

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Ursula Renner **Hofmannsthals D'Annunzio** – Eine kommentierte **Chronologie** Inka Mülder-Bach »Ist was passiert?« – Zur **Dramaturgie des Abenteu(r)ers** in Hofmannsthals **Casanova-Stücken** Oliver Grill **Verführung als Abenteuer** – Über eine brüchige **Konjunktion** im Werk Arthur Schnitzlers John Zilcosky **Abenteuer als Vorschrift** – **Kafka in Amerika** Annegret Heitmann »Mit **Abenteuern** reich gesegnet« – **Abenteuer als Strukturprinzip** und **Formexperiment** in Selma Lagerlöfs **Romanen** »Nils Holgerssons resa genom Sverige« und »Gösta Berlings **Saga**« Peter Sprengel **Auf der Suche nach dem »Urgesicht«** – **Kunstzitate in Ernst von Wildenbruchs Erzählwerk** Conrad Fischer **Talmudische Exegese als dialogisches Verfahren** in Kafkas »Prozeß« und »Schloß« Alexander Honold »Kommt her ihr **Böhmen** alle« – **Hugo von Hofmannsthal bei Ingeborg Bachmann**

32/2024

Rombach Wissenschaft

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
32/2024

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 32/2024

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Alexander Honold · Ursula Renner

 **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 978-3-98858-098-6 (Print)

ISBN 978-3-98858-099-3 (ePDF)

1. Auflage 2024

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG,
Baden-Baden 2024.

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

Hofmannsthals D'Annunzio – Eine kommentierte Chronologie

Ursula Renner

7

Abenteu(r)er um 1900. Vorbemerkung

163

Inka Mülder-Bach

»Ist was passiert?«

Zur Dramaturgie des Abenteu(r)ers in Hofmannsthals

Casanova-Stücken

165

Oliver Grill

Verführung als Abenteuer

Über eine brüchige Konjunktion im Werk Arthur Schnitzlers

197

John Zilcosky

Abenteuer als Vorschrift

Kafka in Amerika

229

Annegret Heitmann

»Mit Abenteuern reich gesegnet«

Abenteuer als Strukturprinzip und Formexperiment in Selma
Lagerlöfs Romanen »Nils Holgerssons resa genom Sverige« und

»Gösta Berlings Saga«

251

Peter Sprengel

Auf der Suche nach dem »Urgesicht«

Kunstzitate in Ernst von Wildenbruchs Erzählwerk

273

Conrad Fischer
Talmudische Exegese als dialogisches Verfahren in Kafkas
»Prozeß« und »Schloß«
293

Alexander Honold
»Kommt her ihr Böhmen alle«
Hugo von Hofmannsthal bei Ingeborg Bachmann
313

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
353

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
359

Anschriften der Mitarbeiter
371

Register
373

Hofmannsthals D'Annunzio – Eine kommentierte Chronologie

Ursula Renner

In der Wiener Literatur- und Kunstzeitschrift »Neue Revue« erschien 1894 eine Erzählung von dem damals noch kaum ins Deutsche übersetzten Italiener Gabriele d'Annunzio. Sie verwirrte die Leserschaft derart, dass man ein Selbstzeugnis des Autors folgen ließ, mit dem Kommentar:

Die [...] Novelle »Der Märtyrer« des in Italien und Frankreich hoch geschätzten Dichters hat in unserem Leserkreis so widersprechende Meinungen über Art und Werth des Erzählers erweckt, daß die Kenntniß des Entwicklungsganges dieser seltsamen literarischen Persönlichkeit wohl zur weiteren Orientirung erwünscht sein dürfte. Wir glauben diesen Zweck am besten durch die Mittheilung einiger autobiographischen Aufzeichnungen Gabriele D'Annunzio's erreichen zu können. Die Red.¹

Die frühe Rezeption des spätpräraffaelitischen Symbolisten im deutschsprachigen Raum ist damit gut umrissen: Ein wenig gekanntes Werk, eine seltsame literarische Persönlichkeit.

Im selben Jahr 1894 meldete sich in der »Neuen Revue« ein bereits Eingeweihter zu Wort, Loris, der nun schon zum zweiten Mal über diese ungewöhnliche literarische Erscheinung schrieb. 1893 hatte seinen ersten Aufsatz über Gabriele d'Annunzio die »Frankfurter Zeitung« gedruckt und sogar doppelt autorisiert: »Von Loris (Wien). / (Hugo v. Hofmannsthal.)«. Es war im Wesentlichen eine Sammelbesprechung

* Die Dokumentation entstand im Zusammenhang einer Fiume-Tagung, veranstaltet von Marijana Erstič, Natka Badurina und Walburga Hülk-Althoff in der Villa Vigoni 2018. Literatur wird nach dem Siglenverzeichnis des HJb zitiert, Kurztitel verweisen auf die Bibliographie im Anhang; Handschriften des Deutschen Literaturarchivs Marbach und des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt a.M. sind mit den Siglen DLA und FDH zitiert. – Für seine konstruktiv-geduldige Mitarbeit danke ich Heinrich Bosse, Freiburg im Brsg., für ihre Übersetzung aus Kesslers Tagebuch (s.u. 1912) Monika Buchgeister, Essen. Sara Landa, Heidelberg, hat das mühselige Geschäft der Einrichtung meines immer wieder erweiterten Manuskriptes souverän bewältigt.

¹ Gabriele d'Annunzio, Selbstbetrachtungen eines Decadenten, s. Chronologie, 1894.

der bekannt gewordenen Texte des italienischen Autors.² Mit ihr gingen eine Selbstaussage und ein Bekenntnis des jungen Wieners zu einem neuen, übernationalen kollektiven »Wir«. Gemeint waren jene »paar tausend Menschen«, die »in den großen europäischen Städten verstreut« leben und »einander ihre Seltsamkeiten, ihre besondere Sehnsucht und ihre besonderen Empfindsamkeiten erzählen«.³ Elitäre literarische Gruppenbildung mit hohem Anspruch, kein Bekenntnis zur großen Masse.

Hofmannsthals erste Rezension hatte auch Gabriele d'Annunzio erreicht und war von ihm selbst, zweifellos kundig unterstützt, denn er sprach kein Deutsch,⁴ ins Italienische übersetzt und in der Zeitschrift »Tavola Rotonda« publiziert worden.⁵ Korrigierend, umakzentuierend, überschreibend integrierte D'Annunzio den fremden Autor unter der Hand in seine eigene Werkpolitik. Wie übergriffig er übersetzt hatte, dürfte Hofmannsthal entgangen sein; allerdings verfuhr er selbst ähnlich, als er 1898 den Nachruf D'Annunzios auf die ermordete Kaiserin Elisabeth übersetzte. Die wechselseitige Wahrnehmung der beiden Dichter war von Bewunderung, von irisierenden Spiegelungen und Ambivalenzen getragen, bis zu Hofmannsthals radikalem Bruch 1912 – ohne dass sein Interesse für den anderen je ganz erloschen wäre.

Meine chronologische Übersicht versucht, den vielbesprochenen Kontakt⁶ zwischen Gabriele d'Annunzio (12. März 1863 – 1. März 1938) und Hugo von Hofmannsthal (1. Februar 1874 – 15. Juli 1929) nachzuzeichnen: durch biographische Zeugnisse und solche der öffentlichen Wahrnehmung D'Annunzios im deutschsprachigen Raum. Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit, aber mit dem Ziel dokumentari-

² Frankfurter Zeitung, 9. August 1893, S. 1-3. Genannt werden in einer Anmerkung: »Prosa: »Il piacere«, »San Pantaleone«, »L'Invincibile«, »Giovanni Episcopo«, »L'Innocente« 1880–92. Poesie: »L'Isotto«, »La Chimera« 1890, »Elegie Romane« 1891.« (S. 1)

³ Gabriele d'Annunzio (I), in: SW XXXII, S. 100.

⁴ Als »bien imparfaite« bezeichnet D'Annunzio sein Deutsch in einem Brief an Hofmannsthal vom 22. Juni 1899. Die Dichter verständigten sich auf Französisch. Die Briefe GdAs an HvH in Camerino, Poesia, hier S. 24.

⁵ La Tavola Rotonda, 17. Dezember 1893. Vgl. dazu Ascarelli, Hofmannsthals »Gabriele d'Annunzio«.

⁶ S. dazu die Forschungsbibliographie am Ende des Beitrags.

scher Evidenz soll sie beitragen zum Verständnis einer komplexen Männer- und Dichterbeziehung zwischen Anziehung und Abstoßung.⁷

1879 GdA, *Primo vere* – Liriche. Tipografia di Giustino Ricci, Chieti 1879 (26 Gedichte und ein Anhang mit vier übersetzten Horaz-Gedichten des sechzehnjährigen Internatsschülers mit dem Pseudonym »Loro« in einer Auflage von 500 Exemplaren, finanziert von GdAs Vater.)⁸

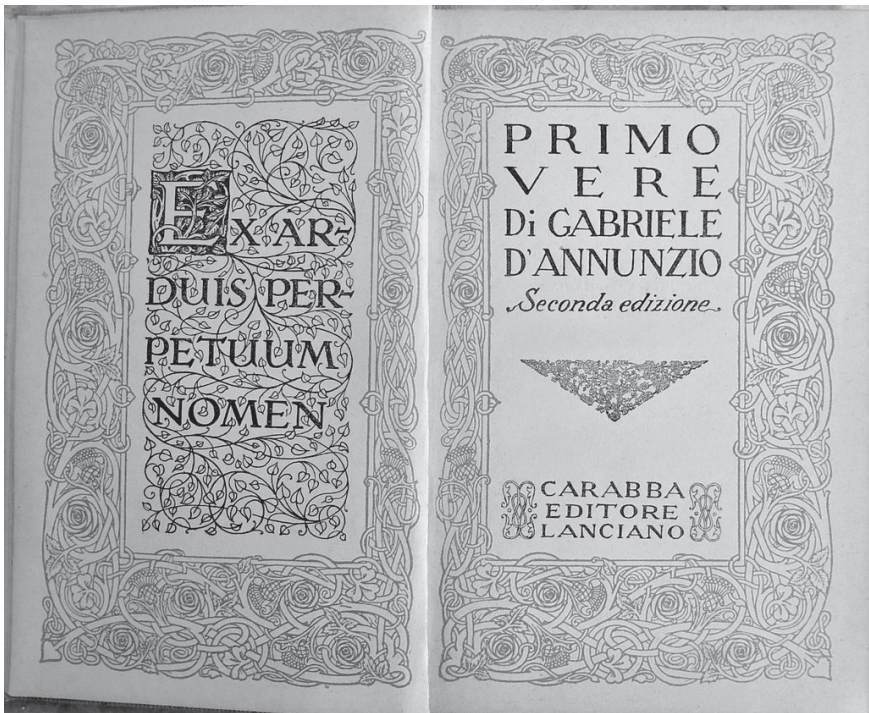


Abb. 1: GdA, *Primo vere*. 2. Aufl. 1880

⁷ Die Eigennamen Hugo von Hofmannsthal und Gabriele d'Annunzio werden mit HvH und GdA abgekürzt. Zitate bleiben davon unberührt. Hervorgehoben sind die Werktitel der beiden Autoren, einschließlich der Übersetzungen. Zusätze von mir in eckigen Klammern.

⁸ Maria Gazzetti, Gabriele d'Annunzio – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 2. Aufl. Reinbek 1995, S. 23.

- 1880** GdA, *Primo vere*. 2. erw. und überarb. Aufl. Rocco Carraba, Lanciano [Nov.] 1880
- 1882** Der berühmte Dichter und spätere Nobelpreisträger Giosuè Carducci (1835–1907) lernt GdA kennen und hält die Begegnung mit diesem 19jährigen in seinem Tagebuch fest; in der Öffentlichkeit wird GdA später oft als sein Nachfolger gesehen.
- GdA, *Canto novo*. A. Sommaruga, Roma 1882 (Gedichtsammlung)
- GdA, *Terra vergine* [Aus jungfräulichen Landen, 1910]. A. Sommaruga, Roma 1882 (Sammlung mit 9 Prosatexten)
- 1883** GdA heiratet Maria Hardouin, Duchessa di Gallese (1864–1954), aus dem römischen Hochadel. Er bleibt mit ihr trotz seines libertinen Lebenswandels lebenslang verheiratet.
- 1884** GdA, *Intermezzo di rime*. A. Sommaruga, Roma 1884 (Gedichtsammlung)
- GdA, *Il libro delle vergini* [Das Buch der Jungfrauen, 1901]. A. Sommaruga, Roma 1884 (Sammlung von 4 Novellen: »Le vergini«; »Favola sentimentale«; »Nell'assenza di Lanciotto«; »Ad altare Dei«)
- GdA wird als Autor mit verschiedenen Pseudonymen fester Mitarbeiter bei der römischen Tageszeitung »La Tribuna« (bis August 1888).
- 1886** GdA, *San Pantaleone* [Der heilige San Pantaleon, 1889]. G. Barbera, Firenze 1886
- GdA, *Isaotta Guttadauro ed altre poesie. Con disegni... La Tribuna*, Roma 1886
- 1887** Wiener Allgemeine Zeitung, Morgenblatt 2812, 25. Dezember 1887, Weihnachtsbeilage: »Eine literarische Reise um die Welt« mit Beiträgen aus dreiunddreißig Sprachen, darunter »**Gabriele d'Annunzio: Toto ... Italienisch**«

- 1888** **Neueste italienische Lyrik.** [Enrico] Panzacchi, [Lorenzo] Stecchetti, [Gabriele] d'Annunzio. Übersetzt von Julius Litten. Leipzig 1888 (11 Gedichte aus GdAs »Intermezzo di Rime«, 1884)⁹
- 1889** **GdA, Contro uno e contro tutti.** La Fionda, Roma 1889
- GdA, Il Piacere. Romanzo** [Lust, 1898]. A Francesco Paolo Michetti. Treves, Milano [Mai] 1889 (GdAs erster Roman, entstanden im Atelier des Malerfreundes Francesco Paolo Michetti, dem er gewidmet ist.)¹⁰
- GdA, Der heilige Pantaleon. Skizze aus Sicilien** [San Pantaleone, 1886]. In: An der schönen blauen Donau, Jg. 4, H. 12, 1889, S. 276ff
- 1890** **GdA, Poesie. L'Isottèo. La Chimera** [1885–1888]. Treves, Milano 1890
- 1891** **GdA, Giovanni Episcopo** [dt. 1894]. In: Protonotari, 16. Februar–1. März 1891 (in 3 Fortsetzungen)
19. Dez. Stefan George und der siebzehnjährige Gymnasiast HvH lernen sich im Kaffeehaus in Wien kennen. Die Begegnung ist ein für HvHs künstlerisches Selbstverständnis zentrales Ereignis. Im Gespräch spielen nicht nur die modernen Franzosen und Engländer eine Rolle, sondern auch GdA, wie HvH im Rückblick, wenige Monate vor seinem Tod, in einem vielzitierten Brief dem Literaturwissenschaftler Walther Brecht mitteilen wird:
- Ganz ohne Vermittlung von Zwischenpersonen kam dann George auf mich zu: [...] fragte mich, ob ich der und der wäre – sagte mir, er habe einen Aufsatz von mir gelesen, und auch was man ihm sonst über mich berichtet habe, deute darauf hin, dass ich unter den wenigen in Europa sei (und hier in

⁹ 1898 bei Carl Reißner, Dresden. – Der Druck von Gedichten GdAs wird hier nur beispielsweise nachgewiesen. S. dazu die Übersicht bei Vignazia, Die deutschen D'Annunzio-Übersetzungen, S. 160–164.

¹⁰ Hofmannsthal erwähnt Michetti, der auch in Wien ausstellte, ausdrücklich in seinem späteren, Fragment gebliebenen Aufsatz »Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzios« (SW XXXII, S. 292).

Oesterreich der Einzige) mit denen er Verbindung zu suchen habe: es handle sich um die Vereinigung derer, welche ahnten, was das Dichterische sei. Wir kamen dann einige Male zusammen: die Namen Verlaine, Baudelaire, Swinburne, Rossetti, Shelley wurden dabei in einer gewissen Weise genannt – man fühlte sich als Verbundene; auch der Name d'Annunzio kam schon vor, und natürlich Mallarmé. [...]

Im Ganzen kann man sagen, dass die Begegnung von entscheidender Bedeutung war – die Bestätigung dessen was in mir lag, die Bekräftigung dass ich kein einzelner Sonderling war, wenn ich es für möglich hielt – in der deutschen Sprache etwas zu geben, was mit den großen Engländern von Keats an sich auf einer poetischen Ebene bewegte und andererseits mit den festen romanischen Formen zusammenhing – so wie ja die Italiener auch für diese Engländer so viel bedeuteten hatten. Ich fühlte mich unter den Meinigen – ohne einen Schritt von mir selber weg tun zu müssen. (Rodaun, 20. Januar 1929; BW Brecht, S. 171)

1891/92 In den »Taccuini« GdAs, seinen Notizbüchern, taucht HvHs Name in einer Liste der Briefpartner auf.¹¹

1892

GdA, Il romanzo futuro. In: La domenica del don Marzio Jg. 2, Nr. 5, 31. Januar 1892, S. 1

GdA, L'Innocente [Der Unschuldige, 1895/1896] – con disegni di G.A. Sartorio. Ferdinando Bideri, Napoli [März] 1892 (Vorabdruck im »Corriere di Napoli«, Winter 1891/92)

GdA, Gli Idolatri. Ferdinando Bideri, Napoli 1892 (enthält drei Novellen aus »San Pantaleone«, 1886)

GdA, I Violenti (1884f). Ferdinando Bideri, Napoli 1892

GdA, Elegie romane (1887–1891) [Römische Elegien, 1903, Teilsammlung]. Nicola Zanichelli, Bologna 1892 (Mit den beiden Motti:

¹¹ Gabriele d'Annunzio, Taccuini. Hg. von Egidio Bianchetti und Roberto Forcella. Milano 1965, S. 13–22. S. a. Ascarelli, Hofmannsthals »Gabriele d'Annunzio«, S. 170 (ebd., Anm. 4, auch eine Übersicht zur Forschung über die Beziehung der Dichter bis 1994).

Quid melius Roma? / OVIDII EX PONTO L. P.
 Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe /
 wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch / nicht
 Rom. GOETHE'S RÖMISCHE ELEGIEN: I.)¹²

GdA, Autunno. In: Il giovine Pensiero, 5. Okt. 1892, S. 2
 (Gedicht)

GdA, Nell' Estate dei morti. In: Il giovine Pensiero,
 2. November 1892, S. 1 (Gedicht)

GdA, Giovanni Episcopo. Luigi Pierro, Napoli 1892
 (in HvHs Bibliothek, SW XL, S. 151)

**GdA, Odi navali. All'armata d'Italia per la morte
 dell'Ammiraglio di Saint Bon. Ferdinando Bideri, Na-
 poli 1892**

1893

**GdA, Trionfo della morte. Romanzo [Der Triumph
 des Todes, 1899].** In: Il Mattino, 3. Februar, 8. Septem-
 ber 1893, 21. April 1894, 7. Juni 1894 (Frz. u.d.T. »Triom-
 phe de la mort«, in: Revue de Deux Mondes, Jg. 65, 4.
 Quartal, 1. Juli–1. August 1895 in 5 Fortsetzungen)

GdA, Il Sonno del Re (da Isaotta Guttadauro). In: Il
 giovine Pensiero, 15. März 1893, S. 2

**GdA, »Trost« [»Consolazione«], »An die Lorbeeren«
 [»Ai lauri«], »Ein Traum« [»Un Sogno«].** Übers. von
 Stefan George. In: Blätter für die Kunst, Bd. I, 3, 1893,
 S. 88–94

In der redaktionellen Vorbemerkung nennt George seine
 Quelle: »Die verse eines der hervorragendsten dichter des
 jungen Italien standen zum erstenmal in der römischen
 »Antologia Nuova«. Dabei handelt es sich um GdAs
 »Nuove rime«, acht Gedichte in der » Nuova Antologia[!]«

¹² Enthält die Gedichte: »Il Vespro«; »Sogno d'un mattino di primavera«; »Villa
 d'Este«; »Sera sui colli d'Alba«; »Villa Medici«; »Elevazione«; »Sul lago di Nemi«;
 »Il Viadotto«; »Villa Chigi«; »Il voto«; »In un mattino di primavera«; »Il Meriggio«;
 »La Sera Mistica«; »In San Pietro«; »Le Erme«; »Il Pettine«; »Dal Monte Pincio«;
 »Felicem Niobem!«; »Ave, Roma«; »Vestigia«; »Nella Certosa di San Martino«; »Nel
 Bosco«; »Congedo«.

115, 16. Januar 1891, S. 345–351, die dann (später im Jahr 1893) Eingang in GdAs »Poema paradisiaco« fanden.

29. März

HvH an Stefan George:

Darf ich Sie [...] zu der (auch für *Ihr* Können) höchlichst gelungenen Nachdichtung der 2 Gedichte von d'Annunzio in den B.f.d.K. herzlich beglückwünschen? / Ich kenne von dem bedeutenden Italiener nur die Novelle »Giovanni Episcopo«; »l'Innocente« will ich nächstens ansehen. Sie würden mich sehr verbinden, wenn Sie mich von dem Erscheinen seines Gedichtbandes [»Poema Paradisiaco«] *gleich* benachrichtigen wollten, durch 2 gütige Zeilen, weil ich durch einen Aufsatz in einem Tagesblatt auf diese erfreuliche Erscheinung aufmerksam machen möchte. Ich schicke Ihnen nichts von meiner Arbeit, nicht aus Nachlässigkeit, sondern weil ich seit 2 Monaten nichts veröffentlichte. (BW George [1953], S. 60)¹³

1. Apr.

HvH an Stefan Georges Mitarbeiter und Sprachrohr Karl August Klein:

[...] beiliegend endlich ein Stück meiner Arbeit für die B.f.d.K.; ein antikisierender Dialog. [...] Von allem, was die Blätter bisher gebracht haben, erschienen mir die Verse von d'Annunzio in der Übertragung unseres Freundes S.G. als das bedeutendste. (BW George [1953], S. 61)¹⁴

3. Apr.

Stefan George an HvH:

Es entzückt mich dass die gedichte von d'Annunzio Sie so angesprochen (BW George [1953], S. 62).

6. Mai

V[alerie] Matthes, Gabriele d'Annunzio. In: Die Gegenwart 18, 1893, S. 280–282

Unter den Neuerern, welche in dem Sturm und Drang der gegenwärtigen Epoche eine führende Stellung sich errungen haben, ist es besonders der Name Gabriele d'Annunzio's, der in Italien vielfach genannt wird – von den einen mit überschwänglicher Begeisterung, von den anderen mit Mißbilligung und einem Schauer der Entrüstung, von Allen aber mit dem intensivsten Interesse, welches dieses kühne, rücksichtslose und mächtige Talent mit Recht beanspruchen kann. [...]

¹³ Zu Georges Übersetzungen von GdA in den »Blättern für die Kunst« (BfdK) s. Zannucchi, Art. D'Annunzio, Gabriele, in: George und sein Kreis, S. 1331, und ders., Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin 2016, S. 184ff.

¹⁴ Bei dem »antikisierenden Dialog« handelt es sich um HvHs »Idylle. Nach einem antiken Vasenbild« (SW III, S. 55–60).

Fast scheint es, als wolle d'Annunzio in seinem nächsten Werke das mystische, symbolische Gepräge seiner Poesie auch in die Prosa übertragen; hierauf läßt wenigstens der Artikel schließen, den er vor einigen Wochen im »Mattino« in Neapel veröffentlichte.¹⁵ [...] Die neue Kunst [...] müsse darin bestehen, sich mit der Wissenschaft zu verbinden, »aus allen Arten der Wissenschaft und allen Arten des Geheimnisvollen eine Harmonie zu bilden, das ganze, volle Leben darzustellen und doch zu gleicher Zeit alle Träume zu suggeriren.« [...]. Und, in seinem jugendlichen Ungestüm weit über das Ziel hinaus schießend, erklärt er: »alle früheren Schriftsteller, und alle die lebenden, welche schon das vierzigste Jahr erreicht haben, gehören einer bereits abgeschlossenen Kunstperiode an, einer Welt, welche fast gänzlich von der unsrigen losgelöst ist.«

GdA, Poema paradisiaco. Odi Navali (1891–1893). Treves, Milano 1893 (in HvHs Bibliothek 2. Aufl. 1893, mit Anmerkungen, SW XL, S. 152)

15. Juni HvH aus der Sommerfrische an Hermann Bahr, damals Feuilletonredakteur der »Deutschen Zeitung«:
Den Aufsatz über d'Annunzio – den ersten: ich will 2 kurze Aufsätze schreiben – fange ich morgen an. (BW Bahr, S. 41)
Gedruckt wird der Aufsatz allerdings im August 1893 in der »Frankfurter Zeitung« (s.u.).
24. Juni Amédée Pigeon, Gabriele d'Annunzio, poète et romancier italien. In: *Révue hebdomadaire* XIII, 1893, S. 596–613. Im Rahmen dieses Artikels wird auch der in meiner Einleitung erwähnte autobiographische Abriss GdAs gedruckt, den sein französischer Übersetzer Georges Hérelle der »*Révue hebdomadaire*« vermittelt hatte (S. 599–604). S.a. unter 1894, *Neue Revue*. – Die Übersetzung ins Französische bahnt in der Regel den Weg der Rezeption GdAs in Mitteleuropa.
25. Juni HvH hält fest: »d'Annunzio: l'Innocente« (SWXXXVIII, S. 223) und macht in der Folge die Übersetzung einer längeren Passage aus dem Roman und einige Notizen (SW

¹⁵ »Il Mattino« war eine von den Verlegern Edoardo Scarfoglio und Matilde Serao im März 1892 gegründete neapolitanische Tageszeitung, in der GdA zwischen September 1892 und August 1893 publizierte.

XXIX, S. 245f und 406); der »Innocente« ist Thema in seinem ersten D'Annunzio-Aufsatz (s.u.).

8. Juli

HvH an Felix Salten:

Ich lese jetzt gerade in dem Goethe-Schillerschen Briefwechsel; diese beiden großen Menschen haben in einer für uns beschämenden Weise besessen, was wir fälschlich sehr gering schätzen: Berufsfreude. [...] Die größten Dichter haben sich in der Jugend, wenn das äußere Leben geegbt hat, mit Zeitungsarbeit und Übersetzen abgegeben und mangels größerer Schöpferfreuden vorläufig daran ihre Freude gehabt. [...] – Ich arbeite an einem größeren Aufsatz über einen italienischen Dichter, mit dem ich Euch und andere Freunde bekannt machen möchte [...]. (B I, S. 83f)

9. Juli

HvH an Hermann Bahr:

Über d'Annunzio möchte ich gern ordentlich schreiben und lieber für die Frankfurter Zeitung; es bei Euch unterzubringen, ist Ihnen natürlich nicht schwer; aber ich möchte nicht, dass die Auspitzer's¹⁶ je als eine unangenehme Verpflichtung empfänden, was ganz gut eine hie und da in Anspruch genommene Höflichkeit bleiben kann. (BW Bahr, S. 45)

13. Juli

HvH aus der Sommerfrische in Bad Fusch an die renommierte Literaturkritikerin und Übersetzerin Marie Herzfeld (1855–1940), eine gemeinsame Mitarbeiterin bei der »Modernen Rundschau«:

Ich habe außer den Versen des D'Annunzio nur lauter alte Bücher mit, Shakespeare'sche Comödien, Macaulay, Goethe Band 1, 2, Machiavell Principe, welche nebst viel Schlaf, Milch und guter Luft meine Erholung von einiger Abgespanntheit bewerkstelligen sollen. Ich bin alles Feinen, Subtilen, Zerfaserten, Impressionistischen, Psychologischen recht müde und warte, daß mir die naiven Freuden des Lebens wie Tannenzapfen derb und duftend von den Bäumen herunterfallen. Leider Gottes ist der Baum des Lebens ungeheuer headstrong und läßt sich nicht schütteln. (BW Herzfeld, S. 37)

¹⁶ Emil (1851–1908) und Johann (1857–1925) Auspitzer waren von 1892–1894 die Eigentümer und Herausgeber der »Deutschen Zeitung«; sie engagierten Hermann Bahr als Feuilletonredakteur. Nach dem Ausscheiden von Ludwig Ganghofer im Januar 1893 wurde Bahr auch Referent für das Burg- und Volkstheater. Im Dezember 1893 zerstritt sich Bahr mit Emil Auspitzer und verließ die »Deutsche Zeitung« (s. BW Bahr, S. 519f).

9. Aug.

Loris (Wien). / **(Hugo von Hofmannsthal.), Gabriele d'Annunzio.** In: Frankfurter Zeitung, Jg. 37, Morgenausgabe, Nr. 219, 1893, S. 1–3:

Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und alle die unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. [...]

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

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

Ja es strömt aus diesen Versen eine Bezauberung, die unterwirft, nicht nur die smaragdnen Büsche und Bäume, sondern völliger noch die horchende Seele, die sehnende Seele, die verträumte Seele, *unsere* Seele.« (Wieder in: SW XXXII, S. 101–107)¹⁷

2. Halbjahr zahlreiche Kolportagen über GdA in der Presse:

(Dichtung und Wirklichkeit.) Der gefeierte italienische Volksdichter Gabriele D'Annunzio mußte erfahren, daß zwischen den freien Gebilden der Phantasie und der rauen Wirklichkeit ein Abgrund klafft, den auch ein Dichter nicht zu überbrücken vermag. Der Roman, den er mit einer Gräfin lebt, statt ihn zu dichten, brachte ihn in's Gefängniß. D'Annunzio wurde nämlich wegen Ehebruchs dieser Tage von der neunten Abteilung des Neapeler Gerichtes zu fünf Monaten Gefängniß verurtheilt. Die Mitschuldige Annunzio's war die Gräfin Maria G. H., die mit dem Artillerie-Hauptmann Graf A. verheiratet ist. Der Dichter saß jedoch allein auf der Anklagebank, da die Gräfin, die seit einiger Zeit von ihrem Gatten vollständig getrennt lebt, sich nicht im Gerichtssaale eingefunden hatte. Sie beschuldigt ihrerseits ihren Gatten, sie und ihre beiden kleinen Kinder beinahe dem Hungertode preisgegeben zu haben; ferner soll er in der ersten Zeit der Ehe

¹⁷ S. dazu auch den kritischen Apparat zum Aufsatz, ebd., S. 638–672.

versucht haben, seine Gemalin [!] mit jungen Herren der palermitanischen Aristokratie zu prostituieren, in der Hoffnung, daß sich ihm selbst dadurch eine ununterbrochen fließende Geldquelle für seine noblen Passionen eröffnen werde.¹⁸

11. Aug. Arthur Schnitzler an HvH: »Ist von dem Mann [GdA] was ins Deutsche übersetzt?« (BW Schnitzler, S. 43).
17. Dez. **HvH, Gabriele d'Annunzio. [Übersetzt von GdA.]** In: La Tavola Rotonda, Jg. III, Nr. 51, 1893 und 52, 1893, S. 7–9. Gezeichnet war der Artikel mit »Hugo von Hofmannsthal« und dem Hinweis »Dalla ›Frankfurter Zeitung‹«,¹⁹ ohne Nennung eines Übersetzers. Die Sondernummer der von Ferdinando Bideri herausgegeben neapolitanischen Zeitschrift »La Tavola Rotonda« war GdA gewidmet; vorangegangen war dem Aufsatz eine Blütenlese aus französischen Artikeln über GdA.

¹⁸ Wiener Allgemeine Zeitung 4613, 10. August 1893, S. 4. Im Herbst d.J. wird GdA begnadigt: »(Ein begnadigter Dichter.) Man schreibt aus Rom: ›König Humbert hat den bekannten italienischen Schriftsteller und Dichter Gabriele d'Annunzio, der wegen Ehebruches zu siebenmonatlichem Kerker verurtheilt worden war, begnadigt.« Grazer Tagblatt, 3. Jg. Nr. 271, Sonntag, 1. Oktober 1893, S. 7.

¹⁹ Wieder in: GdA, Scritti giornalistici. Hg. von Annamaria Andreoli und Federico Roncoroni. Bd. 2: 1889–1938, Milano 1996, S. 157–169. S. dazu im Einzelnen Ascarelli, Hofmannsthals »Gabriele d'Annunzio«, und Raponi, Hofmannsthal e L'Italia (2002), S. 118f.

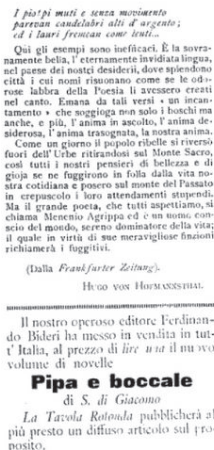


Abb. 2: Titelblatt und letzte Seite des von GdA übersetzten D'Annunzio-Aufsatzes von HvH in der GdA gewidmeten Sondernummer der »Tavola Rotonda«

1894

4. Jan HvH teilt der Wiener Journalistin Marie Herzfeld ohne weiteren Kommentar GdAs Adresse mit: »Gabriele D'Annunzio, Resina (Napoli) / Villa Amelio« (BW Herzfeld, S. 41). 1896 wird sie ausführlich über GdA schreiben (s.u.).

GdA, Trionfo della morte. Romanzo [Triumph des Todes, 1899]. Treves, Milano 1894 Auszüge waren 1889 unter dem früheren Arbeitstitel »L'Invincibile« erschienen.

5. Juli In HvHs Bibliothek 3. Aufl. 1894, mit der Widmung: »à *Hugo von Hofmannsthal* / avec les sympathies les / meilleures. / *Gabriel d'Annunzio*. / *Francavilla al Mare (Abruzzi)* / 5. juillet 1894.« (SW XL, S. 156)

18. Juli Elsa Prinzessin Cantacuzène, eine Gesprächspartnerin HvHs auf Augenhöhe, wünscht sich von ihm neben Walter Paters »Marius der Epicuräer« auch

etwas von *Gabr. d'Annunzio* um den ich mich nie bisher getraut habe, Sie zu bitten, weil – ja wie soll ich das sagen? – weil im-

mer so wie eine Weihe mir über ihm lag; wie eine Scheu auch empfand ich davor, seine Sachen zu lesen, ehe ich durch vollständigeres Beherrschen seiner Sprache – serais plus à même d'en goûter les beautés. – Aber es lockt mich doch sehr. (BW Bruckmann, S. 191)

21. Aug. HvH an Hermann Bahr:

Ich werd dann im ersten Halbjahr der Zeitung außer Pater noch über den neuesten d'Annunzio und event. über Browning schreiben. (BW Bahr, S. 57)

Die Projekte waren bereits im Juni 1894 im Tagebuch festgehalten, »Walter Pater d'Annunzio« (SW XXXVIII, S. 289), und auch in der Notiz, die an Stefan Georges GdA-Übersetzungen aus den BfdK (s.o.) anschließt: »Aesthetism / zum Aufsatz über Pater d. Gedicht von Pamphila im Poema paradisiaco ebenso charakteristisch das Gedicht, wo das Licht von dem Buch ausgeht« (SW XXXII, S. 765 und Kommentar S. 778; der Aufsatz über Walter Pater erschien am 17. Nov. 1894 in der »Zeit«, S. 104f).

29. Aug. **GdA, Der Märtyrer.** In: Neue Revue 5, Nr. 37, 1894, S. 275–282

19. Sept. **GdA, (Selbstbetrachtungen eines Decadenten).** In: Neue Revue 5, Nr. 40, 1894, S. 378–381. Diese autobiographische Studie²⁰ war auf Französisch bereits am 24. Juni 1893 in der »Revue hebdomadaire« erschienen (s. o. unter 1893). HvH erwähnt sie in seinem zweiten D'Annunzio-Aufsatz (s.u.). Die Redaktion der »Neuen Revue« merkte dem Druck von GdAs »Selbstbetrachtungen« folgendes an:

Die in Nr. 37 veröffentlichte Novelle »Der Märtyrer« des in Italien und Frankreich hochgeschätzten Dichters hat in unserem Leserkreise so widersprechende Meinungen über Art und Werth des Erzählers erweckt, daß die Kenntniß des Entwicklungsganges dieser seltsamen literarischen Persönlichkeit wohl zur weiteren Orientierung erwünscht sein dürfte. Wir glauben diesen Zweck am besten durch die Mittheilung eini-

²⁰ SW XXXII, S. 784, konnte sie nicht ermitteln. – In der »Neuen Revue« hatte HvH schon eine Reihe von Kunstaufsätzen publiziert: »Die Malerei in Wien«, »Franz Stuck«, »Internationale Kunstausstellung«, »Über moderne englische Malerei«.

ger autobiographischen Aufzeichnungen Gabriele d'Annunzios erreichen zu können. (S. 378)

26. Sept. HvH an Richard Beer-Hofmann:
Wenn Sie sich in Florenz zufällig sehr nach einem Menschen sehnen sollten, so suchen Sie sich im Lehmann [Adressbuch] die Adresse eines Herrn Carlo Placci,²¹ sagen ihm auf deutsch oder französisch, daß der Bahr und ich ihn, ich aber auch durch ihn den D'Annunzio grüßen lass und dann werden Sie ihn vielleicht sehr nett finden. Dann fragen Sie ihn, bitte, um Name und Adresse seines *arabischen* Freundes. Der d'Annunzio selber ist wahrscheinlich in Francavilla al mare (Abruzzi) oder auch in Neapel, Vorstadt Resina, Villa D'Amelio. (BW Beer-Hofmann, S. 40)
28. Nov. HvH an Hermann Bahr, der neben Isidor Singer und Heinrich Kanner bis 1901 Mitherausgeber der soeben gegründeten Wiener Wochenschrift »Die Zeit« war:
Dieser schöne und umfassende Aufsatz über d'Annunzio kostet 15 fl, denn ich bin sehr schläfrig und hab ihn wie ein Postpferd schmieren müssen. Lassen Sie mir das Geld nicht durch die Post anweisen, sondern persönlich. Bitte gut *corrigieren!* Und unterzeichnen mit Chiffre H nicht Name oder Loris. (BW Bahr, S. 58)
1. Dez. HvH, **Gabriele d'Annunzio [II]**. In: Die Zeit. Wiener Wochenschrift, Bd. 1, Nr. 9, 1894, S. 139f:
Herr Gabriele d'Annunzio, der heute 30 Jahre alt und neben dem alten Carducci der berühmteste Dichter Italiens ist, hat unlängst irgendwo eine ganz knappe Skizze seines Lebens veröffentlicht. Er spricht darin von seiner Jugend und seinem Ruhm mit einer Anmuth und Kühnheit, die etwas römisches hat, oder besser, etwas von dem großen und sehr eleganten Stil, den die Menschen des XV. Jahrhunderts schrieben, wenn sie die Antike zu copieren meinten. [...]
Es ist sehr sonderbar, wenn einer in so starren Dingen das Bild seiner Vision der Welt findet, da doch im Dasein alles gleitet und fließt. Und es ist sehr charakteristisch, dass sich

²¹ Der anglophile Schriftsteller und Übersetzer Carlo Placci (1861–1941), Sohn eines italienischen Vaters und einer mexikanischen Mutter, schrieb über englische Gegenwartsautoren und führte als Vermittler zwischen den Sprachen und Kulturen in Florenz einen literarischen Salon. Zu seiner Beziehung zu HvH s. Silvia Brunelli, *Alcune lettere inedite di Hofmannsthal a Carlo Placci*. In: *Rivista di letterature moderne e comparate* 34, 1981, S. 175–185, und Placcis Essay »Hugo von Hofmannsthal. Il poeta di Strauss«. In: *La Lettura. Revista mensile del Corriere della sera*. Bd. 4, 1911, S. 347–354.

ihm in den steinernen, künstlichen Spuren einer vergangenen Zeit das Leben ankündigt. Es ist in der That etwas Starres und etwas Künstliches in der Weltanschauung des Herrn d'Annunzio, und noch fehlt seinen merkwürdigen Büchern ein Allerletztes, Höchstes: Offenbarung.²²

1. Dez. – 19. Jan. **GdA, Giovanni Episcopo [ital. 1892].** In: Die Zeit, Bd. 1, Nr. 9 – Bd. 2, Nr. 16, 1894/95 (8 Folgen). Ohne Hinweis auf die Übersetzerin Adele Berger. – Am 1. Dezember 1894 wurde in der »Zeit« auch HvHs zweiter Aufsatz über »**Gabriele d'Annunzio**« abgedruckt.

GdA, Intermezzo di rime. Ed. definitiva. Bideri, Napoli 1894

1895

Robert Saitschick, Gabriele D'Annunzio. In: Neue deutsche Rundschau, Jg. 6, 1. Quartal 1895, S. 277–282. Anmerkung der Redaktion: »Gabriele d'Annunzios Roman l'Innocente bieten wir unseren Lesern nächstens in erstmaliger deutscher Übersetzung.«²³

GdA, Der Unschuldige [L'Innocente, 1892]. [Übersetzt von Maria Gagliardi]. In: Neue deutsche Rundschau, Jg. 6, 3/4. Quartal 1895, S. 744–770, 855–873, 965–994, 1055–1083, 1152–1205

²² Gezeichnet war der Artikel mit »H.H.«; er enthielt ausführliche Passagen zu GdAs neu erschienenem »Trionfo della morte« (SW XXXII, S. 143–146; zur Vorgeschichte ebd. S. 779f).

²³ Dazu bemerkt Peter de Mendelssohn: »Wie Fischer zu d'Annunzio kam, ob Hofmannsthal's erste Aufsätze [den Lektor Moritz] Heimann aufmerksam machten, ob die Übersetzerin, Maria Gagliardi, ihn dem Verlag zuführte, ist nicht mehr zu ermitteln; auch nicht, warum [Oscar] Bie keinen Berufeneren mit der Einführung d'Annunzios in der Zeitschrift fand als einen jungen Dr. phil. Robert Saitschick, später Literaturprofessor in Köln, der seit dem Novemberheft 1894 mehrfach unter dem Titel ›Von ausländischer Literatur‹ sich in endlosen grauen Schwaden beflissener Dissertation durch die Zeitschrift wälzte. Ausgerechnet dieser rührende Mann, der auf Schritt und Tritt in einem Sumpf von Gemeinplätzen versank, führte d'Annunzio mit einem sechsseitigen kleingedruckten Elaborat in der ›Rundschau‹ ein. Es stand, fleißig zusammengetragen, alles drin, was ›Loris‹ drei Jahre zuvor auf einem Drittel des Raums gesagt hatte; aber es stapfte lichtlos und unbeflügelt durch die antikische Landschaft.« Ders., S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt a.M. 1970, S. 219.

12. Juni HvH an Hermann Bahr mit Empfehlungen für dessen Aufenthalt in München:
Ein netter, lebendiger Mensch ist der Kunstverleger Hugo Bruckmann, vielleicht finden Sie auch wen, der mit d'Annunzio irgendwie zusammenhängt, das wäre mir sehr recht. Überhaupt bauen Sie wieder ein bisserl an unserer Welt. (BW Bahr, S. 62)
15. Juni HvH an Hermann Bahr von seiner Militärübung in Götting:
Auch diesen Triumph des Todes von D'Annunzio les ich jetzt zum zweitenmal, und aufmerksam, um möglichst viel von dem zu errathen, was unter den merkwürdigst variierten und assimilierten fremden Einflüssen sein Eigenes ist. Er scheint doch einer von denen zu sein, die an fast alles im Leben vorkommende schon einmal gedacht haben, also dem Leben gerecht zu werden suchen. Er redet auch von Freunden, Malern und dergleichen, die ihn »ganz verstehen«. Die müssten dann sehr gescheidt sein. Ihr Pica hat aber noch nicht viel erzählt. (BW Bahr, S. 63)²⁴
16. Juni HvH an Richard Beer-Hofmann:
Auch der D'Annunzio geht mir jetzt beim zweiten Lesen unglaublich nahe. [...] Er ist mir unter allen lebenden der merkwürdigste Künstler. (BW Beer-Hofmann, S. 54)
19. Juni Hermann Bahr an Arthur Schnitzler:
Ich möchte sehr, sehr gern etwas von Dir für die »Zeit« haben. Lieber wäre mir eine kurze Geschichte, nicht über 8 Spalten des Blattes. Faute de mieux, nehme ich auch eine lange, obwohl ich an d'Annunzio erfahren habe, daß das Zerreißen in Fortsetzungen auch die stärksten Sachen umbringt.²⁵
- Sept. GdA und die Schauspielerin Eleonora Duse (1858–1924), die sich 1894 kennengelernt hatten, begegnen sich in Venedig wieder und gehen eine krisengeschüttelte Liebes- und Arbeitsbeziehung ein. Durch Duses Einsatz für ein reformiertes modernes Theater wird aus dem Lyriker, Ro-

²⁴ Vittorio Pica (1864–1930) war ein neapolitanischer Literaturkritiker, der über die moderne Literatur schrieb und seit 1895 Mitarbeiter der »Zeit« war. 1899 erschien auf Deutsch eine Sammlung mit Essays über Verlaine, Mallarmé, Barrès, France und Huysmans.

²⁵ Hermann Bahr [und] Arthur Schnitzler. Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente 1891–1931. Hg. von Kurt Ifkovits und Martin Anton Müller. Göttingen 2018, S. 102.

mancier, Journalisten GdA jetzt auch ein Theaterautor, den die Duse nach Kräften unterstützt. Hermann Bahr hatte die Duse in seiner »Russischen Reise« (1891) gefeiert, HvH hatte die Auftritte der großen Schauspielerin in Wien erlebt und in den Artikeln »Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche« (1892) und »Eleonora Duse. Legende einer Wiener Woche« (1892) hymnisch besprochen (SW XXXII, S. 53ff und S. 58ff).²⁶ In dem Schlüsselroman »Il Fuoco« (1900) wird der »animatore« GdA die fünf Jahre ältere Geliebte dann als verwelkende Frau bloßstellen, 1904 zerbricht die Liebesbeziehung endgültig.

Okt. HvH im Tagebuch: »le Vergini delle Rocce von d'Annunzio – eine Einheit« (SW XXXII, S. 838); und rückblickend: »Im October 10 Tage mit den Eltern in Venedig; die vergini delle rocce von d'Annunzio zuerst gekauft und gelesen.« (SW XXXVIII, S. 350; s.a. unter 1896)

Nov. **GdA, L'Allegoria dell'autunno. Omaggio offerto a Venezia. Roberto Paggi, Firenze (novembre) 1895.** In HvHs Bibliothek, mit Anstreichungen und dem Vermerk: »Venedig Ende September 1898 gelesen, während ich den »Abenteurer und die Sängerin« [schrieb]« (SW XL, S. 148; SW V, S. 432f. S. a. den Brief an Hermann Bahr unter 1898). GdAs Band enthält die Verse »Frammento d'un poema obliato« aus dem September 1887 und »Giosa« (Venzia 1895).

1896 GdA, Le Vergini delle rocce [Die Jungfrauen vom Felsen, 1897]. Treves, Milano 1896 (erschieden Herbst 1895/1896)

Winter HvH notiert sich: »über d'Annunzio / er hat die Liebe zu
1895/96 der Schönheit der Jugend nicht durch Nachahmung des Lebens ausgedrückt, sondern indem er Sprüche und Bil-

²⁶ In dieser Zeit hatte HvH sich auch Notizen zu einer Duse-Novelle gemacht (SW XXIX, S. 25 und 273f).

der anführt. / Viel von seiner Wahrheit aus den Büchern genommen.« (SW XXXVIII, S. 347)

11. Jan.

HvH, Der neue Roman von d'Annunzio. (Le vergini delle rocce. Milano, Fratelli Treves 1896). In: Die Zeit 6, Nr. 67, 1896, S. 25–27:

Hier ist es nothwendig, auf die Wurzeln der Wörter zu achten. D'Annunzio hat ein und dasselbe Wort für die Sträucher, die ihre Frucht gebären, und für die Seelen, die ihre Kraft in einer Handlung an den Tag bringen: beides heißt *esprimere*. *So dürstet, wie der Held, die ganze Landschaft nach dem Thun.* [...]

Wie ich vor ein paar Monaten mit diesem Buch in Venedig unter den Arkaden saß, war seine Kraft so groß über mich, dass mir unter dem Lesen manchmal war, als trüge mir der Dichter sein ganzes Land entgegen, als käme Rom näher heraufgerückt, das Meer von allen Seiten hergegangen, ja als drängen die Sterne hernieder. (SW XXXII, S. 162–168, hier S. 166 und 168).

Marie Herzfeld, Gabriele d'Annunzio. Ein Dichter der Decadenz. In: Nord und Süd 77, April–Juni 1896, S. 44–65

5. Mai

Moritz Necker, Neurasthenische Romane. (Gabriele d'Annunzio):

Seitdem ich die Romane des rasch berühmt gewordenen Italieners Gabriele *d'Annunzio* kennen gelernt habe, glaube ich daran, daß es »eine Moderne« gibt. [...]. Ich habe jetzt zwei Romane von ihm gelesen, den einen in französischer, den andern in deutscher Uebersetzung: »Triomphe de la mort« und »Der Unschuldige«, und in beiden Werken ist diese Kunst der Stimmungsmalerei, der lyrischen Schilderung gleich bewundernswerth. (Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 11386, 1896, S. 1–3, hier S. 1)

27. Juni

Willy Rath, Gabriele d'Annunzio. In: Die Gegenwart, Bd. 49, Nr. 26, 1896, S. 406–409

26. Juli / 2. Aug.

Ferry Bératon, Die Literatur der Seelenschilderungen. »Der Unschuldige« von Gabriele d'Annunzio. In: Wiener Salonblatt Nr. 30, 26. Juli, S. 8, und Nr. 31, 2. August 1896, S. 10

14. Aug. Arthur Schnitzler an Olga Waissnix aus seiner Sommerfrische in Dänemark:

Lesen thu ich wieder einmal Dichtung und Wahrheit [...]; hinter mir hab ich u.a. [...] den Triomphe de la mort, mit dem ich eben beschäftigt war, als ich Ihren Brief erhielt, der mir gleiches von Ihnen mitteilte. Innocente hab ich schon früher gelesen. Die Verwandtschaft d'Annunzios mit mir, die Ihnen auffiel, ist schon (am stärksten in einem französ. Artikel in einer Revue, welche weiß ich momentan nicht) betont worden; auch ich glaubte sie manchmal zu empfinden. Freilich kann er viel mehr als ich, ist ruhiger und fleißiger; eine Neigung zum gekünstelt-psychologischen und koketten scheint auf Bourget'schen Einfluß hinzuweisen. Im Triomphe sind ein paar Sachen, besonders das ganze Buch, wo der Held in den Beziehungen zu seiner Familie geschildert wird, von wunderbarer Kraft; dagegen wollten mir die mythisch-katholischen Partien sowie die Lösung des ganzen nicht behagen. Es ist in der Composition eine Unverhältnismäßigkeit, die stört, der Innocente hat reiner auf mich gewirkt, obwohl darin nirgends so bewunderungswürdige Höhen erreicht sind als im Triomphe.²⁷

5. Sept. Hermann Ubell, Gabriele d'Annunzio als Lyriker. In: Die Zeit, Bd. 8, Nr. 101, 1896, S. 152f. GdA habe Italien eine neue Epoche der Lyrik beschert, in der deutschsprachigen Lyrik dürften »nur Hugo von Hofmannsthal und Stefan George ähnliches bedeuten« (vgl. auch BW Bahr, S. 545).

GdA, Der Unschuldige [L'Innocente, 1892]. Einzig autorisierte Übersetzung von Maria Gagliardi. S. Fischer, Berlin 1896 (2. Aufl. 1898, 3. Aufl. 1900, 4. Aufl. 1904, 5. Aufl. 1910... 13. Aufl. 1920; Gesamtauflage 13.000)²⁸

²⁷ Arthur Schnitzler, Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1981, S. 295f.

²⁸ Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen, S. 452f. – S. Fischer bringt »von 1896 bis 1904 nicht weniger als elf Bücher von ihm [d'Annunzio] heraus, sechs Romane und Novellenbände und fünf Bühnenwerke, und alle erlebten mehrere, einige hohe Auflagen.« Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, S. 219.

- Okt. Ria Claassen, *Neue Kunst*. In: *Der socialistische Akademiker* 2, H. 10, 1896, S. 632–638:
 Oder die neue Kunst fliegt [...] zurück durch die Jahrhunderte [...]. Sie flüchtet zu den Griechen oder in die Renaissance. Von dort will sie den wahren Keim der Erneuerung mit herüberbringen [...]. Aber [...] es wird ein nervöses Griechenthum und eine grüblerische Renaissance. Nur auf der äusseren Form ist der Stempel jenes Geistes in unvergleichlich erneueter Weise haften geblieben, und wir bewundern ihn in der knappen, durchsichtigen, funkelnden und doch so vieldeutigen Sprache von Gabriele d’Annunzio, oder (in der deutschen Poesie) von Hugo von Hofmannsthal. (S. 636)²⁹
- 1897** **GdA, Lust [Il Piacere, 1889]**. In: *Neue deutsche Rundschau* (Freie Bühne), Jg. 8, 1./2. Quartal 1897, S. 24–42, 123–154, 241–255, 344–365, 457–494, 562–588, 674–710, 784–815
1. Mai **GdA, Die sieben Brunnen** [aus: »Le vergine delle rocce«]. Deutsch von Eugen Guglia. In: *Wiener Rundschau*, Jg. 1, Nr. 12, 1897, S. 448–451³⁰
GdA, Die Glocken. Deutsch von Maria Gagliardi. In: *Neuland* 1, H. 2, 1897, S. 250–255
GdA, Jungfrauen vom Felsen [Le vergini delle rocce, 1896]. Deutsch von Eugen Guglia. In: *Jugend* 2, 1897, S. 542f (Auszug)
15. Juni Uraufführung von **GdAs »Sogno d’un mattino di primavera«** im Théâtre de la Renaissance in Paris (gefolgt von Goldonis »La locandiera«). Sarah Bernhardt, die berühm-

²⁹ Die Redaktion weist darauf hin, dass der Artikel bereits in der »Sächsischen Arbeiter-Zeitung« erschienen ist (S. 632). 1898 wird die Autorin Ria [Schmujlow-]Claassen HvH in der inzwischen in »Sozialistische Monatshefte« umbenannten Zeitschrift einen eigenen Artikel widmen (S. 276–286).

³⁰ In der »Wiener Rundschau« publizierte auch Hofmannsthal zwischen November 1896 und Dezember 1898. – Eugen Guglia (1857–1919), promovierter Historiker (1882), Schriftsteller und Journalist, 1883–1901 Lehrer am Theresianum, ab 1902 an der k.u.k. Kriegsschule in Wien, 1901–1909 Chefredakteur der »Wiener Zeitung« und Hofrat (1909). Er übersetzte GdA und schrieb mehrfach über ihn. Seine Biographie über den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer wurde von HvH rezensiert. S. dazu Olivia Varwig, *Der Kritiker mit den unabweislichen Grundforderungen*. Diss. phil. Uni. Wuppertal 2012, S. 147–162.

te französische Schauspielerin, hatte Eleonora Duse zu einem Gastspiel in ihr Theater eingeladen. Für diesen Anlass erbat die Duse von GdA ein eigenes Stück, das er in weniger als zwei Wochen fertiggestellt haben soll.

29. Juli Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 173, 1897, S. 5393:

Lüftung eines Pseudonyms. Berichtigung. – Wir haben vor einigen Tagen (in Nr. 170 d. Bl.) nach der Allgemeinen Zeitung mitgeteilt, daß der Name des Dichters Gabriele d’Annunzio ein Pseudonym für seinen bürgerlichen Namen Rapagnetta sei. Wie die Allgemeine Zeitung nunmehr mitteilt, verwahrt sich Gabriele d’Annunzio entrüstet gegen den Namen Rapagnetta (Rübchen, mit dem Nebensinne Dummköpfchen). Schon sein Vater habe sich noch vor Gabriele’s Geburt jenes Namens entledigt, indem er sich von einem Herrn d’Annunzio adoptieren ließ.

GdA, Sogno d’un mattino di primavera [Traum eines Frühlingmorgens, 1900]. Modes & Mendel, Roma 1897

Sommer 1897 Vom 12. August bis 20. September fährt HvH mit dem Fahrrad nach Oberitalien. In Verona kauft er GdAs »Sogno d’un mattino di primavera«: »den 9^{ten} Tag [=19. August] nach Verona. lese sogno d’un mattino di primavera. gehobene Stimmung fängt an.«³¹ GdAs Text wurde die Matrix für HvHs Einakter »Madonna Dianora«/»Die Frau im Fenster« (SW III, S. 93–129). Er wird sein Exemplar mit den ersten Notizen und dem Vermerk »gekauft in Verona, im Sommer 1897« später Wladimir Schmuylow, dem Ehemann von Ria Claassen (s. Oktober 1896) schenken (s. SW XL, S. 152–156; SW III, S. 512). Rückschauend auf diese glückliche Zeit notiert HvH: »Varese: die ersten 3 Tage: die Frau im Fenster [/] Dann den Prolog dazu.«³²

³¹ SW XXXVIII, S. 388.

³² SW XXXVIII, S. 389 – Zur vollendeten Niederschrift der »Frau im Fenster« nach GdAs »Sogno d’un mattino di primavera« s. SW III, S. 117ff und S. 504ff.

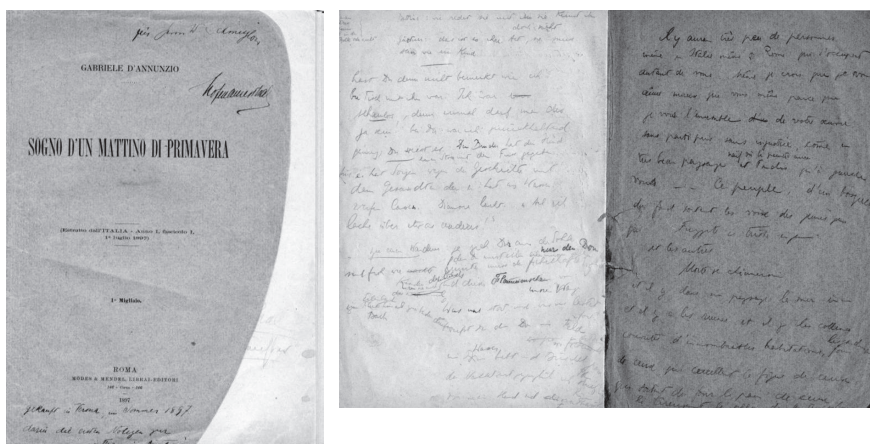


Abb. 3 und 4: GdA, Sogno d'un mattino di primavera (1897). HvHs Exemplar mit seinen Aufzeichnungen zur »Frau im Fenster« DLA Marbach

In der italienischen Presse verfolgt Hofmannsthal die letzte Phase von GdAs Kandidatur um einen Sitz im römischen Parlament. Der parteilose GdA hatte sich auf der Liste der Konservativen im Bezirk Ortona für den römischen Senat aufstellen lassen und hielt seine Wahlrede »Discurso della siepe« (Diskurs der Hecke) am 22. August in Ortona sul Mare. Im Vorfeld seiner Bewerbung hatte es Wirbel und Korrekturen um das Pseudonym bzw. den eigentlichen Familiennamen GdAs gegeben (s.o.).

25. Aug. HvH aus Varese an Hermann Bahr:

ich bin überaus glücklich und zufrieden in dem Land, das für mich doch das schönste ist. [...] sogar die Zeitungen sind interessant, weil jeden Tag etwas über die Wahl von d'Annunzio drinsteht. Wenn er gewählt ist, werd ich für die »Zeit« drüber schreiben. Das ganze ist eine der merkwürdigsten Sachen von der Welt. (BW Bahr, S. 89)

26. Aug. HvH aus Varese an seinen Vater:

Hier sitze ich in dem kleinen Hôtelgarten unter einem großen Eibenbaum und schreibe fast den ganzen Tag. Mein einziger sehr erfreulicher Spaziergang ist um 2 zur Post (nachher esse ich ein Gefrorenes und lese den Corriere della sera und den Secolo, voll Tratsch über die Candidatur von d'Annun-

zio) und abends vor der cena gehe ich in den unsäglich schönen großen stillen Giardino publico. (SW XXXIX, S. 675)

[Ende
Aug.]

Briefentwurf HvHs aus Varese an GdA über seine Lektüren:

À la fin de 1895 j'étais à Venise. J'oubliais tout[es] les églises et je lisais les Vierges des Roches [...] C'est un livre qui fait frémir d'attente. Vos livres sont étranges monsieur. Ils portent l'empreinte d'une personnalité si forte, ils sont tellement secoués par la fougue d'une âme dominatrice [...]. (FDH Hs-28997; SW XXXII, S. 838)

3. Sept.

Hermann Bahr an HvH:

Was Sie mir über die Wahl d'Annunzios andeuten, hat mich sehr interessiert; in diesen Sachen benehmen sich die deutschen Zeitungen wieder schmähhlich, indem sie mit dem instinktiven Haß, den sie gegen jeden Großen haben, täglich aufs Gemeinste witzeln und d'Annunzio zur komischen Figur zu machen trachten. Darum wäre es mir sehr werthvoll, einen ernsten und rechten Artikel darüber für die »Zeit« zu haben. Diesen können nur Sie schreiben, der sozusagen dabei gewesen ist. Thun Sie es ja gewiß, thun Sie es aber gleich: die Sache müßte noch in diesem Monat kommen, solange sie »aktuell« ist. Schicken Sie mir das Mnscrip[t] also recht bald. (BW Bahr, S. 89)

5. Sept.

HvH aus Varese an seine Eltern:

Abends finde ich im Hotel eine Kreuzbandsendung [Drucksache] von D'Annunzio, das genaue Stenogramm seiner großen Kandidatenrede. (Er ist in Ballotage [Stichwahl], hat aber sicher die Majorität, wie die lombardischen Blätter schreiben, »mit Unterstützung der Carabinieri«, jedenfalls als äußerst konservativer oder reaktionärer Mandatar der großen römischen Nepotenfamilien; eine merkwürdige Zeit, wo die Dichter reaktionär sind, eigentlich alle!) Im Kaffeehaus hab' ich dann die Rede gelesen, ich werd' sie ohnehin nach Wien mitbringen, übrigens auch für Bahr gelegentlich ein compte rendu schreiben.³³

5. Sept.

HvH an Hermann Bahr:

Der Aufsatz über d'Annunzio bleibt nicht aus, mir selbst geht diese merkwürdige Angelegenheit nahe und ich möchte manches über Italien gelegentlich sagen. Ich warte einige Aus-

³³ B I, S. 230; in SW V, S. 358 datiert auf 5. September 1897. – »Mandatar« bezeichnet in Österreich einen Abgeordneten.

künfte und das *definitive* Resultat der Wahl ab. (BW Bahr, S. 90)

23. Sept. HvH an Hermann Bahr:

Ich hoffe dass Ihnen die schöne Rede von d'Annunzio ein bischen [!] Freude macht. (BW Bahr, S. 92)

2. Okt. **HvH, Die Rede Gabriele d'Annunzios. (Notizen von einer Reise im oberen Italien).** In: Die Zeit, Bd. 13, Nr. 157, 2. Oktober 1897, S. 6–8:

Ich finde eine neapolitanische Zeitung [Il Mattino], die in sieben riesigen Spalten den Text der Rede enthält, welche der größte, der einzige große Dichter des gegenwärtigen Italien vorgestern [am 22. August 1897 in Ortona sul Mare] gehalten hat, vor den Leuten eines mittellateinischen Bezirkes, seiner Heimat [Pescara], damit sie ihn als Abgeordneten ihres Landstriches nach Rom schicken.

Die Pfeiler des großen Saales, in dem er redete, waren mit Gedenktafeln geschmückt. Diese enthielten nicht die Namen der Männer, welche für das Vaterland gestorben sind, auch nicht die Namen der Tage, an welchen berühmte Städte oder Königreiche ihre früheren Besitzer verjagten und sich als einen Theil des geeinigten Italiens bekannten, sondern sie trugen die Namen der acht oder zehn Bücher, welche seit fünfzehn Jahren Gabriele d'Annunzio aus den schönsten Worten der italienischen Sprache zusammengesetzt und mit den vielfältigsten, geheimnisvollsten und ergreifendsten Gedanken angefüllt hat.

[Und die gehen z.B. so:]

Es liegt in der Menge eine Schönheit verborgen, der nur der Dichter und der Held Blitze zu entlocken vermögen. Das Wort des Dichters, wenn es über das Gedränge hinfliegt, ist That, wie die Geberde des Helden. Einmal kommt der Augenblick, wo für den Dichter die Materie des Lebens nicht länger nur durch ungreifbare Symbole hervorgerufen wird, sondern wo sich ihm das Leben als Ganzes offenbart, der Rhythmus seiner Satzgefüge sich zu athmenden berührbaren Gestalten entbildet, die Idee sich in der Fülle der Kraft und Freiheit verkündet.

Hier nun ist endlich That. Die männliche That, nach der es unsere Seelen verlangt, nach der wir uns bis zu schmerzlicher Verstörtheit sehnen, wir alle, die wir zwischen den Ruinen des Vaterlandes unsere betrogene Jugend hinabsinken sehen. (SWXXXII, S. 198–206)³⁴

15. Okt. E.M. de Vogüé, Der Abgeordnete D'Annunzio. Übersetzt von St[efan] Gr[ossmann]. In: Wiener Rundschau, Jg. 1, Nr. 23, 1897, S. 881–885³⁵

23. Okt. Richard Dehmel kritisiert öffentlich die fehlende kritische Distanz HvH's gegenüber dem Politiker GdA:

Dieser Dichter [GdA], der seinen Landsleuten »ihre« Hecke und »ihren« Acker pries: weiß er denn nichts von der entsetzlichen Unterordnung, in der die Bauern seines Vaterlandes leben? In jedem volkswirtschaftlichen Handbuch kann er es nachlesen, dass diese Hecken und diese Aecker *nicht* ihr eigen sind, dass sie den Pachtzins und die Steuern kaum erschwingen können, die ihnen die Großgrundbesitzer aufbürden [...]. Reicht drum dem Dichter die Hände und öffnet ihm die Augen für Eure Noth, dass ihn die krasse Wirklichkeit mit Schauer durchfährt [...]. [Und er endet mit dem Appell an seine Kollegen:] Seht zu, Ihr Dichter, die Ihr eine bürgerliche

³⁴ Zum O-Ton von GdAs »**Discorso della siepe**«, s. die Zeugnisse in SW XXXII, 917–920. – GdA hatte kurz vor seiner Rede an seinen Verleger Emilio Treves geschrieben: »Ich kehre gerade von einer Wahlkampfreise zurück und habe noch den beißenden Geruch der Menge in der Nase. – Dieses Unternehmen mag töricht erscheinen, es hat nichts mit meiner Kunst zu tun und widerspricht meinem Lebensstil; aber um meine Tauglichkeit zu beurteilen, muss erst die Wirkung abgewartet werden, auf die mein Wille direkt abzielt. Der Sieg ist inzwischen sicher. Es ist notwendig [...], dass sich die Welt davon überzeugt, dass ich zu allem fähig bin.« 14. August 1897; zit. nach der Übersetzung von Irene Chytraeus-Auerbach, Inszenierte Männlichkeit, S. 61.

³⁵ GdA hatte am 2. Oktober 1897 durch E.M. de Vogüés Artikel »Le député de la Beauté« im französischen »Figaro« (S. 1) höchste Aufmerksamkeit bekommen. – Der Literat und frühere Diplomat in St. Petersburg, Eugène-Melchior de Vogüé (1848–1910), schrieb regelmäßig für die »Revue des Deux Mondes« und das »Journal des débats«. Wie GdA versuchte er sich von 1893 bis 1898 als Abgeordneter in der Politik. Schon 1895, nachdem er von GdA die »Vergine delle rocce« erhielt, hatte er einen Artikel angekündigt: »J'éprouve, comme Claudio, un grand embarras à choisir entre les trois béatrices. Je ne m'étends pas ici sur les impressions que cette lecture m'a laissées: vous les trouverez, rapidement résumées, dans un article que je prépare pour le Figaro [...]«. (Brief vom 10. November 1895) L'Autographe Auctions, London, 5. Dezember 2023 (Autographs, Letters & Historical Documents), Lot 124, <https://lautographe.auction/auction/218-december-2023-autographs/lot-124-literature-dannunzio-2/> (20. September 2024). Der Artikel war am 27. November 1895 im »Figaro« (S. 1) unter der Überschrift: »Les Vierges des Rochers« erschienen.

Macht begehrt, dass Ihr die Stürme wieder entfesselt in der Menge! Sie werden auch Euch die Flügel entfalten! Es ist nicht mehr die Zeit, einsam zu träumen!³⁶

1. Nov. R[osalie] Jacobsen (Venedig), Die Humanitätsfrage in der Ehe. (Gabriele d'Annunzio: »L'Innocente«.) In: Wiener Rundschau, Jg. 1, Nr. 24, 1. Nov. 1897, S. 909–914. Dem Essay wurde ein Satz von Henrik Ibsen als Motto vorangestellt – »Es ist die Aufgabe jeder neuen Kunst, Grenzpfähle zu rücken« – von dem die dänische Journalistin und Übersetzerin Jacobsen sagt, Ibsen habe ihn ihr in eine Sammelmappe geschrieben (ebd., S. 909).
5. Nov. Fritz Gundlach, Italienische Lyrik seit der Mitte des 13. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart. Duncker, Berlin (angekündigt als Sammlung in »meisterhaften Übertragungen« bis hin zur Lyrik der »modernen D'Annunzio, Carducci, Pasquoli, Ada Negri u.a.«).³⁷
12. Nov. »Das Vaterland« über eine neue Tendenz im Theater, die »classische Regeneration der Bühne« (Jg. 38, Nr. 312, 1897, S. 1):

Die Duse will ja bekanntlich mit Gabriele d'Annunzio und anderen europäischen Namen im Albanergebirge ein Theater nach antikem Vorbilde bauen um dort nur mehr klassische und classicistische Stücke darzustellen, denn sie hat es, wie sie selber sagt, schon bis zum Ekel satt, jene angeblich modernen neurasthenischen und gehirnwweichen Charaktere zu geben. Sie sehnt sich endlich nach Kunst, nach der großen Kunst. D'Annunzio will nach seinen wirren Versuchen, nach seinem schwülen, in Italien trotz der Duse abgelehnten »Sogno d'un Mattino di primavera« sich die Seele durch eine Uebersetzung der sophokleischen Antigone rein baden. Nachdem der zur Composition der Chöre von ihm ausersehene Brahms gestorben ist, wird sich der Dichter zu diesem Zwecke an einen anderen Wiener Musiker wenden, dem der Styl der antiken Musik nicht fremd ist.

³⁶ Richard Dehmel, »Der Wille zur That«, in: Die Zeit, Wien, Bd. XIII, Nr. 160, 23. Oktober 1897, S. 55–57 (s. SW XXX II, S. 921–923). S. dazu auch Anderhub, Gabriele d'Annunzio in der deutschen Literatur, S. 75.

³⁷ Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 258, 5. November 1897, S. 7258.

14. Nov. **GdA, Lust** (s. u. 1898)

1898

10. Jan. Eleonora Duses italienische Erstaufführung von GdAs »Sogno d'un mattino di primavera« im Teatro Valle in Rom fiel durch, umjubelt wurde die anschließende »Lo-candiera« von Goldoni, wie die österreichische Presse flächendeckend berichtete.

21. Jan. **GdA, La Città morta. Tragedia [Die tote Stadt, 1902]. Treves, Milano 1898** (in HvHs Bibliothek, mit Anmerkungen, SW XL, S. 149). GdA hatte die Tragödie bereits im Dezember 1896 abgeschlossen.³⁸ Sie wurde von Georges Hérelle ins Französische übersetzt, der allerdings als Übersetzer, auf Wunsch von GdA, nicht in Erscheinung trat. Gedruckt erschien das Stück auf Italienisch und Französisch erst 1898, dem Jahr der Uraufführung in Paris am 21. Januar 1898 im Théâtre de la Renaissance mit Sarah Bernhardt. In Italien wird es zuerst von Eleonora Duse und ihrer Truppe am 21. März 1901 im Teatro Lirico in Mailand aufgeführt; in Deutschland am 26. Januar 1902 im Neuen Theater Berlin durch die Lessinggesellschaft und am 5. April 1902 im Raimund-Theater in Wien beim Gastspiel Eleonora Duses und ihrer Schauspielgesellschaft, in italienischer Sprache.

GdA, Lust [Il Piacere, 1889]. Aus d. Ital. von Maria Gagliardi. S. Fischer Berlin 1898 (2. Aufl. 1900). Der erfolgreichste Roman GdAs bei S. Fischer; er hatte »am Ende des Ersten Weltkrieges die Nähe von Hunderttausend erreicht.«³⁹

³⁸ In einem Brief vom 29. Dezember 1896 meldet GdA dem Marquis Pietro Lanza di Ajeta den Abschluss; Angeboten bei L'autographe, London, Auction 29. Juli 2024, Lot 54, <https://drouot.com/fr/1/26125553-litterature-dannunzio-gabriele>. – S. a. den informativen Artikel über die »Tote Stadt« bei Wikipedia.

³⁹ Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, S. 219. – Die Korrespondenz zwischen Fischer und GdA ist mit ganz wenigen Ausnahmen verloren, die von Mendelssohn rekonstruierte verlegerische Praxis erhellt aber eindrucksvoll das Geschäftsgebarren beider Seiten: Fischer bemühte sich, »das Übersetzungsrecht gegen eine einmalige Pauschalzah-

27. März Arthur Schnitzler an Georg Brandes aus Wien:

Die »Lust« von d'Annunzio, die Sie auf der Reise gelesen haben, war mir auch nicht sympathisch. Vor allem schien mir einiger Snobismus drin zu stecken, auch Bildungssnobismus. Dagegen wäre möglicherweise nichts einzuwenden, wenn nicht gewisse künstlerische Schwächen daraus hervorgingen. Ein Dichter hat gewiß das Recht zu sagen: Sie sah aus wie die Madonna von Rafael [!] in Dresden oder er erinnerte sich an ein Porträt von Rembrandt, – aber er darf nicht verlangen, daß ich mir was vorstellen soll, wenn er schildert: Sie hat Hände wie die Dame auf dem Bild eines unbekannten Malers das in einer unbekannten Galerie in einer ganz kleinen italienischen Stadt hängt. Derartiges findet sich in der »Lust« nicht gerade selten. / Was ich aber sonst von d'Annunzio kenne, hat mich mit Bewunderung erfüllt. Ich meine den »Triumph des Todes« und die »Unschuldige«.⁴⁰

15. Mai Uraufführung von HvHs lyrischem Drama **»Die Frau im Fenster«** durch den Verein der »Freien Bühne« im »Deutschen Theater« Berlin, 12 Uhr. Das dem Königlichen Polizei-Präsidium Berlin am 19. April 1898 vorgelegte Bühnenmanuskript zur Zensurfreigabe trug noch den Titel **»Madonna Dianora. Eine Ballade dramatisiert von Hugo von Hofmannsthal«** (SW III, S. 513). Die Kritik ist verhalten bis verständnislos ob der Handlungsarmut. HvH sieht zum ersten Mal ein Stück von sich auf der Bühne und ist beglückt:

Ich freu mich schon sehr auf meine nächste Premiere, es ist doch sehr lustig und aufregend, diese Hunderte von fremden Gesichtern im dunklen und dass man nicht weiß, ob sie einen auslachen werden oder ob das was man geschrieben hat, stärker ist als sie. Es ist *ganz* etwas anders als das gewöhnliche Bücherschreiben. (18. Mai 1898, an Gertrud Schlesinger; BW Gerty, Brief 19)

lung für alle Auflagen zu erwerben, was ihm Honorarabrechnungen ersparte; dafür trug er die Übersetzungskosten. [...] Allerdings rebellierte der Autor, als Fischer die Abdruckrechte in Zeitungen und Zeitschriften in der Pauschalsumme inbegriffen wissen wollte.« (Ebd., S. 219f)

⁴⁰ Schnitzler, Briefe (wie Anm. 27), S. 349.

GdA, Il piacere. (I romanzi della rosa). 10. migl. Treves, Milano 1898 (in HvHs Bibliothek, mit Notizen, SW XL, S. 152)

GdA, Die Zechinen [Novelle, übersetzt von Maria Gagliardi]. In: Die Gesellschaft, Jg. 14, H. 1, 1898, S. 187–192

GdA, La Gioconda. Tragedia [Die Gioconda, 1899]. Treves, Milano 1898 (in HvH's Bibliothek 3. Tsd., Milano 1899, SW XL, S. 151)

GdA, Gedichte. I. Dämmerung. II. »Die gute Stimme.« Dt. von Hermann Ubell. In: Wiener Rundschau, Jg. 2, Nr. 13, 15. Mai 1898, S. 508–509 (Gedichte aus dem »Poema paradisiaco« von 1893)

GdA, »Un ricordo«. Deutsch von Hermann Ubell. In: Wiener Rundschau, Jg. 2, Nr. 14, 1. Juni 1898, S. 529 (Gedicht aus dem »Poema paradisiaco« von 1893)

GdA, Ein Held [Novelle]. In: Jugend 3, 1898, S. 816f

25. Juni Eugen Guglia, Die Anfänge Gabriele d'Annunzios. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 12154, 1898, S. 1f

Von August bis Anfang Oktober 1898 reist HvH wieder durch Oberitalien.

10. Sept. HvH trifft am Tag des Attentats auf Kaiserin Elisabeth in Florenz ein. Kaiserin Elisabeth von Österreich (Sisi) war in Genf von dem italienischen Anarchisten Luigi Lucheni erstochen worden, ihr Tod trat am frühen Nachmittag ein. HvH notiert im Tagebuch: »Abends Tod der Kaiserin. Abends am Domplatz« (SW XXXVIII, S. 400).

11. Sept. HvHs Vater an seinen Sohn:

Der tragische Tod der Kaiserin hat hier [in Wien] ungeheures Aufsehen gemacht u Alle erschüttert. Mama hat aus Schreck einen Weinkrampf bekommen, sich aber bald beruhigt. (SW XXXII, S. 959)

13. Sept. **HvH an seine Eltern:**
 Bitte hebt mir in Wien die Zeitungen auf, wo interessante Sachen von der Kaiserin drinstehen (z.B. die Gespräche mit dem Christomanos); sie war doch eine sehr merkwürdige Frau, es thut mir leid, dass ich sie nicht gekannt hab.
 (SWXXXII, S. 960)
15. Sept. **HvH im Tagebuch:**
 Donnerstag 15 [Sept.] Uffizien / nachmittag Santa Croce. Dann Giardino Boboli, dann viale dei colli. Dann in der Stadt. Die Visitkarte von D'Annunzio. (SW XXXVIII, S. 400)
16. Sept. **HvH fährt zu GdAs Villa Capponcina in Settignano,**
 oberhalb von Florenz, trifft ihn aber nicht an
 (s. SW XXXVIII, S. 692).
17. Sept. **GdA an HvH, der erste von 5 erhaltenen Briefen GdAs**
an HvH im FDH (Hs-30536):
 Mon cher Poète, / je regrette infiniment que vous ne m'ayez pas trouvé chez moi hier. J'étais sorti à cheval pour aller à Ripoli voir un ami et je ne suis rentré que très tard dans la soirée. / Des circonstances ennuyeuses m'empêchent de descendre à Florence ce matin. Mais moi aussi j'aurais grand plaisir à vous voir, puisque vous êtes un des rares esprits dont je voudrais être aimé. / Si vous pouviez monter à Settignano entre 4 et 5 heures, vous me trouveriez dans mon ermitage. Si vous ne pouvez pas, j'espère que bientôt j'aurai une nouvelle occasion de vous serrer la main et de vous dire combien je vous suis reconnaissant de votre fraternité attentive. / Ave / Gabriel d'Annunzio. (SW XXXII, S. 960; Camerino, Poesia, S. 24)
 Aufgrund dieser Einladung findet am selben Tag die **erste persönliche Begegnung zwischen HvH und GdA** statt. In seinem Tagebuch notiert HvH: »Samstag 17.^{ten} [Palazzo] Pitti. (Santa Annunziata) ich bei d'Annunzio abfahrt Bologna ^{1/2} umsteigen« (SW XXXVIII, S. 400).
18. Sept. **HvH kommt Sonntag frühmorgens in Venedig an und**
 schreibt seinem Vater: »Über gestriges Zusammensein mit d'Annunzio etc. sehr viel zu erzählen, muss aber heute etwas schreiben.« (SW XXXII, S. 960) Im Tagebuch notiert er: »Aufsatz über die Kaiserin.« (SW XXXVIII, S. 400; SW XXXII, S. 960)

20. Sept. HvH berichtet seinem Vater ausführlich über den Besuch bei GdA:

An einem der letzten Abende [in Florenz] hab ich zufällig erfahren, dass d'Annunzio in einer kleinen versteckten Villa in Settignano lebt, und hab ihm geschrieben und bin dann hinausgefahren. Ich habe für seine Werke keine unbedingte Sympathie, außer für die Verse, immerhin hab ich ihn immer für die größte Dichterkraft unserer Zeit gehalten, für den, der einen Theil von dem was den Dichter ausmacht, die Intensität des Sehens und Ausdrückens in einem für alle Zeiten höchsten ungewöhnlichen Maß besitzt, so dass er für unsere Zeit in dieser Beziehung der hervorragendste Mensch genannt werden kann, wobei ich die großen Qualitäten von Maupassant, Ibsen und andern nicht vergesse. Er ist erst drei- unddreißig Jahre alt und hat einen großen Theil seiner an Eindringlichkeit und fast teuflischer Darstellungskraft hinter gar nichts zurückstehenden Prosa-Arbeiten zwischen seinem 16^{ten} und 22^{ten} Jahr geschrieben! Er bewohnt, seit er Abgeordneter ist, um dem Verkehr mit der Bevölkerung in seinem Wahlbezirk auszuweichen, eine kleine Villa in Settignano bei Florenz. Da er mir einige Zimmer nicht gezeigt hat, ist möglich, dass die Duse bei ihm lebt. Er hat mir, für jetzt, später oder wann immer 2 kleine Zimmer in seiner Villa mit den reizendsten Worten als mir zur Verfügung stehend bezeichnet: ein Schlafzimmer mit einem breiten, niedrigen Bett, zugedeckt mit einer grün und goldenen wundervollen Decke aus dem Seicento, mit einem ungeheuren Waschbecken aus grünem Stein, über dem in einer Nische eine Büste einer aragonesischen Prinzessin aus blaßgelbem Marmor von Laurana steht, und daneben ein kleines Studierzimmer mit einem Tisch, größer und schwerer wie meiner in Wien, auf dem die Schwersteine Plaketten aus der Verrocchio-schule und kleine Limoges aus dem XIV^{ten} Jahrhundert sind. Jedes Zimmer hat nur ein breites tiefes Fenster in den Garten, und zwischen den Baumstämmen sieht man den Abhang hinunter in dem Florenz ausgebreitet liegt. Er arbeitet jetzt 12 – 15 Stunden im Tag, d.h. ein bis drei Druckseiten. Er hat mir bestimmt versprochen, mich hier [in Venedig] noch einmal zu besuchen, wo der kleinere Palazzo Gradenigo ihm gehört, und wo er sich öfter aufhält. [...] Hier ist es diesjahr noch schöner als je. [...] Ich hab mir die Mémoires von Casanova gekauft und hoffe da einen Stoff zu finden.

(SW XXXII, S. 960f und SWXXXIX, S. 692f)

In Venedig findet dann aber kein Zusammentreffen mit GdA statt.

Brief an den Vater aus Venedig mit einem Rückblick auf die Tage in Florenz:

Die Vormittage haben wir in den Uffizien oder dem Pitti zugebracht, die Abende in der Landschaft auf den Hügeln von Fiesole oder San Miniato oder Settignano. Den letzten Nachmittag hab ich in der Villa von d'Annunzio verbracht.⁴¹

23. Sept. **GdA, La vertu du fer [Nachruf auf Kaiserin Elisabeth]**. In: *Le Figaro* (Paris), Jg. 44, Nr. 266, 1898, S. 1.⁴² Auf Italienisch erschien der Nachruf am 29. und 30. September 1898 in »Il Mattino« (Neapel) unter dem Titel »La virtù del ferro«.

25. Sept. **[GdA,] Der Nachruf eines Dichters**. In: *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 12245, 1898, S. 7. Anonyme Teilübersetzung von GdAs Nachruf im »Figaro« vom 23. September (wieder in: *SWXXXII*, S. 963f).

25. Sept. HvH schickt aus Venedig seinen aus der französischen Fassung im »Figaro« übertragenen Nekrolog GdAs an Hermann Bahr zum Abdruck in der »Zeit«:

ich schicke heute recommandirt an die »Zeit« meine Übertragung des Aufsatzes von d'Annunzio über die Kaiserin. Bitte sehen Sie vielleicht die Correctur (die ich mir nicht nachzuschicken bitte) selbst an, und ersetzen Unleserliches lieber nach eigenem Gefühl, als dass diese prachtvollen so übereinstimmenden Sätze durch Druckfehler verstört werden. (BW Bahr, S. 128)

Und trägt am 26. September nach:

ich glaub ich hab den Titel anzugeben vergessen. Ich möchte diesen und keinen ändern: »Übertragung der Worte von Gabriele d'Annunzio über die Kaiserin.« Hugo v Hofmannsthal. Venedig September 1898. (BW Bahr, S. 128)

⁴¹ SW XXXIX, S. 690. Vgl. auch die Notizen über das Treffen mit GdA in *SWXXXVIII*, S. 400.

⁴² Abgedruckt in *SWXXXII*, S. 961–963. Der »Figaro« bemerkte einleitend: »L'auteur de »l'Intrus«, de »la Ville morte« et de charmants chefs d'oeuvre, Gabriele d'Annunzio, nous adresse, à propos de l'assassinat de l'impératrice d'Autriche, ces pages exquises empreintes d'autant d'émotion que de poésie.« (S. 1) – »Die Macht des Eisens« ist eine Anspielung auf die Tatwaffe, eine Eisenfeile.

26. Sept. HvH an seine Eltern:

[...] d'Annunzio kommt nächste Woche her.⁴³ Wenn Ihr die schönen Worte von ihm, über die Kaiserin, die ihr in der Zeit finden werdet, in keinem richtigen Verhältnis vielleicht zu der realen Person findet, so müsst ihr bedenken, dass Dichter und Künstler eine ganz andere Aufgabe haben, als Geschichtsschreiber und dass Michelangelo auf das Grab des unbedeutendsten Medici eine Porträtstatue gesetzt hat, die aussieht wie der träumende Cäsar. (Briefe I, S. 271f, und SW XXXII, S. 964)

Hermann Bahr jedoch lehnte den Druck für die »Zeit« ab wegen der schon publizierten (Teil-)Übersetzung. HvH schreibt ihm am 28. September 1898

mit unangenehmster Enttäuschung [...] dass Sie den Aufsatz mit dem ich ebensoviel Mühe als Freude gehabt hab nicht bringen wollen. Sie müssen doch aus dem Manuscript gesehen haben, dass die »Neue Freie« nur elende dumm übersetzte Bruchstücke gehabt hat! Ich hoffe Sie machen mir die Freude und bringen ihn doch, ich habs auch d'Annunzio schon geschrieben! (BW Bahr, S. 129)

28. Sept. Noch am selben Tag wiederholt HvH seine Bitte auf einer zweiten Postkarte und kündigt weitere Artikel über GdA an:

Ich wiederhole meine dringende Bitte, den Aufsatz zu bringen. Die vielen Gründe mündlich. Journalistisch deckt die »Zeit« doch schon der Umstand dass die Übersetzung von einem dem Dichter befreundeten Dichter unterzeichnet ist. Ferner bitte lassen Sie womöglich den »Mito del Melagrano« *liegen*, ich schreibe in 3 Wochen für die Zeit eine ausführliche schöne Glosse dazu, übersetze eventuell die »Allegorie des Herbstes« und versuche eine auch für die »Zeit« nicht unvortheilhafte neuartige ausführliche Einführung eines fremden Dichters. (BW Bahr, S. 129f)⁴⁴

⁴³ GdA änderte seine Pläne; am 4. Oktober reist HvH offenbar ohne eine Wiederbegegnung mit GdA zurück nach Wien. Vgl. SW XXXII, S. 953–958, 954.

⁴⁴ GdAs geplanter Romanzyklus, auf Deutsch vom Münchner Verlag Langen als »Die Romane des Granatbaumes« angekündigt, sollte »Il Fuoco«, »La vittoria dell'uomo« und »Trionfo della vita« umfassen; das Vorhaben wurde nach dem Erscheinen von »Feuer« (1900) nicht abgeschlossen.

Von der geplanten »neuartigen Einführung« ist lediglich ein Fragment erhalten mit dem Arbeitstitel »Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios«.⁴⁵ Darin heißt es u.a.:

Ich glaube es sind zwei Dinge: der monumentale Charakter seines Landes und seine eigene Berühmtheit, welche der ganzen Production Annunzio's diese Richtung gegeben haben. Er muß sich als den ersten, ja als den einzigen Dichter nicht nur seines Volkes sondern aller lateinischen Völker empfinden. Ja mehr als das: als den einzigen Künstler des großen Stiles. (SW XXXII, S. 291f)

29. Sept. HvH an Hermann Bahr:
lieber Hermann / ich hoffe sehr bestimmt, dass Sie auf mein Telegramm hin das Manuscript angesehen haben, dass es sich von den schäbig übersetzten Bruchstücken der »Neuen Freien« vor allem dadurch unterscheidet, dass es ein wunderschönes Ganzes ist, und es nun nicht nur aus Freundlichkeit für mich sondern aus Liebe für ein von Journalisten verstümmeltes Kunstwerk doch bringen. Das Gegentheil thäte mir sehr leid. Ich würde Sie dann bitten das Manuscript in einem Couvert auf dem womöglich nicht »Die Zeit« steht, gleich an Harden zu schicken. (BW Bahr, S. 130)
29. Sept. HvH an Maximilian Harden, den Herausgeber der politischen Wochenschrift »Die Zukunft« in Berlin:
Sehr geehrter Herr / ich habe mir aus Liebe für einen der wenigen Menschen in Europa, die noch schreiben [GdA!], die Mühe genommen, den beiliegenden Zeitungsaufsatz von d'Annunzio (er war im Figaro) ordentlich zu übersetzen. Ich wäre Ihnen wirklich dankbar wenn Sie den Aufsatz bringen würden und zwar mit dem Titel / H. von Hofmannsthal / Übertragung der Worte von Gabriele d'Annunzio / über die Kaiserin Elisabeth. / In Wien geht es nicht, weil ein Tagesblatt eine elende fragmentarische Übersetzung schon gebracht hat. (BW Harden, S. 31, wieder in: SW XXXII, S. 965)
29. Sept. HvH an seine zukünftige Schwiegermutter, Franziska Schlesinger, aus dem Hôtel de Venise in Venedig:
Ich bin froh, dass der d'Annunzio jetzt nicht da ist, er hat auch so viel Freude an den Farben und der Sonne, er schreibt er kommt in den ersten Tagen October. (DLA Marbach 75.603/6)

⁴⁵ S. dazu Renner, »Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig«.

Ob ein undatiertes **Brief von GdA an HvH** in diesem Zusammenhang steht, muss vorerst offen bleiben:

Mon cher poète, / je sais aujourd'hui que je ne pourrai pas partir pour Venise avant les premiers jours d'octobre. Mon regret est très vif et sincère. J'aurais voulu vous révéler quelques secrètes beautés de la Ville Anadyomène et faire avec vous l'éloge des belles eaux. / Ce sera pour l'automne prochain, mon cher ami. / Je vous serre bien affectueusement les deux mains. / Gabriel d'Annunzio (Camerino, Poesia, S. 26, dort als letzter der erhaltenen 5 Briefe im FDH hypothetisch in den Sommer 1900 eingeordnet).

30. Sept. HvH an seine Eltern aus Venedig:

Der Aufsatz über die Kaiserin kann aus Gott weiß welchem Grund nicht in der »Zeit« kommen, ich hab ihn gleich an die »Zukunft« schicken lassen. Im November werd ich mich in Wien mit der Zusammenstellung eines Gedichtbuches für den Verlag Bondi und mit einigen größeren Prosaarbeiten (über d'Annunzio, Ruskin etc.) [...] befassen. (BW Eltern, zit. nach SW XXXII, S. 966)

1. Okt. **GdA, Das Schicksal der Kaiserin.** In: Wiener Rundschau, Jg. 2, Nr. 22, 1898, S. 858–860 (weitere, anonyme, Teilübersetzung; wieder in: SW XXXII, S. 966–968)

5. Okt. HvH an Franziska Schlesinger aus Venedig:

Diesen Winter werd ich mir wieder Menschen suchen, eine Menge ganz neue Menschen. Der d'Annunzio hat mich sehr aufgeweckt. Ich bin doch eigentlich gar nicht mehr sehr jung und hab noch viel zu wenig Schlechtes gethan. / Jetzt hab ich dem d'Annunzio abgeschrieben (nicht *ihn*, sondern *ihm*) und fahr morgen um 2^h nach Wien. (DLA 75.604/1).

8. Okt. HvH an Maximilian Harden:

von einem langen italienischen Aufenthalt zurückgekehrt finde ich mit wirklichem Vergnügen meine Verse in der »Zukunft« mit schönen großen Typen deutlich und gewissermaßen wohlwollend abgedruckt⁴⁶ und danke aufs Beste. / Inzwischen habe ich Ihnen die ziemlich liebevolle und wohlklin- gende Übertragung eines Aufsatzes von d'Annunzio über die

⁴⁶ Am 8. Oktober 1898 waren von HvH in der »Zukunft« (Jg. VII, Nr. 2, S. 65f) die im Sommer 1898 entstandene Elegie »Südliche Mondnacht« und die neun Epigramme »Dichter und Gegenwart«, »Dichter und Stoff«, »Dichtkunst«, »Eigene Sprache«, »Spiegel der Welt«, »Erkenntnis«, »Namen«, »Worte«, »Kunst des Erzählens« gedruckt worden (SW I, S. 85 und 86f).

Kaiserin Elisabeth zuschicken lassen. Nun ist ja sehr leicht möglich, dass Sie dieses Ding nicht bringen wollen und da bitte ich dann mir freundlichst gelegentlich das Manuscript zurückzuschicken. Sollten Sie es doch bringen, so würde es mir ganz besonders Freude machen, da ich d'Annunzio persönlich sehr gern habe. (BW Harden, S. 32)

12. Okt. HvH an Maximilian Harden:

Was die Verherrlichung der verstorbenen Kaiserin anlangt, so decken ja den politischen Herausgeber die Namen zweier Dichter. Und uns muss man erlauben auch das zeitlich Nahe, das politisch Angreifbare mit mythenbildenden Händen anzurühren. Auch Michel Angelo, der groß kühn und frei war, hat auf das Grab des *unbedeutendsten* Medicäers eine Porträtstatue gesetzt, die aussieht wie der träumende Caesar. (BW Harden, S. 33; SW XXXII, S. 968)

13. Okt. HvH an Stefan George:

In Florenz hatte ich ein kurzes mir sehr erfreuliches Zusammentreffen mit Gabriele d'Annunzio der sich Ihrer Theilnahme, Ihrer Übertragungen mit Freude erinnert und von dem wir viel überaus erfreuliches zu erwarten haben. (BW George [1953], S. 137)

15. Okt. **GdA, Kaiserin Elisabeth. [Aus dem Französischen von HvH].** In: Die Zukunft, Jg. VII, Bd. 25, Nr. 3, 1898, S. 113–116 (SW XXXII, S. 215–218). Ungezeichnete Anmerkung (vom Herausgeber Maximilian Harden):

Herr Hugo von Hofmannsthal, von dem die Leser der »Zukunft« schon manche feine Gabe erhielten, hat für diese Zeitschrift die Worte übersetzt, die d'Annunzio der Kaiserin von Oesterreich ins Grab nachrief. Der lyrische Schwung des Nachrufes forderte einen Sprachkünstler als Uebersetzer; da er ihn fand, wird der Hymnus auch jetzt noch deutschen Lesern willkommen sein.⁴⁷

Die Übersetzung HvHs griff ähnlich ungeniert in GdAs Text ein, wie seinerzeit der italienische Autor gegenüber HvH.⁴⁸

⁴⁷ Ein Wiederabdruck mit einer vollständig anderen Vorbemerkung von Willy Haas erschien 1928 (s.u.).

⁴⁸ Vgl. Hans-Georg Dewitz in SW XXXII, S. 957f: »In den nicht eben seltenen Fällen, in denen sein [HvHs] Text durch Änderungen des lexikalischen Befunds, durch die Neustrukturierung von Metaphern und die Einführung zusätzlicher Textelemente Distanz zum Original schafft, entfernt er sich immer wieder von der Rolle des neutralen

- [15.] Okt. Anna von Hofmannsthal an ihren Sohn: »Deine Übersetzung von d'Annunzio hat Papa und mich wirklich entzückt und uns große Freude gemacht.« (BW Eltern, SWXXXII, S. 969)
15. Okt. Eugen Guglia, Gabriele d'Annunzio. In: Das litterarische Echo 1, H. 2, 1898 /1899, Sp. 84–89 (mit Ganzfigur-Foto GdAs, mit verschränkten Armen sitzend, und mit seiner Signatur).
18. Okt. Julius von Werther, Die Jungfrauen vom Felsen. In: Neues Wiener Tagblatt 32, Tagesausgabe, Nr. 287, 1898, S. 1f
- Spätherbst Notizen Hofmannsthals unter der Überschrift »d'Annunzio« zum Thema »Mythenbildung«.⁴⁹
29. Okt. Anton Cippico, Ein Besuch bei Gabriele d'Annunzio. In: Die Zeit 17, Nr. 213, 1898, S. 72f⁵⁰
- GdA** hatte **HvH** im September 1898 den dalmatinischen Autor empfohlen:
- j'ai le plaisir de vous présenter le jeune poète italien Antonio Cippico, qui fait ses études à Vienne et, connaissant parfaitement votre langue, a une admiration fervente pour vos poésies et pour vos proses. / Il vous sera peut-être agréable de causer avec lui de cette Italie que vous aimez d'un amour si noble. Il est né sur l'Adriatique merveilleuse et ses

Übersetzers und übernimmt die eines Co-Autors. Am deutlichsten tritt dieses Verfahren zutage in einem Einschub aus Hofmannsthals Feder [...], in dem Einzelheiten des Attentats in der Form einer legendenartigen Erzählung zusammengefasst sind – Einzelheiten, auf die d'Annunzio bewußt verzichtet hatte (*Keiner Beachtung werth sind die Umstände des Mordes, keiner Beachtung werth der Sklave [...]*).«

⁴⁹ Vgl. SW XXXVIII, S. 402–404; s. a. SW XXXIX, S. 696f. – HvHs Übersetzungsvorhaben von GdAs »Allegoria dell'autunno« von 1895 und ein Aufsatz über »Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzios« sind Fragment geblieben. S.o. unter 28. Sept. 1898.

⁵⁰ Cippico publizierte den Artikel im November 1898 auf Italienisch (Minerva 8, Bd. 16, Nr. 5).

⁵¹ Camerino, Poesia, S. 23. – Am 25. Januar 1899 veröffentlicht Cippico unter den Titeln »Nota drammatica. La Gioconda e la Gloria« (Il Dalmata 34, Nr. 12) und im Februar 1899 unter dem Titel »Il sogno d'un tramonto d'autunno« (Rivista Dalmatica 1, fase 2) über GdA. Der aus Dalmatien stammende Übersetzer, d'Annunzio-Verehrer, Irredentist und spätere Italienisch-Professor an der University of London, Anton Cippico (1877–1935), wurde 1925 von Mussolini zum Senator ernannt. S. a. unter 1. April 1899.

ancêtres furent des héros de la Mer. Ave atque vale / Gabriele d'Annunzio.⁵²

Nov. **GdA, Sogno d'un tramonto d'autunno. Poema tragico. Treves, Milano 1899** (in HvHs Bibliothek 2. Tsd. 1899, mit der Widmung GdAs: »a Hugo von Hofmannsthal / >al buon conoscidore« / *Gabriele d'Annunzio* / Settignano: novembre '98«; SW XL, S. 156)

4. Nov. Stefan George aus Berlin an HvH:
Auch freute mich Ihr bericht über ein zusammentreffen mit Gabriele d'Annunzio. vor geraumer zeit wollte ich ihn einmal in seiner klause bei Neapel aufsuchen · erfuhr aber dass er von dort verzogen wäre. vielleicht sind Sie so freundlich mir seine wohnung jetzt mitzuteilen · da ich ihm unsre neuen erscheinungen gern spenden möchte (BW George [1953], S. 140)
HvH: Die Frau im Fenster. In: Pan, Jg. 4, H. 2, 15. Nov. 1898, S. 79–[87], mit Anfangs- und Schlussvignette von Ludwig von Hofmann. (SW III, S. 93–114)

1899

GdA, Der Triumph des Todes – Roman [Trionfo della morte, 1894]. Übertragen von Maria Gagliardi. In: Neue deutsche Rundschau (Freie Bühne), Jg. 10, 1899,⁵² S. 1–26, 121–150, 244–268, 357–383, 463–484, 567–616, 683–726

GdA, Der Triumph des Todes. Roman [Trionfo della morte, 1894]. Übersetzt von Maria Gagliardi. 2 Bde. S. Fischer, Berlin 1899

GdA, Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Tip. del Senato, Roma 1899 (In HvHs Bibliothek, SW XL, S. 151, mit Widmung auf dem Umschlag: »offerte al poeta Hugo von Hofmannsthal. *Gabriele d'Annunzio*«.)

2. Jan. Leopold von Andrian hat von HvH für seinen Florenz-Aufenthalt eine »Empfehlung an d'Annunzio selbst« mitbekommen (BW Bahr, S. 139).

⁵² Jg. 10, H. 1, 1899, brachte auch den Aufsatz »Hugo von Hofmannsthal« von Felix Poppenberg (S. 64–77).

23. Jan. HvH aus Wien an seine zukünftige Schwiegermutter, Franziska Schlesinger:
Mit Hauptmann hab ich ziemlich viele Stunden hier verbracht und ihn über Erwarten erfreulich, menschlich frei und von einer recht großen kühnen Art gefunden, ein völliges Gegenbild zum d'Annunzio, und der Dichter einer aufsteigenden, keiner zerfallenden Cultur, was halt auch etwas schönes ist. (DLA 75.605/2)
15. März Eugen Guglia, Das Todesmotiv bei Gabriele D'Annunzio. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung München, Nr. 62, 1899, S. 4–7
1. Apr. Anton[io] Cippico, Die Tragödie des D'Annunzio. In: Wiener Rundschau, Jg. 3, Nr. 10, 1. April 1899, S. 236–240. Über »Sogno d'un tramonto d'autunno« und Rückblick auf die anderen Dramen GdAs im Kontext der modernen »Wiedergeburt des dionysischen Ritus«.
- HvH, Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens. In einem Aufzug (mit einer Verwandlung).** In: Neue deutsche Rundschau, Jg. X, H. 4, April 1899, S. 394–438. Während HvH »den ›Abenteurer und die Sängerin‹« schrieb, hatte er in »Venedig Ende September 1898«, wie er auf dem Vortitel von GdAs »L'Allegoria dell'autunno« (1895) notierte, GdAs Text gelesen (Anstreichungen und Notizen im Buch: s. SW XL Bibliothek, S. 149). Noch 1903 schreibt er an Eberhard von Bodenhausen, wie lieb ihm sein Abenteurer-Stück war – und entwirft dabei vor seinem inneren Auge ein (Bühnen-)Bild:
Es stellt sich vor mir auf wie ein leichter Triumphbogen, behängt mit Guirlanden und Teppichen, die sich im Winde blähen und durch die Bogen sehe ich Venedig in einer ganz bestimmten strahlenden überreichen Herbstbeleuchtung, die Beleuchtung jener glücklichen 16 oder 17 Tage an denen ich es dort plötzlich angefangen und niedergeschrieben habe, in der Zeit zwischen dem 22. September und 10. Oktober 1898, ganz einsam und sehr glücklich. (BW Bodenhausen, S. 30)
24. Apr. Hermann Bahr trifft auf seiner Italienreise im Hotel Westend in Neapel mit GdA zusammen. In seinem »Skiz-

zenbuch« finden sich unter diesem Datum ausführliche Notizen, die in seinen im Mai d. J. in der »Zeit« veröffentlichten Aufsatz eingehen werden (s.u.). Auf einer Postkarte an Gerty Schlesinger, die neunzehnjährige Braut HvHs, verfügt Bahr scherzhaft HvH und GdA zu einer Kompositfigur, wenn er vermeldet, dass er mit »Hugo d'Annunzio getratscht« habe (25. April 1899; BW Bahr, S. 145).

29. Apr. Ludwig Ganghofer, erster Vorsitzender der Münchener
und 1. Mai »Litterarischen Gesellschaft«, ⁵³ hatte GdAs »Sogno d'un mattino di primavera« (1897) übersetzt und führt das Stück zusammen mit anderen Einaktern im Residenztheater auf. Leo Greiner bringt in seiner Kritik zum Vergleich auch HvH und Maeterlinck ins Spiel:

Am 29. April und 1. Mai veranstaltete die *Litterarische Gesellschaft* im k. Residenztheater einen Einakterabend. Es kam zur Aufführung: »Traum eines Frühlingsmorgens« von Gabriele d'Annunzio, »Mein Fürst!« von Wilhelm von Scholz und »Der grüne Kakadu« von Arthur Schnitzler. Das d'Annunzio'sche Drama, bereits in Rom und Paris erfolglos aufgeführt und von Ludwig Ganghofer mit feinem Verständnis ins Deutsche übertragen, vermochte sich auch bei uns keine volle Teilnahme zu erringen. Seine Wirkung ist das Wort als Selbstzweck, nicht als Ausdrucksmedium der Charaktere wie beim Vollblutdramatiker, nicht als Stimmungsmittel des Milieus wie bei Maeterlinck oder Hoffmannsthal [!]. (*Litterarisches Echo* 1, 1898/99, Sp. 1115f)

⁵³ Ganghofer hatte mit Ernst von Wolzogen, Max Halbe und Richard Strauss am 19. Dezember 1897 die Litterarische Gesellschaft gegründet mit dem Ziel, die »Stadt der blühenden Künste und Musikpflege« durch Vorträge, Rezitationsabende, Vorlesungen und dramatische Aufführungen zu beleben. Am Sonntag, 13. November 1898, hatte sie die Uraufführung von HvHs »dramatischem Gedicht« »Der Thor und der Tod« im Theater am Gärtnerplatz veranstaltet: »die wunderbare Musik der tief strömenden Verse, die lebendige Seelengestaltung und der blühende Reichtum des jungen Dichters verschafften dem sonst nicht eben dramatisch wirksamen Stück einen wohlverdienten, begeisterten Beifall. [...] – Von Erstaufführungen wird die Gesellschaft in dieser Saison *D'Annunzios* ›Traum eines Frühlingsmorgens‹ [...] bringen. An dem historischen Abend soll ein Versuch mit Heinrich Leopold Wagners vergessener ›*Kindermörderin*‹ gemacht werden.« Wilhelm von Scholz, in: *Das litterarische Echo* 1, 1898, Sp. 329f.

6. Mai Hermann Bahr, Bei d'Annunzio. In: Die Zeit, Bd. 19, Nr. 240, 1899, S. 91–93:

Mit jedem Italiener kommt man jetzt in den ersten fünf Minuten auf d'Annunzio zu reden, jeder fängt gleich von ihm an: fanatisch wird er geliebt, fanatisch gehaßt! Bald hört man ihn den größten Zauberer in Worten und Erwecker der Tragödie nennen: bald soll er ein Betrüger oder Geck sein, der nur durch unsinnige Abenteuer lasterhafte Menschen zu verblüffen trachte. Jene zögern nicht, ihn mit Dante oder Shakespeare zu vergleichen; diese möchten ihn als einen kranken und verkommenen in ein Narrenhaus stecken. [...] / Er ärgert sich sehr, daß man immer nur von seinen Versen und seinen Romanen spricht. Er will kein bloßer Zauberer von Worten sein. [...] Er strebt den großen und fast religiösen Posten an, den der Poet der alten Zeit gehabt hat, als Einer der mehr weiß und es aussprechen kann, als ein Verkünder geheimer Wahrheit, der den Menschen sagt, was ihr Sinn ist [...]. Darum hat er sich dem Theater zugewendet: durch ihn soll es wieder zur Kirche des Volkes werden, das hier die Worte des Lebens höre [...]. (S. 91f)

Bahr gibt auch eine Inhaltsangabe von GdAs »Gioconda«.

6. Mai Julius von Werther, Römische Theater. II. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 12464, 1899, S. 1–3, zu GdA S. 2f:

Zweifelloos das bedeutendste italienische Drama, das in den letzten Jahren geschrieben wurde, ist Gabriele d'Annunzio's »La Gioconda« – trotz des scharfen Widerspruches, den der letzte Act bei der ersten Aufführung, die am 16. April in Palermo stattfand, wie auch kürzlich bei der Premiere in Neapel hervorrief, und den selbst das grandiose Spiel der Duse und Zacconi's nicht überwinden konnte. (S. 2)

20. Mai Hermann Ubell, Die Blätter für die Kunst:

Unter den deutschen Zeitgenossen ist vor George und Hofmannsthal *Friedrich Nietzsche* bereits in den Besitz einer ähnlichen reinen lyrischen Cultur gelangt; im Ausland scheint sie zum Theile schon allgemeines Gut geworden zu sein. Dort haben Swinburne und Rossetti, Baudelaire, Verlaine und ihre Nachfolger, Gabriele d'Annunzio und andere die Reinigung durchgeführt. [...] Dieselbe Feinhörigkeit und Empfindlichkeit, die diese Dichter gegenüber dem musikalischen Element des Gedichtes an den Tag legen, erstrecken sie auch auf das *epitheton ornans*, auf die Phrase und das einzelne Wort überhaupt und auf ihre syntaktische Verarbeitung; überall vermei-

den sie aufs behutsamste das »Cliché«. (Die Zeit, Bd. 19, Nr. 242, 1899, S. 122–124, hier S. 123)

9. Juni HvH an Hermann Bahr über seine Teilübersetzung aus GdAs »Gioconda«:
morgen, spätestens übermorgen schick ich in die Redaction [der »Zeit«] die Übersetzung der Sirenetta-scene. Ich hab meinen Namen auf dem Manuscript nicht erwähnt; *wenn* Sie ihn erwähnen wollen, so ist es mir am liebsten mit einer redactionellen Bemerkung dass die Übersetzung auf Bitte d'Annunzio's geschehen ist. / Oder garnicht. Bitte schauen Sie dass ich ein anständiges Honorar bekomme. (BW Bahr, S. 148)
17. Juni In der »Zeit« (H. 240, S. 192–194) erscheint unter dem Titel »**Die Sirenetta**« HvH's Übertragung von **Akt IV/ Szene 1** von GdAs Tragödie »**La Gioconda**« [1898] mit der Anmerkung Hermann Bahrs:
Als ich im April in Neapel bei d'Annunzio war, beklagte er sich über das Elend der Uebersetzungen sehr und sprach den Wunsch aus, einmal »von einem Dichter« ins Deutsche übersetzt zu werden. So kamen wir auf Hugo von *Hofmannsthal* zu reden, den er kennt und schätzt, ob dieser nicht zu bestimmen wäre, es mit der Scene der »Sirenetta«, die d'Annunzio besonders am Herzen liegt, zu versuchen. Dies richtete ich Herrn von Hofmannsthal aus, und er ist der Bitte auf das Liebenswürdigste nachgekommen. [...]. (SW XVII, S. 425f)⁵⁴
22. Juni **GdA an HvH**, noch ohne zu wissen, dass HvH's Übertragung der Sirenetta-Szene erschienen ist. Er teilt ihm mit, dass er ihm »La Gloria« geschickt habe⁵⁵ und erkundigt sich, ob er die »Gioconda« erhalten und mit Bahr über die Sirenetta-Szene gesprochen habe. Er bittet ihn, ein Auge auf die bevorstehende Übersetzung von Linda von Lützow zu werfen,⁵⁶ die ihm ihr Manuskript zuschicken

⁵⁴ Der Text mit Entstehung, Kommentar und Erläuterungen in SW XVII, S. 7–17 und S. 419–437. Dem Sirenetta-Lied liegt Algernon Charles Swinburnes Ballade »The King's Daughter« zugrunde (ebd., S. 431f).

⁵⁵ Das Stück fiel bei der Uraufführung in Neapel durch und wurde nicht mehr gespielt. Vgl. SW XVII, S. 419.

⁵⁶ Linda von Lützow, geb. Sieglinde Schmitz von Aurbach (1832–1922), war mit dem Archäologen und Kunsthistoriker Carl von Lützow (1832–1897) verheiratet, der seit 1867 als Professor für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Wien lehrte. Er war von 1863 bis zu seinem Tod Herausgeber der »Zeitschrift für bildende Kunst« und dem

werde, und wünscht sich eine rhythmisierte Fassung des Sirenetta-Liedes für die bevorstehende Aufführung der »Gioconda« in Wien:

Mon cher poète, / je viens de recevoir le beau livre de rêve que vous m'envoyer d'un coeur fraternel. Merci. / Ma connaissance de votre langue admirable est bien imparfaite. Avec des regrets et des anxiétés palpitantes, j'entends vos mélodies comme à travers des portes fermées. / Je vous ai envoyé *La Gloria*. Mon envoi s'est croisé avec le vôtre. Avez-vous reçu ma *Gioconda*? Hermann Bahr – que j'ai rencontré à Naples dernièrement – m'a dit qu'il voulait vous prier de traduire pour *Die Zeit* la scene de la Sirenetta. / Avez-vous eu l'occasion de voir cet ami, apres son retour? / J'ai refusé jusqu'aujourd'hui plusieurs traducteurs de bonne volonté pour cette *Gioconda*. Mais, comme Madame Duse va la jouer en Allemagne et en Autriche prochainement, il serait utile d'en publier une traduction allemande pour l'occasion. / Une dame viennoise, Linda von Lützow (VIII Piaristengasse 17) m'écrit pour m'annoncer [!] qu'elle vient de faire une traduction complète de la pièce, et elle me demande la juger et de lui donner la permission de la publier. / Voudriez-vous avoir l'obligeance, mon cher ami, de donner un coup d'oeil au manuscrit que Madame de Lützow va vous envoyer et de me dire franchement ce que vous en pensez? / Dans le cas que cette traduction soit bonne, voudriez vous y piquer – come une flèche d'or – une traduction rythmique de la chanson de *Sirenetta*? / J'attends de vous une longue lettre sur vous-même et sur vos projets. / Je suis à Settignano; je travaille; j'ai composé quelques unes des... *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi*... / Nous avons ici un mois de juin délicieusement pluvieux et venteux. Les cheveux de Madonna Dianora sont trempés de pluie tiède. / Au revoir, mon cher ami. / Je vous recommande tendrement la Sirenetta. Je vous serre les deux mains. Ave. / Gabriele d'Annunzio / Ce 22 juin 1899.⁵⁷

Beiblatt der »Kunstchronik«. Als Übersetzerin GdAs, den sie beinahe exklusiv für den S. Fischer-Verlag übertrug, spielt sie auch in den Tagebüchern Arthur Schnitzlers eine Rolle. So hält er ihren Besuch am 1. Februar 1906 fest mit dem Zusatz »(über Duse, Annunzio)«, und am 30. März 1908 einen Theaterbesuch: »Citta Morta (Duse), mit Fr. v. Lützow, die uns einlud, in einer Loge.« Arthur Schnitzler, Tagebuch. 1903–1908. Hg. von der Österr. Akademie der Wissenschaften, Wien 1991, S. 182 und S. 326.

⁵⁷ FDH Hs-30536; in: Camerino, Poesia, S. 24f. Camerino ist überzeugt, dass es sich bei HvHs Sendung um den Band »Theater in Versen« (1899) gehandelt hat, mit den lyrischen Dramen »Die Frau im Fenster«, »Die Hochzeit der Sobeide« und »Der Abenteurer und die Sängerin«.

30
Au revoir, mon cher
ami.

Je vous recommande
tendrement la Sirenetta.

Je vous serre les deux
mains. Ade.

Gabriele d'Annunzio

Le 22 juin 1899.

Abb. 5: GdA an HvH, 22. Juni 1899

FDH Hs-30536

GdA, Die Gioconda. Eine Tragödie [La Gioconda, 1898]. Deutsch von Linda von Lützw. S. Fischer, Berlin 1899

13. Okt. Karl Federn, D'Annunzio's Dramen. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 12623, 13. Okt. 1899, S. 1f (wieder in: Ders., Neun Essays. Gebr. Paetel. Berlin 1900, S. 225–248). D'Annunzio habe sich, so Federn, bisher im Roman am größten gezeigt. »Aber der Lyriker D'Annunzio, der im Auslande kaum gekannt ist – weil Niemand ihn übersetzen kann – ist nicht geringer.« (S. 2)
- Nov. / Dez. Eleonora Duse gastiert mit der Truppe von Luigi Rasi vom 8.–13. November und vom 30. November–4. Dezember im Wiener Raimundtheater; von GdA hat sie die »Gioconda« im Repertoire (spielte im Oktober in Berlin aber stattdessen »Egmont«-Szenen).⁵⁸
11. Nov. Hermann Bahr, D'Annunzio. Zur Aufführung der »Gioconda« im Raimund-Theater. In: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ (Tagesausgabe), Jg. 33, Nr. 311, 1899, S. 1–3:
Der größte Dichter, den wir jetzt haben, aber eine ganz undramatische Natur, der niemals ein Stück gelingen wird – das ist das Urtheil der Italiener über D'Annunzio. (S. 1)

⁵⁸ S. dazu die detaillierten Recherchen von Pravida, Goethe-Haus, S. 229.

15. Nov. **GdA, Umsonst [In vano]. Deutsch von Eugen Guglia.** In: Wiener Rundschau, Jg. 3, Nr. 25, 1899, S. 585 (Gedicht aus dem »Poema paradisiaco« von 1893)
19. Nov. J. H. Liebenwein, D'Annunzio und die Duse (La Gioconda, Schauspiel in vier Acten von Gabriele d'Annunzio. Zum erstenmale in Wien aufgeführt am 11. November 1899). In: Wiener Salonblatt, 1899, S. 11
22. Nov. Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 12663, 1899, S. 7:
 Unter dem Namen »*Secessions-Bühne*« hat sich in *Berlin* eine Vereinigung gebildet, die es sich zur Aufgabe gesetzt hat, einige Stücke zur Darstellung zu bringen, denen ihre Eigenart den Zutritt zu den Berliner Bühnen verwehrt. Für die Aufführungen, die unter Heranziehung erster darstellerischer Kräfte als *Matinées* im Neuen Theater stattfinden sollen, sind zunächst folgende Stücke in Aussicht genommen: »Der Besiegte« von Wilhelm v. *Scholz*, »Der Kammersänger« von Frank *Wedekind*, »Gioconda« von Gabriele *d'Annunzio*, »Thor und Tod« von Hugo v. *Hofmannsthal*, »Blaubart und Ariane« von Maurice *Maeterlink*. [!] [...] Die Organisation der »*Secessions-Bühne*« liegt in den Händen der Herren Paul *Martin* und Dr. Martin *Zickel*, welch Letzterem die Regie obliegt.
1. Dez. **GdA, Zwei Sonette. Artifex gloriosus. Der Sittenrichter.** Deutsch von Walter Kaehler. In: Wiener Rundschau, Jg. 3, Nr. 26, 1899, S. 609
18. Dez. **GdA** teilt **HvH** über die deutsche Fassung von »La Gloria« mit, dass er sich mit Linda von Lützow in Florenz ausgetauscht habe und ihre Übersetzung inzwischen abgeschlossen sei. »Unser Verleger Fischer« sei jederzeit bereit, den Text zu publizieren, entweder vor oder nach der Wiener Bühnenaufführung. Er kündigt an, HvH demnächst die beiden Bände des »Fuoco« zu schicken. Bis dahin übersendet er einige seiner neuen »Laudi«:
 Mon cher ami / j'ai une ombre de rancune contre vous. Quand vous partez pour l'Italie, envoyez-moi toujours un petit mot pour me le faire savoir. Moi aussi, je suis un peu vagabond et il me serait facile, peut-être, de venir vous rejoindre quelque part ou bien de vous attirer à La Capponcina, qui désormais est en état de recevoir un hôte assez gracieusement. / Au mois d'octobre je me suis arrêté trois jours à Venise, *retour de Vienne*. Vous étiez absent de votre ville, où

d'ailleurs je ne suis resté que quelques jours *incognito* pour étudier des collections. / Je travaille désespérément. Ce *Feu* [Il fuoco, 1900] est une oeuvre colossale, où j'ai tenté de rassembler presque tous les éléments de la beauté et de la haute culture italiennes. Je vous enverrai les deux volumes prochainement. / En attendant, je vous envoie quelques unes de mes nouvelles *Laudi*, publiées dans une Revue. / Avec un très fier plaisir je reçois de vous l'annonce de cette noble tentative qu'on voudrait faire à Vienne pour honorer un effort d'art sévère.⁵⁹ / Merci à vous et à vos confrères, en toute sympathie d'art. / J'ai vu hier M.^{me} de Lützow, la traductrice de bonne volonté. Elle passe quelques semaines à Florence. Elle a déjà terminé la traduction de *La Gloria!* Vous pourriez la reviser; et nous pourrions l'offrir à nos amis pour cette représentation extraordinaire. Qu'en dites-vous? / Moi-même, je tâcherai de donner quelques lumières à la traductrice, puisque elle est tout près de moi. / Et notre éditeur Fischer est déjà prêt à publier le volume, avant ou bien après la représentation, selon l'avis des organisateurs. / En somme, je suis entièrement à la disposition de ces amis de la Gloire. Vous n'avez, qu'à m'exprimer leurs désirs. / Et au revoir, mon cher poète. / En grand hâte, je vous serre bien cordialement les deux mains. / Gabriele d'Annunzio / Settignano (Florence): ce 18 décembre 1899.⁶⁰

⁵⁹ Vermutlich bezieht sich GdA auf das Gastspiel der Berliner Secessionsbühne in Wien.

⁶⁰ In: Camerino, Poesia, S. 25f.

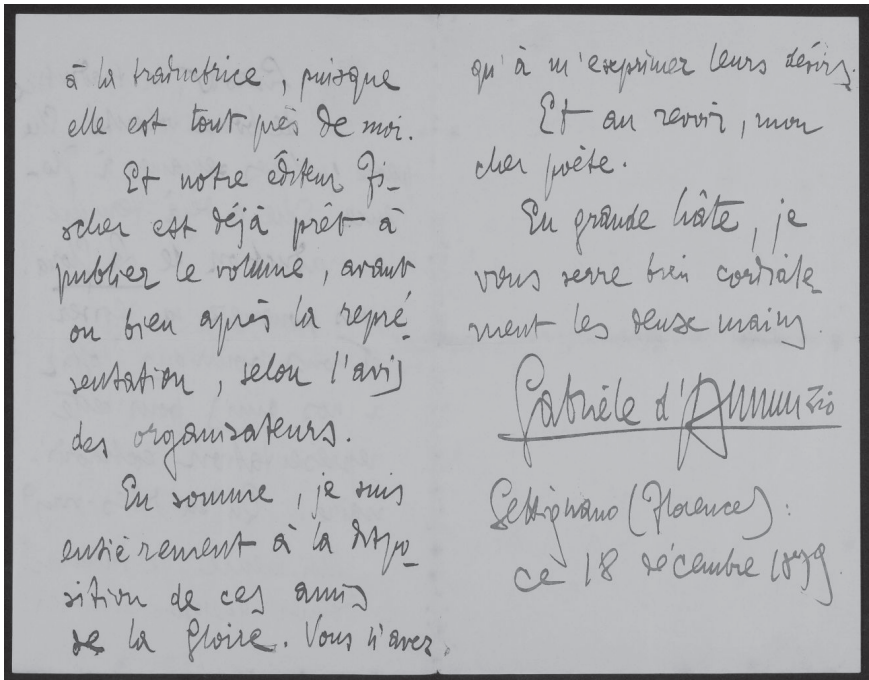


Abb. 7: GdA an HvH, 18. Dezember 1899

FDH Hs-30536

1900

1. Jan. Erwin Kircher über die »Secession der Bühne«:

Die Bühne soll aparter werden, eine Zauberhöhle, wo Legionen Träume nisten und das Wichtigste nicht geheimnislos ist mit allen Raffinements der neuen Kunst; Musik, Plastik, Farbensymphonien sollen helfen. Man lese Hofmannsthal oder im »fuocco«, den schwärmenden d'Annunzio [!]: davon soll nun manches in die Bühnenpraxis übergehen. (Revue franco-allemande. Deutsch-französische Rundschau, 1. Januar 1900, S. 306–308)⁶¹

⁶¹ Erwin Kircher (1881–1903), frühverstorbenen Literaturwissenschaftler und Philosoph, promovierte an der Universität Freiburg über »Volklied und Volkspoesie im Sturm und Drang« (Straßburg 1902). Mit Margarete Susman verband ihn eine enge Beziehung. Sie wird 1906 aus seinem Nachlass das Buch »Philosophie der Romantik« herausgeben (1906).

3. Jan. bs., Die Secessionsbühne:
 Die Kunst der Freien Bühne von dazumal hat ihren behaglichen Unterschluß gefunden, und die ehemals Jungen wollen von den Jüngsten nichts wissen. Herr Otto Brahm ist ein Kunstbourgeois edelster Sorte geworden, und Herr Schlenker ist auf Comtessenstücke bedacht; die übrigen Vorkämpfer aber zählen schon lange nicht mit. Da muß es nun kommen, wie es wirklich geschehen. Man wirft die Freie Bühne zum alten Plunder und schafft etwas Neues. Seit gestern haben wir eine Secessionsbühne in Berlin. Was sie eigentlich will, ist nicht ganz klar. Will sie die Kunst der Zukunft zeigen? Nach der abgelegten Probe muß man's bezweifeln. / Ein literaturbegeisterter Studiosus, der bei verschiedenen ernstesten Gelegenheitsaufführungen ein hübsches Regietalent offenbarte, und ein Schauspieler des Deutschen Theaters sind die Schöpfer des neuen Unternehmens. Sie haben Werke von Maeterlinck und von d'Annunzio versprochen und eine Schöpfung von Hugo v. Hofmannsthal. In der Eröffnungsvorstellung aber kamen zwei deutsche Dichter zu Wort: Wilhelm v. Scholz und Frank Wedekind. (Neues Wiener Journal, Nr. 2225, 1900, S. 6f, hier S. 6)
17. Jan. Die »Wiener Allgemeine Zeitung« berichtet (S. 6), dass Paul Martin, der Direktor der Secessionsbühne, einen Vertrag mit dem Josephstädter Theater abgeschlossen hat für ein Gastspiel im Sommer in Wien, bei dem HvH und GdA auf dem Programm stehen sollen.
21. Jan. Deutsche Erstaufführung von GdAs »Gioconda« im Deutschen (»Neuen«) Theater in Berlin
24. März GdA provoziert einen Skandal, weil er als Abgeordneter im römischen Parlament (seit 1897) die Seiten wechselt; von den extremen Rechten setzt er sich demonstrativ auf die Seite der Linken. Im »Neuen Wiener Tagblatt« heißt es dazu am 26. März (Nr. 83) in einem Telegramm aus Rom:
 Das Ereigniß des Tages ist der Uebergang des Dichters D'Annunzio zu den Radicalen. In der gestern Abends abgehaltenen Versammlung der äußersten Linken erschien nämlich *D'Annunzio*, welcher bekanntlich Deputirter ist und bisher rechts saß, und erklärte, sich den Radicalen anzuschließen.
 »Bei euch« – sagte er unter großem Jubel der Anwesenden –

»ist Kraft und Leben, der Anderen Schreien ist Todesstöhnen. Als Intellectueller folge ich den Lebenden.« (S. 5)

2. Apr.

In einem ausführlichen Bericht aus Rom über »Die Krise in Italien« (datiert 26. März) berichtet das »Abendblatt« der »Neuen Freie Presse« (Nr. 127902, S. 1) u.a.:

Der Dichter d'Annunzio bekennt im »*Giorno*«, daß die greisenhafte Kraftlosigkeit der herrschenden Classen im Parlamente das rein Formale über das Wesen der Dinge stelle, und sie nicht die geistigen noch die materiellen Bedürfnisse der Nation erkennen und befriedigen können. Die Parteien, in deren Mitte er steht, sind der Tod; vom Berge winkt ihm aber das Leben herab. So spricht d'Annunzio, und er vergißt, daß er selber bisher nicht Ein Wort gesprochen, nicht Eine That vollbracht hat, um den Friedhof, auf welchem er seit Jahresfrist wandelt, mit dem frischen Hoffnungshauch der Auferstehung zu erfüllen. Italien ist krank. Wer es ans der bitteren psychischen Noth erlösen will, muß kräftig und mannhaft handeln, ästhetische Betrachtungen sind hier fast noch überflüssiger, als die leidige Nothverordnung.

Auf die Kritik und den Widerspruch zu seinen literarischen Texten hingewiesen, antwortete **GdA** öffentlich am **29. März 1900** im »*Il Giorno*« mit dem Beitrag »**Della mia legislatura**«:

Das Gefühl, welches mich dazu gebracht hat, in den Kreis meiner Gegner einzutreten, widerspricht in keinsten Weise der Doktrin, der ich in meinen Kunstwerken Ausdruck verleihe [...]. Unter allen männlichen Taten bewundere ich die desjenigen, der das von anderen auferlegte Gesetz sprengt, um sein eigenes Gesetz einzuführen. Alle meine Helden betreiben die reinste intellektuelle Anarchie und ihre Sehnsucht ist nichts anderes als das ständige Streben danach, die absolute Gewalt über sich selbst zu erlangen und sich dann in definitiven Taten auszudrücken. [...]

Ich wiederhole also, dass ich meinen Ausdruck aus den grundlegendsten Eigenschaften meiner Rasse schöpfe; welche nichts anderes als ein Instinkt der Bewahrung und ein Instinkt starker Überlegenheit sind. [...] Was haben unsere Staatsmänner jemals bewahrt und was erobert, seitdem der königliche Thron auf dem Quirinal aufgeschlagen wurde? Niemand von ihnen war je Repräsentant des nationalen Geistes, niemand hat je mit klarem Auge die von der Rasse bis zur heutigen Stunde gelebte Gesamtheit betrachtet, um daraus eine alte Wahrheit abzuleiten und sie als Richtlinie für die neuen Gesetze zu verwenden. Sie haben nichts anderes

getan, als jene heiligen Dinge beschmutzt und verletzt, die auf den Altären des Vaterlandes erhoben und durch einen feierlichen Kult geehrt werden sollten.⁶²

GdA, Il Fuoco [Feuer, 1900]. Treves, Milano [März] 1900

GdA begleitet etappenweise die Duse auf ihrer Tournee, die sie zwischen dem 13. März und 16. Juni über München, Wien (ab 31. März 1900 im Theater an der Wien), Berlin (ab 21. April), Frankfurt a.M. (30. April) und Köln nach London (Mai / Juni) führt. GdAs »La Gioconda« ist fester Bestandteil des Repertoires; am 10. April spielt sie das Stück in Gegenwart von Kaiser Franz Joseph und GdA in Wien.⁶³ Die Krise des Paares verschärft sich durch die der Schauspielerin bis zur Veröffentlichung unbekannten, sie diskriminierenden Passagen in GdAs »Il Fuoco«.

4. Apr. Auf dem Theaterzettel von »La Gioconda« beim Gastspiel der Duse heißt es: »Deutsche Textbücher sind an den Tageskassen und bei den Billeteuren zu haben« (www.theatermuseum.at/de/object/697944/).

5. Apr. H.[ermann] B[ahr], Theater an der Wien [über die Auf-
führung von GdAs »La Gioconda«]:

Man sagt von manchen Rollen, daß sie einem Schauspieler auf den Leib geschrieben sind. Von der Silvia Settala in der »*Gioconda*« des D'Annunzio könnte man sagen, daß sie der *Duse* auf die Seele geschrieben ist. Das ganze Stück ist ja überhaupt eine einzige lange Huldigung für sie. »*Per Eleonora Duse dalle belle mani*«, für Eleonora Duse mit den schönen Händen, heißt die Widmung, und gleich in der ersten Scene werden die Hände der Silvia gepriesen, »liebe, liebe Hände, tapfer und schön, treu und schön, die, durch den Schmerz geadelt, ein so leuchtendes Leben haben, daß die ganze andere Gestalt davon verdunkelt ist«. (Neues Wiener Tagblatt, Nr. 93, 1900, S. 6f)

⁶² Wieder in: Alighiero Castelli, *Pagine disperse. Cronache mondane – Letteratura – Arte di Gabriele D'Annunzio*. Roma 1913, S. 591–593; zit. nach der Übersetzung von Chytraeus-Auerbach, *Inszenierte Männlichkeit*, S. 65f.

⁶³ Vgl. Pravida, *Goethe-Haus*, S. 209.

11. Mai Julius v. Werther, Gabriele d'Annunzio's Roman: »Il fuoco«:
Den Inhalt des Romanes zu erzählen, dürfte eine schwierige Aufgabe sein, da im Grunde keiner da ist, sondern die sogenannte Handlung aus einer Reihe von gleichförmigen Situationen und Stimmungsbildern sich zusammensetzt. D'Annunzio – Pardon, Stelio lebt mit der Duse – Pardon, Foscarina während des ganzen Romanes in trauestem Verhältniß, dessen – Eröffnungsfeier wir beiwohnen. (Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 12828, 1900, S. 1f, hier S. 1)
13. Mai Alexander Freiherr v. Gleichen-Rußwurm, Ueber die Moral im modernen Roman. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 12830, 1900, S. 31–34 (zu GdAs »Il fuoco« S. 33f)
GdA, Die Gloria. Tragödie [La Gloria 1899]. Übersetzt von Linda von Lützow. S. Fischer, Berlin 1900
27. Mai Th[eodor] Herzl, Das Trauerspiel des Ruhmes. [Rezension von GdAs Tragödie »Gloria«]:
Formen von gespenstischer Unbestimmtheit, aber nicht ganz ohne Kern. Sonderbar glaubwürdige Vorgänge, von denen es sicher ist, daß sie nie stattgefunden haben. [...] Eine Revolution mit ihren Führern zieht an uns vorbei, befreit vom Zufälligen und Thatsächlichen der wirklichen Geschehnisse. (Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 12844, 1900, S. 1f, hier S. 1)
3. Juni H[ermann] B[ahr] über HvHs »Die Frau im Fenster« im Deutschen Volkstheater in Berlin:
Es ist kein Stück, es wirkt eher wie ein Relief in Worten: die schuldige Frau, am Fenster vorgeneigt, um dem Geliebten die Leiter zu reichen, und der betrogene Mann hinter ihr, der zur Rache ausholt – das ist durchaus plastisch gefühlt und gedacht, nicht dramatisch. Im »Sogno d'un mattino di primavera« von D'Annunzio fragt die Tolle: »Kennst Du die Geschichte von der Madonna Dianora?« Der Arzt erwidert: »Nur ungefähr! Ich erinnere mich nicht mehr.« Diese Geschichte wird hier erzählt. (Neues Wiener Tagblatt, Jg. 34, Tagesausgabe, Nr. 151, 1900, S. 7f, hier S. 7)
16. Juni Johannes Schlaf, Aphoristisches über Gabriele d'Annunzio. I. [Teil]:
Exacte Wissenschaften, materialistische Popularphilosophie und religiös-philosophischer Monismus: Dieser Klimax im geistigen Leben der letzten Jahrzehnte kennzeichnet auch die Entwicklung der Wortkunst. [...] der Fortschritt von der Wie-

dergabe und analytischen Kritik socialer Zustände und der äußeren Dinge zur psychischen Analyse: Bourget und die Seinen, Huysmans u.s.w. [...] In die Reihe dieser Seelenanalytiker nun gehört auch der junge Italiener Gabriele d'Annunzio, der in den letzten Jahren zu internationaler Berühmtheit gelangt ist. (Prager Tagblatt Jg. 24, Morgen-Ausgabe, Nr. 164, 1900, S. 1f, hier S. 1)

21. Juni Johannes Schlaf, Aphoristisches über Gabriele d'Annunzio. II. (Schlussartikel):

Sicher wird man Gabriele d'Annunzio einst den großen Melancholikern zugesellen. Freilich ist es nicht die Sonderlings-Melancholie des Gustav Flaubert, die überdies einen guten Beisatz von cholerischem Temperament ausweist, es ist vielmehr die feinnervige Melancholie eines jungen, in allen Lebenskünsten einer gereiften Cultur erfahrenen Lebemanns. Indessen, sie hat noch eine tiefere Bedeutung. [...] sie treibt immer im Strudel des Lebens, zeigt sich unablässig engagiert, und es haftet ihr etwas instinctiv Suchendes, Erprobendes an, das Suchen und Erproben eines Neunervnenmenschen-Typus, der gleichsam in einer neuen Welt geistiger und sinnlicher Einflüsse sich acclimatisiren will. Es ist in dieser Hinsicht außerordentlich kennzeichnend, daß sich d'Annunzio immer mehr Nietzsche's Gedankenkreisen genähert hat, bis er schließlich einer der überzeugtensten und begeistertsten Verkünder des Uebermenschen geworden ist. (Prager Tagblatt, Jg. 24, Morgen-Ausgabe, Nr. 169, 1900, S. 1–3, hier S. 1)

1. Juli Annette Kolb, Gabriele D'Annunzio: Il Fuoco. In: Wiener Rundschau, Jg. 4, Nr. 13, 1900, S. 237–238

17. Juli Hermann Bahr, Theater in der Josephstadt:

Die »Secessionsbühne« hat gestern die »Gioconda« gebracht. Wir haben nicht erwartet, daß die Berliner die italienische Darstellung, in der wir das Stück mehrmals, zuletzt noch im Burgtheater, gesehen haben, erreichen würden, und wären schon zufrieden gewesen, nur einen Versuch zu gewahren, wie dem seltsamen Werke vielleicht doch auf eine deutsche Weise beizukommen wäre. Auf eine so durchaus mißlungene und ungenügende Vorstellung konnten wir aber doch nicht gefaßt sein. Wir machen ihnen daraus keinen Vorwurf: der Styl für eine poetische Darstellung ist eben noch nicht gefunden; die Mittel dazu sollen ja erst gesucht werden. Aber man muß denn doch fragen, welchen Sinn es haben soll, solche ganz verunglückte Experimente dem Publicum zu zeigen und mit ihnen gar noch in die weite Welt zu reisen. [...] Wir haben gehofft, die »Secessionsbühne« werde zur Erziehung des Ge-

schmackes beitragen. Durch solche Vorstellungen, verdirbt sie ihn nur. (Neues Wiener Tagblatt, Nr. 194, 1900, S. 7)

20. Juli Felix Salten, Secessionsbühne. »Gioconda« von Gabriele d'Annunzio:

Hat Dich noch niemals die wunderliche Laune angewandelt, Deine Gedanken und Einfälle mit saphirblauem Stift just auf blaues Papier zu schreiben? Oder mit alterthümlichem Gänsekiel auf Pergament? Oder mit stahlharter Feder auf japanische Bogen, die unzerreißbar sind und wie dunkles Elfenbein glänzen? [...] Dann wirst Du Gabriele d'Annunzio nie verstehen. (Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 6709, 1900, S. 2)

GdA, Feuer [Il Fuoco]. (Die Romane des Granatbaumes). Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Italienischen von M[aria] Gagliardi. Umschlag von Th. Th. Heine. Albert Langen, München [Juli] 1900⁶⁴

1. Aug. Johannes Schlaf, Gabriele D'Annunzio: Die Gloria. In: Wiener Rundschau, Jg. 4, Nr. 15, 1900, S. 274

8. Sept. Christian Morgenstern, Das Mittagsmahl (*Il pranzo*). Freinach *Gabriele d'Annunzio* [Satirisches Dramolett]. In: Die Zeit, Bd. 24, Nr. 310, 1900, S. 158–160

16. Sept. Harry Graf Kessler in Berlin, Tagebucheintrag:
Hermann Bahr zum Frühstück. [...] Er trug mir den Plan des Großherzogs von Hessen vor. An die Künstlerkolonie soll sich ein Theater anschließen, wo sie Maeterlinck, Hofmannsthal und d'Annunzio aufführen wollen. Bahr ist berufen, den Plan ins Werk zu setzen.⁶⁵

In einem »Organisationsentwurf« für die geplante »Darmstädter Schule für Schauspielkunst« aus dem Jahr 1900 schreibt Hermann Bahr:

Jedenfalls werden wir bis zum November d.J. doch in der Lage sein, angeben zu können [...], welche schon namhafte Künstler wir zu einem Gastspiele einzuladen uns entschlie-

⁶⁴ Maria Gagliardi (1858–1928) war eine Tochter von Hedwig Dohm und die Schwester von Hedwig Pringsheim, der Mutter von Katia Mann. Sie war verheiratet mit dem Journalisten und Übersetzer Ernesto Gagliardi (1854–1933); die Familie lebte in Berlin.

⁶⁵ Es handelt sich um die Gründung einer Schauspielschule und eines Künstler- und Festspielzentrums auf der Mathildenhöhe in Darmstadt. – Kesslers Tagebücher werden im Folgenden zitiert unter dem Datum des Eintrags und mit Bandangabe; hier Bd. 3, S. 318.

Ben. [...] Es kann uns passiren, daß wir in unserer Schule überhaupt keinen einzigen wirklich bedeutenden Sprecher, aber zum Beispiel eine Tänzerin von berückender Anmut haben – dann wird eben Herr von *Hofmannsthal* seine alten Lieblingsgedanken einer künstlerischen Pantomime ausgraben müssen. [...] Kurz, wir werden erst im November nach dem uns dann bekannten Material die Art der Festspiele 1901 endgiltig beschließen [...]. / Dazu müssen wir [...] für alle Fälle mehrerer Dichter, sicher sein, und es wäre darum sofort nicht bloß Herrn von *Hofmannsthal*, sondern auch *Richard Dehmel* in Berlin und *Gabriele D'Annunzio* in Florenz ein Einblick in unsere Absichten und Pläne zu gewähren [...]. / Herrn von *Hofmannsthal* habe ich [...] die Pläne unseres Theaters gezeigt und mit ihm die Art der von ihm geforderten Thätigkeit durchgesprochen, ja auch das von ihm zu verfassende Festspiel, eine Art ›Huldigung an die Künste‹ im allgemeinen entworfen. Er ist nicht bloß bereit, dieses Festspiel zu dichten, sondern stellt sich uns auch sonst vollständig zu Verfügung, indem er, wenn es mir gelingt, *D'Annunzio* zur Teilnahme an unseren Festen zu bestimmen, die Übersetzung in deutsche Verse besorgen und ebenso, wenn unsere Schauspielschule versagt [...], nach unseren Bedürfnissen eine künstlerische Pantomime oder ein künstlerisches Ballet ausführen wird.⁶⁶

5. Okt. HvH vom Genfersee an Leopold von Andrian:

D'Annunzio hat mir eine recht schöne Ode auf den Tod Nietzsches geschickt, die wir, wenn Du willst auch zusammen lesen werden; dabei hat sich mir aufgedrängt wie angenehm es mir ist, als Mensch und als Künstler, der deutschen und nicht einer lateinischen Race, oder, sagen wir, Cultur anzugehören.⁶⁷

Okt. GdA begleitet die Duse auf ihrer Deutschland-Tour (Wiesbaden, Frankfurt); in Frankfurt besucht er am 8. Oktober 1900, wie schon im Frühjahr, das Goethe-Haus und macht sich ausführliche Notizen.⁶⁸

⁶⁶ BW Bahr II, S. 840 und 845; dort zitiert nach Hermann Bahr, Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst. Ein Typoskript. Mitgeteilt von Gerhard Bott. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Schriften der hessischen Museen, H. 14, 1974, S. 109–117.

⁶⁷ BW Andrian, S. 14. – Mit Vorabdrucken aus der Gedichtsammlung »Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi«, in die später auch die Ode auf Nietzsches Tod einging (dt. Übersetzung 1906 im Inselverlag Leipzig), versuchte GdA seine Schulden zu dezimieren.

⁶⁸ Pravida, Goethe-Haus, hier insbes. S. 213.

GdA, Siesta. In: Neue deutsche Rundschau (Freie Bühne), Jg. 11, 3./4. Quartal 1900, S. 1091–1102 (aus: San Pantaleone, 1886)

GdA, Traum eines Frühlingsmorgens. Dramatisches Gedicht [Sogno d'un mattino di primavera, 1897]. Deutsch von Linda von Lützow. S. Fischer, Berlin 1900

GdA, Die tote Stadt. Tragödie [La città morta. Tragedia, 1896]. Übersetzt von Linda von Lützow. S. Fischer, Berlin 1900

GdA, Feuer. (Das Begräbnis Wagners). Deutsch von Maria Gagliardi. In: Der Kunstwart 14, H. 1, 1900/1901, S. 151–153

1901

GdA, La Canzone di Garibaldi. (La notte di Caprera). Treves, Milano 1901 (in HvHs Bibliothek, SW XL, S. 149)

GdA, Die Parabel von den fünf thörichten und den fünf klugen Jungfrauen. In: Neue deutsche Rundschau, Jg. 12, 1./2. Quartal 1901, S. 86–92 (aus: GdA, Das Buch der Jungfrauen, 1901)

GdA, Die Jungfrauen vom Felsen [Le vergini delle rocce, 1896]. In: Neue deutsche Rundschau (Freie Bühne), Jg. 12, 1./2. Quartal 1901, S. 463–484, 586–608, 686–710

GdA, Heißes Blut. Fünf Novellen. Deutsch von Fritz Brandé und Th. Gewert. Mit Illustrationen von Fritz Bergen. Frankh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1901 (enthält »San Pantaleone«; »Der Held«; »Sancho Panzas Tod«; »Candias Ende«; »Der Brückenkrieg«)

GdA, Episcopo & Co. Novellen. Übersetzt von Maria Gagliardi. S. Fischer, Berlin 1901 (enthält: »Die Glocken«; »Die Schwägerin«; »Siesta«; »Der Backtrog«; »Die Zechinen«; »Der Märtyrer«; »San Pantaleone«; »Ein Held«; »Annas Lebenslauf«; »Episcopo«)

GdA, Das Buch der Jungfrauen [Il libro delle vergini, 1884]. Deutsch von Fritz v. Stockmayer und Christian Beer. Frankh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1901 (enthält die Novellen: »Die Jungfrauen«; »In Lanciottos Abwesenheit«; »An Gottes Altar« [aus »Il libro delle vergini« 1884] und »Mittagsruhe« [aus »San Pantaleone« 1886]).

4. Mai Ernesto Gagliardi, Bei Gabriele d'Annunzio. In: Die Zukunft, 9. Jg, Bd. 35, 1901, S. 201–206⁶⁹

Juli [Charlotte] Lady Blennerhassett, Gabriele d'Annunzio (Moderne Essays zur Kunst und Litteratur 8/9. Hg. von H. Landsberg). Gose & Tetzlaff, Berlin 1901

GdA, Die Jungfrauen vom Felsen. Roman [Le vergini delle rocce, 1896]. S. Fischer, Berlin 1901

25. Okt. HvH's Schwager, Hans Schlesinger, der mit Leopold von Andrian durch Italien reist, berichtet HvH über die Begegnungen mit GdA in Florenz:

Die Bekanntschaft mit dem animatore⁷⁰ ist Dank Deines Briefes bereits gemacht und Du hast Poldi und mir dadurch wirklich ein Vergnügen bereitet. Ich habe ihn bis jetzt 3mal gesehen, das erste [Mal] im Bargello,⁷¹ wo er mir in einem sehr freundlichen Brief rendez-vous gab, dann bei Doney,⁷²

⁶⁹ Ernesto Gagliardi (1854–1933), seit 1888 der Ehemann der Übersetzerin Maria Gagliardi (s. Anm. 64) und überwiegend in Berlin lebend, war von 1888–1893 Auslandskorrespondent u.a. für den »Corriere della sera«, 1895–1910 Mitarbeiter von 10 deutschen Nachrichtenblättern und Zeitschriften.

⁷⁰ Es ist die Funktion des Dichters Effrena für die Foscarina in »Il Fuoco« und zugleich eine Selbstbezeichnung GdAs, wie Julius von Werther in seiner Rezension von »Il Fuoco« (s.o. 1900) angemerkt hatte: »Um der hohen und tiefen Verehrung willen, die der Maestro des italienischen Zukunftsdramas, als welcher er sich mit imponirender Wagner'scher Sicherheit bezeichnet (er nennt sich immer nur den *animatore*!), vor dem Unsterblichen im Busen hegt, soll ihm übrigens das fortgesetzte Epitheton »Barbar« verziehen werden, das er für Wagner wie für alle Nichtromanen jederzeit zur Stelle hat« (Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 12828, 11. Mai 1900, S. 2).

⁷¹ Palazzo Bargello, seit dem 19. Jahrhundert Nationalmuseum von Weltruhm mit seiner fantastischen Skulpturensammlung.

⁷² Ins »Doney & Neveux«, ein berühmtes Florentiner Restaurant, in dem Aristokratie wie Künstlergesellschaft verkehrte, »hochfein und teuer«, lud GdA auch seinen Übersetzer Karl Vollmoeller nach Fertigstellung der »Francesca da Rimini« 1903 ein: »Vi prego

wo er uns beide zum Frühstück einlud und heute in einem Caféhaus zufällig [!]. Morgen fahren wir noch nachmittag [!] zu ihm nach Settignano. / Er hat uns beiden wirklich über Erwarten gut gefallen. Er ist so freundlich, artig und bemüht, einem Sachen zu zeigen und einen gleichsam als Gäste des Landes zu betrachten. Außerdem spricht er doch in einer sehr kräftigen und anregenden, auch harmonischen Art, so dass die Sachen, die einzeln genommen oft lächerlich wären, im Ganzen, wie es uns vorkam, doch gar nicht so wirken, dass mehr bei all dem die Begeisterung für die Welt mit ihrem Reichthum u. ihrer Fülle, als die seines »genio« dabei herauskommt. Er sagt wohl dass er den Mighatti [?] passionnément liebt, dass er selbst erstaunt ist, über die Arbeit die er in seiner Franzesca vollbracht hat, qui sera bien, j'espère, la note définitive – aber ebenso begeistert spricht er von den Jagden in Rom, von dem Himmel in Griechenland, de cette creature sublime – Madame Duse – aber man kann das schwer aufschreiben denn selbst dabei wird es viel größer. Er spricht auch sehr nett von Dir und will Dich für die Übersetzung der Franzesca zu Rath ziehen, da er sich nicht trauen würde, sie Dir anzubieten. Morgen werden wir ihn noch bitten uns etwas vorzulesen. Seine Nettigkeit ist umso höher anzuschlagen, als er gezwungen ist die Inszenierung seines Stückes ganz allein jetzt zu machen, da Fortuny⁷³ ihn im Stich gelassen hat – so hat er jetzt hier eine ganze Werkstatt errichtet, bestimmt selbst alle Costume, de cette époque rude et forte, de fer et de sang die er zeigen wollte. / Ich habe neulich seinen Sohn mit ihm gesehen, der sehr hübsch ist, ein Gesicht ganz wie ein Johannes von Mino da Fiesole hat und seiner Tracht nach in irgend einem Collège zu sein scheint. / Jedenfalls bin ich recht froh ihn hier auf eine so nette Art kennen gelernt zu haben und danke Dir daher nochmals für Deinen Brief, den wir gelesen haben und der uns mit ein wenig Ironie und einer Art Galgenhumor geschrieben schien, was er aber nur für »Charmannte« gefunden hat. In Rom werde ich gewiss von ihm etwas haben und wenn Du hinkämost, so würde er Dich glaub ich auch anregen. / Im übrigen habe ich vom Anschauen hier oft große Freude gehabt. Ich bin zu den Thüren von

di venire a pranzo con me da Doney (via Tornabuoni)«. Vignazia, Die deutschen D'Annunzio-Übersetzungen, S. 29.

⁷³ Auch HvH bemühte sich, den prominenten Maler, Bühnenbildner und Designer Mariano Fortuny (1871–1949) mit Atelier und Werkstatt in Venedig für seine Stücke zu gewinnen. So schreibt er im Juni 1907 an die Eltern aus Venedig: »Gestern besprach ich mit Fortuny den I^{ten} Act vom »Abenteurer« [und die Sängerin] in dem wundervollen Garten der Mrs Eden auf der Giudecca.« (SW V, S. 513).

Ghiberti in ein Verhältnis gekommen, wie ich es noch bei fast keinem Kunstwerk gefunden habe, daß es mich von der Realität jedesmal wie in ein erhöhtes Dasein geführt hat. Auch die Sachen von Mino u. Benedetto da Magano u. Donatello haben mir außerordentlich gefallen. Einen starken Eindruck hat mir das Abendmal [!] von [Andrea del] Castagno [1421–1457] gemacht. / Der d’Annunzio liebt das auch sehr – es ist wirklich wie er sagt rude et beau und die figuren chaquune [!] d’une solitude effroyante. Er ist auch merkwürdig frei, dafür dass er ein so sehr früher Künstler ist (schon 1457 gestorben) [...] Ich hoffe in Rom auch wieder zum ordentlichen Arbeiten zu kommen. Ich werde den animatore malen, dessen Gesicht mich auch interessiert es könnte ganz gut auf einem alten Fresco sein. Der Cimabue, auf einem Bild von Gaddi, der dort als ein junger sehr vergnügter Edelmann dargestellt ist, sieht ihm ein wenig ähnlich. (FDH Hs–31019,47)

9. Dez. Uraufführung von GdAs »Francesca da Rimini« (s.u.) in Rom

1902 **GdA, Francesca da Rimini. Tragedia rappresentata in Roma nell’anno MCMI a di IX del mese di Dicembre [Francesca da Rimini. Eine Tragödie in Versen, 1903]. Illustr. Adolfo de Carolis. Treves, Milano [März] 1902** (in HvHs Bibliothek, teilweise unaufgeschnitten, SW XL, S. 151)

[17. März] HvH an Christiane Gräfin Thun-Salm über das bevorstehende Wiener Gastspiel von Eleonora Duse im April 1902:

Grässlich dass die Duse nur d’Annunzio spielt. Aber doch so schön, sie wieder zu sehen. (BW Thun-Salm, S. 39)

18. März Hans Schlesinger aus Rom an HvH:

Die marchesa Viti [Harriett De Viti de Marco, geb. Lathrop Dunham] glaubt, dass d’Annunzio, wenn die »Francesca« gespielt wird wahrscheinlich auch nach Wien käme. Wenn dies der Fall wäre, so könntest Du Dich am besten durch ihn zu ihr führen lassen. Ich weiß schon, dass Dir das vielleicht nicht ganz passen wird, aber ich glaube Du wirst ihn in keiner Weise umgehen können – ich glaube er spielt in ihrer Existenz eine so wichtige Rolle, dass ein Wort von ihm mehr ausmacht, wie alle Empfehlungen und dergl. (Zit. nach BW Gerty, Brief 164, Kommentar)

- [29. März] HvH an Christiane Gräfin Thun-Salm aus Rodaun:
 Da Sie vielleicht durch Zufall leicht erfahren, an welchem Tag d'Annunzio ankommt und wo er absteigt, so bitte ich vielmals, dass Sie die Güte haben, es mir telegrafisch oder telephonisch sagen zu lassen, da ich es hier schwer erfahren kann und ihn mein Brief in Florenz nicht mehr erreicht haben dürfte. (BW Thun-Salm, S. 39)
 GdA kam nicht mit nach Wien.
- vor dem 2. April Gerty von Hofmannsthal an Hermann Bahr:
 Lieber Herr Bahr, das folgende dürfen Sie nur thun, wenn es Ihnen wirklich keine Mühe und Unannehmlichkeiten macht. [...] Ich soll Mittwoch in Francesca d.R. gehen und verstehe doch sehr schlecht italienisch, das wird mich sehr stören. / Wenn Sie vielleicht Ihr Feuilleton schon geschrieben hätten und mir das ganze Stück oder einzelne Theile davon mit der Post schicken könnten, das wäre sehr lieb und ich wäre Ihnen sehr dankbar dafür. (BW Bahr, S. 204)
2. – 6. April Eleonora Duse eröffnet ihr Gastspiel im Raimund-Theater am Mittwoch, 2. April, 19.00 Uhr, mit GdAs »Francesca da Rimini« (2. Aufführung am 4. April). Am 5. spielt sie die Anna in GdAs »La città morta« (»Die tote Stadt«). Sie beschließt es am 6. April als Magda in Sudermanns »Heimat«. Hermann Bahr stellt am Premiertag »Francesca da Rimini« im »Neuen Wiener Tagblatt« ausführlich vor (Jg. 36, Nr. 90, S. 1–3) und rezensiert am Folgetag auch die Aufführung (Nr. 91, S. 8). In derselben Form bespricht er auch »La città morta« (Neues Wiener Tagblatt, Nr. 93, 5. April 1902, S. 1f; und Nr. 94, 6. April S. 9f)
2. April Hermann Bahr, Francesca da Rimini. (Tragödie in fünf Akten von Gabriele D'Annunzio. Zur Premiere im Raimund-Theater am 2. April 1902). In: Neues Wiener Tagblatt, 36, Nr. 90, 1902, S. 1–3

GEGRÜNDET 1782
TELEPHON 9282
K. u. k. Hof-Steinmetzmeister
EDUARD HAUSER
WIEN, IX, Spitalgasse Nr. 19. 047

Credit-Informationsbureau
MICHAEL GÖMÖCI
Budapest, II, Dettlweira 14.
Ertheilt Handelsauskünfte gewissenhaft u. verlässlich, unter d. Gewährleistung. Verbindungen im In- u. Auslande. Rasche Erledigung. Unbedingt authentisch. 150

SEIDEL & NAUMANN'S
„Ideal“
Schreibmaschine auf Kugellager.



Beste Schrift vom ersten bis zum letzten Buchstaben.
Vervollständigt für Österreich-Ungarn.
H. Schott & Donath
Wien, III, Heumarkt Nr. 9.

Prinzipal bei der Millionärsausstellung
Jegesi Géza
K. k. priv. Chamberlain
BUDAPEST, Hofgasse 43.
Spezialität in Umbau.
Bügel aus Eisen, von 100 K. aufwärts.
Preisliste franco. 101

J. E. Hubert
PRESSBURG
Älteste Champagner-Kellerei der Monarchie
GEGRÜNDET 1825
Special-Mark
„GENTRY-CLUB“
Gründungsvertrag für Wien:
Victor Placht
XV. 1. Pörlsteinsdorfergasse 45.

Preis dieses Zettels 20 Heller.

Freitag, den 4. April 1902.

Maimund-Theater.

Compagnia Drammatica di Eleonora Duse.

Francesca da Rimini.

Tragedia in 5 atti in versi di Gabriele d'Annunzio.

<p>Ostasio, I figli di Bannino, Guido Francesca, Minore Samaritana, da Biancofiore, Polenta Alda, Le donne Garsenda, di Altichiera, Francesca Adonella, Ida Campagnano La schiava, Maria Broschi Ser Toldo, Guiselmia Galibani Berardengo, . . . Ettore Mazzanti Aspinello, . . . Carlo Serbellosa Arsendi, . . . Lucio Corradini Viviano de, . . . Lucio Corradini Vivii, . . . Luigi Chiesa Bertrando, . . . Luigi Bergonzio Luro, . . . Luigi Bergonzio Il balestriere . . .</p>	<p>Giovanni Scian- cato, detto Gianciotto, . . . Carlo Rosaspina Paolo il Bello, . . . Dante Capelli Malatestino dall' Occhio, . . . Emilia Varini Odo dalle Caminate, I partigiani Foscolo d' Malatesta Olnano, . . . Livio Pavanelli Il Torrigiano, . . . Lucio Corradini Il balestriere . . . Luigi Chiesa Arcieri o balestrieri. Il mercatante, . . . Ettore Mazzanti Il fanticcio, . . . Alade Geri Il medico, . . . Luigi Chiesa Il giullare, . . . Antonio Galibani L'Astrologo, . . . Lucio Corradini I musicai, i portatori di fiaccola A Rimini nelle case dei Malatesti. A Ravenna nelle case dei Potentati.</p>	<p>Carlo Rosaspina Dante Capelli Emilia Varini Carlo Serbellosa Livio Pavanelli Lucio Corradini Luigi Chiesa Ettore Mazzanti Alade Geri Luigi Chiesa Antonio Galibani Lucio Corradini</p>
---	---	---

XIII. Secolo.

Zugangsgehe sind an den Kassen und bei den Billetteuren erhältlich.

Zwischen dem 2. und 3. Akt ist eine größere Pause.

Cassa-Eröffnung 1/2 7 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende halb 11 Uhr.

Samstag, d. 5., Anf. 7 Uhr, Galtip. d. Sign. Eleonora Duse: La Città Morta. Tragedia in 5 Atti di Gabriele d'Annunzio.

Samstag, den 6., Radm. halb 3 Uhr: Das vierte Gefäß. Abends halb 8 Uhr, Galtip. der Signora Eleonora Duse: Casa paterna (Gedicht). Montag, den 7. Anf. halb 8 Uhr: Die Freimaurer. Dienstag, den 8., Anf. halb 8 Uhr: Der Fährer von Alsdorf.

Buchdruckerei P. Dvořák & Co. Wien.

Abb. 8: Theaterzettel von »Francesca da Rimini«

Theatermuseum Wien

9. April L[udwig] H[evesi], Die blinde Duse [ein brillantes Resümee der Gastspielwoche von Eleonora Duse in Wien]:

Die Duse ist uns diesmal hauptsächlich als Verkünderin D'Annunzios gekommen mit seinen neuen Rollen: der Francesca da Rimini und der blinden Anna in »città morta«. Sie geht in der Welt umher wie eine Fackel, an deren Ende ein lichterlohes Feuer brennt, das D'Annunzio heißt. [...] Ohne die Duse wäre D'Annunzio nicht bühnenfähig; sie ist ein Organ seines Leibes und seiner Seele geworden. [...] Die Duse macht aus dieser Erzählung [der in eine Kuh verwandelten Jo] ein Kabinettstück [!] ersten Ranges. Das müßte man auf der gewissen Edisonwalze festlegen und im Theatermuseum der Zukunft aufbewahren. Sie hat noch so manche solche

Episode des Vortrags, wie ich sie von keinem anderen Künstler je gehört habe. (Pester Lloyd, Jg. 49, Nr. 86, 1902, S. 5f, hier S. 5)

11. April Harry Graf Kessler in Berlin, einer Station von Duses Tournee, im Tagebuch:
Die Duse in D'Annunzios Francesca da Rimini. D'Annunzios Kunst prinzipiell äusserlich. Er bewegt nur durch Klänge und Bilder; nie durch direkte Offenbarung von ergreifenden Gefühls- und Begriffs-Zusammenhängen. Ich frage mich, ob es möglich ist, blos durch Bilder und Klänge ebenso tiefe Gefühlsströme im Zuschauer auszulösen wie durch die direkt vorgeführten nichtsinnlichen Gefühle und Vorstellungen. D'Annunzio gelingt es nicht. (Tagebuch, Bd. 3, S. 484)
13. April Otto Stoessl, D'Annunzio und die Duse:
[N]icht d'Annunzio, die Duse ist die lebendige Erneuerung der italienischen Kunst. (Die Wage, Jg. 5, H. 16, S. 249–251)
16. April Harry Graf Kessler in Berlin:
D'Annunzios Città morta gesehen. Eine grosse Anhäufung von Gräueln, die fast rein stofflich bleiben, und *daneben* stellenweise eine berauschend schöne sprachliche Form. Merkwürdig als Beispiel, wie ein starker Stoff und eine starke Form nebeneinanderhergehen können, ohne einander zu durchdringen. – Ein radikaler Unterschied zwischen d'Annunzio und den griechischen Tragikern besteht auch in der verschiedenen Auffassung vom Tragischen, obwohl d'Annunzio dies nicht zu merken scheint. Die Alten nämlich fanden Gräuel auf Gräuel gehäuft vor; und ihre Kunst bestand darin, diesen furchtbaren Stoff zu bändigen und sozusagen erträglich zu machen. [...]. D'Annunzio aber *sucht* gerade umgekehrt das Furchtbare; er geht darauf aus, möglichst viel, nicht möglichst wenig, Entsetzen zu erregen. [...] Sie [die Gräuel] bleiben bis zuletzt nur äusserlich mitangeschaute Anekdoten. Die Duse dichtet allerdings Tiefe hinein. Aber um diese feine Mienenspsychologie hat d'Annunzio kein Verdienst. Von dem Kunstwerk, das so entsteht, liefert er die zauberhaft schöne Sprache; die Poesie aber die Duse. [...] Aufsatztitel: Über alte und neue Tragödie. (Tagebuch, Bd. 3, S. 485f)
19. April HvH an seinen Verleger S. Fischer, der Stefan George als Übersetzer GdAs gewinnen will:
Bitte tun Sie im Augenblick *nichts* in der Angelegenheit der Übersetzung der »Francesca da Rimini« im Interesse dieser schönen Dichtung selbst. Ich habe es übernommen, zwischen Herrn Stefan George und d'Annunzio eine Verbindung herzustellen, hoffe, daß es gelingt und so ein ganz einziges

Kunstwerk von Übersetzung zustande kommen kann. Nur könnte durch ins Spiel kommende Empfindlichkeiten etc. alles verdorben werden. Lassen Sie mir also, bitte, freie Hand, ich werde Sie vom Resultat verständigen.⁷⁴

3. Mai Auf seine Rückfrage hin schreibt HvH an Stefan George am 3. Mai 1902:

ich war einigermaßen beschämt, Ihren freundlichen Brief als Antwort auf eine wortlose Sendung zu bekommen. Daran aber bin nicht ich schuld, sondern eine nicht recht erklärliche Unfreundlichkeit oder Achtlosigkeit d'Annunzio's. Durch eine an mich gelangte Mittheilung des Herrn W. Schmuylow wurde ich berechtigt, d'Annunzio um eine directe Äußerung in der Angelegenheit der Übersetzung der »Francesca« zu bitten: eine Äußerung, aus der unzweifelhaft zu entnehmen wäre, daß er das Außerordentliche, wenn Sie diese Arbeit auf sich nähmen, zu schätzen wisse und daß für ihn und seine Wünsche daneben kein anderer Übersetzer in Betracht käme. [...] Ich hoffe in den nächsten Tagen Eleonore Duse hier zu sprechen und von ihr eine telegrafische Erledigung dieser Sache zu erreichen. Es liegt mir viel daran, zwischen den wenigen, die als Schaffende in irgend welchem Sinn überhaupt existieren, solche Verständigungen herbeiführen zu helfen; was hätten wir dem allgemeinen Mißwillen, üblen Denken und Vorurtheil auch anderes entgegenzusetzen? (BW George [1953], S. 147 und Kommentar, ebd. S. 263)

Weil George absagt, übersetzt dann der 24-jährige Karl Vollmoeller (s. 1903). HvH wird ihn wenig später in einem Brief an George vom 22. Juni 1902 rühmen:

Ich übersehe nicht, daß Herr Vollmöller manchmal von meinem, viel öfter von Ihrem Ton so überwältigt wird, daß er taumelnd aus seiner Bahn fliegt: aber die tiefste Gabe des dramatischen Schaffens: die Situation aus dem Herzen der Figuren heraus zu fühlen, ist ihm verliehen und ich erwarte mit der stärksten Begierde eine nächste Arbeit von ihm. (BW George [1953], S. 156f)

GdA, Traum eines Herbstabends [Sogno di una sera d'autunno, 1898]. In: Neue deutsche Rundschau (Freie Bühne), Jg. 13, 1./2. Quartal 1902, S. 631–648

⁷⁴ Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, S. 221.

18. Juni

HvH aus Rodaun an Stefan George:

In den ersten Jahren – rechnen wir bis 1898 – fehlte mir, nebst der Lebensreife, auch bis zu einem starken Grad die Übersicht gerade über die gleichzeitig in unserer, und in anderen Sprachen Producierenden. So erwartete ich von manchen, z.B. Hauptmann, weit mehr Entwicklung nach dem eigentlich Dichterischen, von d'Annunzio nach dem Sittlichen hin. [...] / In mir ist vielleicht die Dichterkraft mit anderen geistigen Drängen dumpfer vermischt als in Ihnen. Ich hatte von der Kindheit an ein fieberhaftes Bestreben, dem Geist unserer verworrenen Epoche auf den verschiedensten Wegen, in den verschiedensten Verkleidungen beizukommen. Und die Verkleidung eines gewissen Journalismus – in einem anständigen Sinn genommen, daß allenfalls jemand wie Ruskin, bei uns dagegen niemand als Vertreter davon anzusehen wäre – hat mich öfters mächtig angezogen. Indem ich in den Tagesblättern und vermischten Revuen veröffentlichte, gehorchte ich einem Trieb, den ich lieber gut erklären als irgendwie verleugnen möchte. (BW George [1953], S. 153–155)

Alberta von Puttkamer, Gabriele d'Annunzio. Eine Studie. In: Die Gesellschaft. Halbmonatsschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik, Jg. 18, Bd. 3, H. 17–18, 1902, S. 350–374

GdA, Contessa Galatea und andere Novellen. Deutsch von Fritz Brandé. Mit Illustrationen von Fritz Bergen. Frankh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1902

11. Okt.

HvH bittet seine Frau aus Rom: »Bitte schick mir il piacere von d'Annunzio« (BW Gerty, Nr. 170; s. auch unter 1898)

GdA, Le novelle della Pescara [Die Novellen der Pescara, 1903]. 6 vol. Treves, Milano 1902

1903

31. März –

Eleonora Duse gastiert im Carl-Theater in Wien; von

8. April

GdA spielt sie »La città morta« (31. März) und »Francesca da Rimini« (3.4.). Hermann Bahr trifft sich verschiedene Male mit ihr, schreibt Kritiken für das »Neue Wiener Tagblatt« und ist aus diesem Anlass auch mit dem Ehepaar Hofmannsthal in Kontakt. Am 4. April notiert er in sein Tagebuch: »Ich bringe die Duse heim, schreibe und treffe

dann noch in Hietzing die auch vor Freude ganz confusen Hofmannsthals und Beers[-Hofmann].«⁷⁵ HvH schreibt ebenfalls eine Rezension (s.u.), in der er besonders auf Duses Spiel in »Hedda Gabler« von Henrik Ibsen eingeht.

7. April Hermann Bahr über die Duse:
 Merkwürdig ist mir, wie ihre Entwicklung, die eine Zeit mit der des d'Annunzio so verschlungen war, sich jetzt von dieser zu lösen scheint: Seine Entwicklung ist die allgemeine unserer Talente; von der lyrischen zur dramatischen Form. Ihn lockt diese noch, wie sie jeden lockt, der sie noch nicht beherrschen gelernt hat. Sie ist weiter. Sie hat die dramatische Form schon durchschaut, sie fühlt ihre Grenzen, sie fühlt, daß in ihr doch alles unwahr wird. [...]»⁷⁶
9. April Hermann Bahr an HvH:
 Ich wollte heute zu Ihnen, weil ich Merkwürdiges von der Duse zu erzählen und Sie im Zusammenhang damit Einiges über Weimar u. Keßler zu befragen hätte [...]. (BW Bahr, S. 216).
10. April Hermann Bahr im Tagebuch:
 Abends Hugo mit der Gerty da. Reizend, da wir alle drei noch von der Duse und der [Tänzerin Isadora] Duncan so wunderbar erregt sind. Wir besprechen den Weimarer Plan. Ob Hugo Kritiker bei der Neuen Freien Presse werden soll.⁷⁷
17. April **HvH, Die Duse im Jahre 1903.** In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 13879, 1903, S. 1f
 (wieder in: SW XXXIII, S. 22–26)

⁷⁵ Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd. 3 und 4. Hg. von Moritz Csáky. Bearbeitet von Helene Zand und Lukas Mayerhofer. Wien / Köln / Weimar 1997 und 2000, hier Bd. 3, S. 281.

⁷⁶ Ebd., S. 283.

⁷⁷ Ebd., S. 287. – 1903 wurde Harry Graf Kessler, zusammen mit Henry van de Velde, vom Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar zum Kulturberater für Weimar berufen und als (ehrenamtlicher) Direktor des »Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe« eingesetzt. Für Hofmannsthal dachte Kessler an eine Rolle als Intendant des Weimarer Theaters, was dieser seinerseits noch im Februar 1904 Hermann Bahr gegenüber bestätigte: »ich werde Weimar bekommen, ich fühle jetzt, ich *muss* es bekommen« (BW Bahr, S. 242). Und auch Bahr hatte Ambitionen, Weimar als ein Kulturzentrum der Moderne wirkmächtig werden zu lassen.

26. April

Hermann Bahr im Tagebuch:

Nach Rodaun. Bei Beer[-Hofmanns], Saltens. [...] Dann zu Hugo, wo wir über seine »Duse im Jahr 1903« heftig debattieren; ob es überhaupt möglich ist, den darstellenden und den hymnischen Stil zu verbinden.⁷⁸

GdA, Die Gräfin von Amalfi [aus den »Novellen der Pescara«]. In: Neue deutsche Rundschau 14, 1903, S. 77–93

GdA, Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Vol. 1. Treves, Milano (1903)

In HvHs Bibliothek, teilweise unaufgeschnitten (SW XL, S. 152). Für GdAs Weg zum Nationaldichter spielt sein Zyklus »Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi« (*Lobgesänge des Himmels des Meeres der Erde und der Helden*) eine zentrale Rolle. Das als monumentaler Zyklus geplante Werk von 7 Bänden blieb unvollendet. Erschienen sind ein unnumerierter erster Band im November 1899 in Rom (Tip. del Senato) und zwischen 1903/04 dann bei Treves in Mailand die ersten 3 Bände des Zyklus (»Maia«, »Elettra«, »Alcyone«); der 4. Bd., »Merope«, erschien 1912, der 5. und letzte, »Asterope«, 1918. Zu »Merope« mit der »Canzone dei Dardanelli« s.u. 1911/12.

GdA, Die Novellen der Pescara [Le novelle della Pescara, 1902]. Deutsch von Maria Gagliardi und C. von Sanden. S. Fischer, Berlin 1903 (11 von 18 Novellen des ital. Originals)

GdA, Römische Elegien [Elegie romane, 1892]. Deutsch von Eugen Guglia. Stern, Wien 1903 (22 der im ital. Original 33 Elegien; mit einem Vorwort des Übersetzers, S. 3–10, der Hermann Ubell für seine Unterstützung dankt.)

Herbst

Eugen Zabel, Gabriele d'Annunzio als Dramatiker und Eleonora Duse. In: Ders., Zur Modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken aus alter und neuer Zeit. Bd. 3

⁷⁸ Bahr, Tagebücher, Bd. 3 (wie Anm. 75), S. 308.

(Eleonora Duse zugeeignet). Oldenburg / Leipzig 1903, S. 73–117 (über »La Gioconda«, »Die tote Stadt«, »Francesca da Rimini«, »Die Anfänge von Eleonora Duse«)

28. Okt. GdAs Tragödie »Gloria« [übersetzt von Linda von Lützow] im Deutschen Volkstheater Wien
Zeitungskritiken u.a. von Hermann Bahr am 29. Oktober 1903 im »Neuen Wiener Tagblatt« (Jg. 37, Nr. 297, S. 1–3)

GdA, Die Witwe und andere Novellen. Deutsch von Dr. Fritz Brandé. Frankh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1903 Enthält: »Die Witwe«; »Glocken (Campane)«; »Unter den Eichen von Fara«; »Lazzaro«; »Cincinnato«, »Frau Lucerta (Der Mönch)«; »Turlendana ebro (Der Betrunkene)«; »Toto«; »Die Zechinen«; »Giallucas Marter«; »Die Contessa von Amalfi«; »La Gatta«; »Im Garten (Fiore fiurelle)«; »Dalfino«

19. Nov. Ludwig Ganghofer aus München an HvH:

Ich danke Ihnen bestens für die Übersendung der »Elektra« und die freundlichen Widmungszeilen. [...] Das ist keine Nachdichtung, sondern eine Neuschöpfung, großzügig, voll Schönheit und Kraft, modern umrissen und doch im Kern hellenisch geschaut. Das einzige was mir nicht gefallen hat, sind ein paar Überworte und Annunzialismen. Sie brauchen nichts nachzumachen, Sie sind doch selber Einer. Lassen Sie dem Italiäner seine rothen Krawatteln und tragen Sie ihr eigenes kostbares Seidentuch.⁷⁹

GdA, Francesca da Rimini. In: Neue deutsche Rundschau, Jg. 14, 2. Halbband 1903, S. 1063–1101 und S. 1167–1212

GdA, Francesca da Rimini [ital. 1902]. Eine Tragödie in Versen. Deutsch von Karl Vollmoeller. Mit reichem Jugendstilschmuck u. Ausstattung von A. de Karolis. S. Fischer, Berlin 1903 (in HvHs Bibliothek, teilweise un-aufgeschnitten; SW XL, S. 151)

⁷⁹ Günther Fetzner, »... Mit den Ihnen beliebenden Kürzungen«. Der Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Ludwig Ganghofer 1898–1915. Mit einem Anhang. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22, 1978, S. 154–204, hier S. 193f.

22. Nov. Karl Gustav Vollmoeller aus Castello bei Florenz an HvH:

Meine »Francesca« aus dem Italiänischen werden Sie von Fischer erhalten. Schade dass unser Freund D'Annunzio nicht ahnt und weiss wie viel ich hineingesteckt habe. Es waren harte Monate. Ich habe viel gesagt und zu wenig. Nehmen Sies gut auf.«⁸⁰

GdA hatte in einem langen Brief an S. Fischer den deutschen Übersetzungen generell »Brutalität und Unverständnis« vorgeworfen⁸¹ und war entsprechend enttäuscht, als Stefan George keine Zusage gab. So wurde Karl Gustav Vollmoeller (1879–1948) mit der Übersetzung der »Francesca da Rimini« beauftragt, ein neuer Autor des Verlages, von dem im Frühjahr 1903 Gedichte und ein Schauspiel gedruckt worden waren.⁸²

1904

GdA, *La figlia di Iorio*. Tragedia pastorale [Die Tochter des J(I)orio]. Treves, Milano 1904 (in HvHs Bibliothek mit Anstreichungen; SW XL, S. 150f) Als Vorlage der »Pastoralen Tragödie« diente ein Bild von GdAs Malerfreund Francesco Paolo Michetti, das 1900 in Paris und auch im Wiener Künstlerhaus gezeigt wurde. (Neues Wiener Tagblatt, Jg. 38, Tagesausgabe, 6. Januar 1904, S. 6).

⁸⁰ Der Briefwechsel zwischen Karl Gustav Vollmoeller und Hugo von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Hans Peter Buohler. In: HJb 18, 2010, S. 105–137, hier S. 124f.

⁸¹ S. Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, S. 222. Zusammengefasst über die »schauerlichen« (»abdominables«) Übersetzungen: »Von d'Annunzio ist in diesen dicken Bänden nichts oder fast nichts übriggeblieben. [...]. Es ist entsetzlich.«

⁸² Die Fülle seiner Begabungen und Berufe, die bei Wikipedia aufgelistet werden, trifft den Sachverhalt: »Deutscher Archäologe, Philologe, Lyriker, Dramatiker, Schriftsteller, Drehbuchautor, Übersetzer, Rennfahrer, Flugzeugkonstrukteur, Pionier des Stumm- und Tonfilms, Unternehmer und Reform der deutschen, europäischen und amerikanischen Theaters und zeitweise Politiker wider Willen.« (https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Gustav_Vollmoeller [20. September 2024]) Er wurde ein guter Freund von GdA und trat in Deutschland auch als sein Mittelsmann auf. So schreibt er etwa 1910 dem »Stuttgarter Neue Tageblatt«, dass er »als Übersetzer und Bevollmächtigter D'Annunzios« einem Nachdruck GdAs aus der »Frankfurter Zeitung« (d.i. »Vielleicht – vielleicht auch nicht«) zustimme. Kotte Autographs, Postkarte vom 24. September 1910. <https://www.kotte-autographs.com/de/autograph/vollmoeller-karl-gustav/> [25. August 2024].

Das Stück erlebte bei seiner Uraufführung in Mailand am 2. März (mit Irma Gramatica statt Eleonora Duse in der Hauptrolle) einen stürmischen Erfolg (s. Wiener Zeitung, 4. März 1904, S. 23).

3. Jan. »Duse und d'Annunzio«:

Wie das »Giornale d'Italia« mitteilt, trennen sich Eleonore Duse und Gabriel d'Annunzio wieder einmal. Diesmal scheint die Sache aber ernster zu sein. Gabriel d'Annunzio verweigert seiner Genossin, Freundin und Interpretin in seiner neuen Tragödie »Die Tochter des Jorio« die Titelrolle. Eleonore Duse ist darüber so empört, daß sie d'Annunzio verließ und alle seine Stücke aus ihrem Repertoire strich. Eine weitere Folge dieses Conflictes ist, daß die Duse ihre kostbaren Kunstgegenstände, die bisher das Liebesnest des Künstlerpaares – eine Villa in Florenz – geschmückt haben, zum Händler schicken ließ und verkaufte. (Neues Wiener Journal, Nr. 3659, 1904, S. 11)

Ende April HvH: »lese: [...] d'Annunzio, figlia di Iorio« (SW XXXVIII, S. 473).

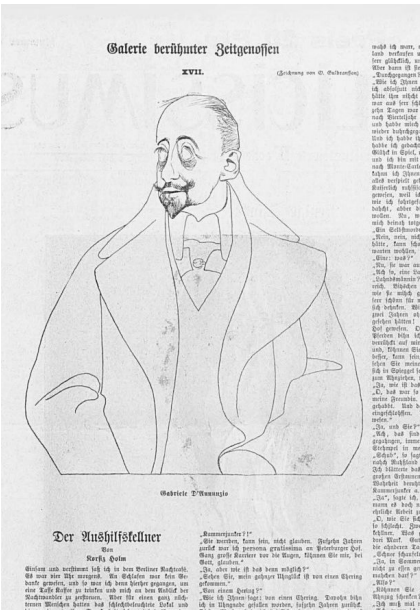


Abb. 9: GdA in der berühmten »Galerie berühmter Zeitgenossen« von Olaf Gulbransson; Simplicissimus, Jg. 8, H. 44, 1904, S. 346

- 6.–13. Okt. Eleonora Duse gastiert mit ihrer Truppe im Theater an der Wien. HvH sieht sie am 9. Oktober 1904 in Maeterlincks »Monna Vanna« (2. Aufführung) und am 12. Oktober in Maurice Donnays »L'autre danger« (SWXXXVIII, S. 486f). Nach der Trennung von GdA spielte sie vorerst keine Stücke mehr von ihm, war also offen für oder interessiert an neuen Stücken.⁸³
13. Okt. Eleonora Duse lädt HvH durch GdAs Übersetzerin Linda von Lützow ein, ihr seine »Elektra« vorzulesen (SWXXXVIII, S. 487). Das Treffen löst spontane Begeisterung bei HvH aus, ja, die Phantasie, er könne den von GdA geräumten Platz als ihr Autor einnehmen. Noch am Abend des Treffens mit ihr schreibt er an die Gräfin Thun-Salm:
 ich war durch einen Zufall heute eine Stunde bei der Duse. Ein absoluter Zufall, und vielleicht von so ungeheurer Bedeutung für mein Leben! Ich hatte nie gedacht, dass sie die Elektra spielen solle oder spielen könne. Ich hatte das Stück sogar für Italien an eine Truppe verkauft. Es muss ihr jemand von dem Stück gesprochen haben und sie läßt mich gestern bitten, sie zu besuchen und ihr das Stück (die französische Übersetzung) mitzubringen. Ich ging heute hin, las ihr nichts vor, liess das Stück dort und die Stunde verging mit dem Anhören wundervoller Sätze, die sie redete, über Menschen, über Primoli,⁸⁴ über de Bosis,⁸⁵ über das Leben, über das

⁸³ Vgl. Hans Schlesinger, der seinen Schwager HvH am 7. Juni 1904 darauf hinweist, dass die Duse nach der Trennung von GdA »jetzt nicht mehr d'Annunzio spielt u. sehr nach Stücken zu suchen scheint – sie spielt auch Monna Vanna«, und er empfiehlt, »dass es für Dich gewiss ein günstiger Moment wäre, ihr etwas zu machen.« (Zit. nach BW Thurn und Taxis, S. 64).

⁸⁴ Giuseppe [Joseph] Graf Primoli (1851–1927), nach zeitgenössischer Einschätzung (G. von Greiff, Aus der römischen Gesellschaft, in: Mährisches Tagblatt, 17. Jg., Nr. 292, 18. Dezember 1896, S. 1f, hier S. 1) ein »Hofaugenblicksphotograph« und »in allen Sätzen des römischen Gesellschaftslebens gerechter Weltmann«. Er hatte engen Kontakt zur Duse und auch zu GdA. HvHs Schwager Hans Schlesinger war mit ihm befreundet. Als Begleiter in Italien erwähnt HvH ihn mehrfach im BW Gerty; Briefe von Primoli an HvH sind überliefert. Zu seiner Bedeutung s. jetzt auch »Giuseppe Primoli e il fascino dell'Oriente«. L'orientalismo e l'esotismo della famiglia Bonaparte-Primoli. Ausstellung MuseoNapoleonico, Rom 2024.

⁸⁵ Adolfo de Bosis (1863–1924), italienischer Dichter, Freund von GdA, Mitautor und Financier der Zeitschrift »Il Convito«. Am 28. April 1902 war er bei HvH in Rodaun. »Am 1. Mai 1902, wohl zum Abschied, schenkte de Bosis HvH dann seine »Hymne an

Leiden, über das Altern, über das Sterben. Wie sie von Ihnen spricht! Wie wundervoll, wie über alles Begreifen wundervoll, dass es solche Menschen auf der Welt giebt. Und ein Zufall entscheidet, ob man sie sehen, oder niemals sehen soll. / Sie sagte mir, ich solle Ihnen heute schreiben. Sie sagte mir: was, aber ich sehe, dass ich so aufgeregt war und noch bin, dass ich die *tourneure* der Worte, wie sie es sagte, nicht mehr wiederfinden kann. Der Inhalt war, dass sie sich sehr gesehnt hätte, Sie wiederzusehen, und es ihr wie etwas Entsetzliches war, wie ein Schlag ins Gesicht, wie ein Stoß mit einem Eisen (nicht von Ihnen, sondern von der Realität, von der unerbittlichen Wirklichkeit), dass man in solchen Stunden da sitzt, *seule comme un chien*, und von *der Freundin*, der einen, kommt – *une dépêche*. Es war wundervoll und entsetzlich, wie sie die Leere ihres Lebens mit Fackeln beleuchtete. Alle diese jungen nichtigen Menschen »singes d'un homme de génie« unerträglich sobald sie nicht in *seinem* Schatten stehen; oder gute Freunde, Freunde wie Primoli – wozu sind sie auf der Welt? was können sie einem nützen? und alle andern Menschen: Bekannte! quelle parole lugubre! / Ich schäme mich fast, und kann doch nichts dafür, dass sie mir, einem Fremden, ihr nichtsbedeutenden Menschen, alle diese Sachen gesagt hat. Liebe Gräfin, können Sie nicht zu ihr kommen? Sie sprachen davon, im November zurück zu sein. Und sie ist am 27^{ten} X.⁸⁶ wieder in Wien (für ein einmaliges Auftreten) es handelt sich nur um wenige Tage und sie ist so allein, so allein! Von der Tochter hat sie nicht gesprochen, nicht ein Wort. *Seule comme un chien*. / Nicht wahr, Sie missverstehen es nicht, wenn ich das, was mich betrifft, da hinein menge. Aber es ist etwas so Schwindlendes, eine so berauschende Möglichkeit, dass ich etwas für sie sollte zu bedeuten haben, dass ich in etwas die Leere ihres Lebens sollte ausfüllen können. Was könnte ich arbeiten für sie. Was für Gestalten! Die Gestalt der »Werke« im Jedermann, und die wundervolle Gestalt der Mutter des Königs Pentheus (ich erzähle Ihnen den Stoff) und das, was ich jetzt mache, Jokaste die sich mit Ödipus vermählt [!] (Ödipus und die Sphinx ist das Stück, das ich jetzt mache). Wie unsagbar schön wäre das. Für sie zu arbeiten, ihr Jahr für Jahr ein Stück zu machen – die Stoffe gingen

das Meer« (»Inno al mare«) mit der Widmung: »A un fratello nell' Arte e Vita«, die sich noch unter HvHs Büchern [...] befindet.« (Renate Moering, in: BW Thun-Salm, S. 314). Hermann Bahr hatte am 3. Mai 1902 im »Wiener Tagblatt«, S. 8, eine Lesung de Basis' in Italien besprochen.

⁸⁶ Es wurde der 28. Oktober mit Henrik Ibsens »Hedda Gabler«.

mir nicht aus, und die Kraft auch nicht. – Gnädige Gräfin, ich weiß ja nicht, wie Sie von mir denken, aber wenn Sie gut von mir denken, wenn Sie mir Kraft zutrauen, wenn Sie in meinen Arbeiten, in dieser letzten Arbeit etwas von einem Dichter finden – ich weiß es ja nicht, kann ja so etwas nicht wissen – so sagen Sie es ihr, schreiben Sie es ihr. Bis morgen wird sie die Elektra gelesen haben – ob sie die spielt oder nicht, ist ja ganz gleich: aber wird sie fühlen, wird sie aus der schlechten elenden Übersetzung⁸⁷ nur soviel herausfühlen, als aus dem Original doch – das weiß ich ja – herauszufühlen ist? Dann wäre ja alles gut, dann würde sie mich nicht mehr wieder ganz wegwerfen, sie würde etwas von mir erwarten, und würde sich von mir helfen lassen, würde mich das sein lassen, das ihr so sehr fehlt (d'Annunzio war es nie, Boito⁸⁸ vielleicht): ein Dichter, der glücklich ist, ihr zu dienen, ihr die Dienste zu thun, die sonst niemand für sie thun kann, der sich den Kopf müd denkt, die schönen vergessnen Gestalten, die Gestalten, die durch sie leben können, zu finden, ihr ein repertoire wieder aufzubauen, sie hat ja keins – was sie spielt, ist vom Zufall zusammengewürfelt, und – das ist das Schlimmste – die Ideenlosigkeit, die entgötterte Öde darin ekelt sie selbst an. / Vielleicht kommen Sie zurück. Verzeihen Sie den Ton, ich schicke den Brief doch ab. (BW Thun-Salm, S. 118–120)

Am folgenden Tag ist Hermann Bahr in Rodaun und notiert in sein Tagebuch:

Hugo kommt von der Duse, die Elektra spielen will; de Bosis soll übersetzen. (Bahr, Tagebücher, wie Anm. 75, Bd. 4, S. 302)

15. Okt. Gräfin Thun-Salm an HvH:

Ich weiß wohl, dass die Duse mir ein gutes Andenken bewahrt, aber – man darf nicht alles für bare Münze nehmen, was sie sagt. [...] / Dass sie einen Menschen wie d'Annunzio lieben konnte – darüber lässt sich nicht streiten. Dass sie aber diesen perversen Kunstfeuilletonisten, der mitsamt seiner wunderbaren Sprache & alle seinem technischen Können niemals eine wirklich lebendige Menschengestalt hervorgebracht hat, & daher *kein* Dichter ist – dass sie diesen Menschen als

⁸⁷ Die von HvH für die Duse angefertigte französische Übersetzung – »Traduction / Exemplaire unique, pour servir à Madame Duse« – in: SW VII, S. 159–199.

⁸⁸ Der Komponist und Autor Arrigo Boito (1842–1918), ein Geliebter der Duse vor GdA und ein lebenslanger Freund von ihr.

génie betrachtet, das nehme ich ihr übel. (BW Thun-Salm, S. 122)

17. Okt. HvH an Gräfin Thun-Salm:
ihr Urtheil über d'Annunzio ist sehr hart. Ich frage mich, ob etwas von meinen Sachen für Sie eigentlich existieren kann. (BW Thun-Salm, S. 124)

18. Nov. HvH an seine Frau:
Kann nicht ausführlicher schreiben wegen sehr aufregender telegrafischer Correspondenz mit der Duse. Seit vier Tagen wechselten wir vielleicht 15 lange Telegramme, Fischer hatte ein großes Missverständnis hervorgerufen, wir waren nahe daran uns zu broullieren, nun scheint alles aufgeklärt, sie telegraphierte mir soeben, sehr lieb, »ayez confiance«. Sie schreibt aber, sie wird es nicht in Mailand spielen können, sondern à l'étranger. (BW Gerty, Brief Nr. 252)

In einer brieflichen Mitteilung erinnert sich HvH später an das Eleonora Duse überlassene Aufführungsrecht der »Elektra«:

Im November 1904 erwarb Eleonora Duse von mir in mündlichen Verhandlungen das Aufführungsrecht meiner Tragödie Elektra. Ihr Enthusiasmus für das Stück schien mir so groß [...] und so unterließ ich es, in dem [...] formulierten Contract Frau Duse durch einen bestimmten Aufführungstermin zu binden. (SW VII, S. 428)

5.–8. Dez. HvH reist nach Wiesbaden, »um mit der Duse die letzten Details für ›Elektra‹ zu fixieren«, wie er Paul Schlenther schreibt (SW VIII, S. 408). Dort verlebt er »ein paar wundervolle Tage« mit ihr, Harry Graf Kessler und Henry van de Velde (BW Heymel, S. 34). Im Rückblick erinnert sich die Wiener Reisebegleiterin der Duse:

Ich traf sie in Berlin, [...] wo sie bei Frau von Mendelson [Giulietta von Mendelssohn] als Gast weilte. Von dort ging die Reise nach Wiesbaden, Leipzig, Dresden, Köln, München, ein einziger Triumphzug. [...] Sie sah fast keinen Menschen. [...] Außer Frau Cosima Wagner und Meister Hildebrand in München, dessen Atelier sie besichtigte, hatte sie auch keine Besuche empfangen. In Wiesbaden kam Hugo v. Hofmannsthal, Rücksprache zu halten über seine Elektra. Im übrigen blieben die Türen geschlossen, und wie ein Cerberus hatte ich sie zu bewachen vor der Schar Begeisterter, die sie täglich bestürmten. [...]. Es war in der Zeit kurz nach dem Bruch ihrer Freundschaft mit d'Annunzio, und sie litt schwer

darunter. (Margot Fürstenwärther, Eine Reise mit Eleonore Duse. In: *Moderne Welt* 5, H. 9, 1923, S. 8, 9, 32, hier S. 8f)
 Die von HvH erwünschte Aufführung der »Elektra« im März 1905 in Rom, dann Mailand, Paris und London mit der Duse kam nicht zustande.⁸⁹ In Wien wird die »Elektra« zum ersten Mal beim Gastspiel der Berliner Reinhardt-Truppe am 13. Mai 1905 im Theater an der Wien zu sehen sein, mit Gertrud Eysoldt in der Hauptrolle.

1905

- Jan. Stefan George, *Zeitgenössische Dichter. Übertragungen*. Zweiter Band, Verlaine. Mallarmé. Rimbaud. De Regnier. D'Annunzio. Rolicz-Lieder. Georg Bondi, Berlin 1905
15. Jan. **GdA, Römische Elegien.** Autorisierte Übertragung von Linda von Lütow. In: *Die Sonntags-Zeit*. Belletristische Beilage zu Nr. 828 der Wiener Tageszeitung »Die Zeit«, Jg. 4, 1905, S. 1f (»Mit auf den Weg«, »Der Abend«, »Romanze«, »Villa Medici«, »In der Peterskirche«)
27. Jan. Marie von Thurn und Taxis an HvH:
 ich hätte Ihnen früher geschrieben, aber leider war nichts Neues von der guten Duse zu berichten [...]. Nebenbei kann man wirklich nichts geben auf ihre Äusserungen [...]. Sie werden keinen leichten Stand mit ihr haben – Ich erinnere mir [!] immer was mir mein Bruder [d.i. Fritz von Hohenlohe] sagte der einmal eine kleine Reise mit ihr und d'Annunzio machte. Er sagte mir nämlich dass er noch nichts so sehr bewundert hatte wie die Geduld vom »divino Gabriele«!! Aber eine charmante bleibt sie. (BW Thurn und Taxis, S. 72)
- März **GdA, La fiaccola sotto il moggio. Tragedia. Treves, Milano 1905** (in HvHs Bibliothek das 4. Tsd. 1905; SW XL, S. 150)

⁸⁹ Die Zusammenfassung der Abläufe in BW Thurn und Taxis, S. 64; vgl. auch die Briefe zwischen HvH und Ottone Schanzer, der 1908 eine metrische Übersetzung von »Elektra« ins Italienische anfertigte, die 2015 auf dem Autographenmarkt angeboten wurde: s. den Hinweis in BW Thurn und Taxis, S. 72, und unten, Anm. 97.

2. Apr. HvH an Marie von Thurn und Taxis:
Den neuen d'Annunzio hab ich noch nicht. Ich bin wie immer enorm neugierig darauf. Ich schreibe Ihnen darüber. (BW Thurn und Taxis, S. 79)
Alberta von Puttkamer, D'Annunzio. Berlin / Leipzig 1905
Paul Heyse, Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Übersetzungen und Studien. Bd. 5: Lyriker und Volkslied. Stuttgart / Berlin 1905 (zu GdA, S. 127f)
4. Nov. f. s. [Felix Salten], Lustspieltheater:
Artur Vollmöller besitzt das unheimliche Talent, die Mundart anderer Dichter täuschend nachzuahmen. Ein Imitator von Menschenstimmen, wie es Vogelstimmen-Imitatoren gibt. [...] Man möchte darauf schwören: Diese Verse sind von Hofmannsthal, dieser Dialog ist von d'Annunzio. Aber nein: es ist nur der Herr Vollmöller. Er redet Hofmannsthal oder d'Annunzio, so perfekt, wie jemand Französisch spricht, oder Englisch. Gestern sprach er wie d'Annunzio. Ein kleines Drama »Giulia«. (Die Zeit, Jg. 4, Nr. 1118, 1905, S. 3)
- 1906** **GdA, In memoriam Friedrich Nietzsche. Auf den Tod eines Vernichters. Dichtung [Per la morte di un distruttore. F.N. XXV agosto MCM].**⁹⁰ Übersetzt von Otto Freiherr von Taube. Insel Verlag, Leipzig 1906. (Die »Schlußverse der Ode ›In memoriam Friedrich Nietzsche‹ wieder in: Insel-Almanach 1908. Leipzig 1907, S. 41–44, der mit zwei Beiträgen HvHs – »Tausendundeine Nacht« und »Vier Gedichte« – eröffnet wird (S. 17–25, S. 26–32).
- GdA, Gesänge. Nachdichtung von Else Schenkl mit Buchschmuck von E.M. Lilien. Schuster & Löffler, Berlin, Leipzig 1906**
28. Okt. Raoul Auernheimer, Die Kunst der Duse. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 15153, 1906, S. 1–3

⁹⁰ Aus GdAs »Elettra«, dem 2. Band der »Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi« (1903).

28. Okt. Uraufführung von GdAs »tragedia moderna« »Più che l'amore« im Operntheater »Teatro Costanzi« in Rom

29. Okt. »Der neue d'Annunzio«:

Gabriele *d'Annunzio*s neues Schauspiel »Mehr als die Liebe« erlebte bei seiner gestrigen Uraufführung im Teatro Costanzi von Anfang an einen stürmischen *Mißerfolg*, der durch die Maßlosigkeit der vorhergehenden Reklame verschärft wurde. Das Werk schildert die Opferfähigkeit des liebenden Weibes, das, obwohl verführt und bald Mutter, auf den Geliebten verzichtet, damit dieser, ein brutaler Uebermenschentypus, eine afrikanische Forschungsreise durchführen kann, als man entdeckt, daß er zur Kostendeckung seiner Reise einen Raubmord begangen hat. Die Szenenführung ist unmöglich, die Handlung teils banal, teils unverständlich manieriert. Die Darstellung durch *Zacconi* und *Ines Cristiana* war stellenweise glänzend, aber durch die Stimmung des Publikums bald beeinflusst. Die Kritik der Morgenblätter bestätigt bedauernd, aber rückhaltlos die Katastrophe. (Die Zeit, Nr. 1472, 1906, S. 2)

Ähnlichlautend auch die »Neue Freie Presse« vom 29. Oktober, Morgenblatt (»Theaterskandal bei der Premiere von D'Annunzios neuem Drama«, S. 10) und Abendblatt, sowie Zeitungsmeldungen in den Folgetagen, die von wütenden Pfiffen und Protesten des römischen Publikums berichten.

11. Nov. Hans Schlesinger an seinen Schwager HvH aus Rom:

Neulich war ich mit der Taxis u. Fritz Hohenlohe bei der D'Annunziopremière [von »Più che l'amore«]. In dem großen Haus verstand man buchstäblich nicht ein Wort – es waren wie chinesische Dauerredner auf der Bühne so dass man die Wuth des Publicums begreifen konnte. Die Idee in einem großen Opernhaus zu spielen!⁹¹

1907 GdA, L'Orazione e la Canzone in morte di Giosuè Carducci. Treves, Milano 1907

⁹¹ Zit. nach BW Thurn und Taxis, S. 91. Fritz (Friedrich) zu Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst (1850–1923) war der Bruder von Marie von Thurn und Taxis und lebte in Venedig am Canale Grande in der Casa Rossa. GdA porträtiert ihn in seinem Roman »Il Fuoco« in der Figur des Fürsten Hoditz (BW Thurn und Taxis, S. 22f und S. 45).

GdA, La resurrezione del centauro [Die Auferstehung des Kentauren, 1909]. Staderini, Roma 1907

20. Apr. Unter der Überschrift »Eine Urheberrechtsfrage« berichtet das »Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel« von einem Rechtsstreit, den GdA verursacht hat:
- In Rom wird in diesen Tagen eine richterliche Entscheidung fallen, die für die dramatischen Dichter von Bedeutung ist. Es handelt sich darum, ob eine Zeitung das Recht hat, ein ungedrucktes Drama zu besprechen, bevor der Autor es durch die Erstaufführung der Öffentlichkeit übergeben hat. Hierzu wird in den Zeitungen folgendes gemeldet: (Red.) / Gabriele d'Annunzio gab den Anlaß zu diesem Rechtsstreit. Um seinetwillen hat die italienische Schriftstellergenossenschaft gegen das »Giornale d'Italia« Klage erhoben. Fünf der berühmtesten italienischen Advokaten [...] haben in dieser Angelegenheit bereits das Wort ergriffen. (Jg. 81, Nr. 91, S. 4110).
19. Mai Die Zeit, Nr. 1670, 1907, Morgenblatt, S. 9:
- (D'Annunzios Honorar.) Man wird sich vielleicht noch erinnern, daß kürzlich mitgeteilt wurde, Gabriele d'Annunzio habe ein Angebot, eine Vortragsreise in Südamerika gegen ein Honorar von 85.000 Kronen zu unternehmen, mit der Begründung ausgeschlagen, daß er das nicht »für ein Päckchen Zigaretten« tun könnte. Jetzt wird berichtet, daß sich der anspruchsvolle Dichter von einem amerikanischen Impresario erweichen ließ, einen Kontrakt zu unterzeichnen, in dem ihm für eine Reihe von Vorlesungen ein Honorar von 210.000 Kronen zugesichert wurde.
20. Mai Marie von Thurn und Taxis an HvH aus Schloss Duino über ihre zurückliegenden Reisen:
- Von Florenz aus aus musste Alex [der Gemahl] nach Böhmen zurück. Ich hatte zwei sehr angenehme Tage, wo ich eigentlich fort[während] mit d'Annunzio war. Dann nahm ich ihn per Auto (wie das Ganze natürlich) nach Viareggio. Er war sehr guter Dinge, und wir hatten auf der Fahrt eine wunderbare Rast in einer »Pineta« wo hunderte von Nachtigallen sangen – es war traumhaft schön und sowohl D'Annunzio als [auch] Marquis [Clemente] Origo [1885–1921; Maler, Bildhauer, enger Freund GdAs] der der dritte im Bunde war, waren ganz ausser sich über dieses Zusammentreffen. Ich habe nie in meinem Leben so viele Nachtigallen zugleich gehört – (BW Thurn und Taxis, S. 103f)

6. Juni ff »Die Liebe Daria Lantes. Ein römischer Roman in zwei Teilen« von Richard Voß beginnt in der »Neuen Freien Presse« zu erscheinen – in über neunzig Folgen bis November 1907. Der Roman überschreibt das Verhältnis von D’Annunzio und der Duse, wie es GdA in seinem Schlüsselroman »Il Fuoco« (Stelio / Foscarina) publik gemacht hatte. 1908 erscheint die Buchausgabe in der Deutschen Verlagsanstalt (Berlin u.a.). Die 4. und 5. Auflage 1912 wird der Verlag so bewerben: Die
starke Nachfrage nach diesem Roman aus der modernen römischen Gesellschaft veranlaßte uns, den Preis der Neuauflage herabzusetzen. [...] Voß stellt in diesem Werk die unglückliche Liebe der Daria Lante dar, einer gefeierten, aber schon alternden Sängerin, zu einem jungen, genialen Musiker, dem sie Muse, Geliebte und Schicksal wird. Obwohl sie ihn nicht dauernd fesseln kann, opfert sie ihm alles und geht dann freiwillig aus dem für sie leeren Dasein. Diesen Roman, zu dem die bekannten / *Beziehungen d’Annunzios zu der Duse* / den Anstoß gaben, umranken glänzende Bilder aus der römischen Gesellschaft und die glühenden Schilderungen italienischer Landschaft schlagen jeden Leser in den Bann.⁹²
8. Juni HvH an seine Frau aus Florenz: »Frühstücke morgen mit [Carlo] Placci u d’Annunzio.«⁹³
24. Aug. Prager Tagblatt, Nr. 233, 1907, S. 7:
Gabriel d’Annunzio hat seine neue Tragödie »La Nave« [publ. 1908] dem Direktor des Argentina-Theaters in Rom übergeben, und die Erstaufführung soll im Beginn der winterlichen Spielzeit stattfinden. Der Dichter selbst ist mit seiner Tragödie sehr zufrieden und erklärt sie als dasjenige seiner Werke, das er »wegen seiner erhabenen poetischen Idee am stärksten liebt«. Auch die Musik zur Begleitung der Chöre ist fertig. Der Dichter wird die Proben in Rom selbst leiten. Ferner aber wird d’Annunzio ein »Mysterium« schreiben, dem ein italienisch-patriotischer Mythos zugrunde liegt und das zur Gedächtnisfeier der Geburt Roms im Jahre 1908 aufgeführt

⁹² Reklameseite mit groß hervorgehobenem Mittelteil – *Beziehungen d’Annunzios zu der Duse* – im »Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel« (Nr. 88, 17. Dezember 1912, S. 4775).

⁹³ BW Gerty, Nr. 328; vgl. auch SW XXXI, S. 362,2–5. Ein Treffen mit D’Annunzio ist wohl nicht zustande gekommen, denn HvH spricht im Mai 1912 davon, dass er GdA nur einmal gesehen habe (Kessler, Tagebuch Bd. 4, S. 29). Zu Placci s.o. Anm. 21.

werden soll. Da den Hintergrund das wunderbare Panorama der Natur bilden soll, wird das kleine römische Amphitheater für die Vorstellungen hergerichtet werden.

11. Sept. »Die dichterischen Pläne D'Annunzios«:

Aus *Rom* wird uns geschrieben: Man war der Reklame schon herzlich müde, die für Gabriele *D'Annunzio* abseits aller künstlerischen Themen gemacht wurde: Automobilunfälle, Jagdabenteuer, Lotteriegewinne, alles mußte herhalten. Dafür kommt nun endlich wieder einmal eine geschmackvollere Reklame in Gestalt eines Interviews, das der neue Direktor des römischen Stadttheaters *Ugo Falena* mit dem Dichter gehabt hat, und das er nun an die Öffentlichkeit bringt. Auch der Inhalt dieses Interviews ist Reklame, aber wenigstens anregende, denn die dichterischen Pläne D'Annunzios rufen Kritik hervor. Man höre und staune: der große Gabriele will einen neuen »Tristan und Isolde« schreiben, und will Shakespeares »Sommernachtstraum« für die italienische Bühne bearbeiten. (Die Zeit, Nr. 1738, 1907, S. 4)

GdA, Più que l'amore. Tragedia moderna. Precedata da un discorso e accresciuta d'un preludio, d'un intermezzo e d'un esodio. Treves, Milano 1907

Der D'Annunzio-Übersetzer Eugen Guglia berichtet in seiner umfänglichen Besprechung in der »Wiener Abendpost« (Nr. 218, 21. September 1907, S. 1–3) vom Misserfolg des Stückes in Italien und gibt eine ausführliche Inhaltsangabe mit dem Resümee: »Dieser Dichter kann beinahe nichts Schlechtes schaffen.«

1908

11. Jan. Im »Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel« (Nr. 8, S. 403) berichtet Tony Kellen über eine richterliche Entscheidung, die GdA vor Jahren durch seine Klage gegen eine Parodie von »La Figlia di Jorio« ausgelöst hatte:

Die Parodie und das Urheberrecht. — Es ist bisher in Deutschland wohl noch nicht vorgekommen, daß ein Schriftsteller auf Grund des Urheberrechts versucht hat, gerichtlich gegen den Verfasser einer Parodie vorzugehen. In Italien ist nun aber die Frage entschieden worden, ob es gestattet ist, ein Werk zu parodieren, und zwar (wie es ja in der Regel geschehen wird) gegen den Willen des Verfassers. Die Entscheidung hat der italienische Dichter Gabriele d'Annunzio herbeigeführt. Dieser hatte 1904 ein Sittendrama aus den Abruzzen

La Figlia di Jorio aufführen lassen, den großen Erfolg hatte. Dadurch sah sich der in Neapel lebende Schauspieler Eduardo Scarpetta, dessen Spezialität es ist, Parodien im Dialekt zu verfassen, veranlaßt, eine Parodie »Figlio die Jorio« zu schreiben. Diese fand ausnahmsweise keinen Beifall und wurde nur einmal aufgeführt. Trotzdem verklagte ihn d'Annunzio, um die Frage der Berechtigung einer Parodie grundsätzlich entscheiden zu lassen. Er behauptete, eine Parodie sei eine strafbare Nachahmung, und er klagte deshalb auf Unterlassung weiterer Aufführungen. Das Gericht holte die Gutachten zweier bekannter Kritiker ein, des Senators Giorgio Arcoleo und des Herausgebers der Zeitschrift »La Critica«, Benedetto Croce. Beide erklärten die Parodie für berechtigt, da sie keine Nachahmung sei, sondern eine eigene literarische Gattung bilde, die in der gesamten Literaturgeschichte als solche vorkomme. Gabriele d'Annunzio wurde deshalb mit seiner Klage abgewiesen. Trotzdem wird die Frage in italienischen Schriftstellerkreisen noch immer erörtert. Die einen behaupten, die Parodie sei nicht bloß eine Nachahmung, sondern auch eine Beleidigung und schädige den Verfasser des Originalwerks, indem sie zugleich seinen Erfolg ausnutze. Andre betrachten die Parodie zwar auch als minderwertige Gattung, erkennen ihr aber im übrigen eine gewisse Selbstständigkeit zu und vertreten den Standpunkt, daß jeder bekannte Dichter sich solche gefallen lassen müsse. Dieser letzteren Ansicht wird man wohl allgemein beipflichten dürfen. Strafbar wäre eine Parodie nur dann, wenn sie für den Verfasser wirklich beleidigend wäre oder wenn der Urheber der Parodie sich den Inhalt des Originalwerks so angeeignet hätte, daß eine Nachbildung vorläge. Letzteres wird aber wohl nur in außerordentlich seltenen Fällen zutreffen.

GdA, La Nave [Das Schiff, 1910]. Tragedia. Treves, Milano 1908 (in HvHs Bibliothek: 5. Tsd. 1908, unaufgeschnitten, SW XL, S. 152)

9. Jan.

Prager Tagblatt, Jg. 32., Nr. 8, 1908, Morgenausgabe, S. 8:
Die neue Tragödie D'Annunzios, »La Nave«, deren Aufführung im »Teatro Stabile« in Rom mit großer Spannung erwartet wird, spielt in den Tagen der Entstehung Venedigs. In den Besitz der neugegründeten Stadt teilen sich von Anfang an zwei rivalisierende Familien: die Faledros und Graticos. [...] – Die Erregung, mit der man in Italien der Aufführung der Tragödie entgegenseht, erklärt sich aus dem nationalen Stoff des Stückes und erhält ihre aktuelle Begründung dadurch, daß der Dichter es an zeitgemäßen Anspielungen nicht hat fehlen lassen, die eben jetzt, wo die italienische Intelligenz

eine Erstarkung der Seemacht wünscht, doppelt wirksam sein werden.

14. Jan.

In den österreichischen Zeitungen wird die italienische Uraufführung von »La Nave« vom 11. Januar besprochen, so z.B. in der »Neuen Freien Presse« am 14. Januar 1908:

Das Publikum hat sich bemüht, die Schöpfung des Dichters, da sie einer nüchternen Kritik nicht standhält, symbolisch zu deuten und in diese adriatische Tragödie den politischen Sinn eines Vormachtstrebens zu legen, dem d'Annunzio in Hinsicht des Adriatischen Meeres in der Tat nicht fernsteht. Seine »Odi Navali« und sein hochbeschwingtes Gedicht »Caprera« offenbaren ihn als einen Mahner und Verkünder, der das italienische Volk zur Erfüllung von Aufgaben für berufen hält, welches über seine heutige Kraft weit hinausreichen. / Wir wollen der Zeit und dem gesunden Sinn des Publikums nach keiner Richtung mit unserem Urteil vorgreifen. Zweifellos hat aber am Schlusse der Tragödie das Weihewort: »Den Venetern das ganze Adriatische Meer!« den über dem glanzvollen Saal schwebenden Zauberbann gelöst und die Zuhörer mit dionysischer Begeisterung erfüllt. (Morgenblatt, Nr. 15588, 14. Januar 1908, S. 13–14, hier S. 13)

Im Anschluss wird auch vom Eindruck des Königs in der zweiten Vorstellung berichtet:

Die gestrige zweite Aufführung der Tragödie »La Nave« hatte denselben Erfolg wie die erste. Der Dichter und die Darsteller wurden viermal hervorgerufen und zum Schlusse akklamiert. Die Blätter berichten, der *König* habe [...] den Dichter in seine Loge bitten lassen und ihm seine Bewunderung ausgesprochen. [...] Es heißt, der König behalte sich vor, den Dichter in besonderer Weise auszuzeichnen, also selbstverständlich nicht durch Verleihung eines Ordens.» (Ebd., S. 14)

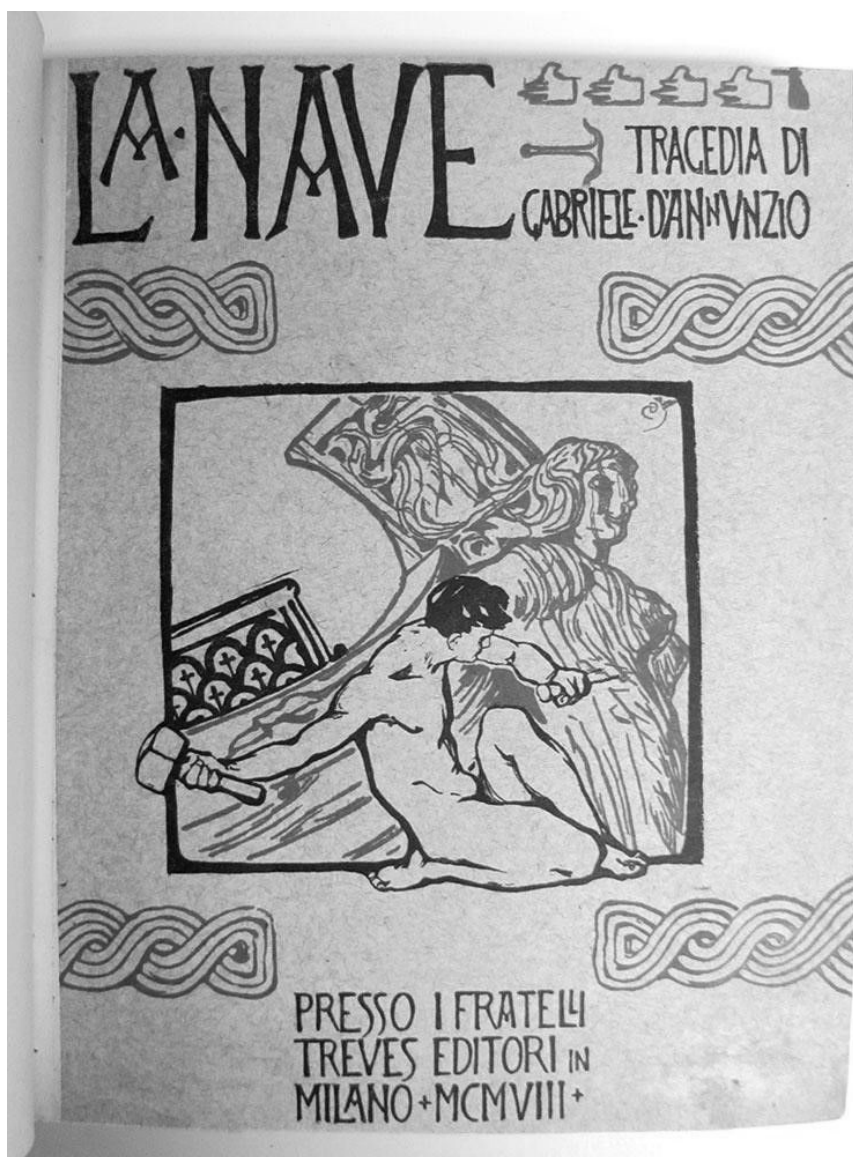


Abb. 10: GDA, La Nave, 1908, Buchschmuck von Duilio Cambellotti

16. Feb. Giovanni Cena (Leiter der »Nuova Antologia«), Die Politik Gabriele d'Annunzios und die des italienischen Volkes. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt Nr. 15621, 16. Februar 1908, S. 4f
5. April Hermann Bahr im Interview mit dem Journalisten Hermann Menkes:
 Ein Dichter ist ein Mund, der Mund seines Volkes, dem er Ausdruck und Sprache gibt. Steht ein Volk nicht hinter ihm, dann ist er unfruchtbar und ohne rechte Bedeutung. Das ist dasjenige, was zum Beispiel d'Annunzio die starke Wirkung gibt. In seinen Worten bebt die Seele eines Volkes, seine Leidenschaften, seine Liebe, sein Haß und seine Sehnsucht.⁹⁴
 F[ilippo] T[ommaso] Marinetti, Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste. Dessins à la plume par Valeri. 8. Aufl. [!] Paris 1908
25. Juni Harry Graf Kessler an HvH:
 Ein lamentables Schauspiel wurde mir übrigens in Neapel: nämlich d'Annunzios »Nave«: eine unverschämte demagogische Verpantzung von Sardou und Salome. Dagegen ist das Allerschlechteste von Victor Hugo, oder selbst noch von Wildenbruch, anständig. Übrigens war trotz der unerhörten Reklame das San Carlo bei der zweiten Vorstellung kaum zu einem Fünftel besetzt. Das große, dunkle, leere Haus wie eine Gruft. Das Schauspieler Material übrigens glänzend. Wie schade, daß wir in Deutschland Nichts Ähnliches an schönen Körpern, Stimmen, Gebärden haben! (BW Kessler, S. 182)

⁹⁴ Neues Wiener Journal, 16. Jg. Nr. 5193, S. 3f. Zitiert nach Ursula Renner, Hausbesuche. Hermann Menkes bei Wiener Künstlern und Sängerinnen. In: HJb 24, 2016, S. 54. – Bahrs Konzept von der Rolle des Dichters im Rückgriff auf Herder ähnlich zur selben Zeit auch bei Louis Erhardt: »Sänger, Dichter, denen göttliche Begabung verliehen ist, heben sich aus der Menge hervor. Sie sind die Träger des Gesanges, der Mund des Volkes.« Ders., Die Entstehung der homerischen Gedichte. Leipzig 1894, S. XLVI.

HvH, Elettra. Tragedia in un atto. Treves, Milano 1908 (»unica versione metrica italiana autorizzata, a cura di Ottone Schanzer«)

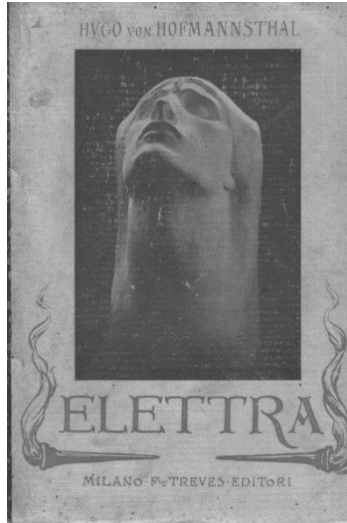


Abb. 11: Titelblatt von HvHs Tragödie »Elettra« im Verlag GdAs, Treves, Mailand 1908; metrische Übersetzung von Ottone Schanzer.

GdA, Novellen. Illustriert von F. Christophe. Übersetzt von Christian Beer. Buchverlag fürs Deutsche Haus. Berlin / Leipzig / Wien 1908

GdA, Anrufung. Deutsch von Otto Freiherr v. Taube. In: Hyperion, H. 5, 1908, S. 1

28. Dez. Sigmund Münz, Ein Abend mit Gabriele d'Annunzio in Venedig. (Eine Erinnerung.) In: Neue Freie Presse, Nachmittagsblatt, Nr. 15931, S. 1–3:

Atmosphärisch dicht wird von einem Diner bei Fritz Prinz Hohenlohe-Waldenburg, dem Bruder der »in Wien lebenden Prinzessin Marie Thurn und Taxis« in seiner Casa Rosetta in Venedig erzählt. Der Dichter des »Nave«-Dramas, dessen Aufführung in Triest die österreichische Regierung »eben verboten« hatte, wird in Venedig auch von den eigens angereisten Triestinerinnen gefeiert, »speziell

im Venezianischen ist der Irredentismus noch stark.« GdA – »mit der Maske eines modernen Boulevardelegants ausgestattet« –, verfüge »über eine ungewöhnlich hohe Bildung«. Zugleich »hat er etwas an sich von jenen Renaissancemenschen, die in einer Welt voll Pracht, Farbe und herrlichem Schein lebten. Er erinnert ein wenig an Makart, den Meister der glühenden, allerdings etwas vergänglichen Farben«.

1909 **GdA, Fedra. Tragedia.** [Phädra, 1910] Treves, Milano 1909

25. Apr. Hans Schlesinger aus Rom an seinen Schwager HvH:
Die Fedra von d'Annunzio hat wenig Erfolg gehabt was ich mir nach der lecture leicht vorstellen kann. Sie ist ein wahrer Baedeker u. Gotha zugleich der Antike u. wer sich nicht in all diesen verwickelten Familienverhältnissen auskennt – dem ist nicht zu helfen. / Natürlich ist auch viel Schönes drin. (FDH Hs-31019,76)

Juni / Juli GdAs Roman »Lust« (zuerst 1898) erscheint bei S. Fischer in einer 2bändigen Neuausgabe und wird so beworben:

Fischers Bibliothek zeitgenössischer Romane bringt das Hauptwerk d'Annunzios »Lust« den deutschen Lesern aufs neue dar. In dem Maße, indem d'Annunzios Persönlichkeit an Aktualität etwas verloren hat, sind seine großen Eigenschaften nur reiner hervorgetreten. Ein Roman wie »Lust«, ein überreiches Buch von Üppigkeit und Kraft, erscheint uns heute wie ein höchst bedeutendes und umfassendes Epos, das eine ganze Gesellschaft, die des römischen Adels, in ihrem der frechen Schönheit und dem bedingungslosen Genuß geweihten Leben glühend und richtend vor die Augen stellt. Die beiden Bände werden zusammen ausgeliefert. (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 143, 24. Juni 1909, S. 7570)

6. Juni »Hermann Bahr an d'Annunzio«:

Unser *römischer* Korrespondent meldet: In einer Depesche an *Gabriele d'Annunzio* äußert *Hermann Bahr* seine Entrüstung darüber, daß die Aufführung der bekannten d'Annunzioschen Tragödie »*La Nave*« in *Triest* verboten worden ist. Als glühender Oesterreicher schäme er sich dieser haarsträubenden Dummheit, und die Intellektuellen aller Rassen teilten diese Auffassung. / In »*La Nave*« wird die Entstehung Venedigs unter allerlei Mordtaten und Greueln geschildert [...]. Wahrscheinlich

hatte man in Triest Tumulte befürchtet – namentlich da sieben nackte Tänzerinnen mit einem Schwarm von Mönchen in San Marco Orgien feiern. Oder man hatte politische Gründe entdeckt... (Berliner Tageblatt, Sonntags-Ausgabe, Nr. 281, 1909, S. 3)

29. Aug. Arthur Schnitzler an seine Frau Olga aus dem Hotel »Vier Jahreszeiten« in München:

In den Jahreszeiten genachtmahlt: mit Liesl, Albert, Meyer: dann kamen Reinhardt, Kahane, Hollaender, Wegener, Vollmoeller. Gesprochen wurde fast nur über Luftschiffahrt, Vollm. baut natürlich jetzt Luftschiffe und übersetzt d'Annunzio, der in finanz. Schwulitäten steckt, in 1 ½ Jahren 250.000 francs ausgegeben hat. (A. Sch., Briefe [Anm. 27], S. 606)

8.–13. Sept. GdA nimmt an den 1. Internationalen Flugtagen auf dem neuen Flugplatz von Montichiari bei Brescia teil. Er kann Mario Calderara und Glenn Curtiss auf je einem Flug begleiten und lernt Louis Blériot kennen. Die Eindrücke werden in seinem Roman »Forse che si forse che no« von 1910, der Geschichte des Fliegers Paolo Tarsi, allegorisch verarbeitet. Franz Kafka, auf einer kurzen Badereise mit Max und Otto Brod, besichtigt von Riva am Gardasee aus die Flugschau und kann unter den Prominenten GdA und auch Giacomo Puccini ausfindig machen:

Gabriele d'Annunzio, klein und schwach, tanzt scheinbar schüchtern vor dem Conte Oldofredi, einem der bedeutendsten Herren des Komitees. Von der Tribüne schaut über das Gelände das starke Gesicht Puccinis mit einer Nase, die man eine Trinkernase nennen könnte. Aber diese Personen erblickt man nur, wenn man sie sucht [...].⁹⁵

GdA, Die Auferstehung des Kentauren [La resurrezione del centauro, 1907]. Deutsch von Rudolf Binding. Insel, Leipzig 1909 (unaufgeschnitten in HvHs Bibliothek; SW XL, S. 149)

1910 Seit März 1910 (bis 1915) lebt GdA auf der Flucht vor Schuldnern in Frankreich.

⁹⁵ Franz Kafka, Die Aeroplane in Brescia. In: Bohemia 82, Nr. 269, 29. September 1909, S. 1–3. – S. a. Felix Philipp Ingold, Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927. Basel / Stuttgart 1978, S. 18–49.

GdA, Aus jungfräulichen Landen. Farbenskizzen [Terra vergine, 1882]. Deutsch von Hermann Albrecht. Langen, München 1910 (übersetzt nach der 2. Aufl. 1884; enthält: »Die Turmglocken«; »La Gatta«; »Eine Romanze vom Flußufer«; »Cinnato«; »Frà Lucerta«; »Delphin«; »Bestien«; »Blumen, kleine Blumen«; »Toto«; »Hirtenliebe«)

GdA, Das Schiff [La Nave, 1908]. Tragödie in einem Vorspiel und drei Aufzügen. Übertragen von Rudolf G. Binding. 1. und 2. Aufl. Insel-Verlag, Leipzig 1910

GdA, Phädra [Fedra, 1909]. Tragödie in drei Aufzügen. Unter Mitwirkung von Karl Vollmoeller übertragen von Rudolf G. Binding. Insel-Verlag, Leipzig 1910

Giuseppe Antonio Borgese, Die Welt des Gabriele d'Annunzio. In: Hyperion, Folge 3, 1910, S. 122–125⁹⁶

8. Sept. Alfred Walter Heymel an HvH:
Lies doch bitte gleich nach Erscheinen d'Annunzios neuen Roman: Vielleicht, vielleicht auch nicht. Ich stecke mittendrin und haette gern Dein Urteil. Wann ist der Rosencavalier gedruckt, ich freue mich so, so auf ihn. (BW Heymel, S. 136f)

18. Sept. **GdA, Auf dem Flugfeld von Ardena [!].** In: Frankfurter Zeitung, Jg. 55, Erstes Morgenblatt, Nr. 258, 1910, S. 1f.
Mit der Anmerkung der Redaktion:

Wir sind in der Lage, unseren Lesern schon heute einige Kapitel aus Gabriele d'Annunzios neuem Roman in drei Büchern »*Vielleicht – vielleicht auch nicht*« vorlegen zu können, der demnächst in der von Dr. Karl Vollmoeller besorgten Übersetzung im Insel-Verlag-Leipzig erscheint. Die Aviatik-Episoden, deren Vorabdruck wir uns gesichert haben, bilden einen geschlosse-

⁹⁶ In dem Italien gewidmeten »Kriegsheft« der »Süddeutschen Monatshefte«, das auch zwei Reden GdAs enthält (s.u. 1915), wird der Privatdozent und Lektor an der Universität Neapel, Viktor Klemperer, dem D'Annunzianer und Professor der Germanistik Borgese ein schlechtes Zeugnis ausstellen: »Für die Gebildeten: so möchte ich an das tückische Handwerk derer erinnern, die mit vielem Wissen und gänzlicher Gewissenlosigkeit scheinbar unparteiische [...] Publizistik über deutsche Kulturzustände trieben. In besonders widerlicher Erinnerung sind mir auf diesem Gebiet die Leistungen des Professors für deutsche Literaturgeschichte, Borgese.« Ders., Die letzten Friedensmonate in Italien. In: Süddeutsche Monatshefte 12, H. 2, Juni 1915, S. 434–453, hier 436.

nen Abschnitt, der die Kenntnis des ganzen Romans nicht voraussetzt. D'Annunzio selbst zählt die hier mitgeteilten Schilderungen der großen Flugwoche zu den besten Partien des ersten Buches. Eine Besprechung des Buches ist kurz nach seinem ersten Erscheinen [in Italien] in der »Frankfurter Zeitung« veröffentlicht worden. Die Red.

GdA, Forse che si forse che no. Romanzo [Vielleicht – vielleicht auch nicht, 1910]. Treves, Milano 1910

GdA, Vielleicht – vielleicht auch nicht [Forse che si forse che no, 1910]. Deutsch von Karl Vollmoeller. Insel-Verlag, Leipzig 1910 (2.–6. Aufl. 1910; s. auch unter 1928) Der komplexe Liebesroman enthält u.a. die Beschreibung von zwei Wettflügen, von denen einer (veranstaltet in Ardea) tödlich endet.

20. Okt. HvH an Ottone Schanzer, seinen Übersetzer ins Italienische:

Freue mich sehr, dass Ihnen R.C. [»Der Rosenkavalier«] gefällt. Der dritte Akt ist übrigens weitaus der beste. Ihre kleinen Anfragen belästigen mich durchaus nicht, im Gegenteil bewundere ich es sehr dass Sie sich mit so geringen klagen [!] durch die höllischen Schwierigkeiten dieser Übersetzung durchfinden. Die spanischen Namen sind alle hübsch [,] nehmen Sie doch welchen Sie wollen nur nicht Cantelmo der sich ausser bei D'Annunzio auch schon bei Ariost findet [...].⁹⁷

GdA, Weihe an das adriatische Meer. In: Insel-Almanach auf das Jahr 1911. Leipzig 1910, S. 50f, mit den Schlusszeilen »Durch alle Ozeane – Fiat mare nostrum! / Amen« und dem Hinweis der Redaktion: »Zu dem Drama »Das Schiff«, übertragen von R. G. Binding«. Voraus geht ein Vorabdruck von **HvH, Lucidor, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie** (S. 32–50).

⁹⁷ Kotte Autographs, Katalog Nr. 36, S. 71, https://www.kotte-autographs.com/TOOL_S/content/wp-content/uploads/download/36.pdf (20. September 2024). Der aus einer polnisch-österreichischen Familie stammende, in Rom lebende Italiener Ottone Schanzer (1877–1935) war Musiker, Librettist und Übersetzer; sein Bruder Carlo (1865–1953) hatte als erfolgreicher Politiker und Jurist mehrere Kabinettsposten inne, von Februar bis Oktober 1922 war er italienischer Außenminister; die Schwester Alice Galimberti war eine bekannte Autorin. Schanzer übersetzte außer dem »Rosenkavalier« auch HvHs Libretti »Elektra«, »Ariadne auf Naxos« und »Die Ägyptische Helena« sowie »Arabella«.

1911

25. Jan.

Otto Flake, Uebersetzte Belletristik:

dieses neue Buch: »Vielleicht, vielleicht auch nicht« ist nicht im geringsten ein Sportroman, sondern ein seelischer, wie nur je einer seiner Vorgänger. [...] Ohne Zweifel bedeutet d'Annunzio in seiner Weise ein äußerstes Ziel, hinter dem es keinen betretbaren Weg mehr gibt, sondern nur noch die Vögel des Irrsinns in schrecklicher Rastlosigkeit die Peripherie der Seele umkreisen. Man erkennt wieder einmal, daß die *radikale* Durchführung einer Idee in *Zerstörung* und *Zerstreuung* endet. [...] Die Lektüre ist sehr anstrengend, die Uebersetzung, deren sich *Vollmöller* angenommen hat, war es gewiß noch mehr. (Frankfurter Zeitung, Jg. 55, Erstes Morgenblatt, Nr. 25, 1911, S. 1)

12. März

Ottonie von Degenfeld an HvH:

Ich las neulich in »Vielleicht, vielleicht auch nicht« einen Passus über die Freundschaft, besonders die Ungleichheit der Freunde, daß meist ein Gebender und ein Nehmender Teil es ist, – ich fand uns gleich auch so klar darin. (BW Degenfeld [1986], S. 117f)

20. März

Ottonie von Degenfeld an HvH:

Ich las kürzlich in »Vielleicht, vielleicht auch nicht« und denken Sie, es war mir so entsetzlich, ich mußte mitten drin aufhören und konnte nicht weiter, obgleich so viel Schönes auch drin war, ob wohl etwas in mir vor dieser Schwüle instinktiv Angst hatte? Ich weiß es noch nicht. (BW Degenfeld [1986], S. 126)

Am 5. Juni 1911 wird in der Österreichischen Montagszeitung »Der Morgen« unter dem Titel »Der jüngste d'Annunzio« eine fulminante Rezension über »Vielleicht, vielleicht auch nicht« von Viktor Klemperer (Berlin) erscheinen. Sie denkt über Wahrheit und Lüge bei dem italienischen Dichter nach und misstraut dem Autor:

Das Unglück scheint nur, daß in diesem Manne zwei Menschen wohnen, daß zwei d'Annunzios immer miteinander im Kampfe liegen: ein großer Dichter und ein nicht minder großer, schlauer Jongleur mit bunten Klängen und Bildern. Wie oft ergreift in seinen Werken der echte Dichter und wie oft ertappt man im nächsten Augenblick den falschen auf einem allzu schlaue berechneten Ueberrumpelungsversuche. Und das eigentlich Traurige an solchen Täuschungen ist, daß sie dem Leser auch den Glauben an die dichterischen Wahrheiten

d'Annunzios immer mehr erschüttern. Bis er schließlich dem Gesamtschaffen des Dichters skeptisch gegenübersteht. Es mag ja d'Annunzios Wahrheit enthalten, aber eben vielleicht nur. *Forse che sì, forse che no*. (2. Jg., Nr. 23, S. 16).

15. Mai Richard Strauss an HvH:

Ich möchte mich erkundigen, was die »Frau ohne Schatten« macht [...]. Zugleich möchte ich Sie [...] darüber beruhigen, daß ich noch keinen Text von d'Annunzio komponiere, sondern nach wie vor auf Sie sehnlichst warte. / D'Annunzio ließ neulich durch Sonzogno⁹⁸ mir mitteilen, daß er gerne für mich was arbeiten möchte und frug an, welche Art des Stoffes ich bevorzugen würde. Ich ließ ihm einige Ideen mitteilen, besonders meinen Wunsch, einen ganz modernen Stoff, sehr intim und von nervöser Psychologie: nun wollen wir erst sehen, was er etwa zustande bringt. Ich habe nicht allzu viel Hoffnung auf ihn, aber man muß alle Stränge ziehen. [...] Also alle von den Zeitungen gemeldeten festen Abmachungen mit d'Annunzio sind vorläufig reine Enten. (BW Strauss [1970], S. 114f)

GdA, Le Martyre de Saint Sébastien. [Das Martyrium des heiligen Sebastian, 1913] Mystère Composé en Rythme Français et Joué à Paris sur la Scène du Châtelet le XXII Mai MCMXI avec la Musique de Claude Debussy. Calmann-Levy, Paris 1911

Dt. Teildruck u.d.T.: Der Tod des heiligen Sebastian. 1911. In: Das XXVte Jahr. Almanach des S. Fischer Verlages, Berlin (Okt.) 1911, S. 108–120 (dort auch von HvH: Die Farben. Aus den Briefen des Zurückgekehrten, S. 191–204). Das erste von GdA auf Französisch verfasste Theaterstück, geschrieben zwischen Ende 1910 und Anfang März 1911 in Arcachon, gewidmet dem französischen Symbolisten Maurice Barrès. Karl Gustav Vollmoeller schlug dem Insel-Verlag im Frühsommer 1911 eine Übersetzung vor, aber der Verleger Anton Kippenberg lehnte

⁹⁸ Zum prominenten Mailänder Musikverlag Sonzogno, dessen Inhaber Edoardo Sonzogno (1836–1920) sich 1909 aus dem Geschäft zurückgezogen und seinem Sohn Riccardo Sonzogno († 1915) die Nachfolge übertragen hatte, s. Wilibald Gurlitt, Art. Sonzogno, Casa musicale. In: Riemann Musiklexikon. 12., völlig neu bearb. Aufl. Mainz 1961, S. 700f.

ab mit dem Argument, dass GdA sich nicht gut verkaufe. Erst 1913 druckte der Reiss-Verlag das Märtyrerstück in einer Übersetzung von Gustav Schneeeli (s.u.).⁹⁹

22. Mai GdA und Harry Graf Kessler lernen sich bei der Premiere des »Martyre de Saint-Sébastien« in Paris kennen. Es folgen weitere Begegnungen. Der »Saint-Sébastien« findet Kesslers Beifall nicht: »Das Stück, trotz der merkwürdig konzipierten Hauptfigur und hier und da etwas vibrierender Atmosphäre äusserst schwach und langweilig«. (Tagebuch, Bd. 4, S. 671f) Der Vatikan setzt aufgrund des Märtyrer-Stückes, aufgeführt mit einer halbentblößten Ida Rubinstein als Hl. Sebastian, sämtliche Werke GdAs mit Ausnahme seiner Lyrik auf den Index. Den Wirbel um den »Heiligen Sebastian« und GdAs eigene Kommentare hält Kessler akribisch in seinen Tagebuchaufzeichnungen zwischen dem 22. Mai und 22. Juni 1911 fest.

25. Juni Harry Graf Kessler aus Paris an HvH:
Daß du vom 1. bis 8. August herkommst um Diaghilew, Nijinsky, Ida Rubinstein und auch d'Annunzio (der immer sehr nett und freundlich von dir spricht) zu sehen, wage ich nicht zu hoffen. (BW Kessler, S. 332)¹⁰⁰

13. Juli HvH aus Rodaun an Harry Graf Kessler in Paris:
Wegen des Nicht-gesehen-habens von Nijinsky kann ich nichts sagen. Es gibt ein leidenschaftliches Sich-aneignen in der Phantasie – mir ist thatsächlich als hätte ich ihn gesehen. [...] / P.S. Den »heiligen Sebastian« fand ich doch ein furchtbar unsympathisches Product. So äußerst *unrein*, wirklich artistisch in dem schlimmen Sinn. (BW Kessler, S. 332f)

21. Juli Harry Graf Kessler an HvH aus Paris:
Dein Plan, daß wir das Ballett für Diaghilew zusammen machen sollten [woraus die »Josephslegende« entsteht], ist sehr hübsch. [...] Am 1ten [August] muß ich [...] in Versailles sein, wo ich mich mit D'Annunzio und Nijinsky verabredet habe und mit ihnen etwa acht Tage zu bleiben gedenke (übrigens

⁹⁹ S. Vignazia, Die deutschen D'Annunzio-Übersetzungen, S. 118ff.

¹⁰⁰ HvH war vom 29. April bis 10. Mai 1911 in Paris gewesen und kommt erst im Jahr darauf vom 25. Mai bis 6. Juni wieder in die französische Hauptstadt.

ist d'Annunzio *nicht* mein eventueller anderer Mitarbeiter für ein Ballett). (BW Kessler, S. 333f)

5. Aug. HvH an seine Frau Gerty übermütig aus Garmisch bei Richard Strauss und nach vorherigem Aufenthalt in München über stattgehabte Theaterprojekte:

Mein Kopf ist etwas wild vor Theaterangelegenheiten, Kessler soll den Jedermann spielen, Frau Vollmöller die Rollen von Gretl [Wiesenthal] in den Pantomimen übernehmen, d'Annunzio zieht sich nackt aus und singt den Bacchus, dafür bekomme ich die Rubinstein umsonst und noch 8 hübsche Mädeln, Jackson Girls, für diese letzteren zahl ich 3000 Mark monatlich (sehr wenig für 8 Stück) diese Zahlung übernimmt aber Fürstner unter der Bedingung dass du Vollmöller heiratest. Passt dir das so kann alles hier contractlich fixiert werden. Richtig: Kahane singt die »Ariadne«, aber sein Costüm muss von Bakst gemacht werden. (BW Gerty, Brief 447)

15. Sept. Premiere der von HvH für Grete Wiesenthal geschriebenen Pantomimen »Amor und Psyche« und »Das fremde Mädchen« am Berliner Hebbel-Theater.

22. Sept. HvH an Alfred Walter Heymel über seine Pantomimen:
[...] Psyche wird allmählich etwas wundervolles werden, das »Fremde Mädchen« ist schon heute fast völlig *da*, fast völlig realisiert[,] ich sah [...], daß das keine verlorene Sache ist, sondern der anonyme Anfang (zögernde Anfang) eines großen Erfolges. / [...] auch mein bestimmter Gedanke mit dem cinéma bleibt bestehen, das »Fremde Mädchen« ist wie geboren dafür, also hilf mir Alfi. (BW Heymel, S. 187)

25. Sept. Direkte Antwort Alfred Walter Heymels an HvH:
Für den Kintopp scheint mir in der ganzen Welt nichts passenderes gefunden werden zu können. Ich nehme die Sache gleich Anfang Oktober in Arbeit, kläre das Gelände auf und melde Dir den Befund. Dann werden wir zusammen handeln. (BW Heymel, S. 188)

12. Okt. Alfred Walter Heymel an HvH:
so will ich Dir gleich Bericht erstatten, was ich bis jetzt in der Kinemasache tat. Ich war also heute bei der Film-Kompanie Paulus & Unger und brachte dort so viel heraus: Man interessiert sich entschieden für den Fall, wird der ganzen Sache aber lieber näher treten, wenn man sich über eine prozentuale Beteiligung einigen kann. Man sagte mir, die Kosten der Aufnahmen seien so groß, daß selbst Tausend Mark Fixum als ein zu großes Risiko erschiene. Ich erbat mir

dann eine Aufstellung, wie viel man im besten Falle bei einer Beteiligung verdienen könne, mittlerweile werde ich mit den anderen Firmen unterhandeln und Dich immer auf dem Laufenden halten. (S. 189f)¹⁰¹

Zwischenspiel: Hugo von Hofmannsthal gegen Gabriele d'Annunzio



Abb. 12: Dardanellen und Bosphorus – The Times Atlas, 1895

29. Sept. Der Italienisch-Türkische Krieg (»Libyscher Krieg« / »Li-
byenfeldzug«) beginnt.

¹⁰¹ Bereits Alfred Kerr fand in dem »Fremden Mädchen« »den Kientop (!) lyriert« (Der Tag, 17. September 1911); zum »Fremden Mädchen« s. SW XXVII, S. 387, und zum Projekt insgesamt S. 811–820. Über Hofmannsthals Interesse an diesem neuen Medium s. das Kapitel »Film« in Heinz Hieber, Hugo von Hofmannsthals Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, S. 427–531, hier S. 439ff. – Der Film wurde schließlich von der Nordisk Film Kompanie hergestellt und am 21. August 1913 in Wien uraufgeführt (SW XXVII, S. 812).

Seit der Einigung von 1860/1871 beteiligte sich auch Italien an dem Wettrennen europäischer Großmächte um Kolonien in Afrika, zumal auf den Gebieten des Osmanischen Reiches am Mittelmeer. Rückhalt dafür suchte Italien mit Deutschland und Österreich-Ungarn im Dreibund (1882). Konfliktpotential enthielten die Grenzen mit Österreich-Ungarn, dessen Gebiete im Trentino, in Triest und in Dalmatien Italien für sich beanspruchte (›Irredenta-Bewegung‹). Ab 1911 wurde auch die wirtschaftliche Annäherung von Deutschland an das Osmanische Reich (die Türkei) zum Problem. Diese Konflikte flammten auf, als Italien ankündigte, seine Kriegsschiffe durch die Dardanellen zum Angriff auf Konstantinopel schicken zu wollen. Im ›Dardanellen-Vertrag‹ von 1841 hatten sich die europäischen Großmächte darauf verständigt, die Dardanellen und den Bosphorus für alle nichttürkischen Kriegsschiffe zu sperren. Österreich und Deutschland, Italiens Verbündete, konnten (vertragsgemäß) dem Wunsch Italiens nicht zustimmen, was in Italien Empörung hervorrief. Für den »Corriere della Sera« (Mailand) schreibt GdA ab Oktober 1911 bis in den Januar 1912 für ein Honorar von enorm hohen 2000 Lire pro Stück insgesamt 10 nationalistisch-imperialistische Heldengesänge, die »Canzoni della gesta d'oltremare« (Gesänge der überseeischen Heldentaten).¹⁰² Den Auftakt bildet die »Canzone d'oltremare«, die am 18. Oktober 1911 im »Corriere della Sera« gedruckt wurde, 5 Tage, nachdem das Bombardement der Italiener gegen die türkischen Häfen von Tripolis begonnen hatte. Die »Canzone del sangue« folgte am

¹⁰² Zum Honorar s. Gabriele d'Annunzio. *L'uomo, l'eroe, il poeta*. Ausst.kat. Paris 2001. – An seinen Übersetzer und Bewunderer Karl Gustav Vollmoeller schreibt GdA am 28. Nov. 1911 aus Arcachon, er arbeite an einem großen nationalen Gedicht, das das Herz der Italiener erreichen solle, und er hoffe, sie würden Konstantinopel ›bombardieren‹. Und bedauert: »Leider seid Ihr wieder einmal gegen uns«: »Io sono occupato alla guerra. Compongo un grande poema nazionale, che oggi travaglia profondamente il cuore degli Italiani. Spero che bombarderemo Costanopoli.[!] Sfortunatamente ancora una volta voi siete contro di noi.« Vignazia, Die deutschen D'Annunzio-Übersetzungen, S. 313.

22. Oktober, und so weiter. Insofern steht die Neunte Canzone, die »Canzone dei Dardanelli«, in dieser Reihe der politischen und propagandistischen Dichtungen GdAs. Es handelt sich um »eine Reihe von nationalistisch-imperialistisch geprägten Gesängen«, die das heroische Schicksal Italiens preisen, den Kolonialkrieg rühmen, die für das Vaterland Gefallenen feiern und namentlich die, Bündnispartner Italiens, Deutschland und Österreich, schmähen und letztlich für eine italienisch-französische Allianz plädieren.¹⁰³

Mit der »Canzone dei Dardanelli« im Dezember 1911 will GdA einen politischen Bündniswechsel dadurch provozieren, dass er u.a. Kaiser Franz Joseph I als Henker Italiens beleidigt. Der Herausgeber des »Corriere della Sera« sieht Zensurprobleme voraus und lehnt den Druck wegen Verunglimpfung des derzeitigen Bündnispartners Österreich und seines Oberhauptes ab.¹⁰⁴ Als die Canzone am 27. Dezember 1911 dann stattdessen in »La Ragione«, am Neujahrstag 1912 im »Giornale d'Italia« (Sondernummer), im Turiner »Momento« und andernorts erscheint, lässt Giovanni Giolitti, der eher liberale Premier, ihren Druck am 24. Januar verbieten. Eine erste Buchausgabe (unter dem Titel »Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Libro IV: Merope«), vorsorglich nur in 100/ bzw. 150 Exemplaren gedruckt, wird nach Intervention des österreichischen Botschafters beschlagnahmt.¹⁰⁵ Eine zweite Auflage erscheint noch im Februar mit einem Kommentar zur Zensur von D'Annunzio: »Diese Canzone des enttäuschten Vaterlandes wurde auf Anordnung des italienischen Regierungschefs, Calviere Giovanni

¹⁰³ Chytraeus-Auerbach, *Inszenierte Männlichkeit*, S. 74. S. dazu ausführlich auch Aspetsberger, Hofmannsthal und D'Annunzio, S. 78ff. und zuletzt Lunzer, *Die »Canzone dei Dardanelli«*, S. 93–118.

¹⁰⁴ Unter seinem Herausgeber Luigi Albertini war der Mailänder »Corriere« zur wichtigsten italienischen Zeitung und einem der liberalsten Blätter Europas geworden.

¹⁰⁵ S. Aspetsberger, Hofmannsthal und D'Annunzio, S. 82f.

Giolitti, von Polizistenhand verstümmelt, mit Datum 24. Jänner 1912. GdA.«¹⁰⁶ GdA begründet seinem italienischen Verleger gegenüber die Provokation so: »Es ist *notwendig*, die Beschlagnahmung herauszufordern. Es ist *notwendig*, dass in Italien, nach der Beschlagnahmung meines Besitzes durch die Hand von Wucherern, nach dem Verlust meiner wertvollen Bücher, die schmutzige Klaue des Polizisten das Gedicht schändet, welches ich meinem Vaterland gewidmet habe.«¹⁰⁷

Italiens angebliche Freunde, so die berühmte Canzone, beschützen Italiens Feind, christliche Staaten helfen den Muselmanen gegen einen christlichen Staat. Italien, als der eigentliche Erbe Roms, wird von bigotten Barbarenknechten unterdrückt, die ihm Kriegertrug und Helden- taten neiden. In diesem Duktus werden die beiden alten Aufpasser (»Tutoren«) des jungen Italien attackiert: Deutschland in Gestalt bluttriefender Landsknechte aus dem 16. Jahrhundert, Österreich-Ungarn in Gestalt eines hinfälligen Henkers, des greisen Kaisers Franz Joseph I (geb. 1830). Relevant sind hier vor allem 5 Terzinen.¹⁰⁸

¹⁰⁶ »Questa Canzone della Patria delusa fu mutilata da mano poliziesca, per ordine del cavaliere Giovanni Gioletti capo del Governo d'Italia, il di 24 gennaio 1912. / G.d'A.« Hier in der Übersetzung von Lunzer, Die »Canzone dei Dardanelli«, S. 112.

¹⁰⁷ Nach der Übersetzung von Chytraeus-Auerbach, Inszenierte Männlichkeit, S. 75. Italienisch abgedruckt in: Alatri, Gabriele D'Annunzio, S. 324f.

¹⁰⁸ Nach der Zeilenzählung von »Merope« sind es 15 Verse [67–81] von insgesamt 310. GdA, Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi. Bd. 4: Merope [1912]. Con interpretazione e commento di Enzo Palmieri. Bologna 1945, S. 133–163, hier S. 141f. – In den Buchausgaben steht der Text an siebenter Stelle der insgesamt nunmehr nicht mehr nummerierten Canzoni.

Ma uno più d'ogni altro si costerna.
Egli è l'angelicato impiccatore,
l'Angelo della forza sempiterna.

Mantova fosca, spalti di Belfiore,
fosse di Lombardia, curva Trieste,
si vide mai miracolo maggiore?

La schifiltà dell'Aquila a due teste,
che rivomisce, come l'avvoltoio,
le carni dei cadaveri indigeste!

Altro portento. Il canapo scorsoio
che si muta in cordiglio intemerato
a cingere il carnefice squarquoio

mentre ogni notte in sogno è schiaffeggiato
da quella mozza man piena d'anelli
che insanguinò la tasca del Croato!

Aber einer ist es, der mehr als alle andern¹⁰⁹
die Fassung verliert, er, der engelhafte Henker,
der Engel des ewigen Galgens.

Düsteres Mantua, Glacis von Belfiore,
Gräber der Lombardei, geknechtetes Triest,
hat man je ein größeres Wunder gesehen?¹¹⁰

Der Ekel des Doppeladlers,
wie der Aasgeier erbricht er
das Fleisch der unverdaulichen Leichen!

Ein anderes Wunder: die Hanfsclinge,
die sich in einen unbefleckten Strick verwandelt,
um den dekrepiden Henker zu umgürten¹¹¹

während er jede Nacht im Traum geohrfeigt wird
von jener abgehackten Hand, voll von Ringen,
die die Tasche des Kroaten blutig färbte.¹¹²

Engel und Henker, die Orte der Exekutionen, der wür-
gende Doppeladler des Habsburgerwappens, der Strick,
die Ohrfeige des Leichenfledderers – das sind D'Annunzi-
os bombastische Requisiten.

¹⁰⁹ Hier übersetzt auf der Grundlage der bei Aspetsberger abgedruckten »freien Übersetzung des Statthaltereiberichts aus Triest«, der sich in den Akten des Haus-, Hof- und Staatsarchivs und des Allgemeinen Verwaltungsarchivs in Wien befindet. Ders., Hofmannsthal und D'Annunzio, S. 79. Inzwischen gibt es eine Übersetzung der Terzinen 55–84 (nach der Mondadori-Ausgabe der »Laudi« von 1952) von Renate Lunzer, Die »Canzone dei Dardanelli«, S. 110, die mitberücksichtigt wurde. Herzlicher Dank an Nicoletta Giacon und Lino Meli für ihre Unterstützung beim Verstehen der Canzone.

¹¹⁰ Sarkastische Anspielung auf die »Märtyrer des Risorgimento«, die (1851–1855) in Belfiori bei Mantua auf Befehl des Gouverneurs, Feldmarschall Radetzky, hingerichtet wurden.

¹¹¹ Strick des Henkers, der sich in die Kordel um eine Franziskanerkutte verwandelt, unter Anspielung auf die Hinrichtung des Guglielmo Oberdan, der nach einem gescheiterten Attentat auf den österreichischen Kaiser 1882 in Triest gehängt wurde.

¹¹² Anspielung auf die Schauergeschichte von einer blutenden Frauenhand mit Ringen, die sich während des Fünf-Tage-Aufstandes von Mailand (*Cinque giornate di Milano*) im März 1848 zugetragen haben soll, mit dem der Erste Unabhängigkeitskrieg Italiens begann.

1912

In Österreich ist die Empörung über GdA immens. Zwischen Ende 1911 und bis ins Frühjahr 1912 vergeht kaum ein Tag, an dem er keine Nachricht ist – bis hin zur Debatte, ob seine Bücher nicht aus der Wiener Hof- (also National-)Bibliothek verschwinden sollten (s.u. 24. Feb.).

7. Jan.

Österreichs Illustrierte Zeitung XXI, Nr. 15, S. 374:

D'Annunzio möchte gerne der große Nationalpoet der Italiener werden. Er hofft dieses hohe Ziel dadurch zu erreichen, daß er die Bundesgenossen im Dreibunde redlich begeistert. Sein neuestes Gedicht hat sogar der »Corriere della Serra« abgelehnt, weil es Oesterreich und Deutschland in allzu maßloser Weise beschimpfe. Da bot D'Annunzio das Gedicht dem »Roten Kreuz« zur Verwertung an, allein auch dieses refüsierte dankend, und so wird der edle Dichter mit dem Kinde seiner Muse weiter hausieren gehen müssen. Wir freuen uns darüber, daß man in Italien so vernünftig ist, auf die Tollheiten d'Annunzios nicht einzugehen, der mit der Zeit vielleicht doch lernen wird, daß Schimpfen und Schmähen nicht gerade des Dichters schönstes Amt bedeutet.

24. Jan.

Der italienische Premierminister Giovanni Giolitti verbietet den Druck der Canzone. Der Band der »Canzoni della Gesta d'Oltremare« wird confisziert.

29. Jan.

Harry Graf Kessler in Paris, Tagebuch:¹¹³

Bei d'Annunzio, der mich auf einem Briefbogen mit der Inschrift »Per non dormire« gebeten hatte, hinzukommen zu ihm nach dem Hotel d'Iéna. Er sass hinter einem Berg von Telegrammen: lauter Glückwunschdepeschen aus Tripoli »von Helden, die dort unten kämpfen, vom einfachen Soldaten bis zu jenem großen Helden, General Fara, der mir telegraphiert hat, um mir zu danken.« Er erzählte, wie seine Oden [Le Canzoni della Gesta d'Oltremare], alle zehn Tage eine, in anderthalb Millionen Exemplaren durch ganz Italien verbreitet würden: »Man hängt sie in Kasernen aus, in Cafés, an öffentlichen Orten steigen die jungen Leute auf die Tische, um sie der Menge vorzulesen; die Wirkung davon in dieser brodelnden Atmosphäre, in diesem Sturm aus Blut und Feuer, der über das italienische Volk hinwegfegt, ist furchterregend. Aus diesem Grund hat sich unsere Regierung gefürchtet vor jenen Strophen voller Hass und von einer Kraft« – er wollte sagen »bewundernswert«

¹¹³ Die im Original auf Französisch wiedergegebenen Passagen wurden hier aus Gründen des leichteren Verständnisses von Monika Buchmeister, Essen, ins Deutsche übersetzt und, anders als im Original, (kursiv) hervorgehoben.

ten« [admirable], korrigierte sich aber, und sagte nur »furchterregenden« [terrible] – »von einer furchterregenden Kraft, die ich Österreich zugedacht habe; man hat sie verboten. Aber ganz Italien kann sie auswendig. Mein Freund Zandrino hat [S. 787] in allen Städten Italiens Verteilungsstellen eingerichtet; überall haben wir Vertrauensleute, denen er handschriftlich kodierte Exemplare zur Verfügung stellt, die sie ihrerseits kopieren und an ihre Freunde verteilen. – In Tripolis und in der Armee ist die Begeisterung am größten. Man muss sich die Gefühlslage des einfachen Soldaten vorstellen, wenn er den Namen seines neben ihm im Schützengraben gefallenen Kameraden inmitten von Namen antiker Helden liest, in den Stein eines großen Gedichts gemeißelt. Den Beweis dafür habe ich in Telegrammen und Briefen, die mich erreichen. Regimenter, die sich vergessen glaubten, Mütter, arme Mütter vom Lande, schreiben mir: Sie haben den Sohn von jener verherrlicht, aber mein Sohn ist ebenfalls ein Held, der fürs Vaterland gestorben ist; und ihn vergessen Sie.« Er sprach mit solcher Leidenschaft und Begeisterung, dass mich selbst seine Bewegung ergriff. »Ja, diese Briefe stürzen mich bisweilen in recht grausame Schwierigkeiten. Denn man kann nicht alle nennen. Es muss eine Auswahl getroffen werden, und dann ist es natürlich, dass es die verbalen Assonanzen sind, die den Dichter leiten; es gibt zu banale Namen oder zu wenig klangvolle Namen, die nicht berücksichtigt werden können, während andere aufgrund ihres reichen Klangs Eingang finden und zu Ruhm gelangen. In Arcachon erreichten mich jeden Tag über die Zeitungen, in Briefen oder in Depeschen Namen, die darauf drängten, in mein Gedicht aufgenommen zu werden: ein Kapitän, ein Regiment oder ganze Korpsstruppen wie die Artillerie, die mir lang und breit Fakten telegraphierten und schrieben, auf dass ich sie glorifiziere. Ich musste unter dieser Aktualität, die hier, noch ganz blutig und immer noch zuckend vor mir lag, das auswählen, was in Stein gemeißelt werden konnte. Das war eine enorme Arbeit; drei Monate lang habe ich Tag und Nacht gearbeitet. Eine Art Rausch, patriotischer Rausch, hat es mir erlaubt, diese gewaltige Arbeit zu leisten – mehr als dreitausend Verse, ein großes Gedicht in drei Monaten. Das hätte ich nicht vollbringen können, wenn ich in Italien gewesen wäre. Die Gefühle hätten mir die Luft zum Atmen genommen. Aber durch eine Art Mysterium hat die räumliche Entfernung die gleiche Wirkung auf mich ausgeübt wie es ein zeitlicher Abstand getan hätte; ich habe diesen Krieg besungen wie ein italienischer Dichter ihn in drei Jahrhunderten besingen würde. Aus der Ferne hatte ich sogar das Antlitz vor mir, das reine und heitere Antlitz, das erhabene Antlitz des Vaterlandes.« Ich gratulierte ihm zu seiner Erneuerung der Rolle des Vates [Sehers] und fragte, ob diese Erhitzung der italienischen Phantasie, nicht vielleicht in einen Krieg gegen uns und Österreich münden würde? »Nein, ich fürchte sogar, dass dies alles ein bescheidenes Ende

nimmt; zum Beispiel durch eine religiöse Suzeränität¹¹⁴ des Sultans [Mehmed V.] in Tripolis. Die Hochgefühle der italienischen Seele sind im Allgemeinen von kurzer Dauer, und Giolitti ist ein Mann ohne Mut, ein Mann ohne Vermögen und Macht, der nicht sonderlich geschickt ist. Deshalb ist er auch darauf verfallen, gleichzeitig mein Buch und die französischen Dampfer zu beschlagnahmen, um Österreich ein Unterpfand zu geben und die italienische Seele gegen Frankreich zu kehren. Denn aus absolut sicherer Quelle weiß ich, dass das Aufbringen der französischen Dampfer vorsätzlich geschehen ist [788], um jener Strömung entgegenzuwirken, die der Erneuerung des Dreibundes in Italien ablehnend gegenübersteht.¹¹⁵ So wird es auch zur Feindseligkeit gegenüber Frankreich kommen.« Wir besprachen dann Ida Rubinstein und ihr Auftreten in Berlin, und trennten uns mit einer Einladung d'Annunzios, seinen Windhund am elften Februar in Tremblay [Champigny-sur-Marne] laufen zu sehen. Von Tata Golubeff¹¹⁶ sagte er nur, dass sie im Hôtel Princesse abgestiegen sei; kein Wort weiter. (Bd. 4, S. 786–788)

30. Jan. Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 17039, S. 8
(Korrespondentenbericht vom 27. Januar 1912):

(D'Annunzios Canzone der Dardanellen.)

[...] Gabriel d'Annunzio hat den Krieg Italiens in Tripolitaniens, die Tapferkeit der Flotte und des Heeres, die Taten einiger Offiziere und Soldaten in acht Canzonen besungen, die blank und hart in Stahl geschmiedet scheinen, so hell und herrisch klingen und blitzen sie durch die italienischen Gaue, und es ist kein Jüngling im Lande, der sie nicht auswendig wüßte. Weil er aber in England, Deutschland und Oesterreich den Grund sah, weswegen die italienische Flotte die Durchfahrt durch die Dardanellen nicht erzwingen durfte, hat er zu den acht Canzonen eine neunte hinzugedichtet und über die drei Mächte einen Strom von Flüchen gewälzt, daß einem ordentlich Hören und Sehen vergeht. Das Blatt, dem diese neunte Canzone bestimmt war [d.i. der »Corriere della sera«], verweigerte den Abdruck; ein vaterländischer Verein, dem der Dichter sein Lied zum Geschenk machte, bedankte sich höflich, aber entschieden; sein Verleger Treves in Mailand schickte einen Vertrauensmann nach A[r]cachon, um den

¹¹⁴ Im Original: »suzeraineté« – ältere frz. Parallelbildung zu »Souveränität«.

¹¹⁵ D'Annunzio bezieht sich hier darauf, dass Italien am 16. und 19. Januar 1912 vor Sardinien zwei französische Post- und Passagierschiffe, die »Manouba« und die »Cartha-ge«, aufgebracht hatte, was einen ersten diplomatischen Zwischenfall nach sich zog.

¹¹⁶ Natascha von Golubeff (1879–1941), Pseud. Donatella Cross, nach der Sängerin in GdA's »Il fuoco«, verheiratet mit Victor von G., GdAs Geliebte 1908–1915, eine komplexe Beziehung mit einem vielfach untreuen GdA.

Dichter, der dort in selbstgewählter Verbannung schmollt, zu bewegen, auf den Druck dieses Werkes zu verzichten oder wenigstens fünf Terzinen umzuschmieden, die auch bei den freiesten Geistern schwere Bedenken erregt hatten. England und Deutschland kommen in den übrigen Terzinen schlecht weg, die fünf aber, um die der Streit wogte, gelten Oesterreich und sind so ungeheuerlich, daß der Dichter, wenn er nur einen Augenblick ruhiger Ueberlegung gefunden hätte, den Schritt des Verlegers mit Freuden begrüßt haben würde. In seinem Selbstgefühl bestand d'Annunzio auf seinem Schein [Vertrag] und der Verleger mußte wohl oder übel auch die neunte Canzone setzen lassen, so wie der Dichter sie geschrieben hatte. Da trat der Präfekt von Mailand auf den Plan; die verfemten fünf Terzinen wurden mit Beschlag belegt und im Satz vernichtet. Zeter und Mordio im radikalen republikanischen Lager! Das Organ der Partei, die »Ragione«, druckte nach der »herostratischen Tat« des Mailänder Polizeityrannen die Canzone ungekürzt ab und im Cafe Aragno deklamierte des Dichters Sohn Gabrielino die väterlichen Reime vor einem Kreise von begeisterten Jünglingen und einem weit größeren von Unbeteiligten, die ihren Kaffee gerne in Ruhe geschlürft hätten. Damit nicht zufrieden, greift die »Ragione« heute die Regierung an, weil sie die Maßregel des Präfekten von Mailand guthieß.

2. Feb.

HvH, Antwort auf die Neunte Canzone Gabriele d'Annunzios. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 17042, 1912, S. 1 – Leitartikel; mit der vorangestellten Notiz der Redaktion: »Diese vielbesprochene Canzone enthält niedrige Ausfälle gegen die Monarchie und den Kaiser.« (Wieder in: SW XXXIV, 38–41, mit kritischem Apparat S. 421–437)

Der erste politische Aufsatz HvHs im engeren Sinn. Verschiedene italienische Zeitungen drucken ihn Anfang Februar in Übersetzungen oder Teilübersetzungen ab und kommentieren je nach politischer Haltung.¹¹⁷ Einen Ausschnitt des Drucks in der NFP publiziert das »Beiblatt

¹¹⁷ Z.B. G. Miceli, Un menestrello austriaco contro il poeta italiano. In: La ragione, 6. Februar 1912. Vgl. Aspetsberger, Hofmannsthal und D'Annunzio, S. 88. Dort auch der Bericht des Botschafters in Rom, Hofmannsthals Artikel werde »von allen hiesigen Blättern reproduziert und fand vielfach Zustimmung« (ebd.).

der Zeitschrift für Bücherfreunde« noch im Februar 1912 (s.u.). Danach erscheint der Text zu Lebzeiten HvHs nicht mehr, obwohl seine Notizen für zukünftige Aufsatzbände ihn wiederholt zum Druck vorsehen, durchaus auch an prominenter Stelle.

3. Feb.

HvH an Ottonie von Degenfeld aus Rodaun:

[...] jede Viertelstunde kommt ein Telegramm, das sind lauter Zustimmungstelegramme von fremden Leuten, Politikern und andern, weil ich einen politischen Aufsatz geschrieben habe (sehr ausnahmsweise) als Erwiderung auf ein unverschämtes Gedicht von d'Annunzio gegen Österreich – zwischendurch habe ich, um mir mit Gewalt Ruhe zu verschaffen, sehr viel im Homer gelesen [...]. (BW Degenfeld [1986], S. 203f)

Feb.

Auszug von HvHs »Antwort auf die Neunte Canzone Gabriele d'Annunzios« im »Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde«, Neue Folge (Leipzig), Jg. 3, H. 11 (Februar 1912), S. 431:

[*Vorangestellte Notiz der Redaktion:*] Hugo von Hofmannsthal gegen Gabriele d'Annunzio – das war die letzte literarische Sensation, die wir in den jüngsten Tagen in Wien hatten. Oder eigentlich nicht literarische, sondern politische Sensation. Denn Ursache und Zweck von Hofmannsthals ungemein heftigem Hervortreten war und ist politischer Natur. »Antwort auf die neunte Canzone Gabriele d'Annunzios« betitelt sich der Aufsatz, den Hugo von Hofmannsthal am 2. Februar in der »Neuen Freien Presse« (Nr. 17042) und zwar an erster politischer Stelle, als Leitartikel, veröffentlichte. In der vielerörterten, in Italien schließlich offiziell unterdrückten Neunten Canzone hat der italienische Dichter sich in maßlosester (und, wie behauptet wird, auch niedrigster Weise) gegen Österreich-Ungarn und dessen Monarchen gewendet. Der Artikel Hofmannsthals stellt nun die von patriotischen Beweggründen eingegebene leidenschaftliche, von satirischen Ausfällen gegen d'Annunzio strotzende Antwort des sich verletzt fühlenden Österreichers dar. Relata refero [ich referiere nur, was man mir berichtet hat]. Hofmannsthal apostrophiert schließlich in seinem (übrigens in glanzvoller Prosa geschriebenen) Aufsatz d'Annunzio u. a. folgendermaßen: [es folgen Auszüge aus Hofmannsthals »Antwort«].

Nicht klar ist, wer eigentlich den Volltext von GdAs Canzone kannte, ihn verstand und wiedergeben konnte.

Das Original ist selbst für Muttersprachlerinnen ohne Kommentar kaum verständlich. Bis heute liegt keine vollständige deutsche Übersetzung der ganzen Canzone vor. Auch die österreichische Regierung musste damals erst ihre Diplomaten in Italien befragen. Und die österreichischen Zeitungen scheuten sich wiederzugeben, was unsagbar war. »Was von Kaiser Franz Josef gesagt wird, das wollen wir aus Anstandsgefühl lieber nicht drucken«, heißt es im »Salzburger Volksblatt«.¹¹⁸ Einigkeit herrschte aber in der Causa, dass nämlich die Schmähung des Kaisers das ganze österreichische Volk in seiner Ehre verletzte.

In dem literarischen und politischen Zusammenstoß offenbaren sich zwei konträre Tendenzen der Vorkriegszeit – hier der italienische Autor, der sich restlos mit seiner nach Größe verlangenden Nation identifiziert, dort der österreichische Autor, der als Sprecher seines Vielvölkerreiches die kulturelle Tradition Europas ins Feld führt.

Ein Blick auf den Text:¹¹⁹ Der Sprecher ›Hofmannsthal‹ spricht im Gestus einer mündlichen Adresse, erklimmt nun seinerseits die öffentliche Bühne und wendet sich direkt an den Autor D’Annunzio. Dieser wird in einer subversiv-ironischen Lobrede aufgebaut, und dann wieder in seiner Schriftsteller-Persona demontiert, ja, zunichte gemacht. Im Hintergrund schwelt der eigentliche politische Konflikt zwischen Österreich und Italien.

Die Textsorte der »Laudi« imitierend, zählt HvH zunächst auf, zu welchen Anlässen GdA was besungen hat. Fazit: zu jedem Anlass alles, und auch das ganze Land: »Nach den großen Städten haben Sie die kleineren Städte gepriesen und dann die einzelnen Punkte der Landschaft.« Das ironische Lob bewegt sich vom Erha-

¹¹⁸ Salzburger Volksblatt, 26. Januar 1912, S. 13.

¹¹⁹ Zitiert wird nach SW XXXIV, S. 38–41, hier ohne weitere Seitennachweise. Zur Analyse des Textes s. neben Aspetsberger, Hofmannsthal und D’Annunzio, vor allem Schulz-Buschhaus, Zwei Diskurse der literarischen Kriegführung, und Lunzer, Die »Canzone dei Dardanelli«.

benen zum Banalen. Der Schwung Pindars endet, wie HvH sagt, »mit der Zuverlässigkeit des Baedeker.« Keine d'Annunziofreie Zone irgendwo! Zudem haftet GdA gar nicht so sehr an Italien, wie er behauptet: Erst ein »bewundernswerter italienischer Dichter [...]. Dann [...] der lateinische Dichter *kat exochen*. Später dann waren Sie, das fällt ins vorige Frühjahr, Franzose und französischer Dichter. Zwischendurch waren Sie, glaube ich, argentinischer Dichter. *Ich weiß nicht, was Sie heute sind.*«¹²⁰

Und dann die Attacke: »Ich weiß wirklich nicht, wer oder was man sein muß, um diese Neunte Canzone zu schreiben, oder wenn man das Unglück gehabt hat, sie zu schreiben, um sie dann nicht in derselben Stunde zu verbrennen.« Was der Sprecher Hofmannsthal GdA vorwirft, ist die tief unmoralische Sprechhaltung, die mit den ernstesten Dingen (Hass, Krieg, Tod für's Vaterland) ihr Spiel treibt. In ihr überlagern sich auf groteske Weise der antike Kriegsdichter Tyrtäus und der Bauerntölpel Pulcinella.¹²¹ Das ganze Spiel ist falsch, eine Propagandafarce, seine Terzinen wetteifern »mit dem Effekt des ›patriotischen‹ Kinematographen«. ¹²²

¹²⁰ GdA hatte im Frühjahr 1910 eine Südamerikareise vorgesehen mit einer Lesetournee durch Argentinien in Begleitung von Giovanni del Guzzo, um seine Schulden zu tilgen. Sie unterblieb, aber Vorschüsse waren bereits geflossen (s. Vignazia, Die deutschen D'Annunzio-Übersetzungen, S. 113). – »Ich weiß nicht, was Sie heute sind« – hier kehrt eine Kritik an den gegenwärtigen Europäern wieder, die 1907 schon in HvHs »Briefen des Zurückgekehrten« formuliert wurde (SW XXXI, S. 151ff).

¹²¹ Pulcinella, die Figur aus der Commedia dell'arte, war auch der Turiner Zeitung »La Stampa« in ihrem Leitartikel zu D'Annunzios »trivialen Posaunenstößen« eingefallen. S. Aspetsberger, Hofmannsthal und D'Annunzio, S. 84.

¹²² Am 14. Januar 1912 brachte die »Neue Freie Presse« »unterm Strich« einen Artikel von Raoul Auernheimer mit dem Titel »Die Kinomode«. Hier wird D'Annunzio als einer derjenigen benannt, die die Trennung zwischen »Kunst und Kino« aufheben: »Als vor ein paar Jahren die Nachricht durch die Blätter ging, Gabriele d'Annunzio schreibe eine Novelle für den Kinematographen, lachte man ganz allgemein darüber, und eine englische Zeitung riß Witze über die ›moving story‹ – die bewegliche Geschichte – die der italienische Dichter vorbereite. Erführe man heute, daß einer unserer namhaften Dramatiker ein Stück im Kino aufführen lasse, so würde kein Mensch mehr lachen, und morgen wird das vielleicht ganz selbstverständlich sein.« (Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 17023, S. 1) Historisch ist die Kopplung von varietéartiger Unterhaltung und politischer Erziehung in den

Um den brennend politischen Gegensatz in der Frage der Irredenta zu umgehen, entwirft der Sprecher HvH eine gemeinsame militärische Vergangenheit, welche Italiener und Österreicher geradezu verbindet. »Brave Leute« haben seit 1000 Jahren in Italien Schlachten ausgefochten, »brave Leute« sind auch jetzt für die Freiheit und Einheit von Italien gefallen. Und diese braven Leute haben eine gemeinsame Blut- oder Abstammungsgeschichte. »Österreich« wird in HvHs Text zu einem Kollektiv all derer, die sich Italien verbunden fühlen: »wahrhaftig nicht als haßerfüllte Fremde stehen wir auf dem blutgetränkten Hügel bei Vicenza oder in dem Gefilde von Peschiera, wo so viele Tote lagen; denn in diesem Jahrtausend ist viel Blut durcheinandergeflossen, auf Schlachtfeldern viel und auch bei Hochzeiten, und vielleicht fließt mehr von Dantes Blut, von dem lombardischen Blut des großen Dante in den Adern des einen oder andern von uns als in dem Ihrigen.«

Das italienische Blut legitimiert den Sprecher aufzuzählen, was wahrhaft italienisch ist, und seinem Gegenüber und Gegner die Italianità¹²³ schlechterdings abzusprechen. Er ist weder italienischer Dichter noch italienischer Patriot. »Ich sehe nicht das Endglied der Reihe, an deren Anfang Dante steht. [...] Ich sehe Casanova, den das Spielerglück verlassen hat, Casanova mit fünfzig Jahren, Casanova in keinem glücklichen Moment, Casanova kriegesrisch geschminkt und über dem notdürftig zugeknöpften Schlafrock die Leier des Tyrtäos.« Dante vs Casanova, ein Kulturbegründer vs. einem ältlichen, abgehalfterten Spieler und Erosen mit Kriegsbemalung – hier wird GdA zur

kinematographischen Vorführungen von Anbeginn belegt – und bereits um 1908 hatte D'Annunzio dafür plädiert, dass der Film sich dem Leben zuwenden solle, dann könne »die Erziehung der Volksseele mit den Mythen des Zelluloids« erfolgen. S. Quellen zur Filmgeschichte, <https://www.kinematographie.de/HEFTTIT.HTM> (20. September 2024).

¹²³ Vgl. als Thema der Forschung den Band *Italianità*. Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster. Hg. von Reinhold R. Grimm u.a. Tübingen 2002.

Karikatur in einem Theater des Grotesken. In nur zwei Sätzen – Klingenstößen gleich – beantwortet HvH sich seine rhetorische Frage mit der Konstruktion einer *persona non grata e impossibile* im doppelten Sinn des Wortes: »ist dies nicht [...] das Gesicht des Pasquino, das Gesicht des Pietro Aretin, und diese Geberde der »Neunten Canzone«, diese Schmähung aus dem Dunkeln, [...] diese ganze würdelose Geberde des Pasquillanten [...] und nun, da Ihr die Herren seid in Eurem Lande, ist es *unmöglich* geworden, dieses Gesicht, und niemand und nichts dürfte heute in Italien so *unmöglich* sein, sich als so unmöglich fühlen, wie der Mann, aus dessen Versen heraus, wie aus einem bösen Traum hervor, sich dieses Gesicht im zwanzigsten Jahrhundert nur für einen Augenblick zeigen konnte.« Das unmögliche Gesicht aus dem Papierkorb der Geschichte ist die Wiederkehr eines Alptraums. Es taucht aus dem halberblindeten Spiegel der Verse GdAs augenblickshaft auf – in einer Art negativer Epiphanie – und macht ihren Urheber zum Gespenst seines eigenen niederträchtigen Selbst. HvHs Demontage mündet so in eine theatrale Inversion eines »Superuomo«. ¹²⁴

10. Feb.

»Römische Neuigkeiten«:

Gestern lernte Rom die »Elektra« von Richard *Strauß* im Theater Costanzi kennen. Das Werk war hier mit Spannung erwartet worden, vielleicht weniger oder doch nicht ausschließlich wegen der Musik, von der man sich nur einer schwächeren Wiederholung der »Salome«-Sensationen versah [!], sondern weil *Hofmannsthal* der in Italien vielleicht bekannteste moderne deutsche Dichter ist und hier in seiner Wesensverwandtschaft mit d'Annunzio fast als Zugehöriger angesehen wird; seine »Elektra« ist von Ottone Schanzer ins Italienische übersetzt. Das Costanzi-Theater war gestern festlich überfüllt; der Beifall am Schlusse war so stürmisch, daß er unmöglich ausschließlich auf Rechnung des Komponisten ge-

¹²⁴ In dieser Wertung des Schlusses unterscheidet sich meine Interpretation von der ansonsten überzeugenden Studie von Schulz-Buschhaus, die den Blick auf die Gemeinsamkeiten mit und Differenzen zu dem zeitgleichen Futurismus lenkt. Ders., Zwei Diskurse, bes. S. 6–11.

setzt werden kann, während die einzelnen Kundgebungen des Mißfallens unzweifelhaft von Leuten ausgingen, deren Nerven revoltierten. (Frankfurter Zeitung, Jg. 56, Abendblatt, Nr. 40, 1912, S. 2, gezeichnet O.M.)

24. Feb. Frankfurter Zeitung, Erstes Morgenblatt, Nr. 54, 1912, S. 3, mit einer Nachricht aus Wien vom Vortag:

Die Generalversammlung der Wiener *Zentralbibliothek* beschloß einstimmig, die Werke *d'Annunzios*, der in seinem bekannten Pamphlet Oesterreich verunglimpft hat, aus dem Kataloge zu *streichen*. (Von einer Versammlung von Gelehrten sollte man eigentlich mehr Ruhe gegenüber nationalistischer Gehässigkeit erwarten. Was haben denn die Werke des *Dichters* d'Annunzio mit dem Pamphlet des Chauvinisten d'Annunzio zu tun? D. Red.)

29. Feb. Karl Kraus repliziert unter der Überschrift »Es wird ernst« auf HvHs »Antwort auf die Neunte Canzone Gabriele d'Annunzios« (Die Fackel 13, H. 343f, S. 44f; s.a. SW XXXIV, S. 426f)

1. Apr. Harry Graf Kessler in Paris, Tagebuch:

Gefrühstückt bei Tata. Sie brachte Hofmannsthals Artikel gegen d'Annunzios Neunte Ode vor. Ich hatte den Artikel nicht gelesen und sagte es. Sie schilderte ihn als Ausbruch »d'une rancune longtemps contenue«. D'Annunzio sei voller Anerkennung für Hofmannsthal, empfinde ihn aber nicht als Überragenden, als Hindernis für seinen Aufstieg; für Hofmannsthal sei d'Annunzio dagegen ein Rivale. Auch glaube sie, dass Hofmannsthal d'Annunzio nicht seine mühelose Fruchtbarkeit verzeihen könne; diese sei H. um so schmerzlicher, als H's eigene Werke »le résultat d'un travail pénible« seien. H. sei durch die Haltung, durch die Stellung von d'Annunzio fasziniert, aber aus Schwäche nicht im Stande ihm nachzuleben, und daher um so angefüllter von Rancune gegen ihn. Diese sei jetzt explodiert, und leider in einer jüdischen, journalistischen Form. Sie halte sich trotzdem für verpflichtet, den Artikel, den ihr Bodenhausen zugeschickt hat, d'Annunzio zu zeigen. Nach dem Frühstück gab sie mir das Blatt (Neue Freie Presse, 2^{ter} Februar). Ich sagte, mir scheine er nicht das erlaubte Maass zu überschreiten; d'Annunzio selbst habe eine harte Antwort herausgefordert: der handabschneidende Slowake als Vertreter Österreichs sei mindestens so geschmacklos wie Hofmannsthals kleine Perfidien. Tata meinte, d'Annunzio habe aber in einer Aufwallung leidenschaftlicher Liebe zu Italien geschrieben. Der Angriff auf Österreich sei ein Peitschenhieb gewesen, der sich gegen die

eigene italienische Regierung richtete; er sei über die Schwäche der italienischen Kriegführung verzweifelt gewesen und habe durch die stärksten Mittel die Nation zur Tat reizen wollen. Ich sagte, dann sei dieser Angriff erst recht bedauerlich und jedenfalls weit weniger zu rechtfertigen als Hofmannsthal's Artikel. Man könne H. eigentlich nur vorwerfen, dass er als Dichter auf ein Gedicht durch einen Zeitungsartikel quittiert habe, statt wie Musset auf Beckers Rheinlied¹²⁵ wieder durch ein Gedicht. D'Annunzio möge doch seinerseits erwidern; aber so, dass der Streit auf ein höheres Niveau gehoben werde. Tata: »Oui, il *faudrait vraiment!* Mais d'Annunzio est *tellement* indifférent, c'est terrible: il ne tient à rien et à personne, il a de telles ressources intérieures, cet homme, qu'il ne tient vraiment à rien et à personne!« Ich: aber seine Liebe zu Italien? Tata: »Oh, mais l'Italie, *c'est lui*; il y tient, parceque pendant des années le pouls et la vie de l'Italie ont été lui.« – Das Komische, oder Bedenkliche ist, dass bei Beiden die patriotische Leidenschaft nicht rein ist, und dass gerade die patriotische Leidenschaft wie die religiöse, keine Beimischung verträgt.« (Bd. 4, S. 804f.; SW XXXIV, S. 427f)

26. Mai
(Pfingsten)

HvH aus Paris an Eberhard von Bodenhausen:

Ich bin nun hier vor allem der wundervollen Russen wegen. Sie wollen mich ein wenig zum Hausdichter haben und ich verlange mir nichts Besseres, da d'Annunzio und viel [!] andere aus allen Ländern sich das gleiche wünschen aber nicht erreichen. (BW Bodenhausen, S. 145).

GdA wie HvH suchten in Paris die öffentlichkeitswirksame Verbindung zu Diaghilew, Nijinsky und den Ballets Russes. GdA seinerseits suchte in Kontakt mit Max Reinhardt in Berlin zu kommen; im Anschluss an das »Martyre de Saint Sébastien« plante er eine Pantomime (für Ida Rubinstein und Alexander Moissi). HvH wiederum wird mit Harry Graf Kessler für das berühmte russische Ballett die »Josephslegende« (1914) verfassen, zu der Richard Strauss die Musik komponiert.

¹²⁵ Nikolaus Beckers »Rheinlied« von 1840 (»Sie sollen ihn nicht haben, / Den freien, deutschen Rhein, / Bis eine Flut begraben / Des letzten Manns Gebein«) wurde in der Rheinkrise zwischen Frankreich und Deutschland populär. Alfred de Musset antwortete 1841 mit dem Gedicht »Le Rhin allemand« (»Nous l'avons eu, votre Rhin allemand«).

27. Mai Als vorhersehbar ist, dass beide Dichter sich bei Diaghilews Ballets Russes über den Weg laufen werden, bittet Hofmannsthal Harry Graf Kessler wegen seines näheren Umgangs mit GdA um Rat. Kessler im Tagebuch:

Er brachte [...] das Gespräch auf seine peinliche Lage gegenüber d'Annunzio; sie sei umso unangenehmer, als er ihn morgen Abend bei der Generalprobe im Châtelet [für Nijinskys Ballett »L'Après-midi d'un Faune«] gewiss treffen würde: ob ich meine, dass er deshalb lieber nicht hingehen solle? Oder ob ich die Sache in Ordnung bringen könne? Es sei ihm recht, wenn ich d'Annunzio sage, dass er eine unglückliche persönliche Wendung in seinem Angriff bedaure. Er hoffe, dass sie sich dann höflich, als gentlemen, die Hand reichen könnten. (Bd. 4, S. 831; SW XXXIV, S. 428f).

GdA lehnte ab mit dem Argument, dass eine solche »kleine Zeremonie« unmöglich sei, weil es zwischen HvH und ihm einmal ein »sentiment passionné« gegeben habe. Tatsächlich war die Gebärde des Händereichens für GdA, sprachlich-rhetorisch und als physischer Akt, höchst bedeutsam.¹²⁶

28. Mai Harry Graf Kessler, Tagebuch:

Ich fuhr mit d'Annunzio fort und in sein Hotel. Im Wagen sagte ich, ich sei beauftragt, ihm zu sagen, dass Hofmannsthal die persönlichen Ausfälle gegen ihn in seinem Artikel bedaure und sich gerne mit ihm versöhnen möchte, so dass sie sich wenigstens nicht den Rücken zu kehren brauchten, wenn sie sich in Gesellschaft irgendwo trafen. D'Annunzio: »Mais *pourquoi* devons nous nous rencontrer? ça me serait très pénible. Je n'ai aucune rancune contre Hofmannsthal. Si j'étais sensible aux attaques de presse, je serais mort à vingt-cinq ans. Donc, si Hofmannsthal était un journaliste ordinaire, ou même un poète avec lequel je n'ai pas de rapports bien proches, comme Hauptmann, je pourrais parfaitement lui serrer la main: pourquoi pas? Mais Hofmannsthal! Hofmannsthal

¹²⁶ S. die Schlusswendungen in GdAs Briefen an HvH und andere. Als z.B. er und Hermann Bahr über die Veröffentlichung des »Episcopo« korrespondierten, hatte GdA sich von seinem »confrère« Bahr verabschiedet mit den Worten: »[...] je vous serre la main avec les cordialités les meilleurs« (24. Mai 1894); im Briefwechsel mit Karl Gustav Vollmoeller wird diese Geste wechselseitig benutzt: »Le stringo la mano cordialissamente«, heißt es z.B. am 20. März 1909; beide Briefe zit. in: Vignazia, Die deutschen D'Annunzio-Übersetzungen, S. 293 und S. 301.

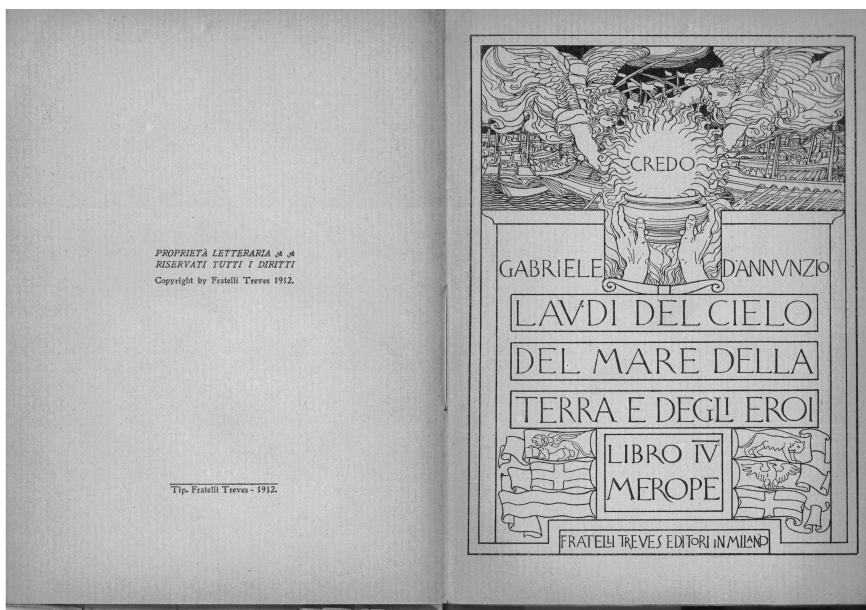
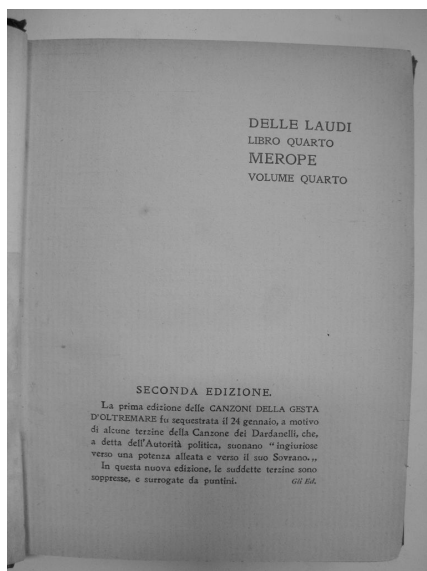
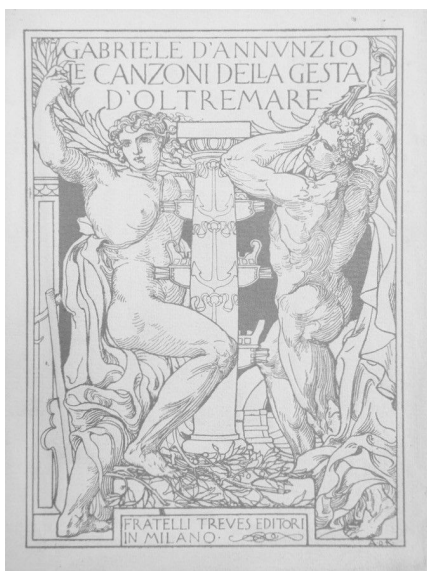
que j'ai toujours regardé comme un frère, pour lequel j'ai un sentiment littéraire passionné, qui dans ses commencements a été comme mon enfant, à ce point qu'en Italie certains journaux l'appelaient le d'Annunzio Viennois, Hofmannsthal qui est venu chez moi à la Capponcina, détruite maintenant, quand je commençais à la construire! Le seul geste possible entre nous, aurait été de nous embrasser comme deux frères. Mais cette petite cérémonie mondaine de nous serrer la main, à quoi ça répondrait il? Pourquoi cette comédie entre nous: ce serait mesquin; je préfère garder ma mélancolie, l'image de celui qui était mon frère et qui, lui aussi, m'a jeté la pierre.« Wir fuhren vor seinem Hotel vor. Er bat mich, hereinzukommen. Wir giengen in einer Halle auf und ab. »Je voudrais que vous me compreniez. Je n'ai pas de rancune contre Hofmannsthal. Mais cette petite cérémonie mondaine que vous me proposez est impossible, parcequ'il y a entre Hofmannsthal et moi un sentiment passionné. Quand j'ai vu Hofmannsthal, qui avait commencé comme une émanation de moi, s'affirmer, créer avec robustesse une oeuvre personnelle, j'ai été fier de lui; c'était de tous les poètes celui qui me tenait de plus près, dont l'atmosphère était la plus proche de la mienne. J'ai souvent désiré le revoir, je m'en réjussais, parceque nous avions des choses à nous dire que personne au monde maintenant ne nous dira jamais. S'il n'y avait eu rien entre nous, nous aurions dû passer maintenant toutes nos journées, toutes les heures de nos journées ensemble. Personne ne sait ce qui aurait pu en sortir: car c'est un grand évènement, quand deux esprits se rencontrent qui peuvent se toucher d'une façon si intime.« Er sprach mit Wärme, mit Pathos. Das Weiche und Zarte auf dem Grunde seiner Natur schien emporzusteigen. Man hatte das Gefühl, dass diese Natur in ihren Wurzeln naiv und edel ist, dass er bei allem Schillern seiner Seele eigentlich ein »paysan pervers« sei. Aber auch die »Finesse«, die instinktiv richtige Wahl der für ihn vorteilhaftesten Haltung, die angeborene Diplomatie und Hellsichtigkeit für die Schwächen des Gegners, für die Blöße in der Rüstung, wo die Klinge eindringt, wo der Stich tödlich ist, musste man bewundern. Und über Allem schwebte, die ganze Figur wie in irisierende Dämpfe hüllend, der Zweifel, was hier echt, was Maske, Schauspielkunst, Irreführung oder Selbsttäuschung sei. Mit einem Klang in der Stimme, der verbindlich sein wollte, dem die Worte selbst aber nach dem Voraufgehenden Ironie verliehen, schloss er: »Maintenant, je dois vous dire, qu'il y a si longtemps que je n'ai pas vu Hofmannsthal, quand je l'ai vu, il était si jeune, que je n'ai pas gardé une image bien nette de sa figure; il a dû bien changer: dites lui que, peut-être,

ne le reconnaitrai-je même plus.« – Abends war in der Probe bei den Russen Hans Vollmoeller auf d’Annunzios Platz da. Hofmannsthal, dem ich brieflich d’Annunzios Ablehnung mitgeteilt hatte, war erschienen. (Bd. 4, S. 833f; SW XXXIV, S. 429f)¹²⁷

29. Mai Harry Graf Kessler, Tagebuch:

Hofmannsthal, dem ich nähere Aufklärungen über d’Annunzios Antwort gab, meinte: »So könne sich d’Annunzio also auch grossmütig und nett benehmen. Das sei Alles ja über Erwarten freundlich und schmeichelhaft. Allerdings habe er nie geahnt, dass er d’Annunzio so nah stünde; sonst hätte er (halbironisch) statt eines Schmähartikels vielleicht einen Lobeshymnus auf ihn geschrieben. Im Ernst, sie hätten sich nur einmal, vor zwanzig Jahren, gesehen, allerdings auf der Capponcina; aber dass ihn d’Annunzio seitdem so im Herzen bewahrt habe, habe er wirklich nicht wissen können. Es komme ihm so vor, als ob ich einen Angriff auf den D^r Zifferer veröffentlichte, und Dieser dann plötzlich behauptete, er habe auf seiner Liebe und Bewunderung zu mir sein ganzes Leben aufgebaut«. (Bd. 4, S. 835)

¹²⁷ Hans Robert Vollmoeller (1889–1917) war der zweitjüngste Bruder von Karl Gustav Vollmoeller, dem Übersetzer und Freund von GdA.



<p>INDICE DELLE POESIE CONTENUTE IN QUESTO QUARTO VOLUME.</p> <p>LIBRO QUARTO MEROPE.</p> <p>LE CANZONI DELLA GESTA D'OLTREMARE.</p>	
LA CANZONE D'OLTREMARE. I miei lauri gettai sotto i tuoi piedi	pag. 3
LA CANZONE DEL SANGUE. In Cristo re, o Genova, t'invoco	" 17,
LA CANZONE DEL SACRAMENTO. Introibo ad altare Dei. Sul cassero	" 33
LA CANZONE DEI TROFEI. O Pisa, or tu sei vedova del mare	" 49
LA CANZONE DELLA DIANA. Tutti i cipressi fremono. O Canzone	" 69
LA CANZONE D'ELENA DI FRANCIA. Stelle dell'Ora, Guardie dei piloti	" 93
LA CANZONE DEI DARDANELLI. Taranto, sol per ancora ed ormeggi	" 109
LA CANZONE DI UMBERTO CAGNI. Cagni, solisti che a te negli anni eguale	" 133
LA CANZONE DI MARIO BIANCO. Giovine, so che vuota è la tua tomba	" 147
L'ULTIMA CANZONE. Ah, non dieci canzoni, dieci navi	" 167

<p>DELLE LAUDI - LIBRO QUARTO - MEROPE</p>	
<p>LA CANZONE DEI DARDANELLI</p> <p>Ma non pur anco il giovinello Regno, fior di modestia, escito è di tutela. I pedagoghi suoi stanno a convegno.</p> <p>Adoprano con trepida cautela la bilancia dell'orao in pesare il buon consiglio; e, se il timor trapela,</p> <p>appoggiandosi al muro famigliare stranutano e tossiscono. O Senato veneto! O prisca Libertà del Mare!</p> <p>Il sobrio Talassocrate dentato, il pudico pastor dai cinque pasti che sí monda con l'acqua di Pilato,</p> <p>immemore dei fasti e dei nefasti suoi di vermigli, cigola e s'indigna a tanto scempio, e torce gli occhi casti!</p>	<p>E quei che verso il Reno ora digrigna ed or sorride livido di bile col ceffo nella sua birra sanguigna,</p> <p>l'invasor che sconobbe ogni gentile virtù, l'atroce lanzo che percosse vecchi e donne col calcio del fucile,</p> <p>il saccardo che mai non si commosse al dolore dei vinti e lordò tutto del fango appreso alle sue suola grosse,</p> <p>l'Ussero della Morte vela a lutto Stinchi e Teschio per la pietà fraterna di tanto musulman fiore distrutto!</p> <p>Ma uno più d'ogni altro si costerna, <i>egli è l'angelicato, imprecatorio, Angelo della forza sempiterna.</i></p>
<p>- 112 -</p>	<p>- 113 -</p>

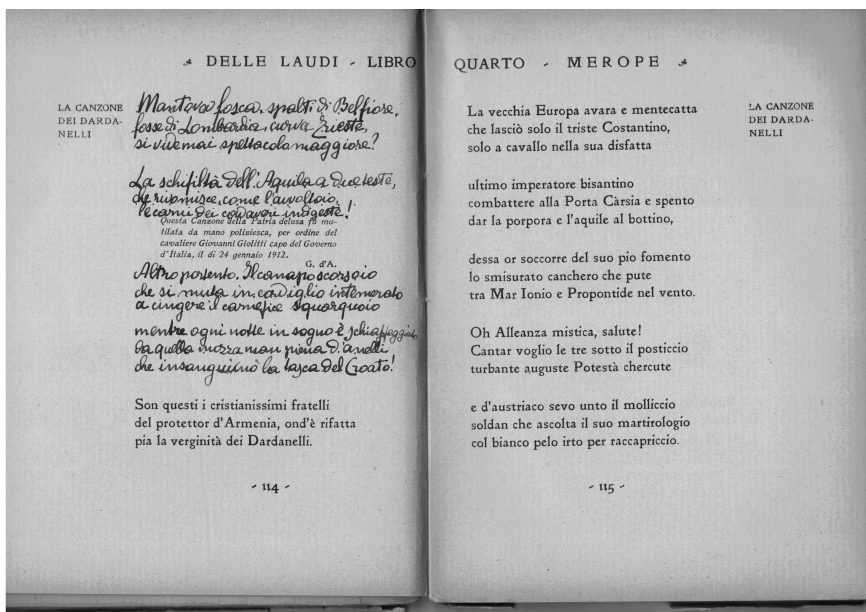


Abb. 13a–f: Umschlag, Titelblatt, Impressumseite, Inhaltsverzeichnis und zensierte Ode (mit handschriftlicher Ergänzung eines Vorbesitzers) von Gabriele D'Annunzios »Canzoni della gesta D'Oltremare«, 2. Aufl. 1912 Privatbesitz

GdA, Le Canzoni della Gesta D'Oltremare (Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. – Libro IV: Merope). 2. Aufl. Treves 1912

Harry Graf Kessler wird die dramatische Vorkriegsstimmung von 1912 in seinem Rathenau-Buch so zusammenfassen:

1912. *Januar*. In den Pariser Salons ist mehr als die Hälfte der Gesellschaft wie toll für einen Krieg an Englands Seite gegen Deutschland: alte Gräfinnen, Geschäftsleute, Dichter, Journalisten, Mitglieder der vornehmen Klubs. Auf Montmartre, in den billigen Kabarets, wo der kleine Mann nach Tisch seine Kognak-Kirsche schlürft, ist Agadir und Deutschlands Zurückweichen vor Englands Panzerschiffen das Brauurstück. Mussets Antwort auf das Rheinlied, »Nous l'avons eu votre Rhin allemand«, wird Kabarettnummer, und die Galerie rast dazu. D'Annunzio wirft von Paris Kriegssoden wie Brandfackeln nach Italien, alle zehn Tage pünktlich wie ein Trommelfeuer eine; und jede wird in anderthalb Millionen Exemplaren verbreitet, in den Kasernen angeschlagen, an die

kämpfenden Regimenter in Tripolis verteilt, von begeisterten Studenten in Cafés und auf Plätzen öffentlich verlesen. Italien glüht. Giolitti, der Ministerpräsident, muß zu der List greifen, ein französisches Schiff, das angeblich Waffen nach Tripolis durchschmuggelt, anzuhalten, um als Gegengewicht etwas von der Kriegsbegeisterung von Österreich auf Frankreich abzdrehen. In England ist die Erregung weniger sichtbar, aber tiefer.¹²⁸

Stefan Georges Rückblick auf Hofmannsthals Stellungnahme zur »Neunten Canzone« wird so berichtet:

Der Meister meint weiter, Hofmannsthals altösterreichisches Herz sei bei den ungeheuerlichen Schmähungen d'Annunzios auf Franz Joseph erwacht. Er habe damals d'Annunzio glänzend abgeführt. Der Meister nannte d'Annunzio den Fürsten in der Villa. Es habe den Literatenneid erweckt, dass hier ein Dichter in die Politik eingegriffen habe.¹²⁹

GdA, Der Märtyrer. Deutsch von Hermann Hesse. In: Die Hilfe 18, 1912, S. 76–79

GdA, Contemplazione della morte [Betrachtung des Todes 1919]. Treves, Milano [April] 1912.

GdA, Der Tod des Hirsches [La morte del cervo, 1903]. Übersetzt von Oskar Hecker. Berlin 1912 (aus: Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Libro III: Alcione. Treves, Milano 1908, S. 173–181)

1913

GdA, Das Martyrium des heiligen Sebastian. Ein Mysterium in fünf Handlungen [»Le Martyre de Saint Sébastien« 1911]. Übersetzt von Gabriele und Gustav Schneeli [unter Mitarbeit von Karl Vollmöller]. Reiss, Berlin 1913¹³⁰

¹²⁸ Harry Graf Kessler, Walther Rathenau. Sein Leben und sein Werk. Berlin 1928, S. 154f.

¹²⁹ Berthold Vallentin, Gespräche mit Stefan George 1902–1931. Amsterdam 1967, S. 122 (Gespräch vom 30. Sept. 1930).

¹³⁰ S. auch o. unter 1917.

10. Jan.

Die »Ballets russes« in Wien:

Der Direktor des kaiserlich russischen Balletts, *Diaeghilew* [!], ist anlässlich der morgigen Ballett-Premiere in der Hofoper in Wien eingetroffen und war freundlichst bereit, über das Theaterereignis, welches die Wiener erwartet, ausführliche Auskunft zu geben. [...] Immerhin könne er hoffen, daß ihm der Erfolg, der voriges Jahr seinem Unternehmen beschieden gewesen [...] ihm auch diesmal treu bleiben werde. Den schwersten Stand hatte das Ensemble in Paris [...] Es entspann sich ein förmlicher Kampf um die Berechtigung der ästhetischen Form, welche Nijinsky gewählt, und gerade um das Werk, das morgen den Wienern vorgeführt wird, um »L'après-midi d'un Faune« (»Der Nachmittag eines Fauns«), entbrannte der Kampf, an dem sich Auguste Rodin beteiligte, am heißesten. In *Berlin* hatten es die Russen schon leichter. Man interessierte sich für das, was Paris in Erregung versetzt hatte, und Hugo v. Hofmannsthal erklärte den Berlinern in einem Essay die Bestrebungen dieser neuen Art der Tanzkunst; ähnlich wie dies Rodin in Paris getan hatte. [...]

Auf Hofmannsthals Anregung hatte sich Richard Strauß entschlossen, die Musik zu einer von Hofmannsthal und Graf Kessler zu erfindenden Handlung mit dem Vorwurf »Josef und Potiphar« [»Josefslegende«] zu komponieren. [...]

Direktor Diaeghilew erzählte noch, daß Nijinsky ein neues, sehr interessantes Stück ausgedacht hat, welches »*Les Jeux*« (»Die Spiele«) heißt und für das Claude *Debussy* wieder die Musik schreibt. Es wird eine Erstaufführung im Mai in Paris erleben. Früher noch, im April, gibt Nijinsky eine illustrierte Ausgabe seiner Ballette heraus, für die ein hervorragender Londoner Amateur, Baron de Meyer, vierzig photographische Aufnahmen gemacht hat. Als Text begleiten die Bilder die Artikel, welche Rodin, Jacques Blanc, d'Annunzio, Hofmannsthal und andere über die Ausführung geschrieben haben. Im Gespräche bemerkte man, daß es Direktor Diaeghilew widerstrebt, von den Aufführungen als von Balletten zu sprechen. »Wer sie gesehen hat,« sagt er, »gebraucht dieses Wort nicht mehr. Es sind lebende Reliefbilder, so gut, vorbereitet, ausgedacht und ausgefeilt, daß zu einem Stück, das in zehn Minuten aufgeführt ist, 70 Proben nötig sind, ehe Nijinsky es dem Publikum zeigt. (Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 17379, S. 9)

Juni

GdA wird von den Filmemachern Giovanni Pastrone und Carlo Sciamengo angefragt, ob er für ein Honorar von außerordentlichen 50.000 Lire bereit sei, in einem »angeblich bereits fertig konzipierten Film, aus dem im Verlauf

der nächsten Monate ›Cabiria‹ wurde, seinen Namen als Autor zu geben, um damit den Marktwert zu heben.«¹³¹

27. Juli

Das fremde Mädchen. (Monopol der Firma Anna Christensen):

Aus der Hochflut der Films,¹³² die auf das Publikum warten, die unterhalten und belehren, anregen, erschüttern oder langweilen werden, ragt eine Schöpfung hervor, die nicht nur ein künstlerisches Programm in sich schließt, nicht nur als ein kinematographisches Reformwerk oder als revolutionäre neue Kunstrichtung zu bezeichnen ist, sondern uns allen als eine veritable Großtat erscheinen muß.

Jenes unbewußte Herumtappen im Dunkeln, das als Suchen nach der noch fehlenden Kunstform in der dramatischen Filmdarstellung zu bezeichnen ist, und das, weil es oft nicht zum Ziele führte, uns so viel Haß der Kinofeinde eintrug, jenes tappende Suchen im Dunkeln hat [S. 24] diesmal zum lichtvollen und uns alle erleuchtenden Ziele geführt.

Jener Wendepunkt in der kunsthistorischen Entwicklung der dramatischen Filmdarstellung ist in dem Kunstspiel »Das fremde Mädchen« gegeben.

Wir werden uns als getreue Chronisten, wenn mal die Geschichte der Entwicklung der Kinematographie geschrieben werden muß, den Film »Das fremde Mädchen« im Gedächtnis festhalten; wir werden auch sein Geburtsjahr 1913 mit eherner Runenschrift einmeißeln in die Tafeln der deutschen Kunstgeschichte, denn unser Jahr 1913 wird mit berechtigtem Stolz genannt werden können.

Es ist schwer, zu sagen, weshalb »Das fremde Mädchen« uns so fesselt und interessiert; mit welchen Mitteln es gelang, daß es so mühelos zu unserer Seele sprechen kann.

Wir haben den im Film selbst liegenden Kunstwert und die mächtige Sprache, die so poetisch aus ihm zu unserem Herzen klingt, zu analysieren und zu erforschen gesucht. Wir haben uns klein gefühlt gegenüber dem großen Kunstwerk, daß da vor unseren Augen sich abrollte und wurden still und nachdenklich. Wir haben in unserem Kleinmut andere gefragt, die ebenfalls versuchten, das Geheimnis zu ergrün-

¹³¹ CABIRIA. Ein Film von Giovanni Pastrone. Entstehung – Geschichte – Wirkung. Materialien. Hg. von Margit Berthold. München 1979, S. 36. GdA stimmt per Vertrag dem 29seitigen Entwurf des Szenariums zu; den ursprünglich vorgesehenen Titel »Il romanzo delle fiamme« ändert er in »La vittima eterna« und später in »Cabiria« um. S. ebd., S. 12.

¹³² So der damals gebräuchliche Plural.

den, wenn auch jeder unbewußt von seinem individuelleren Standpunkt der schweren Frage näher zu treten versuchte.

Der Photograph sagte uns: »Das fremde Mädchen« ist in technischer Hinsicht als ein bisher noch nie erreichtes Meisterwerk der photographischen Filmtechnik zu bezeichnen. Beleuchtung, Schärfe, Aufnahme, Entwicklung des Negativs, Kopiersorgfalt, Positiventwicklung, Virage, alles ist vorbildlich und ohne den leisesten Tadel. Der Hauptgrund, weshalb ›Das fremde Mädchen‹ uns so fasziniert, ist das Bild selbst, weil es stereoskopisch, plastisch, zum Greifen naturgetreu ist. Darum die Wahrheit, die von ihm ausströmt und darum der Glaube, der das Endziel reiner Kunst ist.« –

Der Dichter sagte uns: »Uebersaus deprimierend ist eigentlich der Eindruck für uns, wenn wir ›Das fremde Mädchen‹ auf uns einwirken lassen. Wir fühlen uns als Meisterer des Wortes ad acta gelegt, denn bisher glaubten wir, daß uns das Wort allein der Vermittler ist. Hier ist es absolut und unanfechtbar das Bild allein, das mächtiger und plastischer spricht, wie es selbst Hugo von Hofmannsthal in seinem feinsinnigen Werke nicht vermochte. Dieser Film ist als zu krönende bildende Kunst zu bezeichnen.«

Der Filmregisseur sagte uns: »Neidlos müssen wir es anerkennen, daß das Wagnis gelungen ist und daß sich uns, die wir bisher in ausgetretenen Pfaden wandelten, ganz neue Ausblicke eröffnen. Wir fühlten bisher wohl unbewußt, daß das einfache Aneinanderkleben von stückweis aufgenommenen Szenen mit den brutal dazwischen geschmuggelten erläuternden Texten keinen geschlossenen und harmonischen, lückenlosen Eindruck hervorrufen kann. Wir haben aber bisher weder Technik noch Methode entdeckt, wie wir aus diesem Dilemma herauskommen können. Jetzt erst beginnen wir zu fühlen, wie tief wir bisher standen und wie lichtvoll der Ausblick ist, dem nachzustreben unser eifrigstes Bemühen sein muß.« –

Der Bühnenkünstler sagte uns: »Viel haben wir bisher von unserem Konkurrenten, dem sieghaften Kinematograph, gelernt. In allererster Linie, daß wir nicht mehr allein wie früher durch die Sprache, sondern durch die Gebärde das Dichtwerk dem Publikum glaubhaft machen. Grete Wiesen-
thal, die wir bisher noch nie so recht anerkennen wollten, hat uns hier aber ihre große Kunst bewiesen. Wir bekennen, daß ›Das fremde Mädchen‹ als Kinofilm mit der unvergleichlichen Wiesen-
thal höhere Erziehungswerte in sich schließt, als manch ein klassisches Bühnenwerk, auf das wir schon seit Jahrzehnten herumzureiten gezwungen werden.« –

Der Reklame-Fachmann sagte uns: »Dieser Film ist für uns, die wir gern im Lapidaren schwelgen, ein glänzendes Objekt.

Wie können wir prunken mit dem berühmten Titel ›Das fremde Mädchen‹; mit welchem Stolz können wir den Namen Hugo von Hoffmannsthal [!] plakatieren, und wie wird GRETE WIESENTHAL, deren Namen man sich überhaupt nur in Versalien denken kann, das Publikum hypnotisch in den Bann ziehen. Wir freuen uns auf dieses typische Reklame-Objekt, das keine Verlegenheits-Superlative braucht, weil drei Zeilen allein Bände reden.«

Der Kino-Direktor sagte uns: »Jeder Theaterleiter von Geschmack und Verständnis muß hier ohne Besinnen zupacken, denn Grete Wiesensthal würde die Räume füllen, auch wenn ihre subtile Kunst in die brutalen Fäuste eines kitschigen Auch-Regisseurs gefallen wäre. So ist aber hier in ›Das fremde Mädchen‹ ein Film entstanden, der unser Publikum, auch das verwöhnteste, reichlich beschenken wird, uns aller Reper-toirsorgen [!] enthebt, und die Kassenstürme uns bringen wird, die wir so bitter gebrauchen.« (L.B.B., in: Kinematographische Rundschau, Nr. 281, 1913, S. 18 und 24)

17. Aug. Österreichische Illustrierte Zeitung, S. 1138:

Der Streit um die Verfilmung von Ibsens Dramen ist nun endgültig entschieden. Bereits in diesem Jahre wird mit der Bearbeitung von »Peer Gynt« begonnen werden. [...] Maeterlinck und d'Annunzio werden als weitere Größen von den Filmfabriken ins Feld geführt [...]. Und endlich hat auch Hugo v. Hofmannsthal der Lockung nachgegeben und einen Film, »Das fremde Mädchen«, geschrieben in dem Grete Wiesensthal die Hauptrolle hat. Die Musik dazu hat Weinhöppel, das als Johannes Ruch bekannte Mitglied der ehemaligen Elf Scharfrichter in München, geschrieben.

21. Aug. **HvH, DAS FREMDE MÄDCHEN.** Uraufführung des Films in Wien; Berliner Premiere am 6. September 1913 im »Cines-Theater am Nollendorfplatz« (SW XXVII, S. 812f).

24. Aug. Hofmannsthals Film »Das fremde Mädchen«:

Im Beethovensaale fand vergangenen Donnerstag nachmittags eine von der Firma Anna Christensen veranstaltete Pres-sevorstellung des Films »*Das fremde Mädchen*« von Hugo von *Hofmannsthal* und Grete *Wiesensthal* in der Hauptrolle statt. Das große Interesse, das sich für dieses Filmwerk in der Gesellschaft kundgibt, bewies die außerordentlich starke Zahl der erschienenen Gäste, unter denen man zahlreiche bekannte Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft, Mitglieder der hohen Beamtenschaft und der Kunstwelt sah. Auch waren mehrere Mitglieder unseres Hofopernballets gekommen, die ihre

Kollegin Grete Wiesenthal im Film bewundern wollten. [...] Die Tagespresse selbst widmete dem Filmwerke ernste Kritiken, ein Beweis dessen, daß man die Bedeutung voll anerkennt, daß nunmehr auch Hugo von Hofmannsthal, der erste Lyriker unserer Zeit, sich dem Film zuwendet. [...] Wie wir hören, soll Hugo von Hofmannsthal, welcher einer Vorführung des Films beiwohnte, erklärt haben, daß das Filmwerk seine Erwartungen übertroffen habe und daß er sich eine ausdrucksvollere Wiedergabe seiner Pantomime, nach welcher der Film »Das fremde Mädchen« gestellt wurde, kaum denken könne. – Vom »Filmtextverlag« in Berlin erhalten wir folgende Zuschrift: »[... Es dürfte] für Sie von Interesse sein, zu hören, daß mit der Herausgabe dieses Films zugleich auch insofern eine absolute Neuerung für die Kinobesucher eingeführt werden wird, als der Urtext zu dieser Filmidee in Form der Originalbeschreibung von H. von Hofmannsthal selbst gleichzeitig in den Kinotheatern im Gewände unserer *Kinobibliothek* verkauft werden wird.¹³³ Diese Einführung erklärt sich daraus, daß Herr von Hofmannsthal uns vor Jahr und Tag seinen Stoff zu Verfilmungszwecken überließ und daß diese Filmung nun endlich vor sich gegangen ist.« (Kinematographische Rundschau, Nr. 285, 1913, S. 102)

25. Aug. Ludwig Klinenberger, Ein Filmdrama von Hugo von Hofmannsthal. In: Prager Tagblatt 231, 1913, S. 4f

¹³³ Druckvorlage für den Filmentwurf in SW XXVII, S. 181–186.



Abb 14: Werbung für »Das fremde Mädchen«. Kinematographische Rundschau, Nr. 285, 24. August 1913, S. 110 f

- Herbst Harry Graf Kessler und HvH verfolgen ihr Ballett-Projekt, die spätere »Josephslegende«, weiter. Kessler rät zur Zurückhaltung gegenüber dem Tänzer und Choreographen Fokin, u.a. weil seine »Pisanella für d'Annunzio mit der Rubinstein äußerst schwach, letztere sogar direkt lächerlich und für das Stück desaströs« war. (Kessler an HvH aus Paris, 20. Oktober 1913, BW Kessler, S. 370)
25. Dez. Die »Neue Freie Presse« in der Rubrik »KINO« über »Das fremde Mädchen«:

Hugo v. *Hofmannsthal*, der Dichter des »Jedermann«, hat seine Kunst in den Dienst des Films gestellt; bedarf es noch eines stärkeren Beweises, daß das Kino literarischen Ehrgeiz hat und daß es die Autoren findet, die es braucht, um seinen Ambitionen gerecht zu werden? Hofmannsthal hat in dem vieraktigen mimischen Spiel »Das fremde Mädchen« ein Werk geschaffen, das in dramatisch wie malerisch gleich wirksamen Bildern ein Symbol ausspinnt, das den Zuschauer fesselt und ihn in Gedanken versunken zurückläßt. (Morgenblatt, Nr. 17721, 1913, S. 57)

1914

7. Feb. GdA fragt Karl Gustav Vollmoeller, ob er die deutsche Übersetzung der Untertitel für den Film »Cabiria« übernehmen würde:
- ich schicke Ihnen die wenigen Blätter, die die Didaskalien eines Films enthalten, dem ein gewisser Filmerfolg beschieden zu sein verspricht. Es ist notwendig, diesen Zwischentiteln eine gute literarische Form zu verleihen. Daher habe ich an Sie gedacht. Die Arbeit ist leicht, und der Herausgeber vergütet sie mit 500 Lire, die direkt von Paris aus bezahlt werden. [...] Die französische Übersetzung habe ich unserer guten Freundin Beatrice gegeben [...].¹³⁴
28. Feb. GdA erklärt sich im Interview mit dem Mailänder »Corriere della Sera« als Autor des »Cabiria«-Films. Seine Zwischentitel und das (handschriftlich überlieferte) Vorwort lässt er urheberrechtlich schützen.¹³⁵
5. Apr. Kinematographische Rundschau, Nr. 317, 1914, S. 7:
- Turin steht sicherlich an der Spitze der internationalen kinematographischen Bewegung. Alle Turiner Häuser kündigen jetzt Meisterwerke an. Ambrosio bringt »Die Zerstörung Karthagos« heraus [...] und die Itala den Film »Cabiria« von dem berühmten Dichter D'Annunzio. [...] Der Film dauert beinahe drei Stunden, denn er hat eine Länge von zirka 5000 Meter. Eine besondere Musik wurde dazu von Maestro Pizzetti geschrieben.
- Juli Friedrich [Fritz] Prinz Hohenlohe-Waldenburg, Erinnerungen an Gabriele d'Annunzio und Eleonore Duse. In: Deutsche Revue 39 (Juli–September 1914), Bd. 3, S. 179–186:
- Er [GdA] erschien am Ende des langen, niedrigen venezianischen Weinlaubenganges, ein kleines, blondes, behendes Männchen, welches leichten, schnellen Schrittes elastisch daherkam, und uns freundlichst und lächelnd begrüßte. In tadellosem modernsten Anzuge, sorgfältigst gepflegt vom Kopfe bis zu den Zehen, elegant und vornehm. Und welches Lächeln und welch ein Blick! Das unschuldige, freundliche, gewinnende Lächeln eines Kindes ... und dabei aus den großen,

¹³⁴ CABIRIA (wie Anm. 130), S. 40. Dort auch der Abdruck des italienischen Originals (S. 41f).

¹³⁵ S. ebd., S. 36.

lichten Augen der kalte, stählerne Blick eines Mannes, der zielbewußt will ... und rücksichtslos – vielleicht auch grausam – wollen kann. [...] Der »Imagnifico«, wie er sich selbst nennt, »der Bilderzauberer«! (S. 179 und 184)

26. Juli HvH wird als Landsturmoffizier nach Pisino in Istrien einberufen.

Zwischen dem 28. Juli (Österreich-Ungarn an Serbien) und dem 12. August (Großbritannien an Österreich-Ungarn) gibt es in Europa insgesamt elf gegenseitige Kriegserklärungen.

Herbst / Winter Im »Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel« und auch andernorts in der Presse wird die Frage diskutiert: »Darf heute ein deutscher Buchhändler noch Werken von Maeterlinck, Verhaeren, d'Annunzio, Romain Rolland, Wells, Doyle, Shaw und Hodler¹³⁶ zur Verbreitung verhel- fen?« Ein Beiträger schreibt:

Muß daran erinnert werden, wie scheußlich sie unsere Söhne und Brüder beschmutzt haben, die draußen auf den Schlachtfeldern sich verbluten? Soll denn so schnell schon wieder »Gras wachsen« über all die Lügen, den Schimpf und die Schande, die wir wehrlos von ihnen vor der ganzen Welt erdulden mußten? (Heinrich Staadt: Ausländische Schriftsteller und deutscher Buchhandel. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Jg. 81, Nr. 275, 27. November 1914, S. 1703f)

Das »Börsenblatt« plädiert für Mäßigung.

19. Dez. Samuel Fischer, der Verleger HvHs und GdAs, schaltet sich unter dem Titel »Ausländische Schriftsteller und deutscher Buchhandel« in die Diskussion ein und votiert gegen prinzipielle Regelungen und für Entscheidungen von Fall zu Fall:

Ich habe Romane und Dramen von Gabriele d'Annunzio veröffentlicht, doch ich werde sie fortan in den neuen Auflagen meiner Kataloge nicht mehr anzeigen. D'Annunzio hat sich gegen Deutschland schwer vergangen, ihn entschuldigt nicht

¹³⁶ Der Schweizer Maler Ferdinand Hodler geriet in diese Reihe, nachdem er im September 1914 eine Protestnote gegen die Zerstörung der Kathedrale von Reims durch die »deutschen Barbaren« unterzeichnet hatte.

die Betäubung durch ein schweres Schicksal, das über sein eigenes Land gekommen wäre; ihn hat nicht ein Haß zur Lüge, sondern die Lüge zum Haß verführt; – weg mit ihm! Ich bin auch der Verleger Shaws und gedenke weiter zu ihm zu halten. Wir brauchen eine Kritik Englands, und *Shaw ist Englands schärfster Kritiker*. (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Jg. 81, Nr. 294, 1914, S. 1785)

1915

1. Mai Grazer Tagblatt, Jg. 25, Zweite Morgenausgabe, Nr. 120, S. 15:

Rom, 30. April. Mit einiger Besorgnis sieht man der Feier zur Enthüllung des Denkmals für die tausend Garibaldiner entgegen, die sich am 5. Mai 1861 unter Garibaldi zur Eroberung Siziliens einschifften. Obwohl jene heroische Unternehmung der Zerstörung der französischen Fremdherrschaft galt, scheinen die Festveranstalter, die Gemeindebehörden Genuas, diese Feier zum Anlaß großer kriegslustiger Kundgebungen nehmen zu wollen. Dafür spricht vor allem die Wahl des Festredners. D'Annunzio soll den Text seiner Rede bis jetzt noch nicht eingereicht haben.

Anfang Mai GdA kehrt aus Frankreich zurück nach Italien und meldet sich als Freiwilliger zum Kampf.

5. Mai **GdA, Rede für das Weihefest der Tausend (5. Mai 1860–5. Mai 1915).** In: Süddeutsche Monatshefte, Bd. 12, H. 2, Juni 1915 (Kriegshefte der SM: »Italien«), S. 492–498.¹³⁷ Mit dem Vorwort der Redaktion:

In dem Theater in Quarto [Genua], in welchem die Bajazzi d'Annunzio und Garibaldi auf Engagement gastierten, hielt d'Annunzio folgende Proberede [am 5. Mai 1915], für die ihm der Corriere della Sera 100.000 Lire bezahlte (S. 492)

12. Mai **GdA, Rede in Rom.** Übersetzt von Professor Josef Steinmayer. In: Süddeutsche Monatshefte Bd. 12, H. 2, Juni 1915 (Kriegshefte der SM: »Italien«), S. 499f. Mit dem Vorwort der Redaktion:

Bei Antritt seines Engagements und zur Kriegseröffnung, die am 12. Mai 1915 im Kostanzi-Theater stattfand, hielt d'Annunzio folgende Rede (S. 499).

¹³⁷ Das Datum im Titel bezieht sich auf die Einschiffung der Garibaldianer aus Genua zum Zweck der Befreiung Siziliens.

[Satirische] Nachschrift der Redaktion:

An d'Annunzio haben wir uns gestattet, als Abdruckshonorar einstweilen 200000 Lire zu senden; das Trentino folgt mit nächster Post. (S. 500)

17. Mai **GdA, Rede von der Tribüne des Kapitols.** (Übersetzt von Judith Elze). Mit einem Nachwort von Gaston Salvatore. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1992
23. Mai Italien, das aus dem Dreibund ausgetreten war, erklärt Österreich-Ungarn den Krieg.
Die »Neunte Canzone« GdAs wird in der 3. Auflage von »Merope« (1915) wieder vollständig gedruckt. GdA fungiert als Propagandaredner bei den Truppen in den Kampfgebieten. Bei seinem Flug über Triest (am 7. August 1915) wird er Flugblätter abwerfen mit dem Appell, die Bevölkerung solle die Befreiung durch die Italiener erwarten. Daraufhin setzt die Österreichische Regierung 20.000 Kronen für GdAs Gefangennahme aus.
30. Juni Felix Braun, Mitarbeiter des von HvH herausgegebenen »Österreichischen Almanachs« von 1916 (Insel-Verlag Leipzig 1915), an HvH:
Einiges für den Almanach kann ich Ihnen heute schon schicken [...]. Ich lege auch Ihre »Antwort auf die Neunte Canzone« bei, die ich, als wir über sie sprachen, doch nicht deutlich genug in der Erinnerung hatte. Da sie [!] mir erlaubt haben, eine Meinung darüber zu äußern, darf ich sagen, daß ich nun auch unbedingt für die Aufnahme bin. Abgesehen von allem, was diesen Aufsatz zu einem polemischen Kunstwerk von einziger Art macht, stellt er eine so bedeutende moralische Waffe dar, daß man auf sie, da man sie einmal hat, nicht mehr verzichten möchte. (SW XXXIV, S. 431)
HvHs »Antwort auf die Neunte Canzone« von 1912 wird nicht im »Österreichischen Almanach« erscheinen.
11. Juli Unter der Überschrift »Die Vorführung italienischer Films [!]« berichtet die »Kinematographische Rundschau« (Nr. 383, S. 3f) von einem Antrag der Währinger Bezirksvertretung an den Wiener Polizeidirektor, von den polizeilichen Ausnahmeregelungen keinen Gebrauch zu machen, sondern den italienischen Film *en bloc* zu verbieten:

»Mit Rücksicht darauf, daß der Text für solche [bereits gekaufte] Films [italienischer Herkunft] in den meisten Fällen von dem Filmschriftsteller D'Annunzio, dem größten Intriganten, stammt und daß der Bevölkerung nicht die Moral des D'Annunzio vor Augen geführt werden soll und darf, [soll] überhaupt kein italienischer Film in den Wiener Kinos zur Vorführung komme[n]«.

Dem entgegnet das Filmblatt:

»Bekanntlich ist in Oesterreich überhaupt noch kein Film D'Annunzios in Verkehr gebracht worden, da, wie man weiß, der einzige bisher erzeugte D'Annunzio-Film in Oesterreich nicht ausgegeben wurde.« (Ebd. S. 4)

HvH plant einen Band mit »politischen Aufsätzen«, darunter einige, die »noch zu schreiben« sind (s.u. 1917). Er soll mit »Die Bejahung Oesterreichs« beginnen; an fünfter Stelle ist ein »Offener Brief an G. d'Annunzio« vorgesehen (SW XXXVIII, S. 634).

Egon Friedell, Von Dante bis D'Annunzio. L. Rosner & Carl Wilhelm Stern, Wien / Leipzig 1915

Im Herbst 1915 wurden über Trient Flugblätter abgeworfen, unterzeichnet mit »Vom Himmel des Vaterlandes am 20. September 1915 / Gabriele d'Annunzio«.

12. Okt.

GdA, Der Aufruf d'Annunzios an die Trientiner [Flugblatttext]. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 18370, 1915, S. 3. Dem Abdruck des Aufrufes stellte die »Neue Freie Presse«, unter der Überschrift »Ein Luftgruß von Gabriele d'Annunzio«, einen Kommentar voran:

Friedrich Nietzsche hat von einem Schriftsteller gesagt, er sei wie eine Hyäne, die in Gräbern – dichtet. Das Wort ist derb, aber auf keinen paßt es besser als auf Gabriele d'Annunzio, der sich damit ergötzt hat, durch gesprochene Koloraturarien ein ganzes Volk in einen wahnwitzigen Krieg hineinzuhetzen. Nun spötteln sie schon in den Kaffeehäusern über den Reklamehelden, über den Maulmacher, der Leutnant geworden, ohne jemals ins Feuer gekommen zu sein, der geschworen hat, aufs Schiff zu steigen und im Kampfe zu sterben, und der niemals die Planken eines Panzerschiffes betrat. [...]. (Ebd. S. 2)

Wörtlich hieß es in dem Aufruf GdAs:

Der ausgedehnte Festungsgürtel von Batterien und Schützengräben, die die Oesterreicher nicht so sehr zur Verteidigung

gegen einen Einfall unsererseits [!], als vielmehr als Stütze für ihren Einbruch nach Italien errichteten, dieser grausige Ring aus Stahl ist bereits gesprengt, und schon innerhalb der gebrochenen Stellungen wird unser Wagemut getragen und setzt sich dort fest. [...] Wir kehren nicht um, solange nicht die Etsch aus den Engen von Verona aufwärts fließt gegen ihre Quelle. (Ebd., S. 3)

Okt.–Dez. Richard Schaukal, *Deutschtum und Kunstgesinnung*:

Jüngst hab ich lesen müssen, daß d'Annunzio ein Stümper sei, und ein Freund, der weiß, womit er mir Freude bereiten kann, hat mir ein Blättchen gezeigt, wo ein entbrannter Zeitgenosse d'Annunzio Ganghofer gegenüberstellt und uns begeisterten Gemütes in diesem Zeichen siegen läßt. [...] D'Annunzio, sicherlich als Charakter eine der widerlichsten Erscheinungen einer Verfallzeit, übrigens ihr typisches Erzeugnis, ist ein Künstler. Man mag ihn an den Galgen wünschen, ihn, diesen Gecken, Gaukler, Gauner, vorher noch mit Vergnügen gemartert sehen, aber man darf ihn nicht in seinen Qualitäten ungerechterweise herabsetzen, vor allem dürfen es solche nicht, die, was sehr wenig ist, auf dem Gebiete der geistigen Form, bloß Gemüt zu ihrem angemessenen Urteil mitbringen. Und andererseits: Ganghofer mag ein Ehrenmann sein, aber mit der Kunst, in der d'Annunzio als in seinem Element atmet, hat der Befriediger mittelmäßigen Unterhaltungsbedürfnisses nichts zu tun. Spielen wir, wenn wir schon Vertreter brauchen, Schiller gegen d'Annunzio aus, Raabe gegen Anatole France [...] Goethe gegen Dante: wir sind reich genug, aber seien wir nicht wahrhaftige Barbaren, indem wir uns zu Bekennern stempeln des Hausbackenen gegen den Geist, des Formlosen gegen die Form, des Familienblattes gegen die *Elegantia*. (Der Merker 6, H. 4, 1915, S. 840–842)

1916

1. Jan. Pester Lloyd, Jg. 63, Morgenblatt, Nr. 1, S. 5:

In den letzten Monaten haben die Ententemächte eine Flugblätteroffensive gegen die Herde der Zentralmächte übernommen. Die Franzosen überfluteten aus Flugzeugen oder aus kleinen Gummiballonen die deutschen Linien mit Flugblättern, in denen die verzweifelte Lage Deutschlands geschildert und die Armee aufgefordert wird, die Waffen zu strecken. An der italienischen Front hat bekanntlich d'Annunzio seine bombastischen Flugblattgrüße herabgesandt. Auch die Russen verwenden Flugblätter zur »Aufklärung« des Feindes. Am drolligsten aber ist die Flugblattoffensive der Engländer [...].

1917

- Ein geplanter Aufsatzband von HvH zum Thema »Oesterreich« verzeichnet die Titel »Antwort an d'Annunzio« und »Die Bejahung Oesterreichs«. (SW XXXVIII, S. 692)
17. Nov. Der Kinobesitzer Jg. 1, Nr. 12, S. 6f, über GdAs »Cabiria«-Film, den die Zeitschrift aus politischen Gründen für untragbar hält, den aber die Filmverleihe, wie sie kritisiert, aus Profitgier in Umlauf behalten wollen:
- Die Zulassung der »Cabiria« – umgetauft in den »Kampf um die Weltherrschaft« – zur Vorführung dürfte vielleicht auch solch kleinen Kunstgriffen [des Verbeischmuggelns an der Zensur] zu verdanken sein, und es dürfte nunmehr den Statthaltereien der einzelnen Kronländer nicht geringe Mühe verursachen, das zu verbieten, was in Wien erlaubt worden war. Es wird durch dieses peinliche Vorkommnis so recht vor Augen geführt, wie notwendig und unerlässlich es ist, in die Zensurkommission auch einen wirklich sachverständigen Beirat aus den Kreisen der Kinobesitzer selbst zu entsenden. Letzterer wird mit ganz anderen Augen wie die meisten Herren der Kommission die Sache ansehen und beurteilen. (S. 7)
1. Dez. Unter der Überschrift »Der Kampf um die Weltherrschaft« berichtet die Wochenzeitung »Der Kinobesitzer«, dass
- auf Grund behördlicher Erhebungen die Einstellung der weiteren Aufführungen des D'Annunzio-Films »Der Kampf um die Weltherrschaft« mittlerweile bereits verfügt wurde. (Der Kinobesitzer, Jg. 1, Nr. 14, 1917, S. 2f).

1918

16. März In der »Cabiria«-Debatte meldet sich noch einmal »Der Kinobesitzer« zu Wort – und zitiert zustimmend die Berliner »Lichtbild-Bühne«:
- Den Vorwürfen und Anmerkungen, die aus der Tatsache hergeleitet werden, daß »Cabiria« ein Film italienischer Herkunft ist, von Gabriele D'Annunzio verfaßt und von »Itala« hergestellt, möchten wir uns nicht anschließen. Die Kunst ist international und sie wird es bleiben. Es ist natürlich nicht gerade geschmackvoll, in dieser sehr erregten Stunde mit dem Werk eines Mannes, der zu den erbittertsten Feinden unseres Vaterlandes gehört, der mit verantwortlich ist für die italienische Kriegshetze; es ist nicht gerade geschmackvoll, diesen Film gerade jetzt aus der Versenkung hervorzuholen und mit ihm durch exorbitante Preise eine unliebsame Aufmerksam-

keit zu erwecken. Man macht der Polizei ihr loyales Verhalten schwer. Trotzdem wollen wir darauf hinweisen, daß Dramen unserer jetzigen Feinde in den Theatern gespielt, ihre Bücher in Deutschland immer noch gedruckt werden. Und das scheint uns im Stil deutscher Weltauffassung zu liegen. Und obschon wir nicht anzweifeln wollen, daß »Cabiria« ein nicht gerade gewöhnliches, alltägliches Werk der Filmkunst ist, so müssen wir doch sagen, es wäre besser gewesen, man hätte die allzu große Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit von dem Film ferngehalten. Denn man darf nicht vergessen, daß der hohe Preis sich aus der Tatsache erklärt, daß unser Publikum seit Jahren keine fremden Films gesehen hat und den psychologisch begreiflichen Wunsch hegt, wieder einmal die Reize italienischer Landschaften zu genießen. Von einer »revolutionären Tendenz« des Films haben wir übrigens beim besten Willen nichts bemerken können. Eher kann man sagen, daß die kriegerrische Kulissenwelt der »Cabiria« durch die allzu wirklichen Schreckenisse des Krieges ein bißchen verblaßt sind [!]. (»Nochmals der Cabiria-Film«, in: Der Kinobesitzer, Jg. 2, Nr. 29, 1918, S. 6–7, hier S. 7)

26. Juli In der österreichischen Kriegspresseschau »Auszug aus der Tagespresse« wird die Meldung des »Corriere della Sera« (vom 17. Juli 1918) zitiert:

Das Offizierskreuz der Ehrenlegion für d'Annunzio. Rom. Anlässlich der Feier des 14. Juli hat der Präsident der französischen Republik dem Dichter Gabriele d'Annunzio das Offizierskreuz der Ehrenlegion verliehen. (S. 18)

9. Aug. GdA wirft in einer Flugblattaktion über der Innenstadt von Wien und über Schloss Schönbrunn Flugblätter ab. Insgesamt wurden drei verschiedene Flugblätter mit einer Auflage von knapp 400.000 Stück gedruckt. Die von Ogetti [Hugo Jetti] verfassten Texte lagen auch in deutscher Übersetzung vor, während der von D'Annunzio verfasste Text vom [italienischen] Oberkommando als zu unverstündlich gehalten und nicht übersetzt wurde.«¹³⁸

¹³⁸ Die Quelle dafür war der gefangengenommene Oberst Giuseppe Sarti, s. <https://wk1.staatsarchiv.at/alliierte-propaganda/mythos-gabriele-dannunzio/index.html>. S. dazu auch Wikipedia – https://de.wikipedia.org/wiki/Flug_%C3%BCber_Wien und https://dewiki.de/Lexikon/Flug_%C3%BCber_Wien (20. September 2024). – Ugo Ogetti hatte schon Jahre zuvor ein vielzitiertes Interview mit GdA aus dem Januar 1895 abgedruckt; ders., *Alla scoperta dei letterati*. Milano 1895, S. 299–331.

Wiener! / Lernt die Italiener kennen! / Wenn wir wollten, wir könnten ganze Tonnen von Bomben auf eure Stadt hinabwerfen, aber wir senden euch nur einen Gruß der Trikolore der Freiheit. / Wir Italiener führen den Krieg nicht mit den Bürgern, Kindern, Greisen und Frauen. Wir führen den Krieg mit eurer Regierung, dem Feinde der nationalen Freiheit, mit eurer [sic] blinden, starrköpfigen und grausamen Regierung, die euch weder Brot noch Frieden zu geben vermag und euch nur mit Hass und trügerischen Hoffnungen füttert.¹³⁹

- 9.–11. Aug. Eine Vielzahl von ähnlich lautenden Zeitungsmeldungen berichten von dem Vorfall, immer auch mit Hinweisen auf die Rolle GdAs:

Die italienischen Flieger über Wien. / Schon lange hat kein Ereignis das Interesse der Wiener in so lebhafter Weise beschäftigt als wie der gestrige italienische Fliegerbesuch. Wer Augenzeuge war, konnte allen jenen, die den Anblick der feindlichen Flugzeuge aus irgendeinem Grunde versäumt hatten, den gewonnenen Eindruck nicht oft genug schildern. Im Grunde genommen war es eigentlich eine recht dürftige Episode. Die Flugapparate unterschieden sich in ihrem Aussehen kaum irgendwie von unseren Aeroplanen, an deren Anblick wir ja gewöhnt sind. Und das Schauspiel währte im ganzen kaum eine halbe Stunde. [...] / Die Pläne zu einem *Luftangriff auf Wien* reichen weit zurück. Einer ihrer geistigen Urheber ist der Fliegermajor, Dichter und Kriegshetzer Gabriele d'Annunzio, der bereits am 4. September 1917 einen Flug von neuneinviertel Stunden mit Zurücklegung von mehr als tausend Kilometer [!] und unter großen atmosphärischen Hindernissen, niedrigen Wolken, Gewittern und starkem Wind, durchführte. Der Flug wurde damals mit einem eigens dazu ausgerüsteten Flugzeug unternommen und sollte die Möglichkeit eines Angriffes auf Wien beweisen. (Die Zeit, Nr. 5699, 10. August 1918, S. 3f).

11. Aug. Unter der Überschrift »Gabriele d'Annunzio der Führer des italienischen Luftgeschwaders. Einzelheiten über den Flug nach Wien.« gibt die »Neue Freie Presse« einen ausführlichen Bericht von GdAs Coup:

Aus dem Kriegspressequartier wird gemeldet: / Ueber den Besuch Wiens durch italienische Flieger am 9. August werden folgende Details über den Verlauf der Aktion bekanntgege-

¹³⁹ Österr. Staatsarchiv, <https://wk1.staatsarchiv.at/alliierte-propaganda/mythos-gabriele-dannunzio/#/#artefactgroup226> (20. September 2024).

ben: / Das aus *sechs Flugzeugen* bestehende *feindliche Geschwader* war um ungefähr 6 Uhr früh im *Raume von Padua* gestartet und nahm zunächst seinen Kurs über die *Adria*, um etwa bei *Grado* über Land zu gelangen. Das Geschwader flog von vornherein *in sehr großer Höhe* und immer über den Wolken, nur *beim Erreichen von Wien* ging es *auf eine geringe Höhe* herab. / Trotz des hohen Fluges über den Wolken hatte man in *St. Veit an der Glan* schon um 7 Uhr 44 Minuten vormittags *feindliche Flugzeuge* erkennen können, die aber bald wieder in den Wolken verschwunden waren und daher *nicht weiterbeobachtet werden konnten*. Die *eigenen Abwehrmaßnahmen* hatten unmittelbar nach dem Bekanntwerden der Annäherung feindlicher Flieger *programmäßig eingesetzt*. Starke eigene *Abwehrgeschwader* waren 10 Minuten nach dem Einlangen der Meldungen bereits in der Luft. Auch hatten Abwehrbatterien, die infolge der Flugrichtung in Betracht kamen, Feuer eröffnet. / Nach Ueberfliegen von Wien nahm das Geschwader wieder südlichen Kurs und kam über *Wiener-Neustadt*. Der italienische Flieger Oberleutnant Giovanni Sarti mußte infolge eines *Motordefekts* *notlanden*, ging bei Schwarzau nieder und *verbrannte sein Flugzeug*. Das feindliche Geschwader, aus sechs Flugzeugen bestehend, führte auf einem *Zweisitzer* den Major d'Annunzio mit. / Die Apparate, mit denen der Flug unternommen wurde, waren für diesen Zweck besonders ausgestattet, um möglichst viel Betriebsstoff mitnehmen zu können. Die Aktion stellt eine *sportliche Leistung* dar, deren *Wiederholung nicht unmöglich erscheint*. Dazu muß bemerkt werden, daß bei Apparaten, die eine so große Höhe erreichen müssen, die *Gefahr des Bombenabwurfes wohl kaum besteht*, wenn, es auch *nicht ausgeschlossen* ist, daß der Feind den *Versuch mit eigens konstruierten Großflugzeugen wiederholt*. Jedoch könnten solche Flugzeuge unmöglich in derartiger Höhe fliegen, um alle unsere Abwehrzonen unentdeckt zu passieren. Mit derlei Besuchen muß eben, dem Wesen des Luftkrieges entsprechend, gerechnet werden, wie in den häufig von französischen und englischen Fliegern heimgesuchten westdeutschen Städten. Die *eigenen Abwehrmaßnahmen* sind daher derart *ausgestaltet*, daß zu irgendwelcher Beunruhigung kein Grund besteht, auch haben Fliegerangriffe auf offene Städte meist nur moralischen Erfolg zum Zweck, der jedoch bei strenger Befolgung aller für das Verhalten bei Fliegeralarmen gegebenen Bestimmungen und bei entsprechend ruhiger Aufnahme durch die Bevölkerung auch ausbleibt. (Morgenblatt, Nr. 19382, S. 4)

Der Kriegsberichterstatte der »Neuen Freien Presse«, Leonhard Adelt,¹⁴⁰ meldet im Anschluss weitere Details, übertitelt: »Der italienische Geschwaderflug nach Wien«:

Der SVA-Doppeldecker ist ein schlanker, langgestreckter Apparat von besonderem Ebenmaß mit durchsichtigen Tragflächen und sehr starkem Motor. Das Geschwader passierte um 9 Uhr 20 Minuten Rodaun in schätzungsweise 2200 Meter Höhe, hatte über Mauer noch 1800 Meter Höhe und ging über dem Weichbild der Stadt allmählich tiefer. Die Eigengeschwindigkeit war doppelt so groß wie die unserer Schulapparate, die man täglich von Wiener-Neustadt her kreuzen sieht. *Eines der italienischen Flugzeuge kehrte über der Stadtgrenze um und passierte nach 10 Minuten mit absteigender Tendenz wieder Rodaun. Der Motor arbeitete unregelmäßig und zwang es zur Notlandung bei Schwarza, worauf der Offizier pilot [!] es verbrannte.* / Sportlich ist dieser Geschwaderflug über 1200 Kilometer eine bedeutende Leistung, wie sie bisher nur in Einzelflügen gelang. 1916 flog ein französischer Nieuwportflieger von Nancy 1000 Kilometer weit nach Pinoszow in Polen, wo er in der irrthümlichen Annahme, sich schon jenseits der russischen Linien zu befinden, landete. Bei seiner Gefangennahme weinte er vor Wut über sein Mißgeschick. Im Februar 1917 flog Hauptmann *de Beauchamps* [!] von Belfort nach München, warf über der Bahnhofsgegend sieben kleine Bomben ab und flog dann über den Brenner nach Venedig weiter. Beauchamps ist kurze Zeit darauf bei einem anderen Flug ums Leben gekommen. Der deutsche Fliegerhauptmann *Hesse* hat mit Zwischenlandung die bis 3000 Kilometer lange Strecke Berlin-Bagdad in 34 Flugstunden zurückgelegt. Deutsche Armee- und Marineluftschiffe der Typen Zeppelin und Schütte-Lanz sind fortwährend auf Fernfahrten. In frischer Erinnerung ist die über Wien mit Zwischenlandung an der adriatischen Küste nach Neapel, nach dessen Bombardement das Luftschiff unbeschädigt zurückkehrte. (Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 19382, 11. August 1918, S. 4)

Dass eines der Flugzeuge Rodaun passiert habe, wird Karl Kraus genüsslich für einen Seitenhieb auf Hof-

¹⁴⁰ Leonhard Adelt hatte 1914 bei Georg Müller (München und Leipzig) die Sammlung »Der Herr der Luft. Flieger- und Luftfahrergeschichten« herausgeben. Unter dem Titel »Das Flugtreffen von Ardea« (S. 285–299) enthält sie »die klassisch gewordene Schilderung« (S. 419) aus GdAs Roman »Vielleicht – vielleicht auch nicht« (1910).

mannsthal nutzen, den er am 15. Oktober 1918 in seiner »Fackel« austeilt (s.u.).

1. Sept. Leopold von Chlumecky, D'Annunzio an Wien. In: Die Zeit, Nr. 5721, 1918, S. 4, berichtet von einer Proklamation GdAs an die Wiener aus dem Jahr 1917, die nicht zum Einsatz gekommen war. Der Artikel Chlumeckys erschien zeitgleich in der von ihm und Felix Baron Oppenheimer mitherausgegebenen »Österreichischen Rundschau«.¹⁴¹
15. Okt. Karl Kraus verknüpft den Bericht des Kriegsberichterstaters der »Neuen Freien Presse« vom 11. August 1918 über GdAs Wiener Aktion (s.o.) mit dem Wohnsitz HvHs in Rodaun, nahe Wien:

Flieger über Rodaun

... Das Geschwader passierte um 9 Uhr 20 Minuten R o d a u n in schätzungsweise 2200 Meter Höhe. ... Eines der italienischen Flugzeuge kehrte über der Stadtgrenze um und passierte nach 10 Minuten mit absteigender Tendenz wieder R o d a u n. ...

Offenbar hat d'Annunzio bei Herrn Hofmannsthal notlanden und ihn fragen wollen, ob er ihm einen Gegenbesuch machen werde, aber rechtzeitig erfahren, daß dieser seit 1914 in Russisch-Polen kämpfe.

Abb. 14: Karl Kraus in der »Fackel«, Jg. 20, Nr. 484, 15. Okt. 1918, S. 173

¹⁴¹ Leopold Freiherr von Chlumecky (1873–1940) leitete 1914/1915 mit HvH die Presse-Abteilung im Kriegsfürsorgeamt; gemeinsam mit Oppenheimer, Leopold von Andrian und anderen traf man sich im 1914 gegründeten »Dienstagsverein« (s. SW XXXIV, S. 629–636). Von HvHs Wertschätzung Chlumeckys zeugen u.a. Briefe an seine Frau aus dieser Zeit: »Der einzige erträgliche Verkehr sind gescheidte und informierte Leute zB. Chlumecky, der ja der *einzigste* Mensch [...] in Oesterreich ist, der seit 10 Jahren in der Politik sehende Augen gehabt hat: eines teils die großserbische Gefahr, andererseits die Wertlosigkeit, ja Gefährlichkeit des italienischen Bündnisses richtig erkannt hat.« (S. die Briefe vom 7., 10., 14. August 1914 im BW Gerty).

1919

GdA, Betrachtung des Todes [Contemplazione della morte, 1912/13]. Übertragen von Gustav Schneeli. Georg Müller, München 1919

GdA, Die Jungfrauen. Deutsch von Fritz Stockmayer. Musarion-Verlag, München 1919

24. Juli Das »Börsenblatt« zieht eine verlegerische Bilanz des Krieges:

Von Schriften neuerer italienischer Autoren erschienen 1913 in deutscher Sprache nur 10, im Jahre darauf 6. An erster Stelle steht dabei – bezeichnend genug – ein Kinderbuch! Collodis bekannte Kasperle-Geschichte [...]. Mit Kriegsausbruch aber verschwinden die auch so schon sehr spärlich vertretenen Italiener so gut wie ganz. Sehr begreiflich, wenn man bedenkt, daß vor dem Kriege für die Mehrzahl auch der literarisch Interessierten das moderne italienische Schrifttum sich fast ausschließlich in der Person Gabriele d’Annunzios verkörperte – denn Marinetti mit seinem Futurismus nahm man kaum jemals ernst –, und nach der Kriegserklärung Italiens war es für einen deutschen Verleger ebenso unmöglich, ein Buch von d’Annunzio herauszubringen wie eins von Maeterlinck oder Verhaeren. 1915 und 1916 erschien in deutscher Sprache je ein aus dem Italienischen übersetztes Werk, 1917 kein einziges. Die beiden Bücher von 1915 und 1916 sind eine Kriminalgeschichte und ein katholischer Tendenzroman. (Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Nr. 155, 24. Juli 1919, S. 624)

12. Sept. GdA marschiert mit einer Truppe von italienischen Offizieren und Freiwilligen in die kroatisch-italienische Hafenstadt Fiume (Rijeka) ein und proklamiert die Annexion der Stadt für Italien. Bis zum Januar 1921 verteidigte der selbsternannte »Comandante« GdA Fiume, gegen den Willen der italienischen Regierung, stets am Rande des Bürgerkriegs, zuletzt auch gegen den Willen der Einwohner und gegen die öffentliche Meinung.

7. Okt. Die »Neue Freie Presse« meldet: »Der Streit um Fiume. Ein Aufruf d’Annunzios an die Kroaten«:
Buccari, 6. Oktober. Das Fiumaner Blatt »Popolo« veröffentlicht einen Aufruf d’Annunzios an die Bewohner Kroatiens, in welchem ausgeführt wird, daß sowohl die Kroaten als auch

die Italiener Opfer internationaler jüdischer Spekulanten seien, die einen Bruch zwischen diesen beiden Völkern herbeizuführen trachten. (Neue Freie Presse, Abendblatt, Nr. 19798, 1919, S. 27)

24. Okt. **GdA, Italia e Vita.** Rede an die Fiumaner (Druckausgabe: La Fionda, Roma 1920)¹⁴²

1920 Filippo Tommaso Marinetti, D'Annunzio intime. Milano 1920

GdA, Die Jungfrauen. Novelle. Deutsch von Fritz von Stockmayer. Musarion, München 1920

7. Okt. Deutsche Erstaufführung von »Cabiria« im Berliner Ufa-Palast am Zoo

1921

8. Jan. Die »Neue Kino-Rundschau« (Nr. 201, S. 16) berichtet, dass der »berühmte Roman von Gabriele d'Annunzio ›Forse che si, forse che no‹ [...] für die ›Medusa‹ gefilmt [wurde]. Regisseur G. Ravel; Hauptrolle: Marie Carmi.«¹⁴³

Januar GdAs Freischärlertruppe zieht aus Fiume ab, nachdem die römische Regierung im Dezember mit der »Andrea Doria« den d'annunzianisch besetzten Gouverneurspalast beschossen hatte.

GdA, Die Götzendiener, Die Fontäne. Deutsch von Otto von Taube. In: Süddeutsche Monatshefte 19, H. 1, 1920/21, S. 83–91

GdA, Notturmo [dt. 1922]. Treves, Milano 1921

¹⁴² »In seiner ›Italien und Leben‹-Rede gibt D'Annunzio der Bedeutung Fiumes einen internationalistischen Schwenk: Fiume wird Modell für den Kampf ethnischer Minderheiten in der ganzen Welt.« Krieg um Fiume. Eine Chronologie. Zusammengestellt von Bernhard Siegert und Bojan Budisavljević. In: Der Dichter als Kommandant, S. 11–23, hier S. 17. S. auch Dominique Kirchner Reill, »The Fiume Crisis«. Life in the Wake of the Habsburg Empire. Cambridge 2020.

¹⁴³ Maria Carmi war der Künstlernamen von Karl Gustav Vollmoellers Frau, der Principessa Matchabelli, die Mitglied des Russischen Balletts gewesen war und in London die Rolle der Potiphar in der »Josephslegende« (Kessler / HvH) getanzt hatte. In Vollmoellers größtem Erfolg, dem von Max Reinhardt inszenierten Legendenspiel »Das Mirakel« (Musik Engelbert Humperdinck) hatte sie 1912 in London die Hauptrolle gespielt.

30. Aug. Das »Neue Wiener Tagblatt« kündigt »Cabiria« in Wien an:

Gabriele d'Annunzio versteht es wie sein nicht minder berühmter Landsmann Caruso neben der Leier auch gar mächtig, die Reklametrommel zu schlagen. Immer wieder sorgt er dafür, daß sein Name nicht vergessen wird. Bald ist es eine pathetische Redeszene am Forum, bald ein aufsehenerregender Flug tief ins Herz eines feindlichen Landes, bald eine abenteuerliche Okkupation fremden Gebietes, der Plan ihn zum Diktator auszurufen, bald ist es ein Buch, bald ist es ein Film. »Cabiria« ist der Titel des neuesten d'Annunzio-Films. Im Mittelpunkt der Handlung steht das Schicksal der kleinen Cabiria, die ihren Eltern geraubt wird, in karthagische Gefangenschaft gerät, Gefahr läuft im Molochtempel den Göttern aufgeopfert zu werden. Wie sie durch Fulvius Axilla befreit wird, als Sklavin zur schönen Tochter Hasdrubals kommt, für Roms Interessen tätig ist, wie Sophonisbe des ungeliebten Syphax Weib werden muß und sich vergiftet, um nicht Scipios Sklavin und Geliebte werden zu müssen, wie Fulvius Cabiria schließlich als Weib heimführt, das ist die bannende Handlung des Films, die aber erdrückt wird, von der Wucht der welthistorischen Geschehnisse. Der d'Annunzio-Film hat den Aufmarsch der größten Darstellermassen, die bisher Italien sah, notwendig gemacht. Da gibt es römische Legionäre und Hasdrubals Söldner, karthagenische Gesellschaftstypen und römische Konsularbeamte in Menge, Katapulte, Mauerbrecher, sogar eine Rotte der Römer, die Syrakus belagert und von den Brennsiegeln des Archimedes verzehrt wird. Von künstlerischer Wucht sind die Bilder vom Uebergang des Heeres Hannibals über die Alpen, malerisch eindrucksvoll die Aufnahmen vom Lager Syphax, eine artistische Sensation die aufregende Flucht des Fulvius aus Karthago, sein Sprung vom hohen Felsen ins Meer. Der Film ist ab 9. September in Wien zu sehen. (Nr. 237, S. 7)

1922 GdA, Notturmo [ital. 1921]. Deutsch von S[igmund] O[swald] Fangor. Interterritorialer Verlag »Renaissance«, Wien / Berlin / Leipzig / New York 1922

7. März Harry Graf Kessler in Rom:

Mittags [...] mit Schanzer gefrühstückt, dem Übersetzer des »Rosenkavalier« und Bruder des jetzigen Auswärtigen Ministers. Er will den Joseph [»Josephslegende«] übersetzen u am [Teatro] Costanzi herausbringen. [...] Auf allen Gebieten, selbst auf dem der Musik, ist die Produktion von irgendwie Bedeutsamem hier kaum mehr als Null [...]. Das einzige

Genie ist d'Annunzio, der das Spielen mit allen Dingen, die virtuose Fingerfertigkeit mit Worten, Bildern, Menschen, Völkern, aber Nichts Tieferes oder Grösseres, bis in die Region des Genialen emporgehoben hat. Er mit seiner infantilen Genialität ist auch das adaequate Symbol des gegenwärtigen Italiens: ein grosses spielendes Kind, ohne Gewissen oder Herz. (Tagebuch, Bd. 7, S. 418f)

Franz Blei, Das grosse Bestiarium der modernen Literatur. Rowohlt, Berlin 1922

Blei sieht in dem englischen Ästheten Algernon Charles Swinburne (1837–1909) einen Ahnherren von GdA und HvH:

D'Annunzio [...] Der Pegasus d'Annunzio schlug mit seinen eleganten Hufen die herrlichsten, herrschesten Takte der letzten drei Jahrzehnte, ihm darin gleich nur des Northumberlandhirsches Swinburne Flug und Fougue. Später dann verlangte die Zeit Probe aufs große Wort, und der Pegasus gab sie. Er ließ sich die Hufe mit Eisen beschlagen, wirbelte damit die Trommel und wieherte Fanfaren. Die an tönenden Worten reichste Zeit, die des Krieges und seines Après, machte aus dem Pegasus nicht den Tyrtaios, aber das lauthinwiehernde Schlachtpferd gab den hellen italienischen Trompeten Brust, Luft und Schwung. [...]

Das Hofmannsthal. Dieses gazellenartige, außerordentlich dünnbeinige, daher nur stolzierende, schönfellige Tier ist Produkt interessanter Kreuzung aus italienischer Windhündin – Züchter d'Annunzio – und englischem Northumberlandhirsch – var. Swinburne – [...]. (S. 17f und S. 40)

24. Sept. Hermann Bahr in seiner »Tagebuch«-Serie im »Neuen Wiener Journal«:

17. August. In Salzburg beim großen Welttheater. Es ist dreißig Jahre her, daß ich den Knaben Hofmannsthal kennen lernte: Hofmannsthal, Maeterlinck und d'Annunzio waren die drei großen Glücksfälle meiner Jugend, ich galt ihretwegen damals allgemein für verrückt. (Nr. 10364, 1922, S. 7f, hier S. 7)

1923

Hermann Bahr, Selbstbildnis. S. Fischer, Berlin 1923:

Weil ich der erste war, der, schon 1890, auf Mirbeaus Posauenschall, mit Maximilian Harden zusammen, den Ruhm des jungen Maeterlinck, dann in Wien die Begabung Hofmannsthals, dann das Flammenlicht d'Annunzios verkündet hat, wurde mir der Spottruf des »Entdeckers« angeheftet. (S. 288)

7. März HvH an den amerikanischen Banker und Mäzen Otto H. Kahn:
Darf ich als Übersetzer für das »Welttheater« Mr. Sidney Howard (New York) in Vorschlag bringen, der Werke von d'Annunzio sehr schön übersetzt hat? (HB 12, 1974, S. 433)
27. Aug. Zu GdAs Verkaufszahlen kolportiert das »Börsenblatt«:
Italianische Auflageziffern. Einer italienischen Zeitung entnimmt der römische Korrespondent der »Voss. Ztg.« folgende Angaben über die Auflageziffern des italienischen Büchermarktes: Gabriele d'Annunzio ist der am wenigsten gelesene italienische Autor von Rang. Sein populärster Roman »Il piacere« hat nach dreißig Jahren das 66. Tausend erreicht. [...] An Theaterstücken interessieren noch die folgenden Ziffern: [...] Gabriele d'Annunzio's »Tochter Jo[r]ios« mit 38 000, »Gioconda« mit 31 000, »La Nave« mit 29 000. Pirandello, der auf den Bühnen so erfolgreiche Autor, wird in den Buchläden kaum verlangt. (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 199, 27. August 1923, S. 1202)

1924

20. Jan. Im »Neuen Wiener Journal« (Nr. 10837, S. 10) bringt Hermann Bahr in seiner »Tagebuch«-Serie einen Nachruf auf Maurice Barrès, notiert am 7. Dezember 1923, in dem er die »nationalen Dichter« feiert:
Glücklich die Nation, der ein Dichter zur Abbeviatur des Geistes einer Epoche wird, wie Maurice Barrès für das heutige Frankreich, d'Annunzio für Italien und Brezina für Böhmen.
In derselben Ausgabe schreibt Hermann Menkes seine Erinnerung an den »jungen Hofmannsthal« (S. 3).
1. Feb. Rechtzeitig zu HvHs 50. Geburtstag erscheinen die ersten drei Bände seiner »Gesammelten Werke« im Verlag S. Fischers, die Bände 4–6 folgen im Oktober 1924.¹⁴⁴ Neben der Normalausgabe gibt es eine signierte Vorzugsausgabe in 150 Exemplaren.

¹⁴⁴ Vgl. Samuel und Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt a.M. 1989, S. 550–560 und 1019ff.

7. Feb. Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 21339, 1924, S. 7:
Anlässlich des fünfzigsten Geburtstages Hugo *Hofmannsthals* wurde dem Dichter von Freunden ein Gedenkbuch überreicht, enthaltend Beiträge von Dichtern und Schriftstellern, bildenden Künstlern sowie akademischen Lehrern, als ein festes Zeugnis der geistigen und persönlichen Beziehung zwischen den repräsentativen Männern dieser Lebenssphären und dem österreichischen Dichter. Zu diesem Buche haben beigetragen: die Maler Max Liebermann, Emil Orlik und Ludwig v. Hofmann (durch je eine Originalzeichnung), die Dichter Leopold Andrian, Rudolf Borchardt, Richard Beer-Hofmann, R. A. Schroeder, Max Mell, Jakob Wassermann und Thomas Mann, die Philosophen Rudolf Kaßner und Kurt Riezler, die akademischen Lehrer Geheimrat Konrad Burdach (Berlin), Geheimrat Karl Voßler (München), Professor W. Brecht (Wien), Professor Josef Nadler (Freiburg) und Professor Gilbert Murray (Oxford). Das Buch wurde auf der Bremer Handpresse in einem einzigen Exemplar hergestellt, von der Binderin Frieda Thiersch in rotem Maroquin gebunden, und Hugo Hofmannsthal am 1. d. überreicht. Ein zweites Exemplar wird für die Wiener Nationalbibliothek hergestellt werden.
11. März Anton Radò, Der sechzigjährige Gabriele d'Annunzio:
D'Annunzios sonstige Werke werden ihn vielleicht nicht überdauern, – ein großer Teil seiner Lyrik aber hat großen Wert. (Pester Lloyd, Jg. 71, Morgenblatt, Nr. 59, 1924, S. 1–3, hier S. 3)
16. März »(**Fürst d'Annunzio.**) Der König von Italien hat d'Annunzio zum Fürsten von Montenevoso ernannt« (Neues Wiener Tagblatt, Nr. 75, 1924, S. 11). Viktor Emanuel III hatte GdA am 15. März aus Anlass der »Annexionsfeiern« von Fiume zum »Principe di Montenevoso« geadelt. Der 1796 m hohe Krainer »Schneeberg« (Montenevoso) liegt nördlich von Fiume / Rijeka in den Dianarischen Alpen im heutigen Slowenien und war »eine Art Wahrzeichen dieser Hafenstadt, mit der der politische und militärische Ruhm d'Annunzios verknüpft ist.« (ebd.)

26. Apr. HvHs Tochter Christiane, kurz vor ihrem 22. Geburtstag, an ihren guten Freund Thankmar von Münchhausen aus Neapel:

Das Reisen mit Eltern hat ja kleine Nachteile, aber im Grund ist es doch sehr brav von den Meinigen, daß sie mich hierher führen. [...] Ich lese heute im *Fuoco* es ist sehr schön besonders jetzt wo ich Venedig kenne und sie sprechen so schön in »großen Worten« mit einander, wie man nie tun würde das hab ich immer sehr gerne. – Da sagt eine Frau ihrem Freunde beim Abschied: »Tutta la luce su la vostra fronte« das ist doch schön, nicht? Dabei meint sie nicht einmal fürs Leben sondern sie sieht ihn am nächsten Tag wieder. Und wir kommen uns schon sentimental vor, wenn wir das Wort »Frühling« oder so was gebrauchen. – (B Christiane, S. 11)

1925

Die dänische Journalistin und Übersetzerin Karin Michaelis setzt sich öffentlich ein für Hertha Thode, die dänische Witwe des Heidelberger Kunsthistorikers Henry Thode (1857–1920).¹⁴⁵ Thode hatte 1910 die Villa Cagnacco am Gardasee gekauft; 1918 wurde sie vom italienischen Staat sequestriert und 1921 konfisziert. Im Februar 1921 hatte GdA das Anwesen samt Inventar gemietet, im Oktober 1921 erwarb er es vom italienischen Staat. An die frühere Besitzerin, Hertha Thode, ergeht die Nachricht: »Ich habe den Ruf, Ursurpator zu sein von Gütern, denjenigen angehörend, die auf rohe Art Friaul und Venetien zerstörten. Dagegen bin ich der rechtmäßige Besitzer, indem ich unter sehr strengen Bedingungen eine konfiszierte Villa von der italienischen Regierung gekauft habe. Versuchen Sie, Ihren Landsleuten dieses verständlich zu machen«.¹⁴⁶ Am 22. Dezember 1923 vermachte GdA die nunmehr »Il Victoriale degli Italiani« genannte

¹⁴⁵ Henry Thode war in 1. Ehe (1886) mit Cosima Wagners Tochter Daniela von Bülow verheiratet, in 2. Ehe (1914) mit der dänischen Violinistin Hertha Tegner (1884–1949), für die Michaelis Partei ergreift. Vgl. Karin Michaelis, *Der Fall d'Annunzio*. Kiepenheuer, Potsdam 1925.

¹⁴⁶ GdA an Hertha Thode, 28. Juli 1922, zit. nach Michaelis, *Der Fall d'Annunzio*, S. 25.

Villa »dem italienischen Volk« und zahlte dem Staat als bleibender Bewohner ab 1925 die symbolische Jahresmiete von 1 Lira.

24. März / Karin Michaelis: Die Annexion der Thode-Villa am Gardasee durch d'Annunzio. In: Berliner Tageblatt, 24. März 7. April 1925. Das »Börsenblatt« referiert am 7. April:

Mutig ruft die dänische Schriftstellerin das Unrecht in die Welt, das ihrer Landsmännin, der Witwe des berühmten deutschen Kunsthistorikers Henry Thode, in Italien angetan wurde. Auf Grund der eigenen Briefe d'Annunzios und Frau Thodes Äußerungen berichtet sie, wie dieser es fertigbringt, die Villa, die Möbel, alle Kunstgegenstände, ja selbst Manuskripte und Tagebücher an sich zu bringen. Zum Schluß drückt Karin Michaelis ihre Verwunderung darüber aus, daß nicht sämtliche Künstler Europas und Amerikas d'Annunzio durch einen flammenden Protest verurteilt haben, und sie fragt, ob es keinen Mann gibt, der ihn zur Rede stellen wird. (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 82, 7. April 1925, S. 5944)

10. Mai Mario Puccini [1887–1957], Stellung eines Schriftstellers der jüngeren Generation zu D'Annunzio:

Meine Schul- und Studienkameraden alle lasen D'Annunzio. [...] Meine Altersgenossen kamen am Strand des Meers oder auf den Hügeln zusammen, um ihn zu lesen; und sie riefen mir: »Komm, wir lesen den neuen D'Annunzio«. Ich ging hin, mehr um mich zu strafen als um mich zu freuen; schien ich mir doch unter so vielen Berauschten der einzige Empfindungslose zu sein: kurz, ein Mensch, der nie imstande gewesen wäre, nie imstande sein würde, eine schöne Seite zu schreiben. (In: Wissen und Leben. Schweizerische Halbmonatsschrift, Jg. 18, H. 8, 1925, S. 514–526, S. 514f)

15. Aug. S[iegmond] O[swald] Fangor, D'Annunzio als Ehemann. In: Neues Wiener Journal, Jg. 33, Nr. 11398, S. 7f

1926

14. Jan. Bericht über die Gründung einer italienischen Akademie mit GdA als Mitglied:

Der italienische Ministerrat hat, wie die »Voss. Ztg.« meldet, die Gründung einer italienischen Akademie nach dem Vorbild der Académie Française beschlossen. Die neue Akademie hat die Aufgabe, das Geistesleben Italiens auf den Gebieten der *Wissenschaft, Kunst und Literatur* zu pflegen; damit

erhält sie einen weiteren Wirkungskreis als die lediglich den Wissenschaften dienende, seit 1603 bestehende R. Academia dei lincci und als die rein schöngeistige päpstliche Akademie der Arkadier. Ihren Sitz wird die neue römische Akademie im Palazzo Giustiniani (unweit Piazza Navona) erhalten, wo früher der Großorient der italienischen Freimaurerlogen und das Preußische Historische Institut untergebracht waren. [...] Die Zahl der Akademiker soll sechzig betragen. Sie werden durch königliches Dekret ernannt [...]. Die Ernennung der Akademiker erfolgt auf Lebenszeit. Die Akademie hat keine außerordentlichen Mitglieder und keine ausländischen Mitglieder. Die Akademiker stehen im Rang der Staatsgroßwürendenträger, erhalten ein jährliches Gehalt von 30 000 Lire, ferner besondere Anwesenheitsgelder und andere Zuschüsse. *D'Annunzio* und *Marconi* werden als erste Mitglieder der neuen Körperschaft genannt. (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 11, 14. Januar 1926, S. 59)

21. Mai Die Preußische Akademie der Künste soll um eine »Sektion für Dichtkunst« erweitert werden. Dazu richtete sich die »Literarische Welt« am 16. April (Jg. 2, Nr. 16, 1926, S. 122) an ihre Leser mit der Frage »Wer soll hineingewählt werden?«, und konnte am 21. Mai (Nr. 21/22, S. 161) das Ergebnis mitteilen: Thomas Mann stand weit vorn mit 1421 Stimmen, gefolgt von Franz Werfel (682), Gerhart Hauptmann (594), Rudolf Borchardt (461), Stefan George (450), Alfred Döblin (402), Rainer Maria Rilke (384) u.a. Hofmannsthal erhielt lediglich 169 Stimmen, immerhin 49 Stimmen mehr als Bert Brecht.

Eleonora Duse. Bildnisse und Worte. Gesammelt, übers. und hg. von Bianca Segantini und Francesco von Mendelssohn. Rudolf Kaemmerer Verlag, Berlin 1926. Mit Beiträgen u.a. von GdA (Widmungsgedicht aus »Francesca da Rimini«, S. 76–78, Auszug aus »La Gioconda« und, ohne Übergang, aus »Feuer«, S. 97–112) und HvH (aus »Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche«, S. 32–42, und »Die Duse im Jahr 1903«, S. 115–122).

6. Juli Bericht über eine »Prachtausgabe« von GdAs Werken:
Der italienische Unterrichtsminister Fedele begab sich im Auftrage Mussolinis nach Gardone, wo zahlreiche Persönlichkeiten, namentlich Verleger, zur Gründung des Nationalinstituts

tuts zusammengekommen waren, das eine Gesamt- und Prachtausgabe der Werke d'Annunzios veröffentlichen wird und unter dem Patronat des Königs und unter dem Ehrenvorsitz Mussolinis steht. Zum Zweck der Herausgabe der Werke d'Annunzios durch dieses Institut wurde eine Aktiengesellschaft mit einem Kapital von sechs Millionen Lire gebildet. Nach der Unterzeichnung des Gründungsprotokolls sandte d'Annunzio ein Telegramm an den König, in dem er diesem für die Übernahme des Patronats dankte. (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 154, 6. Juli 1926, S. 855)

1927

Jan.

Fritz Carsten, Wie Gabriele d'Annunzio Stoffe findet. In: Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde. Hg. von Ernst Heilborn, Jg. 29, H. 4, 1926, S. 243 (Plagiatsvorwürfe, wieder einmal)

1927

(–1936)

Gabriele d'Annunzio, Opera Omnia. Hg. vom Istituto Nazionale per l'edizione di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio, A. Mondadori (Officina Bodoni di Hans Mardersteig), Verona 1927–1936. 51 Bde. Extrem teure bibliophile Gesamtausgabe, über die auch deutschsprachige Zeitungen und Zeitschriften berichten (s.u. 1928).

GdA, Hymnen. Deutsche Nachdichtung von Theodor Däubler. In: Der Querschnitt, Jg. 7, H. 5, 1927, S. 341–343 (Enthält: I »Canto del Sole«, II »Gesang an den Gast«, III »Darbringung eines Opfers«).

Okt.

Otto Zoff, Eine Bibliographie für D'Annunzio. In: Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde, Jg. 29, H. 12, 1927, S. 694–696:

Das ist ein einzigartiger Fall: über einen lebenden Dichter wird eine Bibliographie herausgegeben,¹⁴⁷ die alle Dokumente, Notizen, Zeitungsnachrichten, Kritiken, Anzeigen und Aussprüche anführt, die auf ihn Bezug haben, und deren erster Band, bloß Kindheit und Schulzeit umfassend, schon über dreihundert Seiten zählt! [...] wie viele Bände werden noch erscheinen [...]. Denn man darf ja nicht vergessen, daß mit dem zunehmenden Ruhm des Dichters die dokumentarischen und

¹⁴⁷ Roberto Forcella, D'Annunzio. 1863–1883. Guide Bibliografiche. Fondazione Leonardo, Roma 1926.

journalistischen Niederschläge ins Vervielfachte anwachsen, und daß ein Zeitraum, der sich im ersten Band noch mit hundert Seiten zufrieden gibt, später deren fünfhundert fordern muß. Bedenkt man zu guter Letzt, daß mit der Kriegs- und Nachkriegstätigkeit des Dichters die Ära seiner Popularität erst einsetzt, – so will es uns scheinen, als könnte die liebevolle Bibliographie niemals oder nur mit Zuhilfenahme eines Stabes von Mitarbeitern vollendet werden, und dann im Lexikonformat! (S. 694)

1928

Felix Stössinger, 20 Millionen für D'Annunzio. In: Das Tagebuch, H. 18, 1928, S. 763–765 (zur neuen monumentalen bibliophilen Werkausgabe GdAs)

28. Sept.

GdA, Kaiserin Elisabeth. Deutsche Übertragung von Hugo von Hofmannsthal. In: Die literarische Welt, Jg. 4, Nr. 39, 1928, S. 3f

Den Wiederabdruck begründet der Herausgeber Willy Haas in einer redaktionellen Vorbemerkung so:

Zum 30. Todestage der interessanten, wenn auch hochgradig hysterischen Wittelsbacherin, der Gemahlin Kaiser Franz Josephs, der Cousine und einzigen Vertrauten des wahnsinnigen Ludwig II. von Bayern, die in Genf von einem Terroristen mit einer Handfeile erdolcht wurde, veröffentlichen wir dieses höchst merkwürdige literarische Kuriosum aus dem Jahre 1898. / Diese hymnische Lobpreisung auf die Kaiserin von Österreich stammt nämlich von demselben d'Annunzio, dessen schriftstellerische Tätigkeit seit der Jahrhundertwende fast ausschließlich in der irredentistischen Propaganda gegen das Habsburgerreich bestand, und der mehr als jeder andere Publizist im Kriege durch Rede und Schrift zum Zusammenbruch dieser Dynastie beigetragen hat. – Hofmannsthal hat sich als guter Österreicher seit 1910 wiederholt auf das schärfste gegen d'Annunzio gewendet und würde heute gewiß nichts mehr von ihm übertragen. / Der Aufsatz erschien unmittelbar nach dem Tode der Kaiserin deutsch in Hardens »Zukunft« [...] Ich habe diesen kuriosen Leckerbissen schon vor Jahren entdeckt und schon damals eine Neuveröffentlichung geplant, zu der mir der verehrte, seither verstorbene Maximilian Harden noch seinerzeit die Erlaubnis erteilt hat. W.H. (SW XXXII, S. 958f)

Nachspiel: Eine letzte Novelle

17. Nov. Die »Neue Freie Presse« meldet unter der Überschrift
1928 »Zwanzig Jahre später«:

Aus *Rom* schreibt unser Korrespondent: In einer Augustnacht des Jahres 1907 tötete der 20jährige De *Silvestro* seine ihm untreu gewordene Geliebte Driade. Das Mädchen schlief mit ihrer Schwester und ihrer Tante in einer Strohhütte. De *Silvestro* schob in der Nacht die Wand auseinander, zielte und traf zunächst die Geliebte, dann die beiden anderen Frauen. Darauf steckte er die Hütte in Brand, vertrieb durch Flintenschüsse zwei Bauern, die zu Hilfe eilen wollten, und wohnte schließlich der Vernichtung bis zum Ende bei, indem er, auf einem nahen Steine sitzend, sehnstüchtig heiße Lieder auf die Ermordete sang. Danach verschwand er. Das Gericht verurteilte ihn in *contumaciam* zu lebenslänglichem Zuchthaus. Gabriele d'Annunzio hat diesen grausigen Fall in seinem Roman »Vielleicht, vielleicht auch nicht« beschrieben. Das Urteil wurde am 16. Dezember 1908 gefällt, am 16. Dezember 1928 wäre die Verjährung eingetreten. De *Silvestro* war aber weder gestorben, noch war er nach Amerika ausgewandert. Er hatte es verstanden, sich unkenntlich zu machen und so in der Nähe des Tatortes selbst ein neues Leben zu beginnen. Er war Ackerbauer geworden und hatte geheiratet, drei Söhne entsprossen der Ehe. Weder Frau noch Kinder wußten von seiner furchtbaren Vergangenheit. Aber am Vorabend der Verjährung ist er nun doch von der Gerechtigkeit geholt worden. Sein Haus wurde umzingelt. Im letzten Augenblick offenbarte sich der Mörder seiner Frau und seinen Kindern. Sie standen zu ihrem Vater und Gatten. Umsonst. Der Fluchtversuch mißlang. De *Silvestro* wurde gefangengenommen. Die Frau soll dem Irrsinn nahe sein. (Abendblatt, Nr. 23052, 1928, S. 1; in HvHs Nachlass, s. SW XXIX, S. 393)

18. Nov. HvH an seinen italienischen Übersetzer Ottone Schanzer:
Bad Aussee d 18/XI 28 / Lieber Dr Schanzer. Ich komme mit einer ganz unerwarteten Bitte. Ich lese in der Zeitung ein italienisches Gerichtsfactum, welches mich so frappiert, dass ich ausserordentlich gern noch präzisere Details darüber wüsste. Es handelt sich darum, dass im Jahre 1907 der zwanzigjährige de *Silvestro* seine Geliebte sowie mehrere andere Personen durch Gewehrscüsse tötete u.zw unter sehr romantischen Umständen, welche Begebenheit d'Annunzio in seinem Roman »Vielleicht, vielleicht auch nicht«, verwertet haben soll. Dann tötete sich de *Silvestro* nicht selbst, fuhr auch nicht nach Amerika, sondern verstand sich unkenntlich zu machen

und in der Nähe des Tatortes begann er ein neues Leben. Er nahm eine Frau und hatte drei Kinder. In diesem Jahr, December 1928, hätte der Mord verjähren sollen und gerade in diesem Augenblicke wurde seine Identität irgendwie verraten, sein Haus umzingelt. Er offenbarte sich seiner Frau und seinen Kindern, sie standen zu ihm, suchten ihm zur Flucht zu verhelfen umsonst. Er ist heute in den Händen des Gerichtes. / Der Fall muss in Italien ja grosse Sensation gemacht haben und ich halte für möglich, dass Sie ohne übermässige Beanspruchung Ihrer Zeit mir ein paar Zeitungsblätter verschaffen könnten, die möglichst viel anschauliche Detail, Einzelheiten über diese merkwürdige Existenz enthalten würden [.] Es würde mich reizen diesen merkwürdigen Stoff in einer Novelle zu behandeln. Ich bitte aber dringend sich nicht übermässig zu bemühen, wenn die Sache nicht leicht ist. / Ihr aufrichtig ergebener / Hofmannsthal

PS Die Sendung würde ich nach Rodaun erbitten!¹⁴⁸

Eine Antwort von Ottone Schanzer ist nicht überliefert.

¹⁴⁸ S. dazu Ursula Renner, Über alle Maßen unerhört. Inspiration aus der Zeitung: Ein ungedruckter Brief Hugo von Hofmannsthals über sein letztes Vorhaben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. April 2024, Nr. 81, S. 16 (Literarisches Leben). – Zu Ottone Schanzer s. o. unter 1908 und 1910. Beinahe alle diesbezüglichen Zeitungsmeldungen, sowohl in der italienischen als auch deutschsprachigen Presse, erinnern an eine Passage in GdAs Roman »Vielleicht, vielleicht auch nicht« (Insel-Verlag, Leipzig, 7.-10. Tsd. 1913, S. 275–281).

Bad Aussee d 18/XI 28

Lieber Dr Schanzer. Ich komme mit einer ganz unerwarteten Bitte. Ich lese in der Zeitung ein^f italienisches Gerichtsfactum, welches mich so frappiert, dass ich ausserordentlich gern noch präcisere Details darüber wusste. Es handelt sich darum, dass im Jahre 1907 der zwanzigjährige de Silvestro seine Geliebte sowie mehrere andere Personen durch Gewehr-schüsse tötete u.zw unter sehr romantischen Umständen, welche Begeben-heit d'Annunzio in seinem Roman "Vielleicht, vielleicht auch nicht," ver-wertet haben soll. Dann aber tötete sich de Silvestro nicht selbst, fuhr auch nicht nach Amerika, sondern verstand sich unkenntlich zu machen und in der Nähe des Tatortes begann er ein neues Leben. Er nahm eine ~~Exxeu~~ Frau und hatte drei Kinder. In diesem Jahr, December 1928, hätte der Mord verjähren sollen und gerade in diesem Augenblicke wurde seine Identität irgendwie verraten, sein Haus umzingelt. Er offenbarte sich seiner Frau und seinen Kindern, sie standen zu ihm, suchten ihm zur Flucht zu helfen umsonst. Er ist heute in den Händen des Gerichtes.

Der Fall muss in Italien ja grosse Sensation gemacht haben und ich halte für möglich, dass Sie ohne übermässige Beanspruchung Ihrer Zeit mit ein paar Zeitungsblätter verschaffen könnten, die möglichst viel anschau-liche Detail, Einzelheiten über diese merkwürdige Existenz enthalten würden. Es wäre mich sehr reizen diesen merkwürdigen Stoff in einer Novelle zu behandeln. Ich bitte aber dringend sich nicht übermässig zu bemühen, wenn die Sache nicht leicht ist.

Ihr aufrichtig ergebener

Hofmannsthal

Pl. Die Novelle wurde in mein Roman eingelesen!

Abb. 15: Hugo von Hofmannsthal an seinen Übersetzer Ottone Schanzer, 18. November 1928
Privatbesitz

Die spontan imaginierte Novelle hat HvH nicht mehr geschrieben. Das Typoskript der Zeitungsmeldung hat sich in seinem Nachlass erhalten, dazu drei Gruppen von

Notizen. Sie kreisen um die Aufgabe, die zwei Teile der Lebensgeschichte – die wüsten Morde und das unerkannte Familienleben des Mörders – zusammenzubringen. Sie bildet somit gleichsam ›natürlich‹ die Struktur eines Diptychons, wie sie HvH immer wieder gestaltet hat in seinen Texten. GdA hatte in seinem Roman von 1910 die Sensation des liebestollen Verbrechers im Kreis junger Mädchen beim Tee erzählen lassen – HvH fällt die Fortsetzung der Geschichte in die Hände, und die Möglichkeit, GdA zu ›überschreiben‹, fortzusetzen, zu überbieten. Hierzu wünscht er sich Details für die Anschauung, vielleicht Zeichen, das Abgründige und die Latenzen der Geschichte zu fassen.

Der geheime Untergrund des Verhältnisses zu den Söhnen: dass jenen nie vergessenen Verbrechen das Gleichgewicht geboten werden muss. (SW XXIX, S. 214–216, hier S. 216)

Oder eine weitere Notiz:

Zu der Novelle: der Glaube an das Gewissen im Vater. Die Bäurin wartet, dass das Gewissen den Mörder ihr in die Hände treiben wird; sie weiß das, sie hat sich im Gebet dessen versichert. / Indessen hat die Stimme des Gewissens bisweilen einen geheimnisvollen Klang, dem die Ableitung aus sozialem Ursprung nicht völlig gerecht werden kann. / A. Baumgarten Rechtsphilosophie. (SW XXXVIII, S. 1038)

Der letzte Satz, ein unmarkiertes Zitat aus Arthur Baumgartens »Rechtsphilosophie« (1929), bezieht sich auf die Frage, ob das Gewissen aus der Gesellschaft oder von Gott kommt.¹⁴⁹

1929

15. Juli HvH stirbt in Rodaun, zwei Tage nach dem Selbstmord seines Sohnes Franz, mit 55 Jahren, im selben Alter wie seine Mutter 1904.

¹⁴⁹ Arthur Baumgarten, Rechtsphilosophie (Handbuch der Philosophie. Hg. von A. Baeumler und M. Schröter). München / Berlin 1929, S. 39. Den Hinweis auf die – in den SW nicht gesehene – Verbindung zum Novellenplan verdanke ich Konrad Heumann. Das Zitat aus Baumgarten notierte HvH auf dem Schönenberg, nahe Basel, als er Carl Jacob Burckhardt Anfang März 1929 besuchte.

17. Juli

Bernhard Diebold, Hugo von Hofmannsthal †. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 524, 1929:

Sein Kult der Schönheit trug ihm den Leumund des Aestheten und Artisten ein. Er war Neuromantiker. Das heißt: er suchte dem Leben die schönste Vision abzugewinnen, er ward davon zum Meister unter Meistern. D'Annunzios Farben, Oskar Wildes Sensibilitäten, Maeterlincks Ahnung und Stephan Georges Maß sind die Wände des Hofmannsthalschen Dichterraumes.

Hermann Bahr, Zum Gedächtnis [von Hugo von Hofmannsthal]. In: Die neue Rundschau 40, Nr. 11, 1929, S. 625–630:

Zehn Jahre jünger als d'Annunzio, sechs als Claudel, stand Hofmannsthal beiden weder an ursprünglicher Begabung noch ihrer strengen Durchbildung nach: ihm fehlte bloß der dankbare Widerhall im Herzen der Nation. Deutschland, gar aber Österreich, entsinnt sich doch seiner Künstler immer erst posthum. Daß Hofmannsthal nicht bloß ein Dichter hohen Ranges, sondern dazu noch überdies ein geborener Redner war, dem bloß die Tribüne fehlte, blieb unverstündlich [...]. Hofmannsthal fand den Dichter vom Leben der Nation ausgesperrt. Wie ganz anders wissen die lateinischen Völker sich ihrer Dichter zu bedienen [...]. Hofmannsthal war insgeheim d'Annunzio geistesverwandt [...].¹⁵⁰

In **HvH's Bibliothek** haben sich, worüber der Bibliotheksband der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe informiert (SW XL), 18 Bücher GdAs erhalten, zumeist mit Lesedaten, Anstreichungen und Kommentaren, darunter 3 Widmungsexemplare.

Bibliographie (Auswahl)

Agazzi, Elena: I rapporti di D'Annunzio con la cultura tedesca. In: Itinerari dannunziana. Atti della giornata di studio organizzata dal Cenacolo Orobica di poesia. Bergamo 1999, S. 65–79.

Alatri, Paolo: Gabriele D'Annunzio. Torino 1983.

Anderhub, Annemarie: HvH und Gabriele d'Annunzio. In: A.A.: Gabriele d'Annunzio in der deutschen Literatur. Diss. Bern 1948, S. 39–56.

¹⁵⁰ Wieder in: BW Bahr, S. 827–832, hier S. 827 und 829.

- Andreoli, Annamaria: Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio. Milano 2000.
- Ascarelli, Roberta: Hugo von Hofmannsthals »Gabriele d'Annunzio« in der Übersetzung von Gabriele d'Annunzio. Mitgeteilt und kommentiert von R.A. In: HJb 3, 1995, S. 169–213.
- Aspetsberger, Friedbert: Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus. In: Studi germanici, Jg. 10, Bd. 1, 1972, S. 425–500. Wieder in: Ders.: Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1987, S. 45–107.
- Begozzi, Luigi: Gabriele D'Annunzio nei saggi critici di Hugo von Hofmannsthal. In: Convivium XIII, 1941, S. 75–86.
- Bevilacqua, Giuseppe: Sulla cultura tedesca del fine secolo. In: D'Annunzio e la cultura Germanica. Atti del VI »Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara: 3–5 Maggio, 1984, S. 7–15.
- Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. von Frank-Rutger Hausmann und Volker Kapp. Bd. 2.1. Tübingen 2004, S. 442–454 (zu D'Annunzio).
- Bognár, Zsuzsa: Die ironische Struktur in den d'Annunzio-Essays von Hofmannsthal. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik. Budapest 2004, S. 38–59.
- Camerino, Giuseppe Antonio: Sul simbolismo europeo (con lettere inedite di d'Annunzio a Hofmannsthal). In: Ders.: Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento. Milano 1989, S. 7–30.
- Camerino, Giuseppe Antonio: Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento. Milano 1989.
- Carrière, Joseph M. und Joseph G. Fucilla: D'Annunzio Abroad. A. Bibliographical Essay. New York 1935.
- Chytraeus-Auerbach, Irene: Inszenierte Männlichkeit. Eine Untersuchung zur politischen Selbstinszenierung der italienischen Schriftsteller Gabriele D'Annunzio und Filippo Tommaso Marinetti in der Zeit zwischen Fin-de-Siècle und Faschismus. Essen 2003.
- D'Annunzio, Gabriele: Merope (Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi). Con interpretazione e commento de Enzo Palmieri. Bd. 4. Bologna 1945, S. 133–163.
- D'Annunzio, Gabriele: La penultima ventura. Scritti e discorsi fumani. Hg. von Renzo De Felice. Mondadori, Milano 1974.
- De Medici, Giulio: Bibliografia di Gabriele D'Annunzio. Roma 1928.
- Demetz, Peter: Die Flugschau von Brescia. Kafka, d'Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen. Aus dem Engl. von Andrea Marenzeller. Wien 2002.
- Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erobert Fiume. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler, Bernhard Siegert. München 1996.
- Durzak, Manfred: Ästhetizismus und die Wende zum 20. Jahrhundert. Gabriele D'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. In: Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte. Hg. von Silvio Vietta u.a. Tübingen 2005, S. 143–157.
- Esposito, Fernando: Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien. München 2011.

- Fewster, J. Colin: A Question of Loyalty. Hugo von Hofmannsthal, Stendhal, D'Annunzio, and Italian Nationalism. In: Seminar 42, H. 1, Febr. 2006, S. 15–32.
- Filipuzzi, Carla: Hofmannsthal und D'Annunzio. Verwandtes und Trennendes. Masch.Mskr. Diss. phil. Wien 1964.
- Fucilla, Joseph G. und Joseph M. Carrière: D'Annunzio Abroad. A. Bibliographical Essay. New York 1935.
- Gabriele d'Annunzio. L'uomo, l'eroe, il poeta. Hg. von Annamaria Andreoli, Ausstellungskataloge Museo del Corso, Rom 2001 (ital.), und Musee D'Orsay, Paris 2001 (frz.).
- Genz, Julia: Gabriele D'Annunzio. Autorfunktion in Politik und Militär. In: Dies.: Diskurse der Wertung. München 2011, S. 305–337.
- George, Stefan: Zeitgenössische Dichter – Übertragungen zweiter Teil: Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, De Regnier, D'Annunzio, Rolicz-Lieder. (Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd 16). Stuttgart 2011, S. 61–69.
- Goldschmidt, Kurt Walter: Gabriele d'Annunzio. In: Nord und Süd 123, 1907, S. 257–272.
- Guabello, Mario: Raccolta dannunziana. Catalogo ragionato. Biella 1948.
- Herzfeld, Marie: Gabriele d'Annunzio. Ein Dichter der Decadenz. In: Nord und Süd 77, April–Juni 1896, S. 44–65.
- Hinterhäuser, Hans: D'Annunzio und die deutsche Literatur. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 201, 1965, S. 241–261.
- Kessler, Harry Graf: Das Tagebuch 1870–1937. Hg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart 2004–2018.
Bd. 3. 1897–1905. Hg. von Carina Schäfer und Gabriele Biermann. Stuttgart 2004.
Bd. 4. 1906–1914. Hg. von Jörg Schuster. Stuttgart 2005.
Bd. 7. 1919–1923. Hg. von Angela Reinthal. Stuttgart 2007.
- Knipp, Kersten: Die Kommune der Faschichten. Gabriele D'Annunzio, die Republik von Fiume und die Extreme des 20. Jahrhunderts. Darmstadt 2018.
- Kunst wird Macht: Bayreuth italiana – Richard Wagner und Gabriele D'Annunzio, Gabriele D'Annunzio und Richard Wagner. Stuttgart 2020.
- Kupka, Anne: Der ungeliebte D'Annunzio. D'Annunzio in der zeitgenössischen und der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur. Frankfurt a.M. u.a. 1992.
- Larcati, Arturo: Die Reaktionen österreichischer Schriftsteller auf den Kriegseintritt Italiens am Beispiel der D'Annunzio-Rezeption. In: Zagreber Germanistische Beiträge 25, 2016, S. 195–214.
- Ley, Klaus: D'Annunzio, der Schelm. Zur Deutung des Dichters in der neueren deutschen Literatur. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 40, 1990, S. 324–349.
- Lunzer, Renate: Die »Canzone dei Dardanelli« scheidet die Geister. Ein *encore* zu D'Annunzio und Hofmannsthal. In: Zwischen den Fronten: Der Erste Weltkrieg als Feuerprobe für die persönliche Freundschaft und Intellektuelle Affinität zwischen Schriftstellern und Künstlern aus Italien, Österreich, Deutschland und Frankreich. Hg. von Arturo Larcati und Chiara Conterno. (Poetry, Music, and Art 15). Nordhausen 2020, S. 93–118.

- Maragliano, Giorgio: Figures and things. The gaze in d'Annunzio, Hofmannsthal, and Rilke. In: The Turn of the Century. *Le tournant du fin de siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*. Hg. von Christian Berg u.a. Berlin / New York 1995, S. 488–496.
- Masini, Ferruccio: Der Blick der Medusa (D'Annunzio und Hofmannsthal). In: Germania – Romania. Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur [zuerst ital. u. d. Titel »Lo sguardo della Medusa« 1973]. Hg. von Guilia Cantarutti und Hans Schumacher (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte. 14). Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 23–38.
- Matthes, Valerie: Italienische Dichter der Gegenwart. Studien und Übertragungen. Berlin 1899.
- Mazzarella, Arturo: Hofmannsthal »lettore« di D'Annunzio. In: D'Annunzio e la cultura Germanica. Atti del VI «Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara: 3–5 Maggio 1984, S. 283–298.
- Mazzarella, Arturo: La visione e l'enigma. D'Annunzio Hofmannsthal Musil. Napoli 1991.
- Mendelssohn, Peter de: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt a.M. 1970.
- Meyer Troxler, Katharina: Recezione delle opere di D'Annunzio nei paesi tedeschi. In: D'Annunzio e la cultura germanica. Atti del VI Convegno internazionale die studi dannunziani. Pescara 3–5 maggio 1984. Hg. vom Centro Nazionale di Studi dannunziani. Pescara 1985, S. 267–275.
- Passerini, Giuseppe L.: Vocabolario dannunziano. Florenz 1928.
- Perdichizzi, Concetta: Das Paradox der Dekadenz. Der Einzelne und die Masse bei Gabriele D'Annunzio und Hugo von Hofmannsthal. Diss. phil. Uni. München 2017. Online https://edoc.ub.uni-muenchen.de/23801/1/Perdichizzi_Concetta.pdf.
- Pigeon, Amédée: Gabriele d'Annunzio. Poète et romancier italien. Paris 1892.
- Pigeon, Amédée: Gabriele d'Annunzio. Poète et romancier italien. In: La revue hebdomadaire roman, histoire et voyage XIII, Paris 24. Juni 1893, S. 596–613.
- Pravida, Dietmar: Goethe-Haus, *fin de siècle*. Gabriele d'Annunzios Besuche im Frankfurter Goethe-Haus und die Goethe-Rezeption am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2017, S. 205–245.
- Raponi, Elena: Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal. Milano 2002.
- Raponi, Elena: Hofmannsthal traduttore di D'Annunzio. Un frammento della »Gioconda« e la sua complessa vicenda editoriale tra Vienna e Berlino. In: L'analisi linguistica e letteraria, Jg. 3, Nr. 2, 1995, S. 571–589.
- Raponi, Elena: Hofmannsthal e l'Italia. Da D'Annunzio a Manzoni. In: Università degli Studi di Napoli l'Orientale. Annali. Sezione germanica. Napoli-Catania: Iniziative Editoriali 17, 2007, 1–2, S. 255–266.
- Raponi, Elena: L' »Elettra« (1903) di Hugo von Hofmannsthal tra Sofocle e D'Annunzio. In: Studia Austriaca 21, 2013, S. 131–154.
- Re, Lucia: Gabriele D'Annunzio's Theater of Memory: Il Vittoriale degli Italiani / Il teatro della memoria di Gabriele D'Annunzio: Il Vittoriale degli Italiani. In: The Journal of Decorative and Propaganda Arts. Bd. 3, Winter 1987 (Italian Theme Issue), S. 6–51.

- Renner, Ursula: »Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig« – Ein Aufsatzfragment Hofmannsthals über Gabriele d’Annunzio. In: HJb 2, 1994, S. 7–20.
- Renner, Ursula: Über alle Maßen unerhört. Inspiration aus der Zeitung; Ein ungedruckter Brief Hugo von Hofmannsthals über sein letztes Vorhaben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. April 2024, Nr. 81, S. 16 (Literarisches Leben).
- Rezai-Dubiel, Jasmin Marjam: Kritik des Chiasmus. Geschichtsphilosophie und kollektive Identität in der Literatur der Moderne. Paderborn 2016 (zu D’Annunzio S. 121–159).
- Ritter-Santini, Lea: Im Zeichen Tristans. Gabriele D’Annunzio (1863–1938) und die Welt der Barbaren. In: NZZ, Nr. 48, 27./28. Februar 1988, S. 67.
- Rohden, Jan: Konfigurationen krisenhafter Wahrnehmung in der Literatur um 1900. Eine Studie über Joris-Karl Huysmans, Gabriele D’Annunzio, Oscar Wilde und Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 2018.
- Rossi, Francesco: D’Annunzio-Übertragungen. In: Stefan George – Werkkommentar. Studien und Interpretationen zu sämtlichen Dichtungen und Übertragungen. Hg. von Jürgen Egyptien. Berlin / Boston 2017, S. 780–785.
- Scherpe, Käthe: Gabriele d’Annunzios Romane und Dramen in der zeitgenössischen Kritik. Diss. phil. Uni Breslau, Maschr. 1943.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Zwei Diskurse der literarischen Kriegsführung: Marinetti und D’Annunzio (mit einer Anmerkung zu Hofmannsthal). In: Österreich und der große Krieg 1914 – 1918. Hg. von Klaus Amann und Hubert Lengauer. Wien 1989, S. 60–66. Online unter <<http://gams.uni-graz.at/o:usb-064-90>>.
- Spackman, Barbara: Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy. Minneapolis u.a. 1996.
- Vallentin, Berthold: Gespräche mit Stefan George 1902–1931. Amsterdam 1967, S. 121f.
- Vecchioni, Mario: Bibliografia critica di Gabriele d’Annunzio. Pescara / Roma 1970.
- Vignazia, Adriana: Die deutschen D’Annunzio-Übersetzungen. Entstehungsgeschichte und Übersetzungsprobleme (Wiener Beiträge zur Komparatistik und Romanistik. 6). Frankfurt a.M. u.a. 1995.
- Wertheimer, Jürgen: Ästheten? Aktivisten? Terroristen? D’Annunzio und Stefan George. In: Von Poesie und Politik. Tübingen 1994, S. 15–27.
- Woodhouse, John: Gabriele D’Annunzio. Defiant Archangel. Oxford 1998.
- Zanucchi, Mario: D’Annunzio, Gabriele. In: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Hg. von Achim Aurnhammer u.a. Bd. 3. 2. Aufl. Berlin / Boston 2016, S. 1329–1332.

Abenteu(r)er um 1900. Vorbemerkung

Die Literaturgeschichte des Abenteuers steht seit einiger in Zeit wieder verstärkt im Fokus der Forschung. Die folgenden Aufsätze sind aus der Tagung »Abenteu(r)er um 1900« hervorgegangen, die im vergangenen Jahr von der Münchener DFG-Forschungsgruppe »Philologie des Abenteuers« veranstaltet wurde und sich mit einer Epoche dieser langen Geschichte beschäftigte, zu deren Signatur der Zug ins Abenteuer gehört. Abenteuererzählungen und Abenteuererfiguren haben um 1900 Konjunktur. Ihre Faszinationskraft überwindet die Grenzen von Kolportage und Kanon ebenso mühelos wie die zwischen Medien, Gattungen und Diskursen. Dem konventionellen Erzählschema des Abenteuers verdanken nicht nur die verschiedenen Spielarten des Abenteuerromans ihren beispiellosen Erfolg, es durchdringt vom Expeditionsbericht über die Detektivgeschichte bis zum Kolonialroman auch eine Vielzahl anderer populärer Genres. Zugleich erprobt die zeitgenössische Literatur am Abenteuer neue Formen der Darstellung und Figuration. Einerseits werden herkömmliche Erzählmuster und Handlungselemente verfremdet, parodiert und transformiert, so dass das erzählte Abenteuer in ein Abenteuer des Erzählens übergeht. Vor dem Hintergrund der Aufwertung des Abenteuerbegriffs durch Friedrich Nietzsche – und in seiner Nachfolge Georg Simmel – motiviert das Abenteuer andererseits literarische Experimente, die den Kreis narrativer Genres zugunsten essayistischer, dramatischer und lyrischer Formen überschreiten. Dabei verlagert sich die Aufmerksamkeit vom Abenteuer auf den Figurentypus des Abenteurers und die Lebensformen, die dieser repräsentiert. Die folgenden Beiträge untersuchen die kulturelle und poetische Faszination des Abenteu(r)ers am Beispiel dramatischer und narrativer Texte Hugo von Hofmannsthals, Arthur Schnitzlers, Selma Lagerlöfs und Franz Kafkas.

Inka Müller-Bach

»Ist was passiert?«

Zur Dramaturgie des Abenteu(r)ers in Hofmannsthals
Casanova-Stücken¹

»Hoho, ich bin vergeßlich«,² bemerkt verwundert Baron von Weidenstamm, der erotische Abenteurer in Hofmannsthals Drama »Der Abenteurer und die Sängerin«, als er sich zu Beginn des Stücks an seine venezianische Jugendzeit zu erinnern sucht. Vergesslichkeit ist bei einer Figur, die nach dem Modell Casanovas gestaltet ist, in der Tat verwunderlich. Wie seine »Histoire de ma vie« eindrucksvoll belegt, war der historische Schriftsteller Giacomo Casanova keineswegs vergesslich, er zeichnete sich im Gegenteil durch ein phänomenales Gedächtnis aus. Hofmannsthal bügelt die historische Figur gegen den Strich, um seinen dramatischen Abenteurer in das nietzscheanische Spannungsfeld von Historie und Leben zu versetzen. Er wird dem einen Pol, dem Pol des Lebens und des Glücks zugeordnet, das Nietzsche zufolge bekanntlich an das »Vergessen-können« gebunden ist:

Bei dem kleinsten aber und bei dem grössten Glücke ist es immer Eines, wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessen-können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden. [...]

Also: es ist möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Thier zeigt; es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben.³

¹ Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der in der »Vorbemerkung« genannten Tagung, aus der dieser Aufsatz hervorging, insbesondere Christian Begemann (München) und Justus Fetcher (Mannheim) sei für Hinweise und Anregungen herzlich gedankt.

² SW V Dramen 3, S. 99.

³ Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (1873). In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. Bd. 1, S. 250. Auf diese Stelle ist im Zusammenhang mit Hofmannsthals Stück und Georg Simmels »Abenteurer«-Essay schon verschiedentlich hingewiesen worden. Vgl. Carina Lehen, Das Lob des Verführers: Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933. Paderborn 1995, S. 121; Dieter Thomä, Ankunft und Abenteurer. Philosophische Anmerkungen zu Zeiterfahrungen um 1900 im Ausgang

Wie für Georg Simmel ist der Abenteurer für Hofmannsthal der Inbegriff »des unhistorischen Menschen«, des »Gegenwartswesens«.⁴ Anders als Simmel, dessen Essay »Das Abenteuer« bzw. »Philosophie des Abenteurers«⁵ heißt, interessiert Hofmannsthal sich jedoch vor allem für die Figur des Abenteurers, und damit verschieben sich die Akzente. Simmel bestimmt das Abenteuer als eine Form des Erlebens – und zwar paradigmatisch als eine Form des erotischen Erlebens des Mannes –, das zeitlich strikt begrenzt ist und einerseits als ein exzentrisches Erlebnis aus der Kontinuität des Lebens herausfällt, andererseits im Unterschied zu einer beliebigen Episode mit den »geheimsten Instinkten und mit einer letzten Absicht des Lebens«⁶ kommuniziert. Dagegen verkörpert der professionelle Abenteurer vom Typus Casanovas, um den es Hofmannsthal geht, eine episodische Form des Lebens, das keinen anderen Zusammenhang hat als den, der durch die diskontinuierliche Kette seiner erotischen Erlebnisse gestiftet wird.

In Hofmannsthals werkbiographischer Selbstdeutung entspricht diese Lebensform einem Entwicklungsstadium, das sowohl chronologisch als auch typologisch bestimmt wird. Wie der Dichter steht der Abenteurer typologisch zwischen einem Stadium der sogenannten »Prae-existenz«, einem chronologisch der Kindheit zugeordneten Sein vor der Zeit, einem geschichtslosen Zustand der magischen Teilhabe an und dionysischen Allverbundenheit mit der Welt, und einem Stadium der Existenz, in dem das in die Zeitlichkeit des Lebens gefallene Individuum zu sich selbst gekommen ist und sich als soziales Wesen mit der Welt verknüpft.⁷ Doch nicht nur in typologischer Hinsicht hat der

von Emile Zola und Georg Simmel. In: *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*. Hg. von Aage Hansen-Löve, Annegret Heitmann und Inka Mülder-Bach. München 2009, S. 21–41, hier S. 35; Marie Wokalek, »Der Abenteurer und die Sängerin« als Maskentanz schöpferischer Lebenskunst. In: *DVjs* 93, 2019, S. 309–335, hier S. 321f.

⁴ Georg Simmel, *Das Abenteuer* (1911). In: Ders., *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas. Berlin 1983, S. 13–26, hier S. 15.

⁵ So der Titel der ersten, 1910 erschienenen und für die Buchausgabe überarbeiteten und erweiterten Fassung. Vgl. Simmel, *Philosophie des Abenteurers*. In: Ders., *Gesamtausgabe*. Hg. von Otthein Rammstedt. Bd. 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 1. Hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. Frankfurt a.M. 2001, S. 97–110.

⁶ Simmel, *Das Abenteuer* (wie Anm. 4), S. 21.

⁷ Vgl. *GW RA III*, S. 599–608.

Abenteurer Verwandtschaft mit dem Schriftsteller. In den Angelegenheiten des Abenteuererlebens werden bei Hofmannsthal vielmehr stets Angelegenheiten der Literatur mit verhandelt. In anderer Weise sieht auch sie sich mit dem Problem des Nutzens und Nachteils der Historie konfrontiert. Die Literatur sucht ebenfalls nach Wegen, um die unermesslichen Bestände der kulturellen Tradition so auf Abstand zu bringen, dass sie die vitalen Interessen der Gegenwart zur Geltung bringen kann. Wie kann sie selbst einen Zug ins Abenteuerhafte gewinnen und sich dem Moment hingeben? Das ist eine Frage des Schreibstroms und des assoziativen Potentials der Sprache, die – mit einer Formulierung Robert Musils – in »der Dichtung dem Menschen [gleicht], der dorthin geht, wohin es ihn zieht«.⁸ Und es ist zugleich, und untrennbar damit verbunden, eine Frage des produktiven Umgangs mit den Beständen der Tradition. Hofmannsthal arbeitet in und mit diesen Beständen – was nicht bedeutet, dass er sich ihrer Abgelebtheit nicht bewusst wäre. Doch den avantgardistischen Gestus des radikalen Traditionsbruchs macht er sich nicht zu eigen. Sein produktiver Umgang mit der Last der kulturellen Memoria besteht in Entschwerungen, Fragmentierungen und Mobilisierungen, die die überkommenen Stoffe, Motive und Formen nicht »vergessen«, wohl aber transformieren, verschieben und rekombinieren.

Die beiden Stücke Hofmannsthals, um die es im Folgenden geht, »Der Abenteurer und die Sängerin« sowie »Cristinas Heimreise«, sind schon insofern für diesen Umgang mit der Tradition charakteristisch, als sie bekannte Stoffe, nämlich Episoden aus Casanovas »Histoire de ma vie«, aufgreifen, um diese nicht nur in motivischer Hinsicht abzuwandeln, sondern im Hinblick auf die literarische Gattung zu transformieren. Was Casanova als Erzählung präsentiert, wird in dem ersten Fall in ein dramatisches Gedicht mit komödiantischen Elementen, in dem zweiten in eine Prosa-Komödie übersetzt. Dass die Figur des erotischen Abenteurers für Hofmannsthals Annäherungen an und Experimente mit dem Genre der Komödie von zentraler Bedeutung

⁸ Robert Musil, Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu. In: Ders., Gesammelte Werke. Hg. von Adolf Frisé. Bd. II. Prosa und Stücke. Berlin 1978, S. 1203–1224, hier S. 1213.

ist, ist ebenso bekannt wie der Umstand, dass es in diesen Komödien in der einen oder anderen Weise stets um das Verhältnis von Abenteuer und Ehe geht.⁹ In den späten Komödien repräsentieren die männlichen Hauptfiguren in Personalunion beide Seiten dieses Verhältnisses. In »Der Schwierige« (1921) absolviert der kriegstraumatisierte und sich selbst historisch gewordene Verführer Kari Bühl eine Passage, die in eine von Stellvertretern präsentierte Verlobung mündet. In »Der Unbestechliche« (1923) intrigiert ein despotischer Diener gegen den verheirateten Lebemann Jaromir, um diesen zu seiner Ehefrau und in den Schoß seiner Familie zurückzuführen. In den frühen Casanova-Stücken sind der Abenteuerer und der Ehemann dagegen Antipoden, die um dieselbe Frau konkurrieren. Dort ist der Libertin als Störer oder Kuppler in eine übergreifende Handlung eingebunden, deren glückliches Ende in der Fortsetzung bzw. dem Zustandekommen einer Ehe besteht. Dabei erprobt Hofmannsthal Mittel und Formen, um Tragödien abzuwenden und die unhistorische Lebensweise des Abenteuerers dramaturgisch und szenisch für die Komödie produktiv zu machen.

»Der Abenteuerer und die Sängerin«

Der Abenteuerer als Heimkehrer

Das Drama »Der Abenteuerer und die Sängerin« entstand 1898 innerhalb weniger Wochen in Venedig und liegt in mehreren Fassungen mit variierenden Untertiteln vor: einer Erstfassung in zwei Aufzügen sowie zwei stark gekürzten Bühnenfassungen jeweils in einem Aufzug. Ich beziehe mich auf die Erstfassung, die 1899 uraufgeführt wurde,

⁹ Vgl. u.a. Thomas Wirtz, Abenteuer Ehe. Anmerkungen zu einem Dualismus in Hofmannsthals späten Komödien. In: *Colloquia Germanica* 31, 1998, S. 155–172; Hans-Albrecht Koch, Komödien. Zur Einführung. In: HH, S. 227–229; Elsbeth Dangel-Pellouin und Alexander Honold, Grenzenlose Verwandlung. Hugo von Hofmannsthal. Biographie. Frankfurt a.M. 2024, S. 481–488.

in Buchform erstmals 1909 erschien und von Hofmannsthal in seine Werkausgabe von 1924 aufgenommen wurde.¹⁰

Dem Stück liegt die Erzählung Casanovas von der Wiederbegegnung mit einer Geliebten seiner Jugendzeit zugrunde, der berühmten Sängerin Angela Calori alias Teresa. Er hatte sie 1744 als ein blutjunges Mädchen von angeblich vierzehn Jahren kennengelernt, das in Ancona unter dem Namen Bellino als Kastrat auftrat. Er lässt sich nicht täuschen, erkennt in dem vermeintlichen Kastraten sofort das junge Mädchen, sie verlieben sich, tragen miteinander allerhand Rededuelle aus, wollen heiraten, dann kommt einiges dazwischen und Casanova nimmt Reißaus. Diese Vorgeschichte war Hofmannsthal zur Zeit der Entstehung seines Stücks nicht bekannt. Er hatte nur den Band zur Hand, in dem Casanova erzählt, wie er siebzehn Jahre später Teresa in der Oper in Florenz als Primadonna auf der Bühne sieht. Sie erkennen sich augenblicklich wieder und verabreden sich in einer Pause für den nächsten Tag. Zurück im Zuschauerraum, kommt Casanova ins Gespräch mit seinem Sitznachbarn, einem schönen jungen Mann, der sich als Teresas Ehemann entpuppt. »Il y avait là-dedans complications de hasards et matière à une bonne scène de comédie«,¹¹ kommentiert der Erzähler der Lebensgeschichte in der von Hofmannsthal verwendeten Ausgabe, und in der Tat gleicht der weitere Verlauf der Dinge einem heiteren Lustspiel, in dem Casanova rundum glückliche Tage verlebt. Die in ihren Ehemann verliebte Teresa findet, sie sei es ihrer ersten Liebe schuldig, noch ein letztes Mal Sex mit Casanova zu haben

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens*. Ein Gedicht in zwei Aufzügen, SW V Dramen 3, S. 95–177, im Folgenden im Haupttext mit Seitenzahl zitiert.

¹¹ *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même, suivis de fragments des mémoires du Prince de Ligne*. Paris 1880. Bd. V, Kap. VII, nach SW V Dramen 3, Quellen, S. 424. Der Satz gehört zu den zahllosen massiven Eingriffen, von denen die Casanova-Editionen bis weit ins 20. Jahrhundert gekennzeichnet waren. In den ersten zuverlässigen französischen und deutschen Ausgaben der 1960er Jahre findet er sich ebenso wenig wie in der neuen kritischen Ausgabe der Bibliothèque de la Pléiade: Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*. 3 Bde. Édition établie sous la direction de Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna avec la collaboration de Furio Luccichenti et Helmut Watzlawick. Paris 2013–2015. Bd. 2, vgl. S. 557f.

– »mais ne nous en souvenons pas. Oublions-le, mon ami.«¹² Während einer Opernprobe bei sich zu Hause stellt sie Casanova ihren vermeintlichen Bruder Cesarino vor, der ihm sehr ähnlich sieht und in dem er augenblicklich seinen eigenen Sohn erkennt. Um diese Verhältnisse zu kaschieren, hat die Sängerin ihre Lebensgeschichte gefälscht und gibt sich für jünger aus als sie ist. Der gutmütige Ehemann, dem die Ähnlichkeit zwischen Teresas vermeintlichem Bruder und Casanova ebenfalls nicht entgeht, lässt sich gern überzeugen, dass Casanova diesen Sprössling als Liebhaber von Teresas Mutter gezeugt hat. Casanova ist sogar verwegen genug, während einer Abendgesellschaft eine Tabakdose mit einem Jugendbildnis zu präsentieren, das ebenso gut ein Porträt Cesarinos sein könnte. Er möchte den Sohn mitnehmen, damit dieser die Welt kennenlernt, aber Teresa gibt ihn nicht her.

Hofmannsthal entdeckt in dieser Episode ebenfalls den Stoff für eine »comédie«, worunter er allerdings kein leichtes Lustspiel, sondern »ein ernstes Stück mit heiterem Ausgang« verstanden wissen wollte.¹³ Das Ergebnis ist eine lyrisch-dramatische Mischform, die mit Zitaten und Anspielungen, Spiegelungen und Doppelungen gespickt ist, und in der die Figuren ausführlich über sich und das Leben reflektieren. Nicht diesen Reflexionen und dem dichten Geflecht aus Mythenparodien, intertextuellen Bezügen und textinternen Wiederholungen und Verweisungen gilt mein Hauptinteresse,¹⁴ sondern der Dramaturgie des Stücks. Hofmannsthal übernimmt die Grundkonstellation von Casanovas Erzählung, verändert aber das Gewicht der Nebenpersonen und den Zuschnitt der Hauptfiguren und verlegt den Schauplatz des Geschehens von Florenz nach Venedig. Baron von Weidenstamm ist ein lebensgeschichtlich – und geschichtlich – gealterter Abenteurer, er ist ein Mann von etwa fünfzig Jahren und damit rund fünfzehn Jahre älter als Casanova bei der Wiederbegegnung mit Teresa. Die Verlage-

¹² So heißt es wiederum in der von Hofmannsthal benutzten Ausgabe, SW V Dramen 3, Quellen, S. 425.

¹³ Hugo von Hofmannsthal, Brief an die Eltern vom 26. September 1898, SW V Dramen 3, Zeugnisse, S. 485.

¹⁴ Vgl. zu diesem Geflecht und den Verfahren, aus denen es hervorgeht, Wokalek, »Der Abenteurer und die Sängerin« (wie Anm. 3), die das Stück als Versuch der »Befreiung von der Last des Epigonentums im Gestus eines überhistorisch-schöpferischen Überschreitens aller bindenden Zeitrahmen« (S. 329) liest.

rung des Schauplatzes führt ein episches Motiv in das Drama ein und macht den Abenteurer zu einem Heimkehrer oder Rückkehrer, der – wie der historische Casanova im Jahr 1774 – nach fünfzehnjähriger Abwesenheit in seine Heimatstadt zurückkehrt, aus deren Bleikammern er einst entflo. Beides, das höhere Alter und die Rückkehr, die ja zugleich eine in die eigene Vergangenheit ist, hängen offenkundig zusammen. Das Alter ist der Gegenspieler des Abenteurers – das »Wesen des Abenteurers« ist »die dem Alter schlechthin nicht gemäße Lebensform«.¹⁵ Es ist mit einem Verlust an Attraktivität und Potenz verbunden, der das Vergehen der Lebenszeit spürbar macht, welchem die Kette zeitenthobener erotischer Augenblicke nicht entkommen kann. Es ist die Macht dieses Gegenspielers, die den stets nach vorn, auf Neues und Unerwartetes gerichteten Bewegungsimpuls des Abenteurers zu Beginn von Hofmannsthals Drama umgekehrt hat.

Wie Odysseus nach Ithaka kommt Baron von Weidenstamm inkognito und als Fremder in seine Heimatstadt zurück. Das soll ihn einerseits vor der Entdeckung durch die Inquisition schützen, andererseits seine Attraktivität erhöhen. Denn wie er im Lauf des Stücks erklärt, ist der Abenteurer schon deshalb »reizender als alle Andern«, weil er überall, wo er hinkommt, »der Fremde« (S. 166) ist. Ein solcher Fremder tritt in zahlreichen zeitgenössischen Dramen auf. Seine »Erscheinung« besagt nach Peter Szondi, »daß die Menschen, die durch ihn zu dramatischer Darstellung gelangen, von sich aus dazu nicht fähig wären.«¹⁶ Bei Hofmannsthal hat der Abenteurer als Fremder die Funktion eines Katalysators. Er setzt eine Reaktion in Gang, von der er selbst nicht betroffen ist, und löst eine potenziell tragische Krise aus, die mit komödiantischen Mitteln abgewendet wird.

Anagnorisis

Dem Motiv des Inkognitos entspricht das Handlungsmoment der Anagnorisis. Es ist als Wiedererkennung und Umschlag von Nicht-Wissen

¹⁵ Simmel, Das Abenteuer (wie Anm. 4), S. 24.

¹⁶ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (1880–1950). Frankfurt a.M. 1971, S. 66.

in Wissen für den Aufbau und den Verlauf des Stücks von zentraler Bedeutung. Hofmannsthal deutet dieses Moment lebensphilosophisch aus, oder andersherum formuliert: Er nutzt es als Vehikel, um die Vermögen der Erinnerung und des Vergessens und mit ihnen, nach Nietzsche, das Verhältnis von historischem Wissen und Glückserlebnis in dramatische Strukturmomente zu übersetzen. Der Einsatz dieses Moments steht in gezieltem Widerspruch zu allen klassischen Regeln der dramatischen Kunst. Die wichtigste Wiedererkennung des Stücks markiert keinen Wendepunkt, keine Peripetie des Geschehens. Sie hat schon stattgefunden, bevor das Stück einsetzt, und leitet keine Lösung der dramatischen Krise ein, sondern löst diese allererst aus. Es ist der schockhafte Moment, in dem die Sängerin Vittoria auf der Bühne im Zuschauerraum den Abenteurer, ihren ehemaligen Geliebten, »wie ein Blitz« (S. 130) wiedererkannt hat.

Das Stück beginnt am Abend nach der Opernführung in dem angemieteten Palais des Barons von Weidenstamm, der im ersten Akt das Zentralgestirn ist, um das die anderen Figuren kreisen. In seinen Orbit gerät zunächst Lorenzo Venier, den Weidenstamm, ohne um Lorenzos Identität als Ehemann der Sängerin zu wissen, in der Oper kennengelernt hat. Er findet nichts wünschenswerter, als mit diesem jungen Edelmann, dem Hofmannsthal den Namen einer der berühmtesten venezianischen Patrizierfamilien gibt, »eine Unterhaltung fortzusetzen, die der Zufall angeknüpft hat« (S. 97), und unterhält sich in der Tat prächtig. Er erklärt Venedig seine Liebe und ruft »den Anfang« (S. 100) der Stadt in Form eines ad hoc erfundenen erotischen Gründungsmythos auf. Auch dieser »Anfang ist pure Magie: Praeexistenz«¹⁷ – oder vielmehr deren Parodie. Denn die Ironie ist nicht zu verkennen. Mit einer Beredsamkeit, die er in treffender Zweideutigkeit als die eines »Liebhabers« (S. 101) bezeichnet – als Rhetorik eines Amators also ebenso wie eines Amateurs –, redet der zurückgekehrte Abenteurer sich in einen dionysischen Zustand vor aller Individuation hinein, einen zeitenthobenen Zustand der umfassenden Teilhabe, in dem die Differenz von Vergangenheit und Gegenwart ebenso aufgehoben ist wie die Differenz von Ich und Welt: »ich schmecke alles dies mit einer

¹⁷ GW RA III, S. 621.

Zunge« (S. 99). Die Liebeserklärung an die Stadt geht in eine Erinnerung an die »unbeschreiblichsten«, »unvergeßlichsten« (S. 101) venezianischen Liebesnächte über, die durch das Wiedersehen mit Vittoria wachgerufen wurde:

Sei nicht zu stolz darauf, daß du nicht dreißig bist!
Was später kommt, ist auch nicht arm. Rückkehren
und nicht vergessen sein: der Mund wie Rosen,
die offenen Arme da, hineinzufliegen!
Als wär man einen Tag nur fern gewesen –
Und den Ulysses grüßte kaum sein Hund! (S. 105)

Die der Gegenwart des Dramas vorausgehende Wiedererkennung scheint den Spuk des Alters zu verscheuchen. Sie verschafft dem Abenteurer nicht nur die euphorisierende Gewissheit, nicht vergessen worden zu sein. Sie scheint die Zeit zu löschen und ihm zu bestätigen, dass er der unwiderstehliche Liebhaber ist, der er war, und die Liebesstunden wiederholen kann, als wären sie vom Vortag gewesen. Auch auf die wortreiche Evokation der Stimmung dieser Liebesstunden fällt ein ironisches Licht. Wie David Wellbery gezeigt hat, bezeichnet Stimmung bei Hofmannsthal einen unpersönlichen, ich-losen Zustand, in dem präreflexiv Erlebtes, das der willkürlichen Erinnerung nicht zugänglich ist, in einer Durchdringung der Zeitschichten von Vergangenheit und Gegenwart wiederkehrt.¹⁸ Die vermeintlich unvergesslichsten Stunden, die Weidenstamm beschwört, sind dagegen insofern unpersönlich, als er – wie sich später herausstellt – vergessen hat, mit wem er sie verbracht hat, seine Beschreibungen aber dafür – wie sich bereits in dieser Szene zeigt – in seinem Dialogpartner ähnliche Bilder wachrufen.

Die Suada des seltsamen Barons mit dem holländischen Namen und dem venezianischen Dialekt versetzt Lorenzo in zunehmende Unruhe. Anders als bei Casanova hat Hofmannsthals Ehemann schon in der Oper »Verdacht« (S. 102) geschöpft. Ihm ist nicht entgangen, dass »etwas Ungeheures« (S. 115) in seiner Frau vorging, als sie Weidenstamm

¹⁸ Vgl. David Wellbery, Stimmung. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Studienausgabe. Stuttgart / Weimar 2010. Bd. 5, S. 703–733, hier S. 716–718.

unter den Zuschauern erblickte. Fortan will er wissen: »Wer ist der Mensch?« (S. 99; vgl. S. 103 und 115). Er wittert in dem Fremden das »Werkzeug« eines »unfaßbaren Diebstahl[s]« (S. 125), durch das ihm Vittoria und mit ihr das »einzige Geschenk« (S. 147) seines Lebens geraubt werden soll, und sammelt verdächtige Indizien, die ihn wie die Schlangen eines Medusenhaupts würgen und sich um seinen »Hals legen wie der Strick des Henkers« (S. 125). Als ihm Weidenstamm, der immer noch nicht weiß, wen er vor sich hat, zum Abschied eine kostbare Dose schenkt, schlägt Lorenzo ohnmächtig zu Boden. Denn den Deckel der Dose schmückt – das übernimmt Hofmannsthal von Casanova – ein Porträt des Abenteurers als junger Mann, in dem Lorenzo – wie der Leser bzw. Zuschauer erst im folgenden Akt erfährt – die Züge Cesarinos, seines Schwagers und des vermeintlichen Bruders von Vittoria wiedererkennt. Damit ist aus den Schlangen und Stricken der potenziell tragische »Knoten« (S. 125, 129) geschürzt worden, den Lorenzo »entzweizuhau'n« (S. 125) oder »aufzulösen« (S. 129) entschlossen ist.

Nach seinem Abgang tritt Vittoria zitternd bei Weidenstamm ein und beginnt zu weinen. Der Baron, der inzwischen erfahren hat, dass Lorenzo ihr Ehemann ist, und ihr mitteilt, dass dieser bei ihm war und ihn für morgen zu sich eingeladen hat, begrüßt sie mit den Worten: »Bist du es wirklich, Liebste?« (S. 129) Wie er freudig bemerkt, hat sie ihn in der Oper »gleich erkannt«, doch sie findet ihn nun »verändert« (S. 129). Damit steht das Konzept der *Wiedererkennung* selbst und mit ihm die Vorstellung personaler Identität über den Abgrund der Zeiten hinweg zur Diskussion.

BARON [...]	Bin's nicht ich?
VITTORIA <i>ängstlich</i>	Ja, bist du's?
	Ich bin's. [...]
BARON	Fühlst du, daß ich's bin?
	<i>Will sie küssen</i>
	[...]
VITTORIA	Daß du's bist, ob ich's fühle? Ja und nein.
	Ich bin bei dir und doch mit mir allein.
BARON	So red' von dir. (S. 130)

Sie redet, indem sie von ihrer Stimme und ihrem Gesang erzählt, den gemeinsamen Sohn erwähnt sie nicht. Anders als Casanovas Teresa ist sie nicht immer Sängerin gewesen, und anders als bei Casanova war

das Verlassenwerden durch den Abenteurer für sie eine Katastrophe. Erst aus dieser Katastrophe ist ihre Stimme hervorgegangen, erst der Schmerz hat sie zur Sängerin gemacht, deren Stimme den Geliebten herbeisehnte und die Welt umspannte, in der er war. Für die elegische, aus »Vergessen[]« und »Erinnerung« (S. 131) gemischte Stimmung, die aus dieser Stimme spricht, hat der Abenteurer keinen Sinn. Er will Vittoria wieder besitzen, will »dasselbe Stück« (S. 140) noch einmal spielen und beschwört sie, an das zu denken, »was war« (S. 133). Der Rückgang in die Vergangenheit aber bringt zutage, dass sie zwar ihn, nicht aber er sie wiedererkannt hat. Er hat alles »verwechselt« und »vergessen«, die Umstände und den »Ort« ebenso wie die »Person« selbst (S. 135). Er weiß nicht, wer die »Liebste«, die vor ihm steht, »wirklich« ist, weil er nicht weiß, wer sie unter den vielen Frauen seiner Vergangenheit gewesen ist, in welchem Stück sie überhaupt gespielt hat.

Lustige Gesellschaft

Ältere Liebhaber junger Ehefrauen, eifersüchtige Ehemänner und Verwechslungen von Personen gehören zu den ältesten Typen und Motiven der Komödie. Hofmannsthals verleiht dem Knoten, der sich um den eifersüchtigen Ehemann schürzt, ein potenziell tragisches und der Verwechslung für die ehemalige Geliebte ein existenzielles Gewicht. Neben diesen beiden Handlungskernen gibt es im ersten Aufzug des Stücks aber noch ein drittes Zentrum. Dessen Akteur ist die »lustige[] Gesellschaft« (S. 104), die der Baron zur abendlichen Unterhaltung eingeladen hat, ein buntes Ensemble, das fast über den ganzen ersten Aufzug hinweg auf der Bühne ist und auch den Ehemann, der sich absentieren will, einfängt. Wie Juliane Vogel gezeigt hat, pflegen solche lustigen Gesellschaften in Hofmannsthals Stücken zu intervenieren, »wo sich eine tragische Vereinzelung zu vollziehen droht.«¹⁹ In ihrem Dauergerede findet statt, was Vogel unter Bezug auf Simmel als »mikrologischen Vergesellschaftungsprozess«²⁰ beschreibt. Sie geben sich nicht

¹⁹ Juliane Vogel, *Komische Schwärme. Zur Poiesis des Sozialen bei Hugo von Hofmannsthal*. In: *HJb* 26, 2018, S. 125–141, hier S. 127.

²⁰ Ebd., S. 125.

nur der zerstreuenden Unterhaltung hin, sondern zerstreuen den dramatischen Verlauf selbst in einem Gewimmel von Kleinstszenen, die dafür sorgen, dass die Kommunikation nicht abreißt und das gefährdete Gefüge des Sozialen im *small talk* beliebiger »Leute« (S. 129) aufrechterhalten oder wiederhergestellt wird.

In »Der Abenteurer und die Sängerin« geht das Dauergerede mit einer Dauerbewegung einher, in der die Figuren sich permanent umgruppieren. Die Choreographie dieses ständigen Positionswechsels ist in den Szenenanweisungen minutiös festgelegt. Eine zentrale Rolle spielt dabei der Spieltisch, der neben dem »Vorhang« (S. 126) das wichtigste metatheatralische Requisit der Bühne ist. Wenn in Hofmannsthals lustigen Gesellschaften mikrologische Prozesse der Vergesellschaftung zur Darstellung gelangen, so vollzieht sich diese Vergesellschaftung in »Der Abenteurer und die Sängerin« in Form jener Geselligkeit, die Simmel als interesselose und zweckfreie »Spielform der Vergesellschaftung«²¹ bezeichnet. Hofmannsthal inszeniert diese Spielform als ein theatrales Spiel im Spiel, in dem die lustige Gesellschaft sich in einem ständigen Wechsel in spielinterne Spieler und spielinternes Publikum spaltet. In diesem Ambiente ist der Abenteurer in seinem Element. Als Regisseur stellt er den Spieltisch auf, verteilt Rollen, führt die jeweiligen Spieler zum Tisch und mischt sich unter die jeweiligen Zuschauer, die die Spieler ebenso wie sich selbst beobachten und dabei auch andere Gesellschaftsspiele spielen, intrigante ebenso wie erotische, in denen der Abenteurer seinerseits in wechselnden Rollen mitspielt. In einer für die Komödie typischen Manier durchbricht das Stück auf diese Weise die theatrale Illusion, zeigt sich selbst als Spiel – und irritiert zugleich die Differenz von Bühnenspiel und Zuschauerraum, Fiktion und Wirklichkeit, indem es die Zuschauer als Mitspieler in das Spiel im Spiel einbezieht.

²¹ Georg Simmel, Grundfragen der Soziologie. In: Ders., Gesamtausgabe (wie Anm. 5). Bd. 16. Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom Wesen des historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung. Hg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1999, S. 59–149, hier S. 108 (im Original kursiv).

Fortleben und Schein

Der zweite Akt spielt am nächsten Tag im Hause Venier und rückt nunmehr die Sängerin und mit ihr die zweite Titelfigur des Stücks ins Zentrum. In seinem Verlauf gerät die Handlung unter einen erhöhten Zeitdruck. Denn der Baron, dessen Besuch die Veniers erwarten, hat noch am Vorabend einen Brief erhalten, in dem eine andere frühere Geliebte, die ihn ebenfalls wiedererkannt hat, droht, ihn an die Inquisition zu verraten, wenn er die Stadt nicht bis zum Abend des Folgetags verlässt. Angesichts der Vorstellung, noch einmal den Bleikammern entfliehen zu müssen, merkt er: »man soll kein Ding zweimal erleben wollen« (S. 141).

Nicht unter vier Augen, aber doch in einer vergleichsweise intimen Szene, die der Demonstration der tiefen Verbundenheit des Ehepaars dient und damit der Demonstration dessen, was auf dem Spiel steht, konfrontiert Lorenzo Vittoria zu Beginn des Aufzugs mit dem Bildnis des jungen Weidenstamm auf der Dose. Da dieses ein Ebenbild von Vittorias vermeintlichem Bruder Cesarino ist, der wiederum dieselben Hände hat wie seine vermeintliche Schwester und Lorenzo eins und eins zusammenzählen kann, gelangt die potenziell tragische Krise damit an jenen Punkt, dem in der klassischen Tragödie die Peripetie entspräche: an den Wendepunkt der Anagnorisis, in dem das Nicht-Wissen in ein Wissen umschlägt und der Knoten sich aufzulösen beginnt. Auch hier aber evoziert Hofmannsthal die klassische Dramaturgie nur, um sie zu unterlaufen. Die Wende wird abgewendet. Um das von Lorenzo infrage gestellte gemeinsame »[F]ortleben« (S. 148) zu ermöglichen, lügt Vittoria, produziert einen lebenserhaltenden Schein. Die Geschichte, die sie ihm erzählt, ähnelt der, die Casanovas Teresa ihrem Ehemann aufischt. Demnach ist Cesarino in der Tat der Sohn Weidenstamms, ein Sohn allerdings, den Weidenstamm mit Vittorias bei Cesarinos Geburt verstorbener Mutter gezeugt habe, so dass Cesarino ihr jüngerer Halbbruder sei und sie in der Oper in Weidenstamm den ehemaligen Geliebten ihrer Mutter wiedererkannt habe. Zum Prüfstein für die Wahrheit dieser Lüge wird ihre Begrüßung des Abenteurers, in der ein komödiantisches Spiel im Spiel in die Haupthandlung einwandert. Vittoria weiß, dass von ihrem Verhalten bei dieser Begrü-

bung abhängt, ob Lorenzo ihre Lüge glaubt. Allerdings weiß Lorenzo nicht, dass sie den ehemaligen Geliebten bereits am Vorabend in seinem Palais aufgesucht hat, so dass die Voraussetzungen, unter denen er die Begegnung beobachtet, hinfällig sind. Sie tut, als ob diese Voraussetzungen gegeben seien, spielt die neuerliche Wiederbegegnung also als Komödie einer ersten und besteht die Probe in dieser »Verstellung« (S. 176) glänzend.

Als der Baron im zweiten Akt die Bühne betritt, herrscht bei den Venniers bereits ein reger Betrieb. Das Haus hat sich mit etlichen Gästen gefüllt, darunter neben Figuren aus der »lustigen Gesellschaft« des Vorabends Musiker und ein alter, dementer Komponist, der kaum, dass die Musiker eines seiner Stücke zu spielen begonnen haben, mehrfach für Unterbrechung sorgt und nach süßen Früchten verlangt, so dass sich auch hier zeigt, dass »das Leben [...] dasselbe Stück nicht wiederholen [will]« (S. 140). Die Zusammenführung Weidenstamms mit Cesarino, welche Vittoria sich »in einer reineren Begegnung an einem stillern Strande« (S. 137) vorgestellt hatte, findet unter dem erhöhten Zeitdruck inmitten dieser Geselligkeit statt, die erneut für permanente Positionswechsel sorgt und Absonderungen verhindert.

Im Vorübergehen: Ende und Verwandlung

Auch Cesarino ahnt nichts von den wahren Verhältnissen, seine Mutter Vittoria hat sich ihm gegenüber stets als Schwester ausgegeben und sich damit »zur Doppelgängerin« (S. 160) ihrer selbst gemacht. In der Begegnung mit Cesarino stellt das Stück den Abenteurer zwischen zwei Spiegelfiguren. Da ist zum einen die Figur des Sohnes, der von seinem inkognito-Vater die feurige Abenteurernatur geerbt hat und dessen Lob des Abenteurerlebens gebannt lauscht. »Geh', geh', mein Sohn, o wie ich dich erkenne« (S. 169), ruft der Baron aus, bevor Cesarino seinen Abgang macht, um einer Tänzerin, in die er verliebt ist, ein Kleid zu kaufen. Die ihm einst bekannte Vittoria hat der Abenteurer nicht wiedererkannt. Den ihm unbekannten Cesarino aber erkennt er insofern nicht, als er nur sich selbst in ihm wiedererkennt. Er erkennt gerade nicht den »Sohn«, in dem er sich als einem anderen begegnen könnte, und zwar in der sozialen Rolle des Vaters. Auch in diesem

Punkt bügelt Hofmannsthal den historischen Casanova gegen den Strich. Dieser hatte ja nicht nur Teresa sofort wiedererkannt, sondern auch den Sohn mit sich nehmen wollen. Hofmannsthals Abenteurer liegt nichts ferner. Er verabschiedet sich, ohne auch nur auf Cesarinos Rückkehr zu warten, um seine letzten Stunden in Venedig mit eben jener Tänzerin zu verbringen, in die sein Sohn verliebt ist.

»Wir begehen die größten Torheiten um einer Frau willen, die wir im Vorübergehen gesehen haben« (S. 98), erklärt der Baron in der ersten Szene, in der er Lorenzo in eine Unterhaltung hineinzuziehen sucht. Es ist kaum möglich, darin nicht eine Anspielung auf Baudelaires Gedicht «À une passante» zu sehen. In Hofmannsthals Stück ist es jedoch nicht die Frau, sondern der männliche Beobachter bzw. der zurückgekehrte Abenteurer, der »im Vorübergehen« begriffen ist. »Wir müssen still vorüber aneinander« (S. 174), bemerkt er zu Vittoria, die ihn, als er beim Abschied einen Moment zu zögern scheint, eben darauf festlegt: »Vorüber.« (S. 175) Sie definiert damit die passagere Erscheinungsweise, in der sich das unhistorische Leben des Abenteurers dramatisch manifestiert. Er kommt vorbei und geht vorüber und demonstriert in seinem Abgang die Kunst, die er wie kein anderer beherrscht, »die Kunst, zu enden« (S. 175).²² Das führt zu der zweiten Spiegelfigur, dem dementen alten Komponisten, der in der Musik, die die Musiker für ihn spielen, nicht mehr das Werk erkennt, das er selbst geschaffen hat. Weidenstamm sieht in dieser Figur die eigene Zukunft, und sie gemahnt ihn: »Nur keinen Tag verlieren« (S. 164). Dagegen macht Vittoria in ihren Schlussversen die Anwendung auf das, was sich in der Gegenwart des Stücks vollzogen hat: Wie der alte Musiker erkennt auch der Abenteurer nicht das Werk, das er in Gestalt ihrer Stimme und des Kindes erschuf; er wendet sich ab, geht vorüber. Doch die »Flamme«, die er als »Scheit [...] entzündet« hat (S. 176), lebt ohne ihn weiter.

²² Was in Hofmannsthals Stück als »Kunst« des Abenteurers erscheint, bezeichnet Simmel in seinem Essay als die »Zeitform«, in der sich der »innere Sinn« des Abenteurers manifestiert: »das Abenteuer [ist] nicht zu Ende, weil etwas anderes anfängt, sondern seine Zeitform, sein radikales Zu-Ende-sein, ist die genaue Ausformung seines inneren Sinnes.« Simmel, Das Abenteuer (wie Anm. 4), S. 14f.

Seinen guten Ausgang erreicht Hofmannsthals Stück schon im Verlauf des zweiten Akts und damit vorzeitig. Die Ehe wird komödiantisch durch eine lebenserhaltende Lüge gerettet, der Sohn bleibt bei der Mutter, der Ehestörer zieht weiter. Die Kunst der Komödie aber verlangt, dass der Vorhang erst fällt, wenn das *happy end* als Finale präsentiert wird. Auch Hofmannsthals Stück wartet mit einem Finale auf. Nachdem Vittoria durch eine Tür in ein Nebenzimmer abgegangen ist, betritt Cesarino noch einmal die Szene, ruft Lorenzo herbei und berichtet, dass Vittoria im Nebenraum »das große Lied der Ariadne [singt]«, »die große Arie, wie sie auf dem Wagen des Bacchus steht« (S. 177). Das Finale gestaltet sich wiederum als ein Spiel im Spiel mit einem Zuschauer/Zuhörer und einer Aufführung, von der der Leser bzw. Zuschauer des Stücks durch eine Teichoskopie erfährt. Die Sängerin ist weder zu sehen noch zu hören, der Inhalt der Arie ist unbekannt, sie ist musikgeschichtlich nicht zu identifizieren – Hofmannsthals Libretto »Ariadne auf Naxos« zu Richard Strauss' gleichnamiger Oper entstand ja erst mehr als ein Jahrzehnt später –, und auch die Besetzung der Rollen macht Probleme. Wenn die Sängerin Vittoria eine Ariadne ist, die von dem Abenteurer in der Rolle des Theseus verlassen wurde, so eignet sich der Ehemann bei aller Liebe nicht für die Rolle des Dionysos bzw. Bacchus, der die Verlassene auf seinem Triumphwagen fortführt. Wie ihr Name besagt, gehört der Triumph in diesem Finale aber auch nicht Bacchus, sondern Vittoria, der Siegreichen. Sie kann die Arie singen, weil ihr Gesang von einer Verwandlung zeugt, die sie ironischerweise dem Abenteurer verdankt. Die Verwandlung vermittelt zwischen Beharren und Wechsel, Erinnern und Vergessen, und ist mit dem Leben ebenso verbündet wie mit der Kunst.

»Cristinas Heimreise«

Fassungen

Während die Vers-Prosa-Mischung von »Der Abenteurer und die Sängerin« noch an die frühen lyrischen Dramen gemahnt, ist »Cristinas

Heimreise« ein »Lustspiel in Prosa«.²³ Das Stück enthalte »keine Zeile Reflexion, kaum ein poetisches Bild«, schreibt Hofmannsthal 1908 an Richard Strauss, sondern sei »ganz Handlung, Fortgang, Pantomime, lebendiges Theaterspiel«.²⁴ Der »Prosadialog«, der Hofmannsthal nach einer Notiz Harry Graf Kesslers »viel schwerer« fiel als der »poetisch-rhetorische Strom« seines ersten Casanova-Stücks,²⁵ eröffnete ihm die Möglichkeit, die Personen auch durch ihre Sprechweise zu charakterisieren. In motivischer Hinsicht gibt es etliche Fäden, die die Stücke verbinden. Das Motiv der Heimreise klingt schon bei Vittoria an;²⁶ umgekehrt begegnet in »Cristinas Heimreise« erneut ein männlicher Heimkehrer; schließlich wird das »Vorübergehen«, das Passieren, in dem die unhistorische Lebensweise des Abenteurers in »Der Abenteurer und die Sängerin« dramatisch zur Geltung gelangt, in »Cristinas Heimreise« zu einem zentralen Moment der dramatischen Struktur und Handlung. Der Abenteurer selbst wird aber neu konzipiert. Er ist kein alternder, schon etwas morscher Libertin aus der Sippe der von Weidenstamm. Wie schon sein Name Florindo signalisiert, den Hofmannsthal als »Deckname für den jungen Casanova«²⁷ verstanden wissen wollte, ist er ein jugendlicher Libertin in der Blüte seiner Jahre. Seine unhistorische Lebensweise trägt die Züge, die Hofmannsthal sich bei der neuerlichen Lektüre der Lebensgeschichte Casanovas notierte:

Das Lebensgeniale in *Casanova* – daß er das Vergängliche immerfort unbeachtet läßt, jedesmal, bei jedem Abenteuer, sei es mit einer Magd, so handelt, als hätte alles andere zu existieren aufgehört – und nur für *diese* Sache sei im Leben Raum – und das *jedesmal* de bonne foi – wodurch die

²³ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Hugo von Hofmannsthal sen. vom 15. März 1908, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 733.

²⁴ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Richard Strauss vom 8. Juli 1908, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 742.

²⁵ Harry Graf Kessler, Tagebuch, 22. Februar 1909, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 770.

²⁶ Beim Abschied gesteht Vittoria dem Baron, dass sie »kaum mehr ich selber war«, als sie ihn in der Nacht zuvor aufsuchte, und dankt ihm dafür, »daß du das nicht gespürt und mich mir selbst zurückgegeben hast.« SW V Dramen 3, S. 175.

²⁷ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Harry Graf Kessler vom 25./28. August 1908, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 748.

Beschmutzung wegfällt, das trübe Durchscheinen des Todes, das »es ist eh nix wert«,²⁸

Dem Stück liegt eine Episode aus Casanovas »Histoire de ma vie« zugrunde, die bei seinen Bewunderern deshalb besonderen Anklang fand, weil sie den Libertin in der Rolle des fürsorglichen Mentors zeigt. Auf dem Weg zu einem Leihhaus in Treviso erblickt Casanova 1747 am Canale di Cannaregio ein junges, schönes, reichgekleidetes Mädchen vom Land, das in Begleitung ihres Onkels nach Venedig gereist war, um einen Ehemann zu suchen, und springt bei ihrer Abreise kurzentschlossen in ihre Barke. Für einen Moment liebt er sie mehr als sich selbst und überzeugt sich, dass seine Heirat mit ihr »in dem grossen Buch des Schicksals unwiderruflich vorgeschrieben stände.«²⁹ Doch nach der ersten Liebesnacht kommt die Reue und nach der zweiten obsiegen Eigenliebe und Abenteuerlust. Er beschließt, »das Glück Cristinens herbeizuführen, ohne sie mit mir zu verbinden«,³⁰ schreitet zur Tat und findet für sie einen würdigen Ehemann.

Wie so oft bei Hofmannsthal hat die Komödie, die aus dieser Vorlage entwickelt wurde, weniger den Charakter eines Werks als eines *work in progress*, in dem »scheinbar Fertiggestelltes« nachträglich »wieder in ein Provisorium« verwandelt wurde.³¹ Hofmannsthal dachte zunächst an eine Spieloper für Richard Strauss, kam von diesem Plan aber rasch ab. Das Projekt wurde seit 1908 – zeitweilig parallel mit der Arbeit an »Silvia im »Stern«, »Der Schwierige«, »Der Rosenkavalier« und »Lucidor« – in einer Reihe von Dramenentwürfen verfolgt. Eine erste, vieraktige Version mit dem Titel »Florindos Werk«, von der Hofmannsthal einige Fragmente veröffentlichte, stellte weder den Autor noch seine Freunde zufrieden. Aus der Neukonzeption des Figurenarsenals und des dramatischen Aufbaus ging die 1910 in Berlin uraufgeführte und zeitgleich publizierte erste Fassung der dreiaktigen Komödie »Cristi-

²⁸ Hugo von Hofmannsthal, Tagebuch, 4. Oktober 1909, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 780.

²⁹ Wortlaut nach der von Hofmannsthal benutzten Ausgabe: Giacomo Casanova, Erinnerungen. Übers. und eingel. von Heinrich Conrad. 12 Bde. München / Leipzig 1907–1909, Bd. 2, SW XI Dramen 9, Die Quelle, S. 442.

³⁰ Ebd.

³¹ Dangel-Pelloquin / Honold, Grenzenlose Verwandlung (wie Anm. 9), S. 490.

nas Heimreise« hervor, von der Hofmannsthal unmittelbar nach der Uraufführung eine gleichnamige zweite, um den Schlussakt der ersten gekürzte und nunmehr vermeintlich »definitive Fassung«³² herstellte, die im selben Jahr in Budapest und Wien aufgeführt wurde und als »Neue veränderte Ausgabe« erschien. Den Endpunkt dieser sukzessiven »Reduktion«³³ markiert der Einakter »Florindo«, der auf den ersten Aufzug von »Florindos Werk« zurückgeht und 1921 aufgeführt und publiziert wurde.

Von Interesse ist in unserem Zusammenhang der Unterschied zwischen der ersten und zweiten Fassung von »Cristinas Heimreise«. Gemeinsam ist beiden Versionen die Ausgangssituation, die in mehreren Punkten von der Geschichte Casanovas abweicht. Bei Hofmannsthal haben der Abenteurer und der zukünftige Ehemann sich bereits kennengelernt, bevor die Handlung einsetzt, und sind in kürzester Zeit Freunde geworden. Noch bevor der Abenteurer die Titelheldin trifft, begegnet ihr schon der zukünftige Ehemann, auf den sie einen unvergesslichen Eindruck macht. Der Ehemann muss also nicht erst gefunden werden, er hat sich schon anfangs eingestellt, und muss »nur«, nachdem der Abenteurer zum Zuge gekommen ist, mit Cristina verbunden werden.

In beiden Fassungen hat die Handlung den Richtungspfeil einer Heimreise, die in topographischer Hinsicht von der Lagune Venedigs über die Zwischenstation im ländlichen Ceneda hinauf in das gebirgige Capodiponte führt,³⁴ dem Heimatdorf der Titelheldin. In der Version der Uraufführung gelangt diese Reise an ihr Ziel. Dort ist die vom Abenteurer bezauberte, verführte und verlassene Cristina in Begleitung ihres künftigen Ehepartners im dritten Akt in ihr Heimatdorf

³² Hugo von Hofmannsthal, Brief an Leopold von Andrian vom 7. Juni 1910, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 815.

³³ Karl Pestalozzi, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen am Beispiel von »Cristinas Heimreise«. In: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Hg. von Karl Pestalozzi und Martin Stern. Würzburg 1991, S. 139–153, hier S. 140.

³⁴ Eine ähnliche Topographie findet sich im »Andreas«, dessen Schauplätze Kärnten und Venedig heißen. Zu der erzählerisch-dramatischen Doppelphysiognomie des Fragments, die sich auch aus der Codierung dieser Schauplätze ergibt, vgl. Inka Mülder-Bach, Genremischung und Gattungkonflikt. Zur episch-dramatischen Doppelphysiognomie von Hofmannsthals »Andreas«-Fragment. In: HJb 26, 2018, S. 167–186.

zurückgekehrt, wo sie nach vielen Wochen der ›Verstocktheit‹³⁵ auch im übertragenen Sinn zu sich zurückfindet und sich mit dem richtigen Mann verbindet. In der Annäherung an dieses glückliche Ende gleitet die Komödie allerdings in ein Rührstück ab, das schon beim zeitgenössischen Publikum durchfiel. In der überarbeiteten Fassung hat Hofmannsthal diesen »trübere[n], auch mehr nachspielhafte[n]«³⁶ Schlussakt gestrichen und stattdessen den ursprünglichen zweiten Akt geteilt, so dass sich daraus ein zweiter und dritter Akt ergab. Hier mündet die Komödie in die Abfahrt der Personen aus der Zwischenstation Ceneda, von der Cristina an der Seite ihres künftigen Ehemanns in Richtung ihres Heimatdorfs Capodiponte aufbricht, während der Abenteurer mit einer neuen unbekannten Schönen nach Venedig zurückkehrt. Die Figur der Cristina, die im Schlussakt der ursprünglichen Version zu einer überlegenen Gegenspielerin avanciert, welche den Abenteurer radikal depotenziert, verliert damit erheblich an Gewicht. Allerdings ging Hofmannsthal zurecht davon aus, dass man das ›Nachspiel‹ der Eheschließung auch aus der »kürzeren, kühneren oder frecheren Fassung« würde »erraten« können.³⁷ Diese kürzere Fassung steht im Zentrum der folgenden Überlegungen.³⁸

Amor sacro e Amor profano

Was Hofmannsthal mit seiner Komödie im Sinn hatte, erläuterte er kurz vor der Uraufführung in einem Brief an Harry Graf Kessler, der an der Konzeption des Stücks nicht unmaßgeblich beteiligt war.

In diesem Stück sind naturhafte Polygamie und geheiligte Ehe als große Potenzen nebeneinander da und werden in der Person ihrer Vertreter

³⁵ Vgl. SW XI Dramen 9, S. 254.

³⁶ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 25. März 1910, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 807.

³⁷ Ebd.

³⁸ Hugo von Hofmannsthal, Cristinas Heimreise. Neue veränderte Ausgabe. In: SW XI Dramen 9, S. 265–359, im Folgenden mit Seitenzahl im Haupttext zitiert.

in ein freundschaftliches Verhältnis zu einander gestellt als Weltmächte, große Herren, die de pair sind.³⁹

Statt eines Konflikts geht es in »Cristinas Heimreise« demnach um ein freundschaftliches Nebeneinander von erotischen »Potenzen«. Hofmannsthal umschreibt sie mit unterschiedlichen Begriffen. Da ist zunächst die Konstellation von »naturhafter Polygamie« und »geheiliger Ehe«. Sie variiert das alte Thema der irdischen und himmlischen Liebe, dessen berühmteste bildnerische Darstellung das unter dem Titel »Amor sacro e Amor profano« (1515) bekannt gewordene Gemälde Tizians in der Villa Borghese ist. Ob der im 17. Jahrhundert zugeschriebene Titel dem Thema des enigmatischen Bildes tatsächlich entspricht und welche der beiden weiblichen Gestalten, die nackte Figur rechts vom Brunnen oder die als Braut geschmückte links, gegebenenfalls die himmlische und welche die irdische Liebe repräsentiert, war schon zu Hofmannsthals Zeiten umstritten und wird bis heute kontrovers diskutiert.⁴⁰ In seinem Brief an Kessler evoziert Hofmannsthal nicht nur das Thema des Gemäldes, sondern im Hinweis auf das »Nebeneinander« der beiden erotischen »Weltmächte« und deren Personifikation auch zwei zentrale Aspekte von dessen Darstellung. Die Topographie des Stücks selbst hat überdies eine gewisse Ähnlichkeit mit der Landschaft Tizians, die vom Flachland des rechten, in den Horizont auslaufenden Bildhintergrunds über eine hügelige, von Seen durchzogene Formation

³⁹ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Harry Graf Kessler vom 29. Januar 1910, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 797.

⁴⁰ Eine Zusammenfassung des Diskussionsstands in der Entstehungszeit von Hofmannsthals Stück findet sich bei Olga von Gerstfeldt, Venus und Violante. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 3, 1910, S. 365–376. Wegweisend für die weitere Auseinandersetzung mit dem Gemälde waren die Studien von Erwin Panofsky, Herkules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig / Berlin 1930, S. 173–180; ders., Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln 1980 (zuerst engl. 1939), S. 203–239; Edgar Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance. Mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf. Frankfurt a.M. 1981 [zuerst engl. 1958], S. 165–171. Zu neueren Deutungen des Gemäldes, die sich vielfach von den neuplatonischen Interpretationen Panofskys und Winds absetzen, vgl. den Überblick und die Literaturhinweise bei Jörn Steigerwald, »Amor sacro e profano«. Modelle und Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance. In: Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance. Hg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen. Wiesbaden 2012, S. 1–17.

zu der Erhöhung mit einer burgartigen Architektur im linken Bildhintergrund aufsteigt. Doch Hofmannsthals Umsetzung des Themas ist komödiantisch-parodistischer Natur. Nicht nur wird die irdische Liebe als polygame codiert. An die Stelle der beiden »zwillingshaft ähnlichen Frauengestalten«,⁴¹ die Tizian nach demselben Modell gemalt hat, treten bei Hofmannsthal zwei »große Herren, die de pair sind«. Die von ihnen repräsentierten erotischen »Potenzen« spiegeln sich in den Bildern, in denen Cristina den beiden Herren im ersten Akt erscheint, und in ihrem Verhalten gegenüber diesen Herren. Der eine, den sie durch einen Flirt mit ihrem Kanarienvogel im Käfig anlockt und »wie an einem Faden« zu sich »herzieh'n« will (S. 292), steuert wie sie bei der ersten Begegnung auf »das letzte Ziel« (S. 301) zu, doch versteht er darunter etwas anderes; der andere, der für sie ein »gutmütige[r] alte[r] Herr« in Begleitung der interessanten »Merkwürdigkeit« (S. 286) seines Dieners ist, sieht in ihr die Imago einer bräutlichen »Jungfrau«, die ihn an seine »selige Mutter« (S. 287) erinnert.

Herren und Diener

Wo in einer Komödie zwei »Herren [...] de pair sind«, liegt der Gedanke an einen gemeinsamen Diener und damit an Casanovas Zeitgenossen Carlo Goldoni und dessen Lustspiel »Il servitore di due padroni« (1746) nicht fern.⁴² »Cristinas Heimreise« spielt in dem Milieu des gemeinen Volks und an den transitorischen Schauplätzen von Straße und Wirtshaus, die für Goldonis Komödien generell charakteristisch sind; auch in Lessings Komödie »Minna von Barnhelm« (1767) fungiert das Gasthaus – wie zuvor in »Miss Sara Sampson« (1755) – als Schauplatz dramatischer Verwicklungen. Der Abenteurer Florindo teilt seinen Namen mit Florindo Aretuso, dem einen der beiden Herren, dem Goldonis Truffaldino dient. Obwohl auch die überarbeitete Fassung

⁴¹ Panofsky, Herkules am Scheideweg (wie Anm. 40), S. 180.

⁴² Andere Bezüge zu Goldoni, insbesondere zu »La locandiera« [UA 1752, dt. Titel »Mirandolina«], arbeitet Cristina Fossaluzza heraus: »Ein Hauch von Mystizismus«. Hofmannsthals Scheitern an Goldoni in der Komödie »Cristinas Heimreise«. In: HJb 26, 1918, S. 91–106.

»Cristinas Heimreise« heißt, ist Florindo hier das Zentrum des Stücks. Sein polygamer bzw. promiskuitiver Eros ist die kommunikative und konnektive Kraft, die die Handlung in Gang bringt und hält. Florindo kann in jedem Ton reden und beherrscht alle Formen des Gesprächs. Zugleich ist er der »Mittler« und »Kuppler«,⁴³ der mit allen Figuren verbunden ist und sie zusammenführt. Dass er unhistorisch lebt, zeigt sich nicht in scheiternden Szenen der Anagnorisis, sondern in gelungenen des *first contact*, des Kennenlernens und Bekanntschaft-Machens mit dem bzw. der Unbekannten. Sie gelingen auch deshalb, weil der Abenteurer sich selbst nicht kennt. Er hat einen Instinkt für seine Mitspieler, adressiert deren unbewusste Wünsche, aber er hat kein Bewusstsein seiner selbst und macht keine Erfahrungen. »Er blickt immer voraus, nie zurück.«⁴⁴ Als wäre sie die erste und einzige, ergreift er spontan jede Gelegenheit beim Schopf, die ihm ein Abenteuer verspricht. Blind für die Wiederholungsstruktur seines Daseins, gewinnt er eben dadurch das Vertrauen und die Zuneigung der anderen. Denn er handelt immer wieder aufs Neue nicht nur auf gut Glück, sondern »de bonne foi«, im guten Glauben, dass es für ihn nichts anderes auf der Welt gibt.

Um Gelegenheiten beim Schopf zu packen, die sich zufällig und unerwartet bieten, darf man entweder keinen »Plan« (S. 302) haben oder muss bereit sein, den gefassten Plan ad hoc umzustößen. Zu dem »Lebensgenialen« Florindos gehört daher die Kunst der Improvisation. In der Commedia dell'Arte wird diese bekanntlich in der Praxis der Aufführung verlangt, in der die Schauspieler als typisierte Figuren bzw. Masken ein vorliegendes Szenario aus dem Stegreif auf der Bühne realisieren. Hofmannsthal übersetzt dieses Extemporieren der Schauspieler in das dramatische Handeln seiner Abenteurer-Figur. Florindo pflegt »aus dem Stegreif eine Bekanntschaft« (S. 348) zu machen, er agiert, indem er improvisiert. Dem Improvisieren entspricht die Sprunghaftigkeit, die ein zentrales Moment seiner Figurenkonzeption ist. Für ihn heißt es immer wieder aufs Neue: »Hier ist Rhodos, hier

⁴³ Richard Alewyn, Hofmannsthals erste Komödie (1936). In: Ders., Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1967, S. 96–119, hier S. 111.

⁴⁴ Ebd., S. 113.

springe.« (S. 299) So wie die Szenenanweisungen vorsehen, dass er bei verschiedenen Gelegenheiten auf-, ab-, vor- und nachspringt, sind seine Reden ein improvisierter Reflex der jeweiligen Situation. Ein Künstler auch der Selbstbezauberung, springt er innerhalb von kürzester Zeit und jeweils mit voller Überzeugung in das Gegenteil dessen um, was er zuvor gesagt hat. Von der Behauptung »[a]lle Frauen sind gleich« und es sei nur die »schamlose Neugierde«, die einem »vorspiegelt, sie wären verschieden«, gelangt er ebenso mühelos zu der Feststellung, dass es eben diese »Neugierde« sei, die die Frauen »so schnell als möglich auf den Punkt bringt, wo sie einander gleichen«, während es doch allein auf das ankomme, was »jenseits dieses Punktes« liege, auf die »Ehe« und die »Glückseligkeit unverbrüchlicher Treue« (S. 328f.), wie er umgekehrt von der Feier des Eheglücks mühelos zu dem Lob der Neugierde auf die »unendliche Verschiedenheit« der Frauen findet, die es »auszukosten« gelte (S. 352). Er macht auch sich selbst »taumlig mit Reden« (S. 281).

Während in Florindo die polygam-promiskuitive Natur des Eros erblüht, repräsentiert sein Gegenpart Kapitän Tomaso die auf die »geheilte Ehe« gerichtete Liebe. So wie sich bei Goldoni der eine vermeintliche Herr als verkleidete Geliebte des anderen entpuppt, sind auch die zwei Herren Hofmannsthals kraft der von ihnen vertretenen erotischen »Potenzen« durch »Sympathie« (S. 282) verbunden. Den Capitano gibt es schon in der Commedia dell'Arte. Seine Figur geht auf den römischen *miles gloriosus* zurück, aber diese Vergangenheit hat Hofmannsthals Kapitän hinter sich. Er ist ein ehemaliger Kolonist und Seefahrer, der nicht bramarbasiert, sondern unbeholfen und mit schwerer Zunge spricht und in seinen Reden gern ein »Verdamm mich Gott« (S. 274 passim) einflucht. Seit seinem »vierzehnten Lebensjahr bis auf den heutigen Tag« hat er sich insgesamt »fünfunddreißig geschlagene Jahre« in den seinerzeit britischen Kolonien von Malaysia »unter halben und ganzen Bestien herumgetrieben« und »Gewalt erlitten und Gewalt geübt« (S. 280). Kapitän Tomaso ist also wie Baron von Weidenstamm ein Mann von etwa fünfzig Jahren, der die längste Zeit seines Lebens als Abenteurer verbracht hat und zu Beginn des Stücks in seine Heimat zurückgekehrt ist. Anders als Weidenstamm aber kommt er als ein bekehrter und abgedankter Abenteurer zurück, der im »Lande« seiner

»Väter« (S. 283) zu bleiben, zu heiraten und eine Familie zu gründen gedenkt. Denn Tomaso hat als Gefangener unter malaiischen Seeräubern eine Beinahe-Tod-Erfahrung gemacht, in der er seine »Sorte von Herrgott« (S. 327) und zugleich seinen Diener Pedro kennengelernt hat.

Auf diesen Diener hat Hofmannsthal sich immer besonders viel zugutegehalten, doch ist er ihm als komische Figur nicht geglückt. Daran ändert der Umstand nichts, dass Pedro nicht nur in ethnischer Hinsicht als »Mischling« (S. 266) – wie es im Personenverzeichnis heißt – gestaltet ist, sondern auch in kultureller und literarischer. Er ist ein fremdaussehender Javanese mit einem europäischen Vater, der von jesuitischen Patern erzogen wurde und von seinen Mitspielern als »Vieh« (S. 276 *passim*) und »Teufel« (S. 273 *passim*) beschimpft wird. Schon in der *Commedia dell'Arte* ist dem Capitano der Pedrolino zugesellt. Zugleich hat das Verhältnis von Tomaso und Pedro Ähnlichkeiten mit dem zwischen dem Erzähler in Hermann Melvilles Roman »Typee« und dem Diener Kory-Kory, der dem Erzähler während seiner Gefangenschaft auf den Marquesas-Inseln die Treue hält.⁴⁵ Pedro steht offenkundig auch in der langen literarischen Tradition exotischer Figuren, deren Funktion darin liegt, europäische Sitten aus der Perspektive eines Fremden zu beleuchten. Anregungen für die Ausgestaltung der Sprechweise Pedros verdankt Hofmannsthal dem Roman F. Ansteys »A Bayard from Bengal« (1902), den er von Kessler bekam,⁴⁶ sowie Informationen zu typischen »indo-chinesischen Verstümmelungen europäischer Sprachen«,⁴⁷ die er bei Fachkundigen einholte. Pedro sucht zereemonielles Gebaren in die ihm noch fremde Sprache zu übersetzen und

⁴⁵ Vgl. SW XI Dramen 9, Erläuterungen, S. 852, sowie Barbara Scheiner, »Aber hier in Europa ist es mit vielen Vorschriften«. Zur exotischen Herkunft der Dienergestalt Pedro in Hofmannsthals Komödie »Cristinas Heimreise«. In: Fenster zur Welt: Deutsch als Fremdsprachenphilologie. Festschrift für Friedrich Strack zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Kollegen. Hg. von Hans-Günther Schwarz, Christiane von Stutterheim und Franz Loquai. München 2005, S. 281–306, hier S. 293–298.

⁴⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Briefe an Harry Graf Kessler vom 18. April und 19. Dezember 1909, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 773 und 786; Scheiner, »Aber hier in Europa ist es mit vielen Vorschriften« (wie Anm. 45), S. 289f.

⁴⁷ J. H. W. Schröder, Brief an Hofmannsthal vom 2. September 1909, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 777.

einen gehobenen Ton anzuschlagen, was zu permanenten Fehlleistungen führt. Er definiert sich selbst nicht als »Diener«, sondern als »europäischer Begleiter, Sekretär, Freund« (S. 268) seines Herren und deutet die promiskuitive Libertinage Florindos, zu der dieser auch den Kapitän ermuntert, als ein nach komplizierten »Vorschriften« (S. 270) verlaufendes polygames Ritual, an dem er ebenfalls teilhaben möchte. Im Verlauf des Stücks lernt er, wie man »die sehr gute Sache« (S. 270) mit der Heirat in Europa anfangen muss, und wird in der Erstfassung am Ende so mit der Hand von Pasca, der Dienerin Cristinas belohnt, wie Truffaldino mit der Hand Smeraldinas. Eine mit Goldonis Diener vergleichbare Doppelrolle ergibt sich daraus aber nicht. Das Personenverzeichnis weist Pedro als »Diener« (S. 266) des Kapitäns aus. Diesem ist er treu ergeben, so wie umgekehrt der Kapitän nach der Beinahe-Tod-Erfahrung unter malaiischen Seeräubern unverbrüchlich zu seinem Diener hält.

Weder Pedro noch Pasca, noch der Ceneda-Wirt und dessen Kinder, die Florindo zu Diensten waren bzw. sind, spielen die Rolle eines Dieners zweier Herren. Dennoch lässt Hofmannsthal diese Rolle nicht unbesetzt. Er überträgt sie auf die Person, die in dem Stück auf der untersten Stufe der sozialen Rangordnung steht, auf den mürrischen Hausknecht des Wirthauses, der allmorgendlich die Schuhe der Gäste putzt. Dieser Hausknecht ist der Schlüssel zur komischen Dramaturgie des Stücks. In Gestalt der Schuhe hat er es mit den Laufwegen und Abdrücken zu tun, die die beiden von den zwei Herren »vertretenen« »Weltmächte« hinterlassen.

Kommen und Gehen

Nachdem Florindo sich in der letzten Szene des ersten Akts spontan umentschieden hat und kurzerhand in die Barke zu Cristina, ihrem Onkel und ihrer Dienerin Pasca gesprungen ist, spielt der zweite Akt am Abend desselben Tages in einem Gasthof in Ceneda, der Zwischenstation auf der Heimkehr. Die Regieanweisung sieht folgendes Bühnenbild vor:

Vorsaal im Gasthof zu Ceneda. Rechter Hand mündet die Treppe. Links mündet ein Korridor, der zu anderen Gastzimmern führt. Rückwärts zwei Zimmertüren. In der Ecke links rückwärts führt's zur Küchenstiege. In der Mitte des Saales eine lange Wirtstafel, gedeckt für zehn oder zwölf Personen. Vorne links ein kleiner Tisch an der Wand, nicht gedeckt. Abendstunde, kurz vor dem Lichteranzünden. Der alte Romeo und ein Bursche tragen die aus dem ersten Akt bekannten Gepäcksstücke nach links hin. Sie kommen später wieder zurück. (S. 307)

Nicht in betrügerischer Absicht, sondern fortgetragen von seinem eigenen Momentum, gibt Florindo zu Beginn des zweiten Akts in diesen Räumlichkeiten Anweisungen für ein festliches Souper »wie auf einer Hochzeit« (S. 313), mit Wein, Kerzen, Blumen und Musikern. Die Vorbereitung dieses Soupers, für das die beiden hinteren Zimmer hergerichtet werden, führt allerhand Personal auf die Bühne: den Wirt, den Wirtssohn, den Hausknecht, ein Küchenmädchen, einen Burschen. Derweilen wird auch die Wirtstafel vom Hausknecht spärlich gedeckt. Um sie versammeln sich nach und nach die Gäste, die nicht zu dem Fest geladen sind, darunter der Kapitän und Pedro sowie eine andere, namenlose Gesellschaft, die aus einem alten Herrn, einer »junge[n] Unbekannten« (S. 324, 338f., 351) und deren Diener besteht. Wie bei der lustigen Gesellschaft in »Der Abenteurer und die Sängerin« herrscht auf der Bühne also ein reger Betrieb; dieser umfängt auch die Figur des Kapitäns, der nach geselligem Anschluss sucht. Doch der Betrieb ist anderer Art und hat eine andere Funktion. Er besteht nicht in mikrobiologischen Prozessen der Vergesellschaftung, die sich im Rahmen der sozialen Spielform der Geselligkeit in einem Dauergerede manifestieren. Was beim Festmahl gesprochen wird, wird nicht mitgeteilt, die Gespräche an der Wirtstafel sind mehr als einsilbig. Die Betriebsamkeit manifestiert sich in einem bestimmten Aktionsmuster, das in der Figurenrede immer wieder aufgerufen und den Regieanweisungen gemäß ständig im Kleinstformat vollzogen wird.

Der Anfang des Aufzugs steht im Zeichen des Kommens. Der Abenteurer sowie Cristina und ihr Gefolge einerseits, der Kapitän und sein Diener andererseits stellen zu ihrer wechselseitigen Überraschung fest, dass die jeweils andere Gesellschaft bereits angekommen ist; die Figuren kommen Treppen herauf und herunter, sie kommen wieder, heraus, vor, sie sollen kommen oder nachkommen; Kerzen kommen, Mu-

siker kommen, eine neue Herrschaft kommt zu Tisch, das Essen für die Wirtstafel kommt usw. Dann »kommen« die Mitglieder der Festgesellschaft – Cristina, ihre Dienerin Pasca, ihr Onkel, Florindo –, die »vor der Wirtstafel über die Bühne« in das hell erleuchtete Festzimmer »gehen« (S. 322), wo die Musik einsetzt. Sie spielt zu einem Spiel auf, das aus nichts anderem besteht als einem stummen Kommen und Gehen, und zwar der Bediensteten, die, zwischen Anrichte und Festbankett hin- und hereilend und hintereinander herlaufend, die Wirtshaustafel passieren.⁴⁸ Nachdem sich die Essensrunden aufgelöst haben, gesellt Florindo sich noch einen Moment zu seinem Freund Tomaso, dem es »gemütlich« ist und der »gern in einem Wirtshaus« (S. 329) sitzt. Der Kapitän bleibt anschließend mit Pedro allein an der Tafel und geht erst ab, als der Hausknecht ausgekehrt und die Lichter gelöscht hat. Bevor der Vorhang fällt, läuft Florindo, in einen Mantel gehüllt, über die Bühne.

Der dritte Akt beginnt in aller Herrgottsfrühe mit einem Gespräch zwischen dem Hausknecht, der gerade die Schuhe der Gäste putzt, und dem Diener der anonymen Herrschaft. Als der Diener sich erkundigt, »ob jemand von euren Gästen« (S. 334) heute ebenfalls nach Mestre fährt, erhält er vom Hausknecht den Bescheid:

Von unseren Gästen? Meinen Sie wirklich, daß ich mich darum kümmerge, was diese Leute tun? Sie kommen, man weist ihnen ein Zimmer an, sie machen Unreinlichkeit und gehen wieder. Es gibt nichts Dümmeres unter der Sonne als dieses ewige Ankommen und Wiederabfahren. Sie eckeln mich an, alle zusammen. Ich kann ihre Physiognomien nicht ertragen. Ich sehe ihnen niemals ins Gesicht. Aber mit ihren Schuhen muß ich mich, Gott sei's geklagt, abgeben – das genügt. Da habe ich sozusagen den Abdruck ihrer läppischen Existenzen in den Händen. Es ist so widerwärtig, wie wenn ich ihre Gesichter in die Hand nehmen müßte. Wie die Idioten laufen sie einer hinter dem andern her und vertreten dabei in idiotischer Weise ihr Schuhwerk. (S. 334)

⁴⁸ Als Anregung für die Ausgestaltung dieser Bedienungsszene dürfte wiederum Goldonis »Diener zweier Herren« fungiert haben, wo Truffaldino im zweiten Akt (Szene vierzehn und fünfzehn) hierhin und dorthin eilt, um seinen in getrennten Räumen des Gasthauses speisenden beiden »Herren« die Gerichte zu servieren, die er dem Kellner abnimmt.

Was sich in der Abendgesellschaft des zweiten Akts abspielt, ist nichts anderes als das, was sich aus der Sicht des Hausknechts permanent im Gasthaus ereignet: Kommen und Gehen und hintereinander Herlaufen. Das ist zunächst einmal das grundlegende Aktionsschema, das der erotische Abenteurer Florindo in ewiger Wiederholung vollzieht. Auch im Wirtshaus ist er bereits häufiger vorbeigekommen, und alle drei Töchter des Wirts »rühmen« sich, seine »nähere Bekanntschaft genossen zu haben« (S. 310). Sein Eros ist ein transitorischer und passagerer. Er folgt dem Puls einer Lust, die kommt, vorübergeht, abgeht. »Ist was passiert?« (S. 289), fragt die hellsichtige Pasca, nachdem Cristina in Venedig nach der ersten kurzen Ansprache durch Florindo errötet und wie angewurzelt stehen geblieben ist.

In dem Aktionsschema des Abenteurers steckt aber auch eine der grundlegenden Operationen der Gattung des Dramas selbst. Auch die dramatische Handlung beruht auf einem ständigen Kommen und Gehen, auch die *dramatis personae* werden überhaupt nur zu Personen eines Dramas, indem sie auftreten und abtreten.⁴⁹ Während solche Auftritte im traditionellen Drama Vorschriften und Regeln unterliegen und der Exposition und Individualisierung der dramatischen Charaktere dienen, werden sie im modernen Theater zunehmend dereguliert.⁵⁰ An die Stelle des kontrollierten Hervortretens identifizierbarer Subjekte tritt das ungeordnete »Kommen und Gehen der Unbekannten«,⁵¹ deren Wege sich an Schauplätzen wie der Straße, dem Gasthof oder dem Hotel zufällig schneiden. Die Verwicklung der Charaktere weicht Spielformen, die die »einander tausendfach kreuzenden Lebensmöglichkeiten«⁵² der Moderne zur Darstellung bringen und im Auf

⁴⁹ Vgl. hierzu Juliane Vogel und Christopher Wild (Hg.), *Auftreten: Wege auf die Bühne*. Berlin 2014; Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn 2018.

⁵⁰ Vgl. Juliane Vogel, *Kommen und Gehen. Notizen zu einer Verkehrsformel der Bühne*. In: *Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater*. Hg. von Franziska Bergmann und Lily Tonger-Eck. Würzburg 2016, S. 35–47.

⁵¹ Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung* (Kapitel: Die Hotelhalle). In: Ders., *Werke*. Hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Bd. 1: *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*. Hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel. Frankfurt a.M. 2006, S. 107–209, hier S. 137.

⁵² Hugo von Hofmannsthal, *Brief an Carl J. Burckhardt vom 11. Juli 1926*, BW Burckhardt (1957), S. 298.

und Ab unbestimmter Figuren die gesteigerte Kontingenz des sozialen Verkehrs in Szene setzen. Indem Hofmannsthal diese grundlegenden Operationen des Dramas in »Cristinas Heimreise« mit dem triebhaften Aktionsschema des Abenteurers eng führt, erotisiert er diese Operationen selbst. Das unentwegte Kommen und Gehen gleicht einem Spiel im Spiel, einem metadramatischen Lust-Spiel im buchstäblichen Sinn des Wortes, das den Puls des Triebes figuriert, der hier umgeht.

Der Eros Florindos ist die Triebkraft dieses Lust-Spiels. Doch sind alle Hauptpersonen, wenn auch in unterschiedlicher Weise, in das Treiben involviert. Sie bilden ein Ensemble, dessen Mitglieder in doppelter Hinsicht »Passagiere[]« (S. 333) sind. Sie passieren ein Wirtshaus, in dem sie vorübergehend zu Gast sind, und absolvieren dabei zugleich in dramaturgischer Hinsicht eine Passage auf der Heimreise Cristinas. Das Kommen und Gehen, das sich im zweiten Akt auf der Bühne vollzieht, figuriert entsprechend auch den größeren Handlungsbogen, der von den Zusammenkünften in und Abreisen aus Venedig über die Ankünfte in der Durchgangsstation Ceneda bis zu den Abgängen von derselben reicht.

Als Agent der Entzauberung reduziert der Hausknecht diesen Verkehr auf seine prosaischen Maße. Für ihn sind die Gäste allesamt unbestimmte »Leute«, deren »Physiognomien« und »Gesichter« ihn anwidern und deren Woher und Wohin ihm gleichgültig ist. Ihm genügt vollauf der pedestrische »Abdruck« ihres Schuhwerks, das sie bei ihrem ewigen Kommen und Gehen »vertreten«. Damit hat er die Masken der Trieb-Charaktere in den Händen, die ihre Laufwege bestimmen. Statt nach Maßgabe der Eigennamen der Gäste unterscheidet er sie nach ihren Zimmernummern. Cristina ist Nummer sieben, Florindo Nummer zehn, der alte Herr mit der jungen Unbekannten Nummer dreizehn, der Diener dieser Herrschaft Nummer vierzehn. In dieser Nummernprosa wird das Thema von gleich und verschieden variiert, das Florindo in seiner Registerprosa an den summarisch geschätzten »dreißig oder fünfzig oder hundert Frauen« durchdekliniert, die er »näher gekannt« (S. 328) hat. Während Pedros wiederholte Wendung »Nummer eins« (S. 276, 287, 318, 322, 358) dazu dient, Attributen wie böse, traurig, schön usw., die sich auf besondere Umstände oder Ein-

zelne beziehen, Nachdruck zu verleihen,⁵³ identifiziert der Hausknecht die Vielzahl der verschiedenen Gäste, die im Wirtshaus vorbeikommen und vorübergehen, mit dem immer gleichen Vorrat an Zimmernummern, die beliebig zugeteilt werden und sich nur durch ihren bedeutungslosen Zahlenwert unterscheiden.

Im Hinblick auf die Passgenauigkeit dieser prosaischen Maße deuten sich allerdings schon im zweiten Akt Differenzen an. Weder wird die Zimmernummer des Kapitäns bekannt gegeben, noch dürfte der Hausknecht stark vertretene Schuhe vor dessen Zimmer finden. Nachdem Tomaso es schon im ersten Akt abgelehnt hat, mit dem Kuppler Florindo »mitzukommen« (vgl. 282, 284) – was im zweiten erneut zum Thema wird (vgl. S. 319f.) –, ist er zwar vor diesem in Ceneda angekommen, doch beteiligt er sich nicht an dem unentwegten Kommen und Gehen, das sich auf der Bühne abspielt. Er bleibt mit Pedro an der Wirtstafel sitzen, an der er zu Beginn des Abends Platz genommen hat, und geht als Letzter ab. Wo des einen Lust in ewiger Wiederholung kommt und vorübergeht, kommt des anderen, um zu bleiben. Das lässt definitive Abgänge erwarten, die selbst den Hausknecht überraschen könnten.

Die Nacht in Ceneda bezeichnet die Achse Stücks. So wie der Abend in die Vereinigung von Cristina und Florindo und der Morgen in ihre Trennung mündet, setzt sich das Kommen und Gehen im dritten Akt in einem Bühnenverkehr fort, der in die definitiven Abgänge mündet. Für diese sind zwei Richtungen ausgelegt: weiter und hinauf nach Capodiponte oder zurück und hinunter nach Venedig. Die Konfusion, die daraus entsteht, dass bis zur letzten Minute offenbleibt, wer mit wem wohin geht, ob Florindo möglicherweise zunächst allein nach Venedig zurückkehrt und dann zurückkommt, und der Kapitän möglicherweise erstmal in Ceneda bleibt, muss hier nicht nachgezeichnet werden. Was Florindo angeht, obsiegen im Lauf dieser Konfusion jedenfalls Neugier und Abenteuerlust. Er entscheidet sich spontan um und setzt, bevor er in ihrem Zimmer schweren Herzens Abschied von der ahnungslosen Cristina nimmt, zu einem weiteren Sprung an: »Jetzt

⁵³ Diese Wendung gehörte zu den »indo-chinesischen« Spracheigentümlichkeiten, nach denen Hofmannsthal sich bei J.H.W. Schröder erkundigte (vgl. Anm. 47).

hinein und wieder heraus und in den Wagen.« (S. 355) Florindo hat mit der »jungen Unbekannten«, die den fremden alten Herrn begleitet, eine neue, »anderweitige Bekanntschaft« (S. 351) gemacht, und wird in ihrer Gesellschaft wieder hinunter und zurück nach Venedig fahren. Als der Kapitän, der ursprünglich geplant hatte, den vermeintlichen Brautleuten hinauf ins Gebirge zu folgen, begreift, zu welchem »Entschluß« (S. 353) Florindo gekommen ist, hat dieser aber bereits in Gedanken für Abhilfe gesorgt. Ihm ist nicht entgangen, dass der Kapitän willens sein könnte, seinen »Platz« (S. 354) einzunehmen, und er überzeugt seinen zögernden, aber in der Tat willigen Freund, an seiner Stelle Cristina, wenn sie damit einverstanden ist, auf der letzten Station ihrer Heimreise zu begleiten.

Als der Hausknecht, der von diesem Arrangement nichts ahnt, von dem unmittelbar bevorstehenden Abgang des Kapitäns erfährt, schickt er sich an, dessen Gepäck auf den Wagen von Florindo – der »Chaise von Nummer zehn« (S. 359) – aufzuladen. Aber der Kapitän korrigiert ihn: Er werde mit Cristina und ihrem Onkel ins Gebirge fahren, Florindo mit der anderen Gesellschaft nach Venedig. Das letzte Wort hat der Hausknecht, der diesen Bescheid gegenüber dem Kapitän in den Worten zusammenfasst:

Sie fahren mit Nummer sieben
zeigt nach links
 hinauf, während er
zeigt nach rückwärts
 mit Nummer dreizehn
zeigt nach oben
 hinunterfährt. Das übertrifft meine Erwartungen.
Eilt ab mit seinen Taschen.
Kapitän sieht ihm gutgelaunt nach.
Vorhang fällt. (S. 359)

Während der Vorhang sich in der Erstfassung von »Cristinas Heimreise« noch ein weiteres Mal für den dritten Akt in Capodiponte hebt, fällt das Ende des Stücks in der überarbeiteten Version mit diesem Abgang aus Ceneda zusammen. An die Stelle der Ehe tritt ein Tusch: Mit einer aufsteigenden und einer absteigenden Ensemble-Nummer werden die Figuren verabschiedet.

Oliver Grill

Verführung als Abenteuer Über eine brüchige Konjunktion im Werk Arthur Schnitzlers

*Du wärest vielleicht ein sehr wichtiges Abenteuer
für mich, wenn ich bestimmt bedeutend wäre.*
Schnitzler zu Marie Glümer, 23. Dezember 1893

Abenteuer im *Fin de siècle*

Wenn Thomas Mann seinen außergewöhnlich durchschnittlichen Protagonisten Hans Castorp auf »abenteuerliche [...] Fahrt« auf den Zaubenberg schickt, um rund tausend Romanseiten später zu resümieren, Castorp seien dort »Abenteuer im Fleische und Geist« widerfahren, die ihn im Geist überleben ließen, was er als Weltkriegssoldat körperlich kaum überstehen werde,¹ dann sind diese formelhaften Wendungen offenkundig Teil der Epochenbilanz, die der »Zaubenberg« unter dem Eindruck der Zäsur von 1914 zieht. Später hat Thomas Mann seine Figur als Gralssucher gedeutet,² zunächst und vor allem aber verweist das Stichwort des Abenteuers auf eine Obsession der Jahrhundertwende: Da sind zum Beispiel die von Pioniergeist und Eroberungsfantasien durchdrungenen Entwürfe militanten Abenteuerertums, die in der kolonialistischen Unterhaltungs- und Jugendliteratur der Zeit kursieren,³ oder die komplementären Lebensformen von Verbrecher und Detektiv, die mit den »Adventures of Sherlock Holmes« bahnbrechende Popula-

¹ Thomas Mann, *Der Zaubenberg. Roman*. In: Ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher* [= GKFA]. Hg. von Heinrich Detering u.a., Bd. 5/1. Hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt a.M. 2002, S. 11 und S. 1085.

² So in der Vorlesung über den »Zaubenberg«, die Thomas Mann 1939 an der University of Princeton hielt.

³ Vgl. Alexander Honold, *Fahrten und Fronten. Umschriften des Abenteuerromans in Kolonialismus und Krieg*. In: *Abenteuer in der Moderne*. Hg. von Oliver Grill und Brigitte Obermayer. Paderborn 2019, S. 15–50; Elisabeth Hutter, *Dem deutschen Abenteuer auf der Spur. Zur Rezeption von Abenteuerliteratur in der Pfadfinderbewegung*. In: Ebd., S. 149–169.

rität erlangten.⁴ Auch die journalistische Avantgarde der Zeit verstand die Erkundung sozialer Unterwelten als ein Abenteuer⁵ und es war wiederum Thomas Mann, der die Abgründe des Begehrens mit dem »Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wollte«, verknüpfte, als das der Protagonist von »Der Tod in Venedig« den vertuschten Ausbruch der Cholera versteht.⁶ Für die psychoanalytische Theoriebildung spielen Abenteuerlektüren genauso eine Rolle⁷ wie für Georg Lukács, der den modernen Roman nicht nur als bürgerliche Epopöe, sondern auch als »die Form des Abenteuers des Eigenwerts der Innerlichkeit« bestimmt.⁸ Georg Simmel schließlich hat in den Jahren 1910/11 eine der wenigen nennenswerten theoretischen Bestimmung des Abenteuers vorgelegt. Die allgemeinste »Form des Abenteuers« sei, so Simmels oft zitierte Definition, »daß es aus dem Zusammenhange des Lebens« herausfalle.⁹

In dieses weite Feld von Lebens- und Kunstformen, von soziologischen, psychologischen und philosophischen Reflexionen, die sich in der Frühen Moderne ans Abenteuer heften,¹⁰ lässt sich zumindest

⁴ Von 1892 an veröffentlichte Doyle in »The Strand« eine insgesamt 18 Erzählungen umfassende Serie von Holmes-Texten unter dem stereotyp wiederkehrenden Incipit »The Adventure of ...«. In dieser Zeit erschien auch ein Erzählband unter dem Titel »The Adventures of Sherlock Holmes« im Harper-Verlag.

⁵ Vgl. Ethel Matala de Mazza, Nomadland. Abenteuerliche Reportagen aus der Unterwelt der Deklassierten (Egon Erwin Kisch, Hans Ostwald). In: Ordnungen des Außergewöhnlichen. Abenteuer – Raum – Gesellschaft. Hg. von Oliver Grill und Philip Reich. Paderborn 2023, S. 271–300.

⁶ Thomas Mann, Der Tod in Venedig. In: GKFA 2/1,2/2: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt a.M. 2004, S. 565.

⁷ Vgl. John Zilcosky, Uncanny Encounters. Literature, Psychoanalysis, and the End of Alterity. Chicago 2016; ders., Freud träumt von Rider Haggard. Psychoanalyse und Abenteuer. In: Abenteuer in der Moderne (wie Anm. 3), S. 91–105.

⁸ Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1916/20]. Bielefeld 2009, S. 69.

⁹ Simmel hatte den Essay 1910 unter dem Titel »Philosophie des Abenteuers« veröffentlicht und im Jahr darauf für den Band »Philosophische Kultur« überarbeitet, wo er als »Das Abenteuer« erschien. Georg Simmel, Das Abenteuer. In: Ders., Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas. Berlin 1986, S. 25.

¹⁰ Zum Stand der Forschung siehe die Beiträge in der Reihe »Philologie des Abenteuers«. Hg. von Martin von Koppenfels und Susanne Gödde. Paderborn 2019ff., insbes.: Abenteuer in der Moderne (wie Anm. 3); Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur. Hg.

eine relativ klar konturierte Demarkationslinie eintragen: Während die militanten oder auch kriminalistischen Entwürfe das Abenteuer mit einem geopolitischen bzw. stadtsoziologischen Anderswo, einer zivilisationskritischen Haltung sowie mit gewaltförmigen Impulsen der Abstoßung und Transgression verbinden, ist der Formenkreis des erotischen Abenteurers – und um diesen soll es hier vordringlich gehen – naturgemäß nicht von Abstoßung, sondern von Anziehung bestimmt. Das Transgressionspotential, das mit ihm einhergeht, betrifft weniger die Randgebiete, als vielmehr die Konventionen der bürgerlichen Gesellschaftsordnung, wobei es diesbezüglich kaum je zu einem Bruch kommt, der über den Ehebruch hinausginge. Die betreffenden sozialen Normen und Normalismen stecken vielmehr einen dehnbaren Spielraum des Handelns ab, dessen Boden nicht eigentlich verlassen zu werden braucht, damit sich ein Abenteuer ergibt. Was immer die betreffenden Figuren tun, wenn sie auf erotische Abenteuer aus sind, es ist für sie bis zu einem gewissen Grad notwendig, dass sie es in einer ihnen vertrauten Gesellschaft tun, und zwar in einem doppelten Sinn: Zum einen sind die flüchtigen Höhepunkte, denen sie nachjagen, nur zu zweit oder zu mehreren zu haben. Zum anderen benötigen sie, um ihre Ziele zu erreichen, eine verlässliche Grundlage an soziokulturellen Codes, die richtig zu lesen und zum eigenen Vorteil einsetzen zu können ihnen zur Lust gereicht.

Das Paradigma, das diesem lustvollen Umgang mit gesellschaftlichen Codes traditionell am ehesten entspricht, ist dasjenige der Verführung.¹¹ Dagegen verweist die notorische Jagd nach dem Höhe-

von Wolfram Ette und Bernhard Teuber. Paderborn 2021; Ordnungen des Außerordentlichen (wie Anm. 5). Weitere Impulse verdanke ich den Gesprächen mit Dorothea Rieke sowie der Ringvorlesung »Abenteuer und Liebe« und dem Workshop »Abenteu(r)er um 1900« (beide LMU München, WiSe 2023/24).

¹¹ Zur Blüte gelangen Verführung und Galanterie in der Hofkultur des 18. Jahrhunderts. Folgt man Niklas Luhmann, auf den auch die Rede vom Code zurückgeht, so hat die Verführung die bürgerliche »Kritik der Galanterie« überstanden: »Das was als Kunst der Beobachtung, der Verführung und der Ablösung entwickelt worden war [...], wird nun eingesetzt, um ein Sicheinlassen auf die Individualität des Intimpartners zu ermöglichen.« Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1982, S. 55.

punkt, um den zum Beispiel auch Simmels Essay kreist,¹² auf jene Triebenergien, die Jean Baudrillard als Gegenteil des Verführungsparadigmas beschrieben hat. »Die Verführung«, so heißt es in »De la séduction« (1979), »setzt nie auf das Begehren oder den Liebestrieb – all das ist vulgäre Mechanik und Körperphysik: uninteressant. Alles muß in subtiler Anspielung ineinander spielen, und *alle Zeichen müssen in die Falle geraten.*«¹³

Baudrillard bezieht sich hier auf das »Tagebuch des Verführers« aus Kierkegaards »Entweder – Oder«. Ob sich dieses tatsächlich so klar von den Prämissen der Psychoanalyse absetzen lässt, wie Baudrillard meint, wäre eine eigene Diskussion wert,¹⁴ zu der man auch Debatten um die früh verworfene Verführungstheorie Freuds konsultieren müsste.¹⁵ Richtig ist jedenfalls Baudrillards Beobachtung, dass Kierkegaards Verführer Johannes kaum etwas an der Erfüllung seiner Wünsche gelegen ist. Statt im Stile des Eroberers auf eine rasche Befriedigung des Sexualtriebs zu drängen, zelebriert er den Aufschub, indem er sich einer akribischen Arbeit der Lektüre, Produktion und Manipulation von Zeichen und Anzeichen hingibt, um bei Cordelia jenen Wunsch zu wecken, der sein eigener ist: den Wunsch, verführt zu werden.¹⁶

¹² Da ist etwa die Rede von der »vollen Stromstärke des Lebens«, oder von »abrupter Pointiertheit«. Simmel, *Das Abenteuer* (wie Anm. 9), S. 33 und S. 35.

¹³ Jean Baudrillard, *Von der Verführung*. Übers. von Michael Meßner. Berlin 1992, S. 141 (Hervorh. i. Orig.). »Jamais la séduction ne se joue sur le désir ou la propension amoureuse – tout cela est vulgaire mécanique et physique charnelle: inintéressant. Il faut que tout se réponde par allusion subtile, et que *tous les signes soient pris au piège.*« Ders., *De la séduction*. Paris 1979, S. 139.

¹⁴ Zur Kritik an Baudrillard vgl. z.B. Jane Gallop, *French Theory and the Seduction of Feminism*. In: *Men in Feminism*. Hg. von Alice Jardine und Paul Smith. New York 1987, S. 111–115. Ein differenziertes Bild zeichnet Agnieszka Hudzik, *Philosophie der Verführung in der Prosa der Moderne*. Berlin / Boston 2018, S. 2–13.

¹⁵ Vgl. Art. *Verführung*. In: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Hg. von J[ean] Laplanche und J[ean]-B[ertrand] Pontalis. Frankfurt a.M. 1972, S. 587–592; Jean Laplanche, *Die allgemeine Verführungstheorie. Und andere Aufsätze*. Übers. von Gunter Gorhan. Vom Autor durchgesehene und autorisierte Übersetzung. Frankfurt a.M. 2017, S. 147–173.

¹⁶ »Sie [Cordelia] wird selbst die Verlockende, die mich [Johannes] verführt, über die Grenzen des Gewöhnlichen hinauszugehen, so wird sie sich dessen bewußt, und das ist mir die Hauptsache.« Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder*. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest. Übers. von Heinrich Fauteck. München 1975, S. 497.

Ein Sexu­schreck im Sinne der Freud'schen Verführungstheorie¹⁷ ist durch diese Arbeit gerade ausgeschlossen.

Nun sind Kierkegaards Konzept der Verführung wie auch Baudrillards Lesart dieses Konzepts gewollt einseitige Zuspitzungen. Sie markieren im Nachdenken über erotische Relationen den Extremwert eines Spektrums, dessen anderer Extremwert das nackte Triebwesen ist, gegen das Baudrillard anschreibt. In der Regel der kulturellen Praxis liegen indes natürlich weit eher Mischformen vor als solche theoretischen Extreme. Eine dieser Mischformen ist das Konzept des erotischen Abenteurers bzw. Liebesabenteurers. Im Rückgriff auf das Liebesabenteuer – so die leitende These der folgenden Lektüren – lassen sich Dynamiken des Aufschubs und der Erfüllung, des passiven Erleidens und aktiven Betreibens, der Anpassung und Transgression sowie der Lust am Spiel mit kulturellen Codes und der Lust am körperlichen Liebespiel wie auf einer gleitenden Skala modulieren. Wohl unter anderem deshalb arbeitet sich die Frühe Moderne so obsessiv daran ab: Das Abenteuer, das von Beginn an als ein Experimentalsystem der Literatur gelten kann,¹⁸ kommt jener teils wissenschaftlich, teils künstlerisch akzentuierten experimentellen Einstellung zur menschlichen Triebnatur einerseits und zu soziokulturellen Geschlechtskonstruktionen andererseits entgegen, die für die Jahrhundertwende in hohem Maße kennzeichnend ist.

Überprüfen ließe sich diese These an einer ganzen Reihe von Textbeispielen. Neben den genannten Erzählungen Thomas Manns könnte man sie etwa an den frühen Dramen Hugo von Hofmannsthal's erproben, die im vorliegenden Jahrbuch unter verwandten Gesichtspunkten von Inka Mül­der-Bach untersucht werden. Allen voran aber ist es das Œuvre Arthur Schnitzlers, durch das sich die Konjunktion ›Verführung als Abenteuer‹ in wechselnden Konstellationen und Gewichtungen wie ein poetologischer Leit­faden zieht. Sie erweist sich als

¹⁷ Vgl. Art. Verführung (wie Anm. 15), S. 588.

¹⁸ Vgl. Walter Haug, O Fortuna. Eine historisch-­semantische Skizze zur Einführung. In: Fortuna. Hg. von dems. und Burghart Wachinger. Tübingen 1995, S. 1–22; Michael Nerlich, Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentellen Handelns. München 1997. Die Rede vom Experimentalsystem geht auf Hans-Jörg Rheinberger zurück.

ein maßgebliches Produktionsprinzip für Schnitzlers dramatisches wie auch novellistisches Schaffen. Im Unterschied zu seinem Frühwerk, wo es vor allem die Schwachstellen männlicher Abenteuer- und Verführungsideale sind, die für dramatische Formexperimente fruchtbar gemacht werden, problematisieren die späteren Texte, die unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs stehen, anhand des Abenteuers die Gewaltsamkeit und zugleich Verantwortungslosigkeit eines Begehrens, dem die Subtilität der Verführung fremd geworden ist. Diese Kritik bleibt allerdings für das Produktionsprinzip selbst auf eine ihrerseits problematische Weise konsequenzlos.

Verkehrsformen der Verführung. Der »Reigen« und die »Anatol«-Einakter

Dass Schnitzlers literarisches Werk vielfach um die Themen ›Abenteuer und Verführung‹ kreist, geht bereits aus den Titeln hervor. Die Bandbreite reicht von dem frühen Drama »Das Abenteuer seines Lebens« (ca. 1886), das ins Vorfeld der »Anatol«-Einakter gehört (1892), über die beiden Casanova-Texte »Die Schwester oder Casanova in Spa« und »Casanovas Heimfahrt« (1918/19) bis zu dem späten Fragment der »Abenteuernovelle« (1928); sie reicht von den Verführer-Dramen »Liebelei« (1894) und »Freiwild« (1896) über den »Reigen« (1903) bis zur »Komödie der Verführung« (1923), an der Schnitzler über einen Zeitraum von zwanzig Jahren gearbeitet hat.¹⁹ Zum Thema der Verführung bemerkte er zudem in einem Aphorismus, dass letztlich »alles Verführung« sein könne, Gleichgültigkeit genauso wie Leiden-

¹⁹ Die Editionsfrage ist uneinheitlich. Wenn möglich, beziehe ich mich im Folgenden unter der Sigle ›WhkA‹ auf Arthur Schnitzler, Werke in historisch-kritischen Ausgaben. Hg. von Konstanze Fliedl. Berlin / Boston 2011ff. sowie unter der Sigle ›ASd‹ auf Arthur Schnitzler digital. Digitale historisch-kritische Edition (Werke 1905–1931). Hg. von Wolfgang Lukas u.a. Wuppertal / Cambridge / Trier 2018ff. Diese Ausgaben weisen keine Bandzählung auf. Wo noch kein kritisch edierter Text vorliegt, zitiere ich Arthur Schnitzler, Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk [= GWD], Das erzählerische Werk [= GWE]. Frankfurt a.M. 1977ff.

schaft, weil Verführung nie etwas anderes sei, als die »Lust verführt zu werden«.²⁰

Eine präzise Auskunft über Schnitzlers Auffassung von dieser Lust erteilt vor allen anderen Texten der »Reigen«. Hier wird die Verführung als ein Lust- und zugleich Formprinzip in Anschlag gebracht, das aufs Ganze der dramatischen Form ausgreift und das in der besonderen Form, die ihr dieses Drama gibt, überhaupt erst als Prinzip greifbar wird. So spricht bereits der erste Satz – »Komm', mein schöner Engel« (WhkA, 932) – eine Lockung aus, die sich wie ein Motto auf das gesamte Drama beziehen lässt. Halb erotische Tanzfigur, halb Totentanz reiht der »Reigen« eine Verführungsszene an die andere. Die Szenen, die bekanntlich keinem übergeordneten Handlungsbogen folgen, spielen sich jeweils zwischen zwei sozial ungleich gestellten Figuren ab, wobei immer eine der beiden Figuren in die nächste Szene hinübergenommen wird. Die zehnte und letzte Szene des Dramas schließt auf diese Weise wieder an die erste an, wodurch sich eine Art Ringschluss ergibt,²¹ dem zufolge immer schon jemand der »Lust verführt zu werden« erlegen ist, bevor es auf der Bühne zu Verführung und Beischlaf kommt. Eine Urszene der Verführung im Sinne Freuds fällt damit aus. Stattdessen wird den Rezipienten eine prinzipielle Verführbarkeit vor Augen gestellt, die als *conditio humana* ohne einsehbare Anfangsgründe ist und die im Kreislauf des »Reigen« auch zu keinem Ende kommt.

Dass aus dieser Vorbedingung Abenteuer hervorgehen können, liegt nahe, ist aber nicht zwingend. Für die als Dirne bezeichnete Figur etwa, die zu Beginn das »Komm', mein schöner Engel« ausspricht, wäre die Vorstellung, dass das, wovon sie zu leben genötigt ist, ein

²⁰ Arthur Schnitzler, Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Otto E. Weiss. Frankfurt a.M. 1967, S. 289.

²¹ So sehr es mir einleuchtet, dass Schnitzler im »Reigen« die Form der Reihe aufgreift, um damit sexual- und sozialwissenschaftliche Fragen zu verfolgen, so wenig leuchtet es mir ein, die Kreisstruktur des Dramas darum zu marginalisieren. Vgl. Caroline Pross, Das Gesetz der Reihe. Zum Verhältnis von Literatur, Wissen und Anthropologie in Schnitzlers »Reigen«. In: HJb 11, 2002, S. 261–282. Zum wissenschaftsgeschichtlichen Kontext vgl. Horst Thomé, Arthur Schnitzlers »Reigen« und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende. In: Text + Kritik 138/39 (Arthur Schnitzler). 2. Aufl. 2019, S. 102–113.

Abenteuer sei, einigermaßen abwegig.²² Aus der sozialtypologischen Perspektive, die Schnitzler hier erprobt,²³ wird die Imagination vom Liebesabenteuer einem anderen Milieu zugeordnet: dem gebildeten Bürgertum. So verleitet in der vierten Szene ein junger Herr eine verheiratete junge Frau – den Lockruf der Dirne auf den Lippen – zu einem Seitensprung: »Kommen Sie, gnädige Frau. ... Kommen Sie, Frau Emma. ...«, heißt es da, und: »Komm', komm', Du einzige, einzige«. Emma wiederum schließt ihren Liebhaber mit einem zärtlichen »Komm', komm', komm!« in die Arme, was allerdings in die peinliche Situation eines Potenzversagens mündet (WhkA, 951/959f.). Beschämt referiert der junge Herr daraufhin aus Stendhals »De l'amour«, in der eine »Gesellschaft von Kavallerieoffizieren« sich von »Liebesabenteuern« erzählt (WhkA, 962), bei denen sie aufgrund zu großer Liebe in Tränen ausgebrochen seien. Indem er diesen »charakteristisch[en]« Fall für sich reklamiert (ebd.), wechselt der junge Herr vom Code der Verführung zum Code der passionierten Liebe und zugleich vom erotischen Abenteuer zum Konzept der romantischen Liebe. Hier droht kein Versagen, weil nicht körperliche Eroberung und Bewährung gefordert sind, sondern die Intimität seelischer Übereinstimmung.²⁴ Über diesen Umweg findet der junge Herr schließlich doch noch zu einer kavaliärsmäßigeren Form und hebt damit die bourgeoise Trennung von Abenteuer und Liebe wieder auf.

Die Szene entbehrt nicht der Ironie. Fast alles, was die beiden Figuren sagen – nicht zufällig heißt die junge Frau Emma –,²⁵ wirkt künstlich und zitathaft; eine Art Feigenblatt, mit dem mehr oder weniger notdürftig das verdeckt wird, was als Versagen beschämend bzw. als außerehelicher Geschlechtsakt banal ist (zumal im Kontext des »Reigens«). Dass sich Schnitzler schon sehr früh für solche neuralgischen

²² Zum Gegensatz von Abenteuer und Arbeit vgl. Gert Ueding, *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt a.M. 1973, S. 70–76; Franco Moretti, *The Bourgeois. Between History and Literature*. London / New York 2013, S. 32f.

²³ Vgl. Pross, *Das Gesetz der Reihe* (wie Anm. 21), bes. S. 252.

²⁴ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion* (wie Anm. 11), S. 90. Zur prekären Lesbarkeit von Liebescodes im »Reigen« vgl. Claudia Benthien, *Masken der Verführung – Intimität und Anonymität in Schnitzlers »Reigen«*. In: *The Germanic Review* 72.2, 1997, S. 130–141.

²⁵ Die Anspielung auf Flauberts »Madame Bovary« benennt der Stellenkommentar der verwendeten Ausgabe.

Punkte interessiert hat, an denen erotische Abenteuer zu schamgesetzter Unlust geraten, geht aus dem ersten Drama hervor, das von ihm aufgeführt wurde: In »Das Abenteuer seines Lebens« – einem frühen Anatol-Einakter, den Schnitzler später als »unreife Kleinigkeit« bezeichnete, für die er sich schon während der Aufführung »schämte« (WhkA, 1039) – wird die titelgebende Formulierung derart penetrant wiederholt,²⁶ dass sie genauso ins Peinliche kippt wie die zentrale Begegnung des Stücks, die zwischen der verheirateten Gabriele, die zu verführen Anatol im Begriff ist, und Cora, die bereits ein Verhältnis mit ihm hat, stattfindet. Anatol stolpert in dieser Szene von einer Schmach zur nächsten und geht am Ende leer aus. Dadurch wird die Vorstellung vom Abenteuer des Lebens letztlich als eine Flaubert'sche *idée reçue* ausgewiesen: eine *bêtise*, die desto dümmer erscheint, je länger sie in den Unterhaltungen und Imaginationen bürgerlicher Milieus kursiert.²⁷

Nicht ganz so penetrant, aber doch gehäuft spricht auch die Titelfigur der gedruckten Anatol-Einakter vom Abenteuer, wenn es darum geht, erotische Verhältnisse zu reflektieren. Zunächst finden wir hier die bereits bekannte Grundkonstellation vor: Bevor eine Szene beginnt, ist Anatol immer schon der »Lust verführt zu werden« erlegen, was man so ziemlich von allen Personen, die hier auftreten, sagen kann. Einen Zustand der Unschuld gibt es nicht, was auch weiter niemanden stört. Nur Anatol selbst, der sich einmal als »Hypochonder der Liebe« (WkhA, 973) bezeichnet, plagt die nicht unberechtigte Sorge, dass seine Liebschaften letztlich genauso belanglos sein könnten wie ihm diejenigen der Übrigen vorkommen. Der Begriff des Abenteurers dient ihm dabei als Differenzmarker. Während er einer ehemaligen Geliebten vorwirft, sie gebrauche zu »große Phrasen« »für dieses kleine Abenteuer« (WhkA, 981), betont er in einem anderen Dialog:

²⁶ Zur Wiederholung bei Schnitzler siehe Katrin Schumacher, Wieder. Einmal. Wieder: Arthur Schnitzlers Akte der Wiederholung. In: *Contested Passions. Sexuality, Eroticism, and Gender in Modern Austrian Literature and Culture*. Hg. von Clemens Ruthner und Raleigh Whiting. New York 2011, S. 197–208.

²⁷ Anders als zur Affäre gibt es zum Abenteuer keinen Eintrag in Flauberts »Dictionnaire«.

ANATOL

[...] Du meinst, dass unsere Abenteurer dieselben waren, weil sie von aussen gleich aussahen? Du und Deinesgleichen .. Ihr sucht in jedem Weib die Cocotte ... ich hab in jeder Cocotte das Weib gesucht!

BARON DIEBL

Daraus folgt nur, dass ich nicht so lange zu suchen brauchte (WhkA, 1073).

Liebesabenteurer ist demnach nicht gleich Liebesabenteurer. Es gibt solche, die für bedeutungslos erklärt werden, und es gibt solche, durch die sich Anatol von den anderen Lebemännern des Stücks, die ihm den Spiegel vorhalten, zu unterscheiden glaubt. Unter Bezug auf die eingangs erwähnten Überlegungen Baudrillards könnte man sagen, dass der Unterschied, den Anatol hier für sich reklamiert, vor allem darin besteht, dass er seine Abenteurer einer Suche verschreibt, deren Ziel sich ihm in der vorherrschenden Verkehrsform der Verführung, die hier mit dem Begriff der Koketterie belegt wird,²⁸ notwendig entzieht: Gäbe es so etwas wie die ›wahre Frau‹ oder überhaupt eine Wahrheit des Begehrens, die in der Triebnatur des Menschen verankert wäre, so bliebe sie Anatol jedenfalls verschlossen.²⁹ Denn folgt man Georg Simmel, so ist die Koketterie durch eine »spielende Rhythmik« von »Zuwenden und Abwenden« und durch ein gleichzeitiges Ja- und Nein-Sagen charakterisiert.³⁰ In diesem gespaltenen Zeichenregime ist ›das Weib‹, also eine Evidenz des anderen Geschlechts – und damit auch des eigenen –, schlechterdings nicht zu haben. Vielmehr werde der

²⁸ Vgl. Oliver Neun, *Unser postmodernes Fin de siècle. Untersuchungen zu Schnitzlers »Anatol«-Zyklus*. Würzburg 2004, S. 68–71.

²⁹ Der Zyklus ist von der Frage geprägt, »wie sich Psychisches überhaupt beobachten lässt«. Cornelia Zumbusch, *Hypnotisiert. Pathologien der Beobachtung in der Literatur des 19. Jahrhunderts* (Kleist, Schnitzler, Fontane). In: *Beobachtungen aufzeichnen*. Hg. von Helmut Lethen und Annegret Pelz. Göttingen 2016, S. 177–191, hier S. 181. Dass hierfür Entwürfe von Weiblichkeit zentral sind, betont Ortrud Gutjahr. Um 1900 komme »es zu einer überwältigenden Produktion von Weiblichkeitsbildern, als säße auf der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert eine bedrohliche Sphinx, die nur demjenigen Eintritt in das Zeitalter der Moderne gewährt, der das Rätsel der Frau zu lösen vermag.« Dabei käme es allerdings nicht zu einer Lösung, sondern zu einer »Verrätselung der Antwort.« Ortrud Gutjahr, *Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900*. In: *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*. Hg. von Irmgard Roebling. Pfaffenweiler 1989, S. 45–76, hier S. 45f.

³⁰ Simmel, *Die Koketterie*. In: *Philosophische Kultur* (wie Anm. 9), S. 258.

Mann, so Simmel, in seiner sexuellen Persona »entwurzelt und unsicher« gemacht,³¹ während er zugleich einer Ausweitung des erotischen Genusses teilhaftig wird: »Ursprünglich mag der einzige Genuß der erotischen Reihe der physiologische gewesen sein«, doch »je verfeinerter und kultivierter die Persönlichkeit« sei, desto eher erstrecke sich dieser Genuss auch auf die »symbolischeren Momente« dieser Reihe.

Zweifelsohne partizipiert Anatol als ein exemplarischer Vertreter des nervös-dekadenten *Fin de siècle* sowohl an dieser Ausweitung des Genusses als auch an der davon bedingten Verunsicherung. Was ihm daran zur Hypochondrie gereicht, ist für die Form des Einakter-Zyklus jedoch konstitutiv: Jede Zuwendung, die hier stattfindet, ist auf die Abwendung berechnet, die den betreffenden Einakter in sich geschlossen hält, zugleich aber auf weitere Einakter öffnet. Die Liebesabenteuer, von denen die Rede ist, sind immer schon *passé*, doch man weiß auch, es kommen neue. Keine der erotischen Begegnungen vermag es, die Unsicherheiten des männlichen Egos aufzuheben – im Gegenteil: Sie treiben es auf dramapoetisch gesehen hochproduktive Weise immer wieder über den, wie Simmel sagt, physiologischen Punkt der erotischen Reihe hinaus, an dem man es eigentlich hätte gut sein lassen können. Die Lust der Verführung führt im »Anatol« nirgends hin und kommt auch nirgends an. Statt des einen großen »Abenteuer seines Lebens« entwirft Schnitzler mit den Anatol-Einaktern eine diskontinuierliche Serie erotischer Abenteuer,³² welche in ihrer koketten Ambiguität die Figuren in ein exzentrisches Verhältnis zum »Zusammenhange des Lebens«³³ und zugleich die dramatische Form in ein exzentrisches Verhältnis zu konventionellen Dramaturgien und Strukturmodellen setzt.

³¹ Ebd., S. 266.

³² Ernst L. Offermanns spricht unter figurenpsychologischen Gesichtspunkten von Anatols »diskontinuierlicher Persönlichkeit, die ihm das Leben zu einer Abfolge isolierter Episoden werden lässt, deren ängstigende Vergänglichkeit durch die turbulente Permanenz ständigen neuen Abenteuers verdeckt werden soll.« Ernst L. Offermanns, *Materialien zum Verständnis der Texte*. In: Arthur Schnitzler, *Anatol. Anatol-Zyklus. Anatols Größenwahn. Das Abenteuer seines Lebens*. Hg. von Ernst L. Offermanns. Berlin 1964, S. 175.

³³ So die eingangs bereits zitierte Definition des Abenteuers bei Georg Simmel.

Eine poetologische Schlüsselfunktion kommt daher dem Einakter »Episode« zu.³⁴ Es geht darin um die vergangene Liaison mit einer Zirkusartistin, an die Anatol durch ein Kuvert erinnert wird, in dem nur der Staub einer Blume aufbewahrt ist. Das Kuvert befindet sich unter einem Bündel Memorabilia, die an verschiedene Affären erinnern, und ist mit dem Vermerk »Episode« versehen. Das Episodische der Begegnung ist es auch, was Anatol davon hauptsächlich im Gedächtnis geblieben ist:

ANATOL	Also da sitze ich vor meinem Clavier ... In dem kleinen Zimmer war es, das ich damals bewohnte ... Abend ... Ich kenne sie seit zwei Stunden ... Meine grün=rothe Ampel brennt – ich erwähne die grün=rothe Ampel; sie gehört auch dazu.
[...] MAX	Und Du glaubst wirklich, daß Dich – Bibi ge=liebt hat –?
ANATOL	Ja, gerade Die! Acht oder zehn Tage nach jenem Feste begegneten wir uns auf der Straße ... Am Morgen darauf mußte sie mit der ganzen Gesellschaft nach Rußland.
MAX	Es war also die höchste Zeit.
ANATOL	Ich wußt' es ja; nun ist für Dich das Ganze zerstört. Du bist eben noch nicht auf das wahre Geheimnis der Liebe gekommen.
MAX	Und worin löst sich für Dich das Räthsel der Frau?
ANATOL	In der Stimmung.
MAX	Ah – Du brauchst das Halbdunkel, Deine grün=rothe Ampel ... Dein Clavierspiel.

³⁴ Vgl. Adelheid Koch, »Das Episodenhafte der Geschichte...«: Anatol et Therese, aurore et crépuscule de l'univers Schnitzlerién. In: *Le texte et l'idée* 9, 1994, S. 119–142.

ANATOL

Ja, das ist's. [...] Was wäre für Dich, für tausend Andere dieses Mädchen gewesen mit den funkelnden Haaren; was für Euch diese Ampel, über die Du spottest! Eine Cirkus=reiterin und ein roth=grünes Glas mit einem Licht dahinter! Dann ist freilich der Zauber weg; dann kann man wohl leben, aber man wird nimmer was erleben. Ihr tappt hinein in irgend ein Abenteuer, brutal, mit offenen Augen, aber mit verschlossenem Sinn, und es bleibt farblos für Euch! Aus meiner Seele aber [...] blitzen tausend Lichter und Farben d'rüber hin, und ich kann empfinden, wo Ihr nur – genießt!

MAX

Ein wahrer Zauberborn, Deine »Stimmung«. Alle, die Du liebst, tauchen darin unter und bringen Dir nun einen sonderbaren Duft von Abenteuern und Seltsamkeit mit, an dem Du Dich berauschest. (WkhA, 918–921).

Auch diesen Ausführungen zufolge ist Liebesabenteuer nicht gleich Liebesabenteuer. Es gibt den sinnlosen Genuss der anderen und es gibt das wahre Geheimnis der eigenen: ein individuelles Erlebnis, das im Zauber der momentanen Stimmung verborgen liegt und dessen besondere Qualität in der nachträglichen Mitteilung verlischt. Alles an diesem Abenteuer ist Detail, Atmosphäre und subjektives Wahrnehmen, nichts ist Ereignis oder Geschehen. Mit dieser impressionistischen³⁵ bzw. modernistischen Aufladung des Abenteuers verkehrt Schnitzler ältere Abenteuerkonzepte, denen zufolge es notwendig ist, dass das, was sich als Abenteuer ereignet hat, auch erzählt wird,³⁶ ins Gegenteil: Aus Anatols Sicht ist etwas je mehr ein Abenteuer, je weniger es erzählbar ist. Das Charakteristikum der Episode, das Max allerdings auf die Prosa temporaler Verhältnisse reduziert, liegt demzufolge gerade nicht in ihrem Potential zu Wiederholung und Variation oder

³⁵ Die Eignung des Impressionismus-Begriffs zur Analyse des Schnitzler'schen Werks wird kontrovers diskutiert, seit ihn Offermanns ins Spiel gebracht hat. Vgl. Ernst L. Offermanns, Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München 1973. Für den vorliegenden Sachverhalt scheint er mir nicht unpassend.

³⁶ Schnyder pointiert: »Es gibt keine äventiure, die nicht erzählt ist«. Mireille Schnyder, Sieben Thesen zum Begriff der »äventiure«. In: Im Wortfeld des Textes. Hg. von Gerd Dicke, Manfred Eikermann und Burkhard Hasebrink. Berlin / New York 2006, S. 369–375, hier S. 370.

zur narrativen Verkettung, sondern in ihrem Potential zur Verdichtung des Erlebten auf den einen, singulären, augenblickshaft-berauschenden Moment, der wortlos für sich steht.

Für die weitreichende Transformationen, die das Abenteuer vom Mittelalter zur Moderne durchläuft,³⁷ ist diese »Episode« einigermassen aufschlussreich. Man wäre sogar versucht, Simmels spätere Beschreibung des Abenteuers als ein »unvergleichlich gefärbtes Erlebnis«³⁸ direkt auf Anatols grün-rote Zauberlaterne zurückzuführen. Doch die Pointe der Szene liegt woanders. Wie Max erkennt, der gegenwärtig selbst ein Verhältnis mit der nämlichen Artistin hat, handelt es sich bei der Stilisierung des Liebeserlebnisses zum einzigartigen Abenteuer um eine narzisstische Schutzbehauptung. Die Erlebnisqualität, die Anatol ins Feld führt, dient der Rettung der Eigenheit eines fragilen Egos und diese Rettung ist in einem verräterisch hohen Maß von Praktiken der (Selbst-)Inszenierung abhängig – vom Arrangement des Lichts, der Farben und der Musik, sowie von Requisiten und der Frisur. Nicht von Ungefähr dreht sich das Gespräch um eine Zirkusreiterin, bei der Anatol, wie sich gegen Ende der Szene herausstellt, keinen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Wenn hier etwas »Episode« ist, dann ist bzw. war es Anatol für Bibi. Aus dieser gegenläufigen, dezidiert entzauberten Perspektive bleibt von Märchenstimmung und singulärem Liebeserlebnis an tieferer Wahrheit ungefähr so viel übrig, wie für den Arzt, der in »Die Blasierten« zum Philosophen sagt: »Was ist denn schließlich geschehen –? Sie haben eben ein Abenteuer gehabt, das vom physiologischen Standpunkt aus betrachtet im Grunde recht banal ist« (GWD 1, 184).

Es ist letztlich diese Banalität des Körperlichen, die Anatol beständig abzuwehren sucht, während er bei seiner pathetisch anmutenden Suche nach dem »Weib« hinter der »Cocotte« oder dem »wahren Geheimnis der Liebe« doch Gefahr läuft, genau darauf und bloß darauf immer wieder zu stoßen. Nur insofern und solange die Abwehr gelingt, lässt sich im Liebesabenteuer eine individuelle Erlebnisqualität

³⁷ Vgl. Hans Hofmann, Historische Wandlungen des Erlebnisphänomens »Abenteuer«. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 13/1, 1977, S. 72–88.

³⁸ Simmel, Das Abenteuer (wie Anm. 9), S. 29.

behaupten, durch die es nachträglich noch der Rede wert zu sein scheint. Das heißt umgekehrt allerdings auch, dass es ohne Verführung und Koketterie kein Liebesabenteuer gibt, das im Gedächtnis bleibt, und sei es als ›Episode‹.

Liebe, Tod und Kutschfahrt. »Die Komödie der Verführung« und die »Casanova«-Texte

Man kann diese Dialektik mit Blick auf Schnitzlers Vita auch als Spiel und Gegenspiel einer medizinischen und einer dramenpoetischen Perspektive auf den Themenkomplex ›Abenteuer und Verführung‹ beschreiben, bei dem sich der ärztliche Blick, wie Schnitzler ihn in »Die Blasierten« pointiert, und das vage Restlicht von Anatols Zauberalaterne zu einer Schreibweise der Moderne vereinen. Die Verführung, die in der Tradition des Lustspiels wie auch der Tragödie ihren festen Platz hat,³⁹ erfährt dabei eine kasuistische, zur Experimentalreihe tendierende Umschrift, die komische Verwicklungen oder tragische Kippmomente auf formaler Ebene ausschließt und stattdessen serielles Verfahren den Vorzug gibt, die heterogene Momentaufnahmen zu konstellieren erlauben.

Anders liegt der Fall in der so betitelten »Komödie der Verführung«, an der Schnitzler von 1903 an, also dem Veröffentlichungsjahr des »Reigens«, zu arbeiten begann.⁴⁰ Hier bedingt die prinzipielle Verführbarkeit des Menschen einen übergeordneten dramatischen Konflikt, für den es allerdings keine handlungsinhärente Lösung gibt. Vielmehr wird dieser Konflikt, wie das Drama selbst, von der historischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs eingeholt, woraus allenfalls eine Scheinlösung hervorgeht. Das Stück beginnt mit einem Gartenfest, auf dem sich eine Figur namens Aurelie um Mitternacht für einen ihrer drei Freier entscheidet. Diese Entscheidungssituation wird von

³⁹ Man denke bspw. an Lessings »Emilia Galotti« oder an die Gretchen-Tragödie in Goethes »Faust«.

⁴⁰ Die Entwürfe waren zunächst als Novelle konzipiert, spätestens ab 1908 denkt Schnitzler an eine dreiaktige Dramenform. Vgl. den Kommentar zur Entstehungsgeschichte in ASd.

allen Beteiligten als märchenhaft wahrgenommen. Während sich die beiden abgelehnten Bewerber gelassen in ihr Los schicken, reagiert Falkenir, der Erwählte, alles andere als beglückt. Er löst die kaum geschlossene Verlobung wieder auf, und zwar mit der irritierend vagen Begründung, es seien auch in Aurelie die »dunklen [...] Ströme« zu hören, die »unaufhörlich fließen von Mann zu Weib und von Weib zu Mann« (ASd, 61). Worauf diese Behauptung beruht und was damit gemeint sein könnte, bleibt offen. Man kann allenfalls mutmaßen, dass sie von der allgemeinen Sittenlosigkeit bzw. Freiheit des Geschlechtslebens herrührt, die Schnitzler in Anlehnung an Dantes »Comedia« wie auch ans eigene Frühwerk⁴¹ an dem zahlreichen Personal dieser Komödie katalogartig durchspielt.

Das dramaturgische Problem, das sich aus der anfänglichen Zurückweisung ergibt, exponiert Schnitzler dagegen im darauffolgenden Dialog zwischen Aurelie und dem Libertin Max von Reisenberg in aller Deutlichkeit:

MAX	[...] Ein seltsames, ein märchenhaftes Fest.
AURELIE	Finden Sie, Herr von Reisenberg? Wie mögen wohl die Märchen ausgehen, die nicht mit Hochzeit enden?
MAX	Sie enden alle mit Hochzeit. Es dauert nur manchmal eine Weile bis dahin. Und es gibt Abenteuer zu bestehen auf dem Weg.
AURELIE	Gefährliche Abenteuer.
MAX	Auch harmlose. Und fröhliche. Am Ende aber, unfehlbar, kommt die Hochzeit.
AURELIE	Oder der Tod.
MAX	Ein Märchentod, das wird wohl nichts so Schlimmes sein.
[...]	
AURELIE	Ist der Morgen so nah –?
MAX	Ein Frühlingsmorgen. <i>Leise, zögernd.</i> – Aurelie.

⁴¹ Kluge sieht in der »Komödie der Verführung« die »Summe von Schnitzlers dramatischem Werk [...]: alle Themen, die er [...] behandelt hat, werden darin angeschlagen; man begegnet fast allen Typen aus seinem Figurenarsenal; sie ist stufenweise und in mehreren Anläufen aus einem der frühesten und ältesten Werkpläne hervorgegangen. Das Thema hat Schnitzler ein Leben lang verfolgt.« Gerhard Kluge, Zum Thema »Verführung« in Arthur Schnitzlers »Komödie der Verführung«. In: *ZfdPh* 103.4, 1984, S. 551–562, hier S. 561.

AURELIE Ja, er duftet nach Flieder.
 MAX Was nach Flieder duftet, das dürfte wohl dieser Zweig
 sein. *Zögert.* Er gehört Ihnen, Aurelie. Für Sie habe ich
 ihn aufbewahrt. Ich wußte, daß ich Ihnen heute noch
 einmal begegnen würde.
 AURELIE Wußten Sie das wirklich? *Nimmt den Zweig.* Ich danke
 Ihnen. Und nun Adieu. Ja, nun will ich fort. Nicht nach
 Hause, irgendwohin ins Freie. *Drückt ihr Gesicht an den*
 Fliederzweig. Wollen wir eine Spazierfahrt ins Freie ma-
 chen, Herr von Reisenberg?
 MAX *sehr bewegt, verneigt sich.*
 [...]
 AURELIE *den Fliederzweig an den Lippen, blickt auf Max mit einem*
 fernen Lächeln.
 Kommen Sie! *Sie geht.*
 MAX *nach unmerklichem Zögern folgt ihr.* (ASd, 95–97)

Egal, ob man Max als »gefährlichen Verführer« versteht⁴² oder als eine blasse Schwundstufe⁴³ – sein Dialog mit Aurelie hebt sich jedenfalls von dem parodistischen Zug der übrigen Konversationen ab.⁴⁴ An der Schwelle zum zweiten Akt platziert, kommt der zitierten Szene das volle Gewicht zu, die Frage nach dem Ende zu stellen, die zu beantworten Schnitzler sich so schwer getan hat. Gestellt wird sie von einer schwermütigen Frau, die sich unvermutet einer Freiheit des Begehrens teilhaftig geworden sieht, nach der es sie nie verlangt hat und zu der es sie nun, befördert durch die Andeutungen Reisenbergs, doch hinzieht: »Ins Freie« soll die Spazierfahrt gehen, wie es in Anspielung auf Schnitzlers Roman »Der Weg ins Freie« von 1908 heißt, und mit dem aus dem »Reigen« bekannten Lockruf »Kommen Sie!« eignet Aurelie sich diese Freiheit auch in emanzipatorischer Hinsicht an.

⁴² Michael Titzmann, Das Konzept der ›Person‹ und ihrer ›Identität‹ in der deutschen Literatur um 1900. In: Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Hg. von Manfred Pfister. Passau 1989, S. 36–52, hier S. 45.

⁴³ Vgl. Kluge, Zum Thema der ›Verführung‹ (wie Anm. 41), S. 553.

⁴⁴ Dieser Zug lässt sich an dem gealterten Kammersänger Fenz festmachen, dessen Bravourrolle einst der Titelheld des »Don Giovanni« war: »Fenz' Erotik [ist] nur noch Zitat und Rollenspiel; die Champagnerarie erstarrt zur anachronistischen Reminiszenz«. Ernst-Ullrich Pinkert, Arthur Schnitzler und Søren Kierkegaard. Zur Auseinandersetzung Schnitzlers mit Kierkegaards »Entweder – Oder« in der »Komödie der Verführung« und in der »Traumnovelle«. In: JDSG 58, 2013, S. 251–272, hier S. 257.

Das Problem der Finalisierung ist damit jedoch nicht gelöst, sondern nur aufgeschoben: Wenn es keine Hochzeit gibt, was soll dann aus der »Komödie der Verführung« werden? Die Antwort, die Schnitzler Reisenberg in den Mund legt, besteht weniger darin, dass dieser seinem Gegenüber bzw. den Rezipienten doch noch eine Hochzeit in Aussicht stellt, bis zu deren Eintreten man nur genügend Geduld aufbringen müsse. Sie liegt vielmehr in der »Weile«, die es bis dahin noch hat, und in den »Abenteuern«, die auf dem Weg liegen. So wie Reisenberg es später kategorisch ablehnt, über seine Zukunft nachzudenken oder materielle Vorsorge zu treffen, so nebensächlich scheint ihm auch Aurelies Frage nach dem Ende, die er mit dem Hinweis aufs Abenteuer in die andere Bahn einer Verführung lenkt, die – wie die Ellipsen »Und harmlose. Und fröhliche« verdeutlichen – nicht auf einen großangelegten Aufschub à la Kierkegaard abzielt, sondern auf eine schnelllebige und abwechslungsreiche Form des Zeitvertreibs, die keine Mühe machen darf, damit sie als gelungen gelten kann. Indem sich Aurelie darauf einlässt, bewahrheitet sich Falkenirs initiale Unterstellung an den Liebesabenteuern, die sie überhaupt nur aufgrund dieser Unterstellung zu erleben disponiert ist.⁴⁵ Sie geht im zweiten Akt eine lose Verbindung mit Reisenberg sowie mit zwei weiteren Figuren ein. Davon erfährt man allerdings nur beiläufig durch die Gespräche der anderen, die sich in diesem Akt ihrerseits einem dekadenten Reigen hingeben, der sich ohne jeden dramaturgischen Richtungssinn als ein weiteres Schnitzler'sches Panorama des menschlichen Trieblebens entfaltet. So wie die Frage nach dem Ende wird auch die Figur, die sie stellt, in den Hintergrund dieses Panoramas gedrängt. Im dritten und letzten Akt jedoch, der am Strand von Gilleleje in Kierkegaards Heimat Dänemark spielt,⁴⁶ kehrt Aurelie als eine seelisch zerrüttete Figur wieder, in der sich nun Züge von Goethes Aurelie mit denen Ophelias mischen. Während alle Figuren darum bemüht sind, doch noch eine Hochzeit für sie zu arrangieren, geht Aurelie am Vorabend des Ersten Weltkriegs zusammen mit Falkenir ins Wasser. Max von

⁴⁵ Vgl. Kluge, Zum Thema der »Verführung« (wie Anm. 41), S. 558f.

⁴⁶ Vgl. Pinkert, Arthur Schnitzler und Søren Kierkegaard (wie Anm. 44), S. 254–256.

Reisenberg dagegen ist inzwischen bankrott und sieht sich genötigt, Soldat zu werden.

So findet die »Komödie der Verführung« weder in der Tradition des Lustspiels zu einer glücklichen Hochzeit noch prozessiert sie wie der »Reigen« in prinzipiell endlos variierbaren Begehrenskonstellationen; weder hält sie die dramaturgisch flache Reihe der Verführungsabenteuer durch, die mit Aurelies Fahrt ins Freie einzusetzen schien, noch ist der Suizid, der sich am Strand von Dänemark ereignet, ein »Märchentod«. Eher schon scheint das Stück zur Tragödie zu geraten. Statt jedoch im Sinne der aristotelischen Poetik den ursprünglichen Konflikt zu einer Intrige zu verstricken und schließlich einer katastrophischen Lösung zuzuführen, inszeniert Schnitzler den Einbruch der historischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs als Tod der Märchenwelt, in der die Figuren sich wähnen.⁴⁷ Der Kriegsausbruch zwingt dem episodischen Takt der Liebesabenteuer eine fremde Form auf, während er zugleich die ebenso unhistorisch wie untragisch lebenden Figuren gewaltsam aus der Bahn ihrer Lebensform herauszieht. Damit aber wird ausgerechnet in der »Komödie der Verführung« der Lust an der Verführbarkeit der Kredit entzogen, also letztlich dem Lustprinzip hinter Schnitzlers Dramenpoetik selbst.

Noch bevor Schnitzler die »Komödie der Verführung« für bühnenreif erachtete, hatte er mit dem Lustspiel »Die Schwestern oder Casanova in Spa« und der Novelle »Casanovas Heimfahrt« kurz nach Kriegsende bereits zwei komplementär angelegte Texte⁴⁸ publiziert, in denen er das erotische Abenteuer mit dem in dieser Zeit so allgegenwärtigen Problemfeld von Gewalt und Tod konfrontiert. Dabei kommt mit dem Venezianer Giacomo Casanova eine historische Figur ins Spiel, die durch die »Histoire de ma vie«, die Schnitzler während

⁴⁷ Zu den Parallelen zu Manns »Zauberberg« vgl. Kluge, Zum Thema »Verführung« (wie Anm. 41), S. 552f. Die verschiedenen historischen Zeitebenen, die in der »Komödie« zu einer irrealen Vorkriegswelt verschmelzen, untersucht Heide Eilert, Abschied von Kythera? Zu Arthur Schnitzlers »Komödie der Verführung« und der Rokoko-Rezeption des Fin de siècle. In: Sprachkunst 22.2, 1991, S. 215–229.

⁴⁸ Vgl. Angelika Gleisenstein, Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Hg. von Hartmut Scheible. München 1981, S. 117–141, hier S. 117.

der Kriegsjahre las,⁴⁹ für ihre Liebesabenteuer berühmt war und die mit »Il Duello« zudem einen exemplarischen Text zum Duellwesen vorgelegt hatte, der für den Duellkritiker Schnitzler⁵⁰ mindestens so relevant gewesen sein dürfte wie die »Histoire« für den Erotologen Schnitzler. Insofern ist es nicht weiter verwunderlich, dass der Aspekt der Gewalt, den Schnitzler in seinen Casanova-Texten am Abenteuer herausarbeitet, vordringlich ans Duell gekoppelt ist.

Die Dramenhandlung der »Schwestern« setzt mit der Aufklärung eines Missverständnisses ein. Casanova war in der Nacht vor Handlungsbeginn versehentlich durchs falsche Fenster zu einer Frau namens Anina gestiegen, die daraufhin in der Annahme mit ihm schlief, es wäre ihr Liebhaber Andrea, während ihre mit dem falschen Baron Santis liierte Freundin Flaminia nebenan vergeblich auf Casanova wartete. Inspiration zu dieser Ausgangskonstellation konnte Schnitzler in der »Histoire« finden, in der Casanova sich sowohl als Profiteur als auch als Opfer von Verwechslungen darstellt, aber auch in Boccaccios »Decamerone«⁵¹ sowie natürlich in zahlreichen Verwechslungskomödien, wie etwa Kleists »Amphitryon«. Die Wendung, die er dem Muster der komischen Verwechslung gibt, liegt darin, dass er es in die Form des analytischen Dramas überführt und darin qua Wiederholung eines drameninternen Erzählakts *ad absurdum* führt: Statt zu weiteren Liebesabenteuern kommt es zu einer umständlichen Rekonstruktion der »Abenteuer der verflossn'nen Nacht« (GWD 7, 260), auf die hin

⁴⁹ Vgl. Norbert Oellers, Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt«. In: Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien. Hg. von Mark H. Gelber, Hans O. Horch und Sigurd P. Scheichl. Tübingen 1996, S. 239–252, hier S. 239–241; Dirk Götsche, Der Abenteurer als Reflexionsfigur einer anderen Sozialität. Arthur Schnitzlers Lustspiel »Die Schwestern oder Casanova in Spa« im Kontext der Casanova-Figuren der frühen Moderne. In: Sprachkunst 30.2, 1999, S. 227–245, hier S. 236; Carina Lehnen, Das Lob des Verführers. Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933. Paderborn 1995, S. 179–233.

⁵⁰ Vgl. Michael Ott, Gewalt und Ritual. Duell-Szenen bei Arthur Schnitzler. In: Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Narrative von Männlichkeit und Gewalt. Hg. von Uta Fenske und Gregor Schuen. Bielefeld 2016, S. 171–187; Gerhard Neumann, Ritualisierte Kontingenz. Das Paradoxe Argument des »Duells« im »Feld der Ehre« von Casanova »Il Duello« (1780) über Kleists »Zweikampf« (1811) bis zu Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt« (1918). In: Kontingenz. Hg. von Gerhart von Graevenitz und Odo Marquart in Zusammenarbeit mit Matthias Christen. München 1998, S. 343–373.

⁵¹ Vgl. Lehnen, Lob des Verführers (wie Anm. 49), S. 217.

der in seiner Ehre tief gekränkte Andrea auf die Klärung der Schuldfrage besteht. Er legt seinen Fall zunächst Baron Santis in Gestalt einer anonymisierten »Novelle« vor (GWD 7, 248), der sie wiederum, weil er sich zu »so verzwickter Rätsel Lösung« nicht berufen sieht (GWD 7, 251), in freier Ausschmückung Casanova weitererzählt, damit dieser als ausgewiesener Kenner entscheide, wer der bzw. die »zumeist Betrog'ne sei« (GWD 7, 261).

Schnitzlers Casanova findet sich somit in die Rolle eines König Ödipus oder eher noch Dorfrichters Adam versetzt. Anders als jene weiß er sich aber geschickt aus der Schlinge der Selbstverurteilung zu ziehen. Eine Verstrickung in schicksalshafte Schuldzusammenhänge ist Casanovas Sache nicht. So wie er die Verführerrolle von sich weist: »*Verführt*' ich jemals–? Nein, ich war zur Stelle, / Wenn just mit holder Zauberei Natur / Ihr Werk begonnen« (GWD 7, 226), so weist er auch die Rolle des schuldigen Richters zurück, indem er das salomonische Urteil spricht, dass er selbst das größte Opfer sei, sei er vergangene Nacht doch gleich doppelt getäuscht worden. Indem er damit die von Andrea über Santis an ihn weitergereichte Novelle mit einer (un-)moralischen Schlusspointe versieht, spricht er sich nicht nur von aller Schuld frei, sondern schreibt sich zudem in das »richtige« narrative Genre ein, steht die Novelle dem historischen Casanova wie auch dem literarischen Formenkreis, der traditionell mit erotischen Sujets arbeitet,⁵² sehr viel näher als das analytische Drama. Das Problem ist nur, dass Andrea weiter auf den *point d'honneur* besteht. Schon als er eine Verletzung an Santis Hand bemerkt, ruft Andrea blutrünstig: »Welch Abenteuer! Wie begab sich's nur?« (GWD 7, 252). Hartnäckig fordert er Casanova zum Duell, während dieser ihm »wie gelangweilt« zum wiederholten Male erklärt: »Ungültig war das ganze Abenteuer«. Andrea aber beharrt mit »kindischem Trotz« darauf, dass seiner Novelle das Ende noch fehle und dass es dafür »an Dolchen [...], die blitzen, töten / Und Waffen and'rer Art, – an Blut und Tränen« nicht fehle (GWD 7, 264).

⁵² Dazu grundlegend Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*. Stuttgart / Weimar 1993.

Die Antwort, die Casanova darauf findet, während er die übrige Kurgesellschaft beim Essen erblickt, zählt zu den wenigen wirklich komischen Glanzlichtern des Stücks: »Rheinlachs mit grüner Soße – es bleibt uns nichts!« (ebd.). Womöglich dachte Schnitzler dabei nicht nur an die kulinarischen Exkurse der »Histoire«, sondern auch ans eigene Publikum, dem bei den länglichen, durch die Erzähleinschübe völlig entdramatisierten Dialogen wohl auch eher Rheinlachs mit grüner Soße als eine erzwungene tragische Zuspitzung vorgeschwebt sein mag. Die Auseinandersetzung, auf die Andrea dringt, ist jedoch auch mit dieser Replik nicht zu vermeiden. Es bedarf vielmehr der Ankunft einer Frau, die Casanova mindestens ebenbürtig, wo nicht überlegen ist. Als Andrea, Casanova und auch Santis einander bereits mit gezogenen Degen gegenüberstehen, hält die Tänzerin Teresa, mit allen Insignien der Fortuna versehen,⁵³ Einzug auf der Bühne:

GUDAR	Und welch ein Wagen und wie reich bespannt!
TERESA	<i>zu Casanova</i>
	Du hast nur eben Zeit, rasch einzupacken,
	Wir müssen gleich davon. [...] (GWD 7, 269).

Anders als Casanova zuvor ist Teresa tatsächlich »[z]ur rechten Zeit« (GWD 7, 267) am rechten Ort »zur Stelle«. Mit ihr, die bereits zwei Liebhaber im Schlepptau hat und nun ihr Verhältnis mit Casanova erneuern will, konfrontiert Schnitzler das Problem des unversöhnlichen Ehrenhandels mit einer ebenso eifersuchts- wie konfliktfreien Geschwisterlichkeit,⁵⁴ die ganz dem Lustprinzip der günstigen Gelegenheit verschrieben ist. Teresa löst den Konflikt der Männer nicht auf, sondern will nichts davon wissen. Statt in die verfahrenene Figurenkonstellation einzutreten, entzieht sie ihr mit Casanova das Spannungszentrum: »Mach dich sofort bereit, wir fahren ab.« (GWD 7, 272). Wen Teresa verführt, den zieht sie mit sich – und diese Zugkraft kennt nur eine Richtung: nach vorn. Es ist dieses Modell der vorwärts gerichteten Fortuna-*occasio*, mit dem Schnitzler die analytische Nachträglichkeit

⁵³ Vgl. Offermanns, Kritik des Impressionismus (wie Anm. 35), S. 121.

⁵⁴ Vgl. Lehnen, Lob des Verführers (wie Anm. 49), S. 217–233; Götsche, Der Abenteurer (wie Anm. 49), S. 242.

des bisherigen Geschehens wie auch das dazugehörige Zeitregime radikal umpolt. So wie das Leben der Abenteurerin, die hier in einem Atemzug auf- und wieder abtritt, episodisch konzipiert ist, so erscheinen in ihrem Licht nun auch die »Abenteuer der verfloss'nen Nacht« als eine Episode unter vielen. Damit erst findet Schnitzlers »Casanova«-Drama zu sich selbst: Es wird zu einem Lustspiel der Verführung, das keinen Aufschub (mehr) duldet.

Mit der Abenteurerin entwirft Schnitzler zudem ein politisches Ideal, das seinen Zeitgenossen vorzuhalten ihm offenbar ein Bedürfnis war. So verlässt Teresa mit Anina und Flaminia im Arm »schwesterlich vereint« die Bühne, worin Casanova ein Bild der Versöhnung erkennt, das er Andrea nachdrücklich vor Augen stellt: »Und könnten Männer je/ So Brüder sein wie alle Frauen Schwestern«. Kurz darauf treten die beiden Kontrahenten »Arm in Arm« von der Bühne ab (GWD 7, 277–279). Dass dieser utopische Schluss nicht mehr nur auf den Duellwahn antwortet, den Schnitzler bereits vor dem Krieg ausführlich kritisiert hatte, liegt auf der Hand. Vielmehr versuchen sich »Die Schwestern« an einem Gegenentwurf (1.) zur haltlosen Gewalt einer ebenso unveröhnlichen wie eskalationsbereiten soldatischen Männlichkeit, die auf dem »Feld der Ehre« des Weltkriegs ihre vorerst furchtbarste Erscheinungsform angenommen hatte, (2.) zur verwickelten, großes Konfliktpotential bergenden Schuldfrage, die der Krieg nach sich zog, sowie (3.) zu zeitgenössischen Vorstellungen von Brüderlichkeit, wie sie sich etwa in der gehässigen Kritik aus Deutschland am »Bundesbruder« Österreich bemerkbar machten, die Schönherr und Bahr 1915 direkt auf Schnitzlers »wienerisches Literatentum« bezogen⁵⁵ – oder natürlich in den Debatten um »französische Zivilisation« und »deutsche Kultur«, die Thomas Mann in den »Betrachtungen eines Unpolitischen« zum Bruderzwist (mit Heinrich Mann) stilisierte.

Die Realitätsferne von Schnitzlers Versöhnungsideal liegt auf der Hand. Jedoch hat er ihm mit der Novelle »Casanovas Heimfahrt« ein kritisches Gegenbild zur Seite gestellt, das den Abenteurer selbst

⁵⁵ Arthur Schnitzler, Tagebuch. Digitale Edition. Hg. vom Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Eintrag vom 02. Dezember 1915, https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/entry__1915-12-02.html (14. Februar 2024).

als eine durch und durch gewalttätige Erscheinung porträtiert. Die Erzählung handelt von einem gealterten Casanova,⁵⁶ der auf seiner Rückkehr nach Venedig ein Abenteuer erlebt, bei dem von Verführung keine Rede mehr sein kann, allenfalls von einer im Ansatz gescheiterten Verführung.⁵⁷ Die Frau, der sein Interesse hauptsächlich gilt, ist eine junge Mathematikerin namens Marcolina. Sie lässt sich weder von Casanovas feurigen Blicken, noch von seinem Intellekt, noch von der Erzählung seiner Abenteuer beeindrucken, zu deren Verschriftlichung sie ihm mit ironischem Unterton rät. Marcolina hat zudem bereits eine Affäre mit einem jungen Offizier namens Lorenzi. Lorenzi jedoch, dessen Eintritt in den Kriegsdienst unmittelbar bevorsteht, macht Spielschulden bei Casanova, der sie ihm zum Preis von einer Nacht mit Marcolina erlässt. Daraufhin schläft Casanova im nächtlichen Dunkel unerkannt mit ihr. Direkt nach dem Höhepunkt fällt er in tiefen Schlaf und hat einen Traum, der vom Größenwahn erotischer Gottgleichheit über die Heimkehr nach Venedig in die Todesphantasie des Ertrinkens hinübergleitet. Am nächsten Morgen kommt es zu folgender Szene des Erwachens:

Marcolina, in ihr weißes Nachtgewand gehüllt, das sie mit beiden Händen über der Brust zusammenhielt, stand am Fußende des Bettes und betrachtete Casanova mit einem Blick unnennbaren Grauens, der ihn sofort und völlig wach machte. [... Casanova] vermochte den Blick von ihr so wenig abzuwenden, als sie von ihm. Wut und Scham war in dem seinen, in dem ihren Scham und Entsetzen. Und Casanova wußte wie sie ihn sah; denn er sah sich selbst gleichsam im Spiegel [...]: ein gelbes böses Antlitz mit tief

⁵⁶ Über den Aspekt des Alterns in »Casanovas Heimfahrt« wurde, auch mit Blick auf biografische Parallelen, viel gesagt. Vgl. z.B. Gesa Dane, »Im Spiegel der Luft«. Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung »Casanovas Heimfahrt«. In: Text + Kritik (wie Anm. 21), S. 61–75; Hans-Georg Pott, Ein alternder Casanova. Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt«. In: Alterskonzept in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin. Hg. von Henriette Herwig. Freiburg i.Br / Berlin / Wien 2009, S. 123–145. Götsche weist in diesem Kontext darauf hin, dass auch für Simmel das Alter das Gegenteil des Abenteurers ist. Vgl. Götsche, Der Abenteurer (wie Anm. 49), S. 232. Einen ähnlichen Gegensatz hat Schnitzler selbst formuliert: »Im Schwarzenberggarten, nach Jahren. Es gibt nur ein Erlebnis — das heißt: Altern. Alles andre ist Abenteuer.« Schnitzler, Tagebuch (wie Anm. 55), Eintrag vom 27. April 1910, https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/entry_1910-04-27.html (14. Februar 2024).

⁵⁷ Vgl. Sylvia Mieszkowski, Teasing Narratives. Europäische Verführungsgeschichten nach ihrem Goldenen Zeitalter. Berlin 2003, S. 117f.

gegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen [...] – er las das Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: Alter Mann. (GWE 5, 111)

So sieht also im Ergebnis ein erotisches Abenteuer aus, das ohne Verführung zustande kam: Kein koketter Rhythmus des Zu- und Abwendens, kein Halbdunkel und keine Zauberalaterne; keine Spazierfahrt ins Freie und keine Begünstigung der Fortuna, keine »holde Zauberei« der Natur und auch keinerlei Gespür dafür, wann es besser wäre, weiterzuziehen. Das Liebesabenteuer wird hier – im ersten Licht des Tages – auf einen alten Körper reduziert, dem der Zauber der Verführung genauso abhandengekommen ist wie die Evidenz der Schönheit. Es wird genauso »brutal, mit offenen Augen« bestanden, wie Anatol es seinen Mitmenschen vorwirft. Statt dem heiter schuldlosen Verwechslungsspiel der »Schwestern«, um das sich novellistische Einschübe ranken, liegt in der Casanova-Novelle der Tatbestand einer vorsätzlichen Täuschung und Vergewaltigung vor,⁵⁸ der keiner nachträglichen Narration und kaum eines Wortes mehr bedarf. Auf die erschlichene Lust folgen todähnliche Erschöpfung und stummer Ekel. Reduziert auf einen Sexualtrieb, der sich ohne zu fragen nimmt, was er begehrt, bleibt vom Abenteuer nichts übrig als das erstarrte Bild zweier ungleicher nackter Körper, zwischen denen Blicke voller Scham und Entsetzten hin- und hergehen. Konnte der Casanova der »Schwestern« sich noch der ödipalen Selbstverurteilung entziehen, trifft ihn hier, in der Begegnung mit einer weiteren ihm ähnlichen Frauenfigur,⁵⁹ das »Urteil« gleich doppelt: als Traum vom eigenen Tod und als Selbsterkenntnis im Spiegelblick des angeekelten Gegenübers.

Allerdings bleibt dieses Urteil ohne Konsequenzen. Zumindest auf Handlungsebene widerfährt Casanova keine poetische Gerechtigkeit,

⁵⁸ Man kann sich aufgrund solcher Befunde darüber streiten, ob dieser Casanova eher Don Juan gleicht als seinem eigenen historischen Vorbild. Vgl. Frithjof Stock, Casanova als Don Juan. Bemerkungen über Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt« und sein Lustspiel »Die Schwestern oder Casanova in Spa«. In: Arcadia 1978, S. 56–65. Wie fruchtbar solche Klärungsversuche sind, stehe dahin.

⁵⁹ »In Marcolina [...] tritt Casanova ein ebenbürtiger Mensch entgegen: eine freigeistige Abenteurernatur, deren Lebenskonzept auf Ungebundenheit, Vorurteilslosigkeit und Selbstentscheidung gegründet ist.« Neumann, Ritualisierte Kontingent (wie Anm. 50), S. 361.

obwohl die Sequenz, die auf die Nacht bei Marcolina unmittelbar folgt, genau darauf hinauszulaufen scheint. Es kommt zu einer Duell-szene mit Lorenzi, der seinem Kontrahenten als Soldat in »prächtige[r] Uniform« (GWE 5, 112) entgegentritt, sich jedoch, als Casanova auf seinen nahezu unbekleideten Zustand hinweist, ebenfalls vollständig entkleidet. So treffen binnen kurzer Zeit zum zweiten Mal in dieser Novelle ein alter und ein junger nackter Körper aufeinander:

Lorenzi stand ihm gegenüber, herrlich in seiner Nacktheit wie ein junger Gott. [...] – Wenn ich meinen Degen hinwürfe? dachte Casanova. Wenn ich ihn umarmte? Er ließ den Mantel von seinen Schultern gleiten und stand nun da wie Lorenzi, schlank und nackt. [...] Immerhin, dachte Casanova, er war ein tüchtiger Fechter; – und auch ich habe nichts verlernt! Sein Arm war sicher, seine Hand war leicht, sein Auge blickte so scharf wie je. Eine Fabel ist Jugend und Alter, dachte er ... Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter? Wer uns jetzt sähe! – Es gäbe Damen, die sich's was kosten ließen. (GWE 5, 114)

Dann tötet Casanova Lorenzi. Er lässt die Leiche nackt im Gras liegen und flieht über verschiedene Stationen per Kutschfahrt nach Venedig, wobei er »in den tiefsten Schlaf seines Lebens« fällt und unter Träumen, in denen sich Reminiszenzen an den Traum bei Marcolina und der Szene mit Lorenzi mischen, in Venedig ankommt (GWE 5, 118). Dort betätigt er sich als Spion der Venezianischen Obrigkeit,⁶⁰ mischt sich unter eine Gruppe junger Leute und unterhält diese »mit der Erzählung von allerlei heitern Abenteuern«, die er auch dann nicht unterbricht, als die Nachricht von der Ermordung eines Offiziers eintrifft. Schließlich, so lautet der letzte Satz der Novelle, »erbarmte« sich der »lang ersehnte Heimatschlaf [...], traumlos und dumpf, [...] des alten Abenteurers« (GWE 5, 123f.).

Im Duell also zeigt das Abenteuer bei Schnitzler sein homoerotisches, aber auch sein aggressives Gesicht. So wie das Duell für Gerhard Neumann zwischen Providenz und Kontingenz angesiedelt ist,⁶¹ so macht es einen Ereignistyp von Abenteuernarrativen aus, in denen

⁶⁰ Mieszkowski, *Teasing Narratives* (wie Anm. 57), S. 123–139 liest Schnitzlers Casanova vor diesem Hintergrund als Parasiten im Sinne von Michel Serres. Parasitär sei insbesondere auch das Verhältnis des gealterten Casanova zur eigenen Jugend und zu den Erzählungen davon.

⁶¹ Vgl. Neumann, *Ritualisierte Kontingenz* (wie Anm. 50).

diese Pole traditionell vermittelt werden.⁶² Das ist auch hier der Fall, allerdings nicht ohne Abstriche: War schon für Immanuel Kant das Duell nur ein »elender Rest« ritterlicher Gebräuche, der nicht einmal mehr »abenteuerlich«, sondern nur eine »Fratze« sei,⁶³ so trägt das Duell in Schnitzlers Novelle ebenfalls ein fratzenhaftes Antlitz. Der Aspekt der Providenz schrumpft, wie schon bei der Begegnung mit Marcolina, auf die männliche Größenphantasie einer eingebildeten Gottgleichheit ein. Zugleich gerät die Ästhetik schöner Körper in beiden Sequenzen zum pornografischen Zerrbild eines, wie man in diesem Fall wohl sagen darf, »nackten Abenteuers«, von dessen Warte aus es ziemlich einerlei zu sein scheint, ob man einen Soldaten tötet oder eine Frau vergewaltigt. Das Versöhnungsmodell der »Schwestern«, die gleichgeschlechtliche Umarmung, wird zwar im Vorfeld des Duells erwogen, geht letztlich aber an der Realität des ödipalen Konflikts vorbei: Der junge Offizier fordert den alten Mann heraus, der sich an seiner statt zu seiner jungen Geliebten gelegt hat. Der Alte tötet den jungen Herausforderer, wobei er in seinem Opfer sein jüngerer Selbst zu erkennen vermeint. Letztlich, so wird daran deutlich, ist es immer der junge Männerkörper gewesen, den Casanova für und an sich selbst begehrt, im Duell genauso wie im Beischlaf mit Marcolina. Lorenzis militärischer Rang ist nicht zufällig der eines Lieutenants. Er ist der Platzhalter, dessen Position Casanova einnimmt und demgegenüber er seinen Platz in einer Welt behauptet,⁶⁴ in der sein Ruhm allmählich verblasst. Der Casanova der »Heimfahrt«-Novelle ist damit in der Tat so »zur Stelle«, wie er es in den »Schwestern« von sich behauptet, und genau wie er dort sagt, liegt in dieser abenteuerlichen »Einstellung« zur *occasio* ein Gegensatz zur Verführung. Die Verführung kommt durch ein mehr oder weniger langsames, lustvolles Sich-Einschreiben ins Zeichenregime des Anderen zustande, Casanovas Zur-Stelle-Sein

⁶² Vgl. Schnyder, Sieben Thesen zum Begriff der »aventure« (wie Anm. 36), S. 370f.

⁶³ Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen [1760]. In: Ders., Werke. Akademie Ausgabe, 29 Bde. Hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2. Berlin 1968, S. 21f. (Zit. ohne Hervorh.).

⁶⁴ Es ist dies die novellistische Welt der erotischen Sujets, das Terrain Boccaccios, dem Schnitzlers Novelle auch in geografischer Hinsicht nahesteht.

meint ein schockartiges, körperliches Sich-Einsetzen an die Stelle eines Anderen, der daran zugrunde geht.

Gemeinsam ist den »Schwestern« und »Casanovas Heimfahrt« indes, dass in beiden Fällen die Kutschen auf Casanova warten. In beiden Fällen kommt er ungestraft davon. Ein Teil der Forschung würde zwar einwenden, dass auf der symbolischen Ebene der »Heimfahrt« ein Todesurteil vollstreckt werde, oder auch, dass die Destruktion des »Mythos Casanova«, die Schnitzler hier vornimmt, endgültig sei, doch was die literale Ebene des Textes angeht, kann von solchen Endspielen die Rede nicht sein. Im Gegenteil: Auffällig ist doch, dass auch bei den Abenteuern der »Heimfahrt« jede ernsthafte Konsequenz ausbleibt und es in Venedig einfach weitergeht. Casanova tritt in den nächsten Kreis junger Leute ein und erzählt diesen von seinen Abenteuern, während die Nachricht vom ermordeten Offizier ihn schon nichts mehr angeht. Selbst der vom Tod überschattete Traum von Venedig, der ihm während der Kutschfahrt noch nachhing, ist im explizit traumlosen Heimatschlaf wie weggewischt.⁶⁵ Nur wer diesen Schlaf allegorisch liest, wird darin die gerechte Strafe für Vergewaltigung und Mord finden, nach der er ansonsten vergeblich sucht. Schnitzlers Novelle kennt ihre Höhe- und Tiefpunkte, natürlich – seriell gereiht ergeben sie die spezifisch männliche Erregungskurve des Abenteurers, die (nicht nur) in diesem Fall zwischen phallischer Selbstidolatrie und todesähnlicher Ermattung schwankt. Dieser Puls mag im Alter arrhythmischer gehen, er bleibt doch derselbe. Eine nachträgliche Analyse oder das Ziehen von Konsequenzen dagegen bleibt Schnitzlers Casanova wesensfremd – und damit auch jede Form von Verantwortung. Sein episodisches Dasein ist nicht folgenschwer, sondern folgenlos. Darin liegt sowohl die Gemeinsamkeit zum Versöhnungsmodell der »Schwestern« als auch dessen Kehrseite. So erscheint der Entwurf eines ebenso folgen- wie verantwortungslosen Abenteuererlebens vor dem Hintergrund der Kriegsjahre, auf den das Duell mit dem zum Kriegsdienst einberufenen Lorenzi anspielt, kaum mehr haltbar. Angesichts der Soldaten,

⁶⁵ Damit soll nicht die Ambivalenz, die Schnitzler dem Zustand der Traumlosigkeit einschreibt, in Abrede gestellt sein: Wer traumlos schläft, der schläft vielleicht gut, aber er hat eben auch keine Träume. So zumindest verstehe ich den Schlussabsatz der »Traumnovelle«, auf den ich gleich zu sprechen komme.

die während der Entstehungszeit des Textes von aktiv ausgeübter und passiv erlittener Gewalt schwer gezeichnet in ihre Heimatländer zurückkehrten, wirkt die Heimfahrt, von der Schnitzlers Novelle handelt, nachgerade verstörend anti-traumatisch. Dem Lebensentwurf des Abenteurers, der seine Taten so schnell vergisst wie er sie beging und der danach so unbescholten wie traumlos schlafen kann, haftet, bei aller Attraktivität, die er für den Literaten und Lebemann Schnitzler behalten hat, in den Jahren 1918/19 etwas Unerträgliches an, das einen allegorischen Tod zumindest wünschen lässt.

Kinderlachen und andere Spätfolgen. »Traumnovelle« und »Abenteuernovelle«

Ein ähnliches Befremden weckt auch der Wunsch, der am Ende der »Traumnovelle« (1925/26) explizit wird. Nach zahlreichen erotischen Eskapaden hofft Fridolin im letzten Kapitel des Textes, seine Frau Albertine werde die »ganze Nichtigkeit seiner Abenteuer« einsehen, wenn er ihr diese nur zunächst als Traumerlebnisse erzählen und danach erst als reale Ereignisse zu erkennen geben würde (GWE 6, 127). So wie Casanova in den »Schwestern« das »ganze Abenteuer« für »ungültig« erklärt, so setzt Fridolin hier auf die »ganze Nichtigkeit« der seinen. Albertine aber hat die verräterische Karnevalsmaske bereits gefunden und sie demonstrativ neben sich aufs Kopfkissen gelegt. Fridolin gesteht ihr daraufhin alles und fragt: »Was sollen wir tun, Albertine?«, woraufhin diese antwortet: »Dem Schicksal dankbar sein, glaube ich, daß wir aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten.« (GWE 6, 128) Nicht ganz so, wie er es sich vorgestellt hat also, aber doch auf frappierend unproblematische Weise geht damit Fridolins Wunsch nach Annullierung in Erfüllung. Er kehrt in die Arme seiner liebenden Frau zurück, beide schlafen ein und sind »einander traumlos nah« (GWE 6, 129), wie es in Anlehnung an den Schluss der Casanova-Novelle heißt. Im Licht gerade dieses Selbstzitats aber wirkt die Wunscherfüllung, mit der die »Traumnovelle« schließt, doch reichlich naiv und letztlich kindisch. Albertine gewährt ihrem Mann nichts anderes als die Regression in den Mutterschoß, der alles verzeiht und der, egal, was zuvor geschehen sein

oder erzählt worden sein mag, noch stets eine heile Welt verheißt, in der spätestens am Ende alles gut ist und in der man daher auch beruhigt einschlummern kann. Insofern liegt die Pointe des Schlusskapitels vielleicht weniger in der Ambivalenz der traumlosen Nähe zwischen den Erwachsenen als vielmehr in dem »Kinderlachen von nebenan« (ebd.), auf das der letzte Satz der Erzählung hinausläuft. Zum Lachen, ja fast lächerlich wirkt diese Figur, die nicht etwa über ihre Abenteuer zum Mann oder auch nur reifer geworden wäre, sondern die sich in ihrem Wunsch nach deren Nichtigkeit zurück in die Position des (Abenteuergeschichten lesenden) Bürgerkindes fällt.

Für Schnitzlers Schreiben waren diese fortwährenden Durchstreichungen des Abenteuers bzw. seiner Konsequenzen hochproduktiv, so viel sollte inzwischen deutlich geworden sein. Er entwirft nicht nur immer neue Variationen auf das Liebesabenteuer, sondern findet damit auch zu immer neuen Experimenten auf die literarischen Formen, derer er sich bedient, insbesondere auf dem Gebiet des Dramas. Umgekehrt aber liegt in diesem Produktionsmodell auch eine gewisse Schwäche, sozusagen die Schwäche, die Schnitzler zeitlebens für erotische Abenteuer gehegt hat. Trotz der stark veränderten historischen Bedingungen und trotz aller kritischen Kontrapunkte, die er textimmanent setzt, kommt er von diesem Thema nie wirklich los. Gemessen an den Reflexionen, die etwa Thomas Manns oder Robert Musils nach dem Krieg zum Abenteuer vorgelegt haben,⁶⁶ bleiben Schnitzlers Texte einigermaßen weit von einer kritischen Durchdringung oder auch Rekonfiguration der alten Abenteuerfaszination entfernt. Schnitzler wird das nicht unbedingt so empfunden haben, doch etwas daran mag ihm schließlich doch unbehaglich geworden sein. So schreibt er im Jahr 1928 – es ist das Jahr, in dem seine Tochter Lili sich in Venedig das Leben nahm, was Schnitzler als sein eigenes vorzeitiges Lebensende empfunden hat⁶⁷ – an einer so genannten »Abenteuernovelle«, in der

⁶⁶ Vgl. Verf., *War as Adventure? On Unresolved Notions of Violence in the Interwar Period* (Robert Musil, Thomas Mann). In: *Adventure and Violence*. Hg. von Manuel Mühlbacher und Martin von Koppenfels. Paderborn (im Erscheinen).

⁶⁷ »Mit jenem Julitag war mein Leben doch zu Ende. Die andern wissens nicht – und manchmal ich selber auch nicht«. Schnitzler, *Tagebuch* (wie Anm. 55), Eintrag vom

er dem Figurentypus des Abenteurers die unheimliche Signatur eines ›lebenden Toten‹ einzeichnet.

Bereits mit dem ersten Satz dieser Novelle erfährt man, dass der junge Protagonist, er heißt Anselmo, durch die Pest »am gleichen Tage Vater und Mutter verlor« (GWE 6, 211). Die darauffolgende Handlung spielt sich vor dem wiederum Boccaccio-affinen Hintergrund der Folgen der Pest und der »Vorbereitung eines Krieges« ab (GWE 6, 237). Als der verwaiste Anselmo ziellos durch die Lande streift, kommt es zur erwartbaren Mischung aus erotischen und gewaltförmigen Begegnungen, von denen gleich die erste tödlich für einen seiner Kontrahenten ausgeht. Ein »vertracktes, aber doch nicht unbedenkliches Abenteuer« (GWE 6, 229), das, wie die restliche Erzählung auch, in teils historistischer, teils märchenhafter Manier in ein ziemlich grelles Kolorit getaucht ist. Das Zentralereignis der Novelle aber besteht darin, dass Anselmo einem alten Mann begegnet, der die prophetische Gabe besitzt, anderen ihren Tod auf Tag und Stunde genau vorherzusagen. Als Anselmo sich in die Tochter des Alten verliebt und sich dabei nicht an dessen Vorgaben hält, verkündet ihm dieser zur Strafe seine Todesstunde. Anselmo zieht weiter,

dem Tod entgegen [...] wie jeder Wanderer durch jeden Frühlingstag und jeden Herbsttag, der Fröhliche so gut wie der Düstere, der Junge wie der Alte [...], wie jeder dem Tod entgegenwandert – und doch meinte er der Einzige zu sein, dem solches Ziel gesetzt ist. In diesem Augenblick, unter allen Menschen, war er der einzige Sterbliche, denn er kannte seine Stunde. (GWE 6, 251)

Wenn Schnitzler je ein Endspiel in Sachen Abenteuer hat spielen wollen, dann nicht mit dem Schluss von »Casanovas Heimfahrt«, sondern mit diesem letzten ausformulierten Satz der »Abenteuernovelle«, mit dem sie abbricht und Fragment bleibt. Denn nichts könnte dem Typus des Abenteurers fremder sein als dieses absolute Bewusstsein von der eigenen Sterblichkeit. Keine Strafe könnte passender für die notorischen Übertretungen des Abenteurers scheinen als die schicksalhafte Erzeugung dieses Bewusstseins. Wer sonst immer »aus allen Abenteu-

03. Oktober 1929, https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/entry__1929-10-03.html (26. Februar 2024).

ern heil davongekommen« ist, wem alles Episode ist und wem damit ohnehin alles ungültig und nichtig erscheint, kaum ist es vorüber, den konfrontiert die »Abenteuernovelle« mit einer Teleologie, aus der es kein Davonkommen geben kann. Schnitzlers letzte Abenteurer-Figur geht »dem einen Ziel entgegen«, das ihm zunächst »unbekannt« scheint (GWE 6, 217), dann aber als ein unentrinnbares Schicksal zum »Ziel gesetzt« wird. Bedenkt man die zuvor erwähnten tragischen Begleitumstände der Entstehungszeit einerseits und die Produktivität andererseits, die für Schnitzler zeitlebens im episodischen Moment des Abenteuers lag, ist es kein Wunder, dass er die »Abenteuernovelle« trotz konkreter Pläne für den weiteren Verlauf an dieser Stelle abbrach. Was immer noch geschehen könnte, es scheint hinfällig angesichts des gewissen Todes. – Es sei denn, man schreibt es auf.

Abenteuer als Vorschrift Kafka in Amerika

Franz Kafka liebte Abenteuerbücher. Er las Norbert Jacques' gefragtes »Auf dem chinesischen Fluß« und dessen Südseeroman »Piraths Insel«, ¹ die Brockhaus-Reihe »Reise und Abenteuer«, um deren neuesten Bände er sogar auf seinem Sterbebett bat, ² und vor allem die Abenteuerreihe »Schaffsteