1968.
- BW Korrodi* Klaus E. Bohnenkamp, »Wir haben diesen Dichter geliebt ...« Hugo von Hofmannsthal und Eduard Korrodi. Briefe und Dokumente. In: HJb 25, 2017, S. 7–120.
- BW Lichnowsky* Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5, 1997, S. 147–198.
- BW Lieben* Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4, 1996, S. 31–66.
- BW Meier-Graefe* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. In: HJb 4, 1996, S. 67–168.
- BW Meier-Graefe (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg i.Br. 1998.
- BW Mell* Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
- BW Michel* Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13, 2005, S. 11–167.
- BW Nostitz* Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt a.M. 1965.
- BW Oppenheimer I* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Myra Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7, 1999, S. 7–99.

- BW Oppenheimer II* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und My-
sa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–
1929. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8,
2000, S. 7–155.
- BW Pannwitz* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz:
Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem
Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard
Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle.
Frankfurt a.M. 1994.
- BW Redlich* Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Brief-
wechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger.
Frankfurt a.M. 1971.
- BW Rilke* Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke:
Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch
und Ingeborg Schnack. Frankfurt a.M. 1978.
- BW Roller* »Mit dir keine Oper zu lang...«. Hugo von Hof-
mannsthal – Alfred Roller – Richard Strauss,
Briefwechsel. Hg. und kommentiert von Chris-
tiane Mühlegger-Henhapel und Ursula Renner.
München/Salzburg 2021.
- BW Schmujlow-Claassen* Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hof-
mannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg.
von Claudia Abrecht. Marbach a.N. 1982.
- BW Schnitzler* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler:
Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Hein-
rich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964.
- BW Schnitzler (1983)* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler.
Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler.
Frankfurt a.M. 1983.
- BW Strauss* Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von
Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin /
Wien / Leipzig 1926.
- BW Strauss (1952)* Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal:
Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss.
Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
- BW Strauss (1954)* Erw. Auflage. Zürich 1954.
- BW Strauss (1964)* Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von
Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von
Willi Schuh.
- BW Strauss (1970)* 4., erg. Aufl. Zürich 1970.

- BW Strauss (1978)*
BW Taube
BW The Dial
BW Thun-Salm
BW Thurn und Taxis
BW Wiegand
BW Wildgans
BW Wildgans (1971)
BW Zifferer
B Christiane
TB Christiane
TB Christiane (21991)
Brief-Chronik
- 5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i.Br. 1978.
Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14, 2006, S. 147–237.
Hugo von Hofmannsthal / The Dial. Briefe 1922–1929. Hg. von Alys X. George, in HJb 22, 2014, S. 7–69.
Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe 1903–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2016.
Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7, 1963, S. 44–190.
Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich/München/Paris 1935.
Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien [1983].
Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a.M. 1995.
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.
2. überarb. Aufl. Frankfurt a.M. 1991.
Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.

<i>Brief-Chronik I</i>	Bd. 1: 1874–1911.
<i>Brief-Chronik II</i>	Bd. 2: 1912–1929.
<i>Brief-Chronik III</i>	Bd. 3: Register.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal's. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a.M. 1995.
<i>Hirsch (1998)</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal's. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a.M. 1998.
<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u.a. Heidelberg 1971ff.
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u.a. Basel u.a. 1971ff.
<i>HH</i>	Hofmannsthal Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Mathias Mayer und Julian Wertz. Stuttgart 2016.
<i>HJb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Maximilian Bergengruen, Alexander Honold, Gerhard Neumann(†), Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthart Wunberg (†). Freiburg i.Br. 1993ff.
<i>Weber</i>	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin / New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL).

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Achim Aurnhammer

Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg/Br.

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen

Karlsruher Institut für Technologie
(KIT)
Institut für Germanistik:
Kaiserstraße 12
D-76131 Karlsruhe

Dr. Klaus E. Bohnenkamp

Hölderlinstraße 8
D-70174 Stuttgart

Tillmann Heise

Universität Heidelberg
Germanistisches Seminar
Hauptstraße 207-209
D-69117 Heidelberg.

Prof. Dr. Alexander Honold

Universität Basel
Deutsches Seminar
Engelhof, Nadelberg 4
CH-4051 Basel

Dr. Kevin Kempke

Universität Stuttgart
Institut für Literaturwissenschaft
Neue Deutsche Literatur II
Keplerstraße 17
D-70174 Stuttgart

Dr. Hans J. Lind

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft
Universitätsstrasse 10
D-78457 Konstanz

Prof. Dr. Csongor Lörincz

Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für Slawistik und Hungarologie
Unter den Linden 6
D-10099 Berlin

Prof. Dr. Nicolas Pethes

Universität zu Köln
Institut für deutsche Sprache und Lite-
ratur 1
Albertus Magnus Platz
D-50923 Köln

Prof. Dr. Ursula Renner-Henke

Zasiusstraße 42
D-79102 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Heinz Rölleke

Goetheweg 8
D-41469 Neuss-Hoisten

Prof. Dr. Günter Schnitzler

Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Martin Stern
Seevogelstrasse 76
CH-4052 Basel

Prof. Dr. Mario Zanicchi
Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg

Register

- Adler, Gusti 50, 72, 90, 116, 118, 126, 136, 144f.
- Adorno, Theodor W. 416f.
- Agamben, Giorgio 242f., 379
- Agstner, Rudolf 105
- Ahlberg, Gunnar 123
- Aitken, Max, 1st Baron Beaverbrook 64
- Albert, Heinrich F. 82f.
- Albrecht, Monika 244
- Alewyn, Richard 212, 221, 226–228
- Alexander VI. 330
- Allemann, Beda 70
- Al-Raschid, Haroun 179
- Alsop, Susan Mary 73
- Altenberg, Peter 25
- Altenberger, Verena 413
- Altenloh, Emilie 405
- Altgeld, Wolfgang 204
- Altmann, Regine 127
- Anders, Günther 237
- Anderson, Benedict 389
- Andrássy, Gyula Graf 107
- Andree, Martin 390
- Andres, Jan 275
- Andrian, Leopold von 283, 370
- Andriopoulos, Stefan 392, 397, 405
- Ankwicz, Hans 32
- Annuß, Evelyn 413
- Antos, Gerd 405
- Anz, Thomas 296
- Archbold, Rick 125, 151, 166, 182f.
- Aristoteles 309f., 317f.
- Assmann, Aleida 384
- Astor, Alice 62, 77, 140f., 149, 155, 159, 161f., 164, 171, 182
- Astor, John Jacob 62, 141
- Astor, Vincent 141, 155
- Auernheimer, Raoul 100
- Aurnhammer, Achim 317–334
- Ausländer, Rose 68, 70
- Aust, Hugo 197
- Austin, John Langshaw 377f.
- Bab, Julius 121
- Bachmann, Ingeborg 244
- Bachofen, Johann Jakob 294
- Baedeker, Karl 70, 74, 154
- Bahr, Hermann 20, 38, 102, 121, 161, 267, 295, 305, 325
- Bahr-Mildenburg, Anna 161
- Balázs, Bela 397
- Ballard, Robert D. 125, 151, 166, 182f.
- Balme, Christopher 11
- Bamberg, Claudia 231, 241f., 256
- Banken, Ralf 174
- Banken, Roland 78
- Bär, Johannes 174
- Barck, Karlheinz 272
- Baring, Maurice 64, 127–130, 134, 138
- Bartz, Christina 389f.
- Barwig, Franz 13
- Bassiano-Caetani, Marguerite 63f., 147, 159, 170, 173, 177
- Bastian, Adolf 399
- Battaglia, Otto Forst de 107
- Baudelaire, Charles 240, 346
- Bauer, Ludwig 107, 109
- Bauer, Manuela 76
- Bauer, Otto 104f., 109
- Baumgarten, Alexander Gottlieb 310
- Beck, Irene 127
- Beck, Sandra 340
- Beer-Hofmann, Gabriel 18
- Beer-Hofmann, Mirjam 18
- Beer-Hofmann, Paula 18, 29
- Beer-Hofmann, Richard 9–48, 53, 121, 124, 135, 149, 322
- Beethoven, Ludwig van 146, 174

- Behl, Carl Friedrich Wilhelm 100
 Behrens, Peter 11, 13
 Behrman, Samuel Nathaniel 59, 179
 Beier, Brigitte 158
 Beiküfner, Uta 60, 185
 Bellmann, Werner 281
 Benatzky, Ralph 65, 90, 123, 189
 Benedix, Hans Erich 81
 Beniston, Judith 412
 Benjamin, Walter 287, 289f., 369, 374,
 379, 382f., 386, 388, 393
 Benn, Gottfried 289
 Bennett, Arnold 81, 93, 111, 124, 126,
 136, 142–145, 156
 Bennett, Dorothy Cheston 126, 145
 Benthien, Claudia 276
 Bentivoglio, Giovanni 330
 Berchtold, Leopold Graf 107
 Berg, Alban 32
 Berg, Leo 320
 Berg, Manfred 265
 Bergel, Kurt 322
 Bergengruen, Maximilian 235
 Bergner, Elisabeth 332
 Berlage, Hendrik Petrus 12
 Berlin, Irving 123
 Berlin, Jeffrey B. 100
 Berndt, Richard 13
 Berndt, Traudl 149
 Berndt, Wolfgang C. 149
 Bernhard, Lucian 13
 Bernstorff, Johann Graf von 83
 Bertschik, Julia 266
 Beßlich, Barbara 14, 269, 279
 Betegh, István 110
 Beyle, Henri s. Stendhal
 Biddle, Francis 63
 Bieber, Emil 172, 176
 Bill, Max 34
 Biron, Michel 361
 Bismarck, Albrecht von 162
 Bismarck, Fürstin Herbert 82f., 146,
 159f., 162, 165f., 168–172, 175–178,
 182f., 190
 Bismarck, Otto von 82
 Blake, William 165
 Blanke, Horst Walter 274
 Bleibtreu, Carl 320
 Blubacher, Thomas 132, 171
 Boas, Franz 399
 Boccaccio, Giovanni 197
 Bodmer, Daniel 147
 Böhler, Michael 240
 Böhn, Andreas 340
 Bohnenkamp, Klaus E. 25, 49–190,
 257
 Bolle, Clara 343
 Bollenbeck, Georg 237
 Bolte, Johannes 255
 Bonatz, Paul 13
 Bonitz, Antje 134
 Boothe Luce, Clare 92
 Borchardt, Frank L. 188
 Borchardt, Hermann 60, 185f., 188
 Borchardt, Rudolf 121, 161
 Borgia, Cesare 329f.
 Bormann, Alexander von 234
 Born, Andreas 259
 Börne, Ludwig 236
 Bornemisza, Gyula 110
 Borutin, Sidonie Nádherný von 134
 Bosse, Heinrich 35
 Brahm, Otto 169, 201
 Brandes, Georg 235, 322, 324, 333f.
 Brangwyn, Frank 13
 Braun, Helmut 68, 70
 Braunwarth, Peter Michael 18, 124,
 327
 Brechmacher, Anna 108
 Brecht, Bertolt 285, 318, 374
 Brecht, Erika 288
 Breuhaus de Groot, Fritz August 13
 Bridges-Adams, William 76

- Brinton, Christian 262
 Brittnacher, Hans Richard 200
 Broch, Hermann 107, 368
 Brod, Max 100
 Brunner, Karl 394–396, 398, 401f., 406
 Bruns, Karin 393
 Buber, Martin 20, 76, 112, 129, 131, 203f., 286f.
 Buchenrode, Stefan Frhr. Haupt von 105
 Bücher, Rolf 70
 Buchholz, Kai 411
 Büchner, Georg 155, 188
 Buhrs, Michael 24
 Buohler, Hans Peter 138, 327
 Burckhardt, Carl J. 67, 100, 170, 281f., 284f., 287f., 329f.
 Burckhardt, Gerhard 348
 Burckhardt, Helene 283
 Buschbeck, Erhard 283
- Caesar, Gaius Iulius 330
 Caetani, Roffredo 147
 Campbell, Frank 188f.
 Canetti, Elias 145f.
 Carey, F. J. 121
 Cargill, Oscar 90
 Carmi, Maria 70, 116, 120f.
 Carol I. von Rumänien 71
 Carroll, Noël 317
 Cattaneo, Carlo 205
 Celan, Paul 68, 70
 Celovsky, Boris 63f., 183
 Challot, Christian 345, 354, 358
 Chamberlain, Houston Stewart 82, 85, 151, 165
 Charell, Erik 123
 Charles I. 117
 Charmley, John 54
 Chesterton, Gilbert Keith 90
 Churchill, Clementine 54, 76, 164
 Churchill, Randolph 162, 164
 Churchill, Winston 54, 76, 104, 164
 Cissarz, Johann Vincenz 13
 Clarenbach, Anja 100
 Clark, Barrett H. 90
 Cohen, Harriet 136
 Cohn, Dorrit 294
 Colli, Giorgio 353
 Colton, John B. 91, 166
 Comenius, Johann Amos 184
 Comstock, F. Ray 121
 Cooper, Alfred Duff 54, 64, 72, 117f., 120, 124f., 136, 142
 Cooper, Artemis 73
 Cooper, Diana 52, 54, 58, 64, 70–74, 92, 117f., 120, 124–126, 128, 136–140, 142, 145, 151, 153f., 156, 162, 164, 168, 189
 Cooper, John Julius s. Norwich, John Julius
 Corradini, Doris A. 102
 Coudenhove-Kalergi, Richard 265, 269
 Coward, Noël 91f.
 Craig, Andrew 317
 Critchley, Simon 379
 Cross, Henri-Edmond 345
 Crowninshield, Frank 143
 Csáky, Moritz 367
 Cushing, Henry 55
 Cust, Harry 72
 Czernin, Ottokar Graf 96
 Czeschka, Carl Otto 30
 Czinner, Paul 332
- Dammann, Günter 337, 339–342, 363
 Dangel-Pelloquin, Elsbeth 194, 296, 369, 411, 415, 417
 Dante Alighieri 116, 359
 Darras, Gilles 59
 Darvas, Lili 153
 Dashwood, Helen geb. Eaton 154

- Dashwood, John 154
 Däubler, Theodor 344, 346
 Davidson, John 121
 Davidson, Jo 143
 De Vaux, Léon Frhr. 104f.
 Degenfeld, Ottonie Gräfin 15
 DeKay, John Wesley 107f.
 DelCaro, Adrian 294
 Deleuze, Gilles 406
 Derrida, Jacques 379, 386
 Detering, Heinrich 280
 Deutsch, Ernst 121
 Diederichs, Helmut H. 392
 Dierig, Sven 402
 Dietrich, Marlene 75
 Dissow, Joachim von s. Rantzau, Jo-
 hann Albrecht von
 Döblin, Alfred 91, 237
 Doerries, Reinhard R. 83
 Dondarini, Rolando 329
 Dorl, Francis J. L. 81
 Dougherty, Paul 143
 Dowling, Robert M. 174
 Doyle, Arthur Conan 297
 Drabble, Margaret 144
 Dreiser, Theodore 90, 173
 Dubbels, Elke 235
 Duenschmann, Hermann 396–406
 Dukes, Ashley 184
 Dumba, Konstantin 87
 Dumont, Robert 343
 Dunn, Malcolm 405
 Durr, Volker O. 227
 Düwell, Susanne 389
 Dvořák, Max 9

 Ebermayer, Erich 61
 Echenberg, Myron 341
 Echte, Bernhard 291
 Eder, Antonia 294, 409–417
 Eekhoud, Georges 345
 Ehmcke, Fritz Helmuth 12

 Eiden-Offe, Patrick 235
 Eidinger, Lars 413
 Einem, Ernst Hermann William von
 107
 Einstein, Albert 108, 169f., 174
 Eisenstein, Sergei 393, 407
 Eisler, Max 9, 33
 Eisner, Paul 282
 Elizabeth I. 117
 Emerson, Ralph Waldo 239
 Engel, Manfred 193
 Erwin von Steinbach 35
 Esterházy, Péter 373, 383
 Euripides 268, 317f.
 Ewers, Hanns Heinz 83, 88, 94
 Exner, Richard 194
 Eykmann, Christoph 335
 Eysoldt, Gertrud 121

 Faber, Gustav 320
 Faistauer, Anton 31
 Fawcett, Percy 168
 Felderer, Brigitte 318, 384
 Feliciano, Hector 415
 Fellner, Fritz 102
 Fénéon, Felix 345
 Fetting, Hugo 57
 Feuchtwanger, Lion 186
 Fewster, J. Colin 193
 Fichte, Johann Gottlieb 236
 Fick, Monika 238
 Fiedler, Leonhard M. 53, 149, 292
 Fiedler, Theodore 201
 Fischer, Heinz-Dieter 174
 Fischer, Samuel 169, 177
 Fischer, Theodor 12
 Fiziker, Róbert 109f.
 Fleischer, Dirk 274
 Fleming, Celia 172
 Fleming, G. T. s. Fleming, Peter
 Fleming, Ian 167
 Fleming, Peter 166–168, 172, 176f.

- Fliedl, Gottfried 24
 Fliedl, Konstanze 292
 Flimm, Jürgen 410
 Flohr, Dieter 166
 Fossaluzza, Cristina 269
 Foucault, Michel 272
 Frank, Bruno 58
 Frank, Josef 13
 Franz Joseph I. 81
 Frauenstädt, Julius 294
 Frayn, Michael 58
 Freksas, Friedrich 112
 Frenz, Horst 89, 174
 Freud, Anna 311
 Freud, Sigmund 194, 199f., 217, 266,
 293–297, 302, 306, 309–314
 Freund, Winfried 197
 Frey, Dagobert 9–11, 25
 Freytag, Gustav 319
 Friedrich III. 87
 Frisé, Adolf 92, 193
 Fritz, Gottlieb 74
 Frova, Carla 329
 Fues, Wolfram Malte 369
 Fuhrich-Leisler, Edda 112–115, 124f.,
 136f., 144, 149f., 153, 155, 262, 413
 Fuhrmann, Manfred 318
 Fülleborn, Ulrich 193

 Gabriel, Gottfried 236
 Galsworthy, John 90, 173
 Gamper, Michael 235
 Gauguin, Paul 27
 Gaupp, Robert 392
 Gebser, Hans 178
 Geddes, Norman Bel 116, 118, 120–
 122, 141
 Geiger, Ludwig 329f.
 Geimer, Peter 402
 George, Alys X. 260
 George, David Lloyd 103
 Geppert, Alexander C. T. 234

 Gerlach, Hans Jürgen 100
 Gershnowitz, Moishe s. Gest, Morris
 Gerstberger, Helmut 125
 Gess, Nicola 240
 Gest, Morris 113–123, 262
 Geyer, Stefan 235
 Gisbertz, Anna-Katharina 243, 413
 Gish, Lilian 51, 72
 Gisi, Lucas Marco 297
 Glass, Montague 91
 Gluck, Christoph Willibald 135
 Gobineau, Arthur de 331
 Goethe, Johann Wolfgang 29, 33–35,
 129, 234, 239, 261, 284, 318f.
 Goldoni, Carlo 135
 Gomperz, Marie von 26, 29–32
 Gomperz, Nelly von 26
 Görlich, Ernst Joseph 195
 Göttische, Dirk 244
 Gozzi, Carlo 135
 Gracián, Baltasar 379
 Graevenitz, Gerhart von 234
 Graf, Friedrich Wilhelm 274
 Graham, Ilse 275
 Granville-Barkers, Harley 89
 Grave, Jaap 345
 Gray, David 143
 Gregor-Dellin, Martin 61
 Gregorovius, Ferdinand 330
 Greller, Wolfgang 82
 Gresser, Philipp 327
 Gretz, Daniela 399
 Greven, Jochen 291, 308
 Griffith, Richard 402
 Grimm, Hermann 331
 Grimm, Jacob 253–257
 Grimm, Wilhelm 253–257
 Groddeck, Wolfram 296
 Gropius, Manon 155
 Gropius, Walter 13, 155
 Großmann, Stefan 77, 110f.
 Grosvenor, Hugh Richard Arthur 143

Gründer, Karlfried 236
 Gründgens, Gustaf 132
 Grundmann, Heike 229, 231f., 241, 248
 Grüner, Oscar 40
 Gschwandtner, Harald 412f.
 Guazzoni, Enrico 405
 Guinness, Alec 167
 Gullentops, David 345
 Gundolf, Friedrich 173
 Günther, Helmut 188
 Güstken, Jessica 35
 Gütersloh, Albert Paris 31
 Guthertz, Gerhard 283
 Guttman, Bernhard 101
 Gutzkow, Karl 319

 Haarmann, Hermann 50, 60, 185
 Haberland, Detlef 267
 Hadow, Audrey 172
 Hadow, Lindsay 172, 177
 Hadow, Robert 165, 172, 176f.
 Haemmerling, Konrad 403
 Hafid, Mulay 341
 Haguenin, Emile François 101
 Hahn, Johann Georg von 255f.
 Hahn, Torsten 390, 395
 Haider-Pregel, Hilde 132
 Haller, Hermann 13
 Hamacher, Werner 379
 Hammer, Victor Karl 13
 Han, Byung-Chul 379
 Hanak, Anton 12
 Handke, Peter 248
 Harden, Maximilian 121
 Harding, Alice s. Astor, Alice
 Harding, Philip John Ryves 77, 141
 Harta, Felix Albrecht 13
 Hart-Davis, Duff 167f., 177
 Hart-Nibbrig, Christiaan L. 370
 Häsner, Bernd 271
 Hauer, Natascha 91

Hauptmann, Gerhart 59, 100, 249, 321
 Hauser, Otto 344
 Hausner, Henry 296
 Hay, Henry s. Mussey, June Barrows 186
 Haydn, Joseph 100
 Hebbel, Friedrich 268
 Heidegger, Martin 379
 Heim, Leonie 273
 Heimannsberg, Joachim 61
 Heims, Else 149
 Heine, Heinrich 72, 129
 Heininger, Konstanze 292
 Heise, Tillmann 259–280
 Hellwig, Albert 392, 397
 Hemecker, Wilhelm 28
 Hempfer, Klaus W. 271
 Henderson, Arthur 107
 Hendrich, Hermann 235, 344
 Hennessay, Joseph 77
 Hepburn, James 126, 136
 Hepp, Michael 170
 Herbart, Johann Friedrich 400, 403
 Herbeck, B. 59
 Herder, Johann Gottfried 235, 243, 399
 Hering, Bettina 410
 Herold, Milan 240
 Herrnstein Smith, Barbara 317
 Herron, George D. 89, 101f.
 Hesse, Christoph 185
 Hesse, Eva 74
 Heumann, Konrad 28, 416f.
 Heym, Georg 98, 335–366
 Hiepkko, Andreas 243
 Hillebrand, Bruno 295
 Hiller, Kurt 98
 Hillgarth, Jocelyn 128
 Hilse, Christoph 101, 108
 Hinderer, Walter 234
 Hinterhäuser, Markus 410

- Hirsch, Rudolf 51, 137, 286
 Hitler, Adolf 63, 65–68, 161, 177, 186
 Hochmair, Philipp 413
 Hock, Stefan 132f.
 Hodges, Horace 92
 Hodin, Josef P. 184
 Hoeflich, Eugen 267
 Hoffmann, Agnes 415
 Hoffmann, Josef 9–48
 Hoffmann, Robert 12
 Hoffmann, Thorsten 248
 Hofinger, Johannes 63
 Hofmannsthal, Alice von s. Astor, Alice
 Hofmannsthal, Christiane von s. Zimmer-
 mer-von Hofmannsthal, Christiane
 Hofmannsthal, Elizabeth von s. Paget,
 Elizabeth
 Hofmannsthal, Franz von 15, 137–
 139, 174
 Hofmannsthal, Gerty von 15, 25, 85,
 124, 144, 161, 171, 174
 Hofmannsthal, Hugo von 9–48, 51,
 67, 75, 90, 92, 100, 113–115, 121,
 124, 127, 130–132, 137f., 140, 147,
 155, 157, 171, 173f., 178, 191–315,
 322f., 330, 369
 Hofmannsthal, Raimund von 15, 51,
 61f., 77, 137–142, 149, 155, 159–162,
 164, 171, 174f., 182
 Hohenlohe, Franz von 55, 63f., 66
 Hohenlohe, Stephanie von 55, 61–66,
 141, 183
 Hohenlohe-Waldenburg-Schillings-
 fürst, Friedrich Franz zu 62
 Hohenzollern-Sigmaringen, Ferdi-
 nand von 71
 Holbrook-Walker, Helene 175
 Hölderlin, Friedrich 129, 235, 284
 Hölscher, Lucian 234
 Holz, Friedbert 83
 Holzamer, Wilhelm 12
 Hölzel, Adolf 12f.
 Hömig, Herbert 194
 Honold, Alexander 191–228, 410, 414,
 417
 Hoover, J. Edgar 63, 88, 180
 Horan, John 124
 Horn, Eva 390
 House, Edward Mandell 101
 Howard, Trevor 167
 Hoyos, Alexander Graf 82, 150, 159,
 176
 Hoyos, Alice Lilian Gräfin 162
 Hoyos, Edmée geb. Marquise de Loys-
 Chandieu 150
 Hoyos, Marguerite Gräfin s. Bis-
 marck, Fürstin Herbert
 Hubmann, Gerhard 327
 Hübner, Maria-Concetta 55
 Huder, Walther 60
 Huesmann, Heinrich 75
 Hull, Lytle 141
 Humperdinck, Engelbert 75, 117, 121
 Huntington, Helen 141
 Hüppauf, Bernd 336
 Ibsen, Henrik 268
 Ifkovits, Kurt 325
 Ilgner, Julia 327
 Immer, Nikolas 329
 Innerhofer, Roland 276, 374
 Innozenz VIII. 330
 Isaacson, Walter 170
 Isepp, Sebastian 31
 Iványi-Szabó, Rita 260
 Jacob, Dora geb. Angel 100
 Jacob, Hans 344
 Jacob, Heinrich Eduard 97–100
 Jacob, Richard 98
 Jacob, Robert 98
 Jacob-Lampl, Martha geb. Behrendt
 98, 100
 Jaeger, Friedrich 274

- Jäger, Andrea 405
 Jahnn, Hans Henry 237
 James, Henry 415
 Jander, Simon 259
 Jandl, Paul 67
 Janke, Pia 410
 János-Szatmári, Szabolcs 260
 Jansen, Hermann 13
 Jarno, Josef 93
 Jean-Jacques s. Jacob, Hans 344
 Jeffs, Julian 128
 Jenn, Camille 59
 Jens, Inge 65
 Jeritza, Maria 116
 Jessinski, Imre von s. Jeszensky, Emmerich von
 Jeszensky, Emmerich von 171
 Jolson, Hermann s. Borchardt, Hermann
 Johnson, Celia 167
 Johnstone, Alan 150f.
 Jones, Robert Edmond 114
 Jost, Roland 194
 Joyce, James 240
 Julius II. 330
 Jullien, François 271
 Jung, Theo 235f.
 Jungnickel, Ludwig Heinrich 13
 Jürgensen, Christoph 332
- Kaes, Anton 391
 Kafitz, Dieter 292
 Kafka, Irene s. Beck, Irene 127
 Kahane, Arthur 121
 Kahn, Otto Hermann 52, 62, 64, 112–116, 123, 125, 139, 142–144, 150, 158
 Kainberger, Hedwig 410
 Kainz, Josef 305
 Kaiser, Gerhard R. 340
 Kallin, Anna 142
 Kaluga, Katja 416
- Kandinsky, Wassily 34
 Kannegiesser, Carl Ludwig 359
 Kant, Immanuel 35, 240
 Karajan, Herbert von 410
 Karl Albert 205
 Karl I. 71, 103, 106
 Károlyi, Mihály Graf 104
 Karpenstein-EBbach, Christa 340
 Käser, Rudolf 297
 Kassner, Rudolf 25, 49, 63f., 66f., 70–72, 74–76, 78, 82–86, 93, 102, 107, 111f., 125–190, 259
 Kästner, Erich 92
 Kauder, Gustaf 89
 Kaufman, Beatrice 77
 Kaus, Gina 62
 Kaut, Josef 124f., 136, 150, 153f.
 Keats, John 165
 Kech, Adrian 174
 Keiper, Gerhard 84, 88
 Kempke, Kevin 229–251
 Kenner, Anton von 13
 Kensik, Alphons Clemens 147, 168
 Kermode, Frank 317
 Kerr, Alfred 50f., 54f., 58–64, 66f., 71, 73, 75–78, 80f., 83, 88f., 91f., 94, 107–109, 115, 125f., 129, 136, 141f., 148f., 157, 160, 164–166, 169, 175, 180–184, 186f.
 Kerr, Julia geb. Weißmann 164
 Kerr, Michael 60, 181
 Kersten, Karin 225
 Kessler, Harry Graf 26–29, 100–102, 108
 Kesting, Marianne 339
 Keuneke, Susanne 389
 Keyserling, Hermann 265, 269
 Kiesler, W. 59
 Kim, Hee-Ju 326
 Kimmich, Dorothee 294, 296
 Kippenberg, Anton 85, 157f., 178
 Kirchner, Sascha 58

- Kittstein, Ulrich 340
 Kjellen, Rudolf 85
 Klages, Ludwig 239
 Klein, Charles 91
 Kleinwächter, Friedrich F. G. 70
 Klemm, Walther 12
 Klimt, Gustav 24, 27f., 35, 38
 Kluge, Friedrich 234
 Köberl, Josef 18
 Kobler, John 62, 64, 115, 125, 143f.,
 158
 Koch, Alexander 13
 Koch, Gertrud 406
 Koch, Hans-Albrecht 253
 Koebner, Thomas 50, 60
 Koegler, Horst 188
 Koeppen, Wolfgang 249
 Kokoschka, Olda 67
 Kokoschka, Oskar 67, 142, 183f.,
 Kolig, Anton 31
 Komenský, Jan Amos s. Comenius,
 Johann Amos
 Kommer, Adolf 67
 Kommer, Caecilia geb. Kornblum 67
 Kommer, Rudolf 49–190
 Kommerell, Max 287
 Konersmann, Ralf 235
 König, Friedrich 38
 Konnersreuth, Therese von 51
 Konrad, Helmut 267
 Konstantinović, Zoran 368
 Körner, Theodor 360, 365
 Korngold, Julius 146, 149
 Korte, Barbara 317
 Korte, Hermann 345
 Košenina, Alexander 135
 Kössler, Till 234
 Kosztolányi, Dezső 367–388
 Kotěra, Jan 13
 Kotzebue, August von 185
 Kovacs, Elisabeth 107
 Kraaz, Tanita 280
 Kraft, Stephan 235, 275
 Kraus, Karl 50f., 267, 369
 Krauss, Werner 378
 Kreymborg, Alfred 115
 Kriechbaumer, Robert 410
 Kropotkin, Peter 345
 Kucher, Primus-Heinz 266f.
 Kugel, Wilfried 83, 88, 94
 Kühnemann, Eugen 82f., 88
 Kümmel, Albert 391f., 396f.
 Kunisch, Hermann 100
 Kurzke, Hermann 279
 Kussmaul, Ingrid 178
 Lachmann, Renate 225
 Laemmle, Peter 61
 Laier, Lukas 185
 Lammasch, Heinrich 102f.
 Lammasch, Marga 102
 Lanckoroński, Karl Graf 27f.
 Landauer, Gustav 345
 Landwehr, Achim 235
 Lansing, Robert 101
 Laplanche, Jean 200
 Larcanti, Arturo 411
 Larisch, Rudolf Edler von 12, 30
 Law, Bonar 78, 103, 110
 Layton, Geoffrey 97
 Lazarus, Moritz 399f., 403
 Le Bon, Gustave 391, 396–398, 405
 Leffson, August 360
 Lehmann, Johannes F. 234–236
 Lehmann, Lotte 146–148
 Leider, Frida 157
 Leigh, Vivien 75
 Leiner, Friedrich 339
 Leisching, Eduard 11
 Lemke, Gerhard 339
 Lengyel, Melchior 90
 Lenk, Sabine 393
 Leoncavallo, Ruggiero 123
 Leopardi, Giacomo 240

- Lernet-Holenia, Alexander 58
 Lesàk, Barbara 24
 Lessing, Gotthold Ephraim 309
 Lessing, Theodor 239
 Lethen, Helmut 374, 377–379, 381f.
 Levetus, Amelia 13
 Levi, Sophie 63
 Lewis, Ward E. 90
 Lewisohn, Ludwig 155
 Lhotsky, Alfons 87
 Lichtblau, Ernst 13, 161
 Ligne, Marie Suzanne Marguerite
 Louise Prinzessin de 175
 Limes, Adam 167
 Lind, Hans J. 291–315
 Lindner, Martin 238
 Lipski, Louis 149
 List, Wilhelm 38
 Loewenberg, Erich Karl s. Charell,
 Erik
 Löffler, Bertold 13
 Löffler, Petra 391f., 396f.
 Lohmann, Hans Martin 296f.
 Loos, Adolf 183
 Loos, Helmut 149
 Lőrincz, Csongor 367–388
 Lörke, Tim 322
 Losch, Tilly 162, 188
 Löwith, Karl 376, 378
 Loys, Agnes s. Loys-Chandieu, Agnes
 Marquise de
 Loys-Chandieu, Agnes Marquise de
 geb. de Pourtalès 150
 Luce, Henry 92
 Luce, Maximilien 345
 Lüdeke, Roger 389
 Ludwig XII. 330
 Lühle, Irmela von der 64
 Luhmann, Niklas 389
 Lukács, Georg 397
 Lukas, Wolfgang 266, 332
 Luksch, Richard 12f.
 Lumière, Auguste 396
 Lumière, Louis 396
 Lunzer, Heinz 86
 Lützeler, Paul Michael 276
 Lux, Joseph August 29f.
 Lyotard, Jean-François 248
 Maase, Kaspar 389
 Macgowan, Kenneth 114
 Macho, Thomas 381, 384
 Maderthaner, Wolfgang 267
 Mahler, Gustav 21, 27f., 415
 Mahler-Werfel, Alma 155, 179
 Maikler, Carolin 327
 Maillard, Christine 272
 Malkmus, Bernhard 297
 Mallina, Erich 13
 Mangin, Charles 341
 Mann, Erika 55, 61, 63–65, 80, 100,
 166, 189
 Mann, Frido 65
 Mann, Katia 281
 Mann, Klaus 52, 56f., 61, 68, 80,
 Mann, Thomas 100, 107, 242f., 265,
 277, 279–281, 287, 372, 380f.
 Mann, Heinrich 265, 269
 Manners, Diana s. Cooper, Diana
 Manners, Henry John Brinsley 72
 Manners, Margaret Violet geb. Lind-
 say 72
 Manners, Victoria Marjorie 141
 Márai, Sándor 372, 383
 Marcus, Paul Erich 111
 Marquart, Lea 327
 Martens, Gunter 339
 Martin, Dieter 295, 326, 329
 Martini, Fritz 339
 Marx, Gertrud Simon 357f., 365
 Marx, Peter W. 318, 411
 Masaryk, Tomáš 104
 Matchabelli, Georges Vasili 120
 Matsch, Erwin 88

- Matthisson, Friedrich von 362, 365
 Matyk, Thomas 13
 Matz, Mary Jane 52, 112, 142f., 158
 Maugham, William Somerset 91
 Maurier, Daphne du 142, 158
 Mauser, Wolfram 193, 369
 Mauthe, Gabriele 135
 Mautz, Kurt 339
 Maxtone-Graham, John 182
 Mayer, Kuno 83
 Mayer, Mathias 14, 193f., 204, 227, 253, 417
 Meid, Christopher 248
 Meier, Angelika 234
 Meier Graefe, Julius 27
 Meiser, Katharina 231f., 240
 Melchett, Alfred 149
 Mell, Lili 286
 Mell, Max 24, 173, 286
 Mendelssohn, Eleonora von 58, 148, 171, 180
 Mendelssohn, Francesco von 58, 171
 Metternich, Klemens Wenzel Lothar von 205
 Metz, Senta 225
 Meumann, Markus 235f.
 Meunier, Constantin 345
 Meyer, Kuno 70, 82
 Meyer-Sickendiek, Burkhard 377
 Meyer-Wendt, Jürgen 294
 Michel, Robert 26
 Michelangelo 331
 Michie, Lindsay W. 177
 Mihály, Csilla 267
 Miller, D. A. 317
 Miller, J. Hillis 317
 Minne, George 13
 Minor, Jakob 132
 Mix, York-Gothart 238
 Moersch, Emma 200
 Moineau, Jules 345
 Moissi, Alexander 144
 Moll, Carl 28f., 38
 Molnar, Franz (Ferenc) 71, 153, 266
 Molsberger, Josef 417
 Monahan, Michael 120
 Montaigne, Michel de 179
 Montgelas, Adolf Graf von 101
 Montinari, Mazzino 353
 Moras, Joachim 169
 Moreck, Curt 398, 403–405
 Moretti, Tobias 413
 Mörke, Eduard 129, 360, 365
 Morkus, Nadja Sabine 327
 Morris, Joe Alex 106
 Morris, William 24, 26, 35
 Mortier, Gerard 410
 Moser, Koloman 21, 24, 27, 28, 30
 Mozart, Wolfgang Amadeus 135, 192, 301, 411
 Mozer, Isolde 100
 Mühlegger-Henhapel, Christiane 415
 Mühl, Theodora von der 137
 Mülder-Bach, Inka 369
 Müller, Albin 13
 Müller, Andreas Georg 297
 Müller, Guido 269
 Müller, Martin Anton 322, 325
 Müller, Nils 275
 Münsterberg, Hugo 398, 402f., 406
 Münzel, Martin 97
 Musil, Robert 107, 193, 206, 267, 276, 373f., 380
 Mussey, June Barrows 185
 Musulin, Alexander Frhr. von 95f., 102f., 105
 Musulin, Janko Frhr. von 161
 Myrbach, Felician Frhr. von 21, 30
 Nadler, Josef 173
 Nakai, Sanayuki 374
 Napoleon Bonaparte 202, 210, 330
 Nash, John 162
 Nehring, Wolfgang 295

- Nehrlich, Thomas 194, 206
 Neubaur, Caroline 225
 Neumann, Gerhard 253
 Newman, Barnett 248
 Newman, John Henry Kardinal 93
 Newton, Isaac 169f.
 Nichols, Beverly 52
 Nicolai, Georg Friedrich 108
 Niehaus, Michael 35
 Niemeyer, Adelbert 12
 Nietzsche, Friedrich 294f., 297f., 300,
 309–312, 353, 365, 370f., 373
 Niklew, Christine 65
 Nikolic, Nicki 65
 Nilson, Einar 116f., 121f., 137
 Nobel, Alfred 174
 Noever, Peter 24
 Norwich, John Julius 64, 128

 O'Neill, Eugene 89f., 173f.
 Obolensky, Serge 77, 141, 155
 Obolensky, Silvia 141
 Obsieger, Robert 13
 Oergel, Maike 235, 237
 Oesterle, Ingrid 234
 Offenbach, Jacques 57
 Olbrich, Joseph Maria 9
 Orlik, Emil 12f., 26f., 38
 Orosz, Magdolna 267
 Osborn, Max 97
 Osthaus, Karl Ernst 13
 Ottaviani, Maria Grazia Nico 329
 Ottlik, Géza 372
 Otto, Isabell 390

 Paget, Elizabeth 141f., 171
 Pálffy von Erdöd, Franz de Paula
 Graf 102
 Pallenberg, Max 92f., 136
 Pankok, Bernhard 13
 Pannwitz, Rudolf 14
 Paquet, Alfons 13
 Pastor, Ludwig Frhr. von 330

 Patterson, Elinor 137
 Patterson, Joe 137
 Paul, Hermann 400, 403
 Paul, Jean 287
 Pawlow, Ivan 402
 Payley, William S. 188f.
 Pazaurek, Gustav Edmund 13
 Pekar, Thomas 272, 275
 Percyval, Wigney 92
 Pergolesi, Giovanni Battista 135
 Perlmann, Michaela 296
 Pertlik, Susanne 327
 Pestalozzi, Karl 194
 Peters, Henriette 87
 Pethes, Nicolas 389–408
 Pettegrove, James P. 90
 Pfäfflin, Friedrich 134, 178
 Pfäfflin, Waltraud 134
 Pfeiffer, Joachim 296
 Pfister, Manfred 331
 Pfitzner, Hans 29
 Pfohlmann, Oliver 296
 Phipps, Elizabeth Lindsay geb. Wood
 177
 Phipps, Eric 159, 177
 Phipps, Frances geb. Ward 159
 Piccaver, Alfred 146
 Pilpel, Robert H. 54
 Pinchot, Amos 151
 Pinchot, Antoinette 151
 Pinchot, Gifford 151
 Pinchot, Rosamond 72, 124, 151–156
 Pinchot, William 151
 Pinthus, Kurt 335, 407
 Pirker, Max 12, 412
 Pirker-Fohringer, Iris 67, 73, 79
 Piscator, Erwin 143, 156f.
 Plagwitz, Thomas 318
 Poelzig, Hans 12f., 21, 123
 Pogany, Willy s. Kommer, Rudolf
 Pohl, Otto 106
 Pokorný, Marek 24

- Polgar, Alfred 51, 67, 73, 75, 78–80,
108f., 111, 113f., 135, 142–144, 148
- Polívka, Georg 255
- Pollaczek, Katharina 154
- Pollocks, Channing 91
- Polt-Heinzl, Evelyn 67, 109
- Pontalis, Jean-Bertrand 200
- Pound, Ezra 74
- Pourtalès, ? 150
- Powolny, Michael 13
- Prawy, Marcel 146
- Preetorius, Emil 13
- Preußner, Heinz-Peter 405
- Prossnitz, Gisela 112–115, 124f., 127,
136f., 144, 149f., 153, 155, 262
- Proust, Marcel 56
- Puschner, Uwe 238, 393
- Rabl-Stadler, Helga 410
- Rácz, Dezső 109f.
- Radetzky, Josef Wenzel 195
- Radler, Friedrich 205
- Randolph, Clemence 91, 166
- Ransmayr, Christoph 248
- Rantzau, Johann Albrecht von 186
- Raponi, Elena 276
- Rat, Maurice 179
- Rathenau, Walter 51, 169
- Rathkolb, Oliver 410
- Raulet, Gérard 274
- Raulff, Ulrich 191
- Redlich, Josef 102f., 139, 283
- Reed, Douglas 177
- Reichert, Ramón 403
- Reichert, Stefan 70
- Reich-Ranicki, Marcel 51, 75, 79, 143
- Reiling, Johannes 82
- Reinhardt, Karl Leonhard 236
- Reinhardt, Gottfried 50, 58, 60f., 64f.,
74, 80, 94, 113, 129, 149, 175, 186f.,
190
- Reinhardt, Max 10, 21, 29, 49–51,
53f., 56–59, 62–65, 68, 71, 75f., 90f.,
93, 111–124, 127, 129, 131f., 134–
138, 143–145, 148–156, 175, 180,
184, 187–190, 262, 264, 282–286,
280, 292, 295, 410–414, 417
- Reinhart, Werner 183, 190
- Reinthal, Angela 108
- Reisner, Clemens 105
- Renner, Ursula 9–48, 272, 295, 415
- Renoldner, Klemens 343
- Reventlow-Criminil, Adolf Cécil 162
- Rezzori, Gregor von 68
- Rhöse, Franz 319
- Richardson, Brian 317
- Richter, Johann Sebastian 62
- Richter, Stephanie s. Hohenlohe, Ste-
phanie von
- Riedel, Wolfgang 239f.
- Rilke, Rainer Maria 12, 49, 63, 78,
126f., 134, 190, 193, 232, 240, 250
- Rinner, Fridrun 368
- Rispoli, Marco 259
- Ritter, Joachim 236
- Ritz, Szilvia 276
- Roberts, David 336
- Robertson, Ritchie 194, 199
- Roedel, Emil 84
- Roediger, Conrad 108
- Rohan, Karl Anton Prinz 169, 265,
269, 274f.
- Rohde, Carsten 239
- Röhnert, Jan 239
- Rölleke, Heinz 253–257, 259
- Roller, Alfred 9–48, 121, 415
- Roosevelt, Franklin D. 54
- Rosenegger-Bernard, Barbara 148
- Rosnay, Tatiana 158
- Rössner, Michael 240
- Roth, Joseph 374
- Rothschild, Recha 344
- Rousseau, Jean-Jacques 237

- Roy, Chris 124
 Royer, Émile 345
 Rubiner, Ludwig 407
 Ruchatz, Jens 390
 Ruest, Anselm 340, 346
 Rühle, Günther 50
 Rüsen, Jörn 274
 Ruskin, John 24, 26
 Russell, Bertrand 170
 Russell, Ethel 124
 Ruttkay-Rothhauser, Max 131
 Ruzicka, Peter 410
 Rychlik, Otmar 26
 Rychner, Max 283, 287f.
- Saint-Gille, Anne-Marie 276
 Salewski, Michael 266
 Salten, Felix 78, 117, 132, 145
 Sarnitz, August 25
 Saxer, Sibylle 332
 Saylor, Oliver Martin 111, 117f., 120f., 137
 Schaak, Martina 292, 297
 Schäfer, Peter 259
 Schalit, Leon 90
 Schalk, Franz 147f.
 Schalk, Lili 148
 Scharf, Ludwig 344
 Schäuffelen, Otmar 143
 Scheffel, Michael 266, 332
 Scheible, Hartmut 332
 Scheichl, Sigurd Paul 67
 Schiefer, Wolfgang 417
 Schiele, Egon 31
 Schildkraut, Rudolf 189
 Schildkraut, Joseph 189
 Schiller, Friedrich 34, 150, 153, 308, 362
 Schimmer, Karl August 87
 Schirmer, Friedrich 117, 121
 Schlaf, Johannes 344
 Schlaffer, Hannelore 198
- Schlegel, Friedrich 236, 240
 Schlereth, Einar 158
 Schlesinger, Fritz 144, 171f.
 Schlesinger, Marianne 144, 171f.
 Schlesinger, Paul 94
 Schlöndorff, Leopold 374
 Schloßberger, Matthias 274
 Schmid, Bärbel 295
 Schmidgen, Henning 402
 Schmidt, Erich 98
 Schmidt-Bergmann, Hansgeorg 194
 Schmitt, Carl 375
 Schmitz, Walter 393
 Schmuz-Baudiß, Theo 13
 Schnädelbach, Herbert 239
 Schneider, Irmela 390
 Schneider, Karl Ludwig 337, 339, 341f., 346
 Schneider, Katharina J. 10, 28
 Schneider, Sabine 240, 294, 417
 Schnitzler, Arthur 124, 154, 196, 265–267, 277, 294, 296f., 317–334
 Schnödl, Gottfried 305
 Schnyder, Peter 235
 Schöberl, Joachim 337, 339
 Schoeller, Wilfried F. 61
 Schömel, Wolfgang 336
 Schopenhauer, Arthur 294
 Schröder, Rudolf Alexander 16, 161, 268
 Schrott, Raoul 248
 Schubert, Friedrich Hermann 83
 Schufinsky, Victor 13
 Schultze-Naumburg, Paul 13
 Schumacher, Fritz 13
 Schuster, Gerhard 181
 Schuster, Jörg 27
 Schwabe, Klaus 266
 Schwarz, Egon 111
 Schwentner, Isabella 327
 Scott, Jill 295
 Seeba, Hinrich C. 236

- Seebold, Elmar 234
 Seelig, Carl 346
 Seidel, Esther Maria 190
 Seiler, Bernd W. 341
 Sekler, Eduard F. 11, 14, 23–26, 29, 33
 Selbmann, Rolf 231
 Sellmann, Adolf 395f., 401, 406
 Shakespeare, William 76, 125, 149,
 155, 286, 289
 Shaw, George Bernard 54
 Sheirich, Richard M. 18, 124
 Shelley, Percy Bysshe 165
 Sieburth, Richard 74
 Siems, Renke 134
 Silberer, Geza 89
 Silhouette, Marielle 59, 411
 Sil-Vara, G. s. Silberer, Geza
 Simmel, Georg 98
 Sina, Kai 280
 Singer, Lea 58
 Singer, Leopold von 114
 Sinsheimer, Hermann 50f., 58, 62, 72,
 78, 80, 84, 91–94, 129
 Snowden, Philipp Viscount 101
 Snowden, Ethel geb. Annakin 101,
 104, 107, 109
 Soames, Mary 76
 Sommerfeld, Caroline 381
 Spalek, John M. 80, 188
 Speaight, Robert 76
 Spengler, Oswald 279
 Sperl, Hans 102
 Speyer, James 139
 Spiel, Christian 162
 Spielmann, Heinz 67
 Sprengel, Peter 322, 345
 Springman, Luke 392
 Stadler, Friedrich 27
 Stadler, Ulrich 235
 Stamm, Ulrike 272–274
 Stamm-Kuhlmann, Thomas 266
 Steckel, Leonhard 288
 Stein, Guy 149
 Stein, Jürgen 49
 Steiner, Herbert 169, 181
 Steiner, Uwe C. 232, 240, 246, 248
 Steinlein, Rüdiger 193, 197, 214
 Steinmetz, Rüdiger 403
 Steinthal, Heymann 399f., 403
 Stendhal 201f.
 Stern, Ernst 13
 Stern, Martin 194, 220, 281–290
 Sternberg, Cecilia Gräfin 72, 162
 Sternberg, Josef von 162, 180
 Stettinius, Edward 54
 Stieve, Friedrich 85
 Stocker, Peter 291
 Stöckmann, Ingo 400
 Stoiber, Rudolf 63f., 183
 Stomps, Victor Otto 178
 Storck, Joachim W. 134
 Straßburger, Ludger 68
 Straumer, Heinrich 13
 Strauß, Botho 248
 Strauss, Johann 136
 Strauss, Richard 14, 20 174, 253, 255,
 257, 267f., 414f., 417
 Streim, Gregor 322, 414, 417
 Strelka, Joseph 80, 188
 Strinz, Bastian 297
 Strnad, Oskar 10f., 13
 Strobel, Jochen 260
 Sudermann, Hermann 321f.
 Suhrkamp, Peter 169
 Sulzer, Johann Georg 309f.
 Susemihl, Franz 319
 Susen, Gerd Hermann 322
 Swinburne, Algernon Charles 165
 Szabó, Ernő Kulcsár 373, 383
 Szabó, László 294f.
 Tafazoli, Hamid 272
 Tanzer, Ulrike 32, 416
 Tarnowski von Tarnow, Adam 87f.

- Taube, Otto Frhr. von 285f.
 Taut, Bruno 13
 Teinturier, Frédéric 59
 Tengbom, Ivar 13
 Ter Haar, Carel 111
 Teschner, Richard 13
 Tessenow, Heinrich 13
 Tetzl s. Fritz, Gottlieb
 Teuber, Toralf 60
 Thayer, Scofield 262, 278
 Thibaudet, Albert 179
 Thimig(-Reinhardt), Helene 49–51,
 53, 58, 64, 111, 123, 132, 136, 144,
 149
 Thomé, Horst 238
 Thorak, Josef 161
 Thurn und Taxis, Alexander von 127,
 134
 Thurn und Taxis, Louis von 175
 Thurn und Taxis, Marguerite von 175
 Thurn und Taxis, Marie von 25, 49,
 75, 126f., 134, 150
 Thurn und Taxis, Raymond von 175
 Tichy, Hans 38
 Tichy, Marina 296
 Tiedemann-Bartels, Hella 289
 Tietze, Hans 9
 Titton, Andreas 94
 Todorov, Tzvetan 225
 Toller, Ernst 157, 184
 Torgovnick, Marianna 317
 Torre e Tasso, Alexander Princi-
 pe della s. Thurn und Taxis,
 Alexander von
 Toscanini, Arturo 58
 Träbing, Gerhard 223
 Trabitsch, Thomas 24
 Trakl, Georg 183
 Trebitsch, Siegfried 156, 182
 Tree, Herbert Beerbohm 124, 142
 Tree, Iris 72, 124, 137, 142, 145
 Tree, Viola 124, 142
 Tucholsky, Kurt 134f.
 Tuck, Susan 89
 Tunnat, Frederik D. 180f.
 Twellmann, Marcus 399
 Tyrell, William George 108
 Uhl, Heidemarie 240
 Uhland, Ludwig 360, 365
 Ulbricht, Justus 393
 Ullstein, Hermann 97
 Unterberger, Rebecca 266
 Urban, Bernd 294
 Utz, Peter 297
 van de Velde, Henry 345
 van Gogh, Vincent 247
 van Hoddis, Jakob 335
 Vanderbildt, Cathleen 55
 Vandevoorde, Hans 345
 Vanselow, Albert 82
 Varga, Péter L. 383
 Varwig, Olivia 411
 Veitschberger, Andreas 106f.
 Venus, Theodor 106
 Verdi, Giuseppe 32
 Verhaeren, Émile 339, 343–395
 Verlaine, Paul 344f.
 Vertov, Dziga 393
 Viehmann, Dorothea 253
 Vielé-Griffin, Francis 345
 Vietor-Engländer, Deborah 58f., 67,
 93, 166, 182
 Viragh, Christina 372f., 376, 384
 Vittorio Emanuele III. 150
 Vogel, Juliane 417
 Vöhringer, Margarete 402
 Volke, Werner 132
 Vollmoeller, Karl 135, 137f., 151, 180f.
 Vollnhals, Clemens 238
 Voss, Richard 331
 Wackerle, Josef 13
 Wagner, Otto 9, 24, 28

- Wagner, Richard 10, 28, 156f., 295, 411
- Wagner-Zoelly, Corinne 276
- Walcher, Bernhard 267, 269
- Waldau, Gustav 132
- Waldorf, Claire 123
- Walk, Cynthia 113, 116
- Wallerstein, Lothar 147
- Walser, Karl 13, 292
- Walser, Robert 291–315
- Walter-Jochum, Robert 322
- Wälterlin, Oskar 281, 287
- Wandrey, Uwe 339
- Warde, Anton 79
- Wärndorfer, Fritz 24
- Warner, Albert 180
- Warner, Harry 180
- Warner, Jack Leonard 180
- Warner, Sam 180
- Wassermann, Jacob 100
- Watkins, Vernon 115
- Waugh, Evelyn 73, 164
- Webber, Andrew 266
- Weber, Eugene 18, 90, 115, 121
- Weber, Max 238
- Weber, Tina 231
- Wedekind, Franz 345
- Wedekind, Pamela 61
- Weill, Kurt 149, 155
- Weinreb, Ben 162
- Weinzierl, Ulrich 51, 75, 78–80, 114, 135, 143
- Weisgal, Meyer Wolf 58, 149
- Weiss, Robert O. 320
- Wellbery, David 240
- Wendler, Karlheinz 54f., 59–64, 67, 71, 73, 76–78, 80f., 83, 88f., 91f., 94, 107–109, 125f., 129, 136, 141, 149, 157, 159f., 164–166, 169, 175, 180–184, 187
- Werfel, Franz 149, 155f., 179, 185
- Werley, Matthew 416
- Werlitz, Julian 193, 450
- Wertheimstein, Josephine von 26
- West, Rebecca 74
- Wetscherek, Hugo 49
- Wetzel, Christa 134
- Whitman, Walt 344
- Widmann, Josef Viktor 297
- Wiedemann, Fritz 63
- Wiegele, Franz 31
- Wieler, Jossi 415
- Wiener, Max 62
- Wiese, Benno von 339
- Wiesner, Friedrich von 95f., 102f.
- Wigman, Mary 34
- Wild, Reiner 340
- Wildenow, Eugen 360
- Wilder, Thornton 76
- Wildgans, Anton 15
- Willer, Stefan 390
- Willms, Julia 399
- Wilms, Johannes 202
- Wilpert, Gero von 254
- Wilson, Hugh R. 101f.
- Wilson, Thornton 262
- Wilson, Woodrow 89, 101f., 265
- Wimmer-Wisgrill, Eduard Josef 13
- Windisch-Graetz, Ludwig A. 67, 77, 94, 104f., 107
- Wingler, Hans Maria 184
- Winkler, Ernst 178
- Wintermeyer, Rolf 266
- Witzmann, Carl 13
- Wolf, Hugo 24
- Wolf, Norbert Christian 270
- Womack, Peter 267
- Woollcott, Alexander 55, 58, 62, 67f., 74–77, 80f., 90, 93, 121
- Worbs, Michael 296
- Wörgötter, Martina 343
- Wundt, Wilhelm 398–404

- Zanco Prestel, Anna 166
 Zanicchi, Mario 335–365
 Zawodny, Angela 335
 Zech, Paul 340, 344, 346, 407
 Zehle, Sibylle 113
 Zellweger, Kaja 297
 Zemsauer, Christian 374
 Ziegler, Edward 113
 Ziegler, Philip 64, 72, 128, 140
 Zifferer, Paul 231
 Zilles, Sebastian 243
 Zimmer, Heinrich 164
 Zimmer-von Hofmannsthal, Christia-
 ne 15, 68, 77, 127, 132, 138, 141,
 147f., 160f., 164, 171, 174, 183, 190,
 287
 Zinn, Ernst 49, 66, 74
 Zinn, Wilhelm 190
 Zittel, Claus 259
 Zohn, Harry 416
 Zuckerkandl, Berta 20, 28, 154
 Zuckerkandl, Emil 28
 Zuckerkandl, Victor 20
 Zuckmayer, Carl 171
 Zweig, Arnold 100
 Zweig, Friderike 416
 Zweig, Stefan 78, 100, 149, 343–365
 Zwettler-Otte, Sylvia 296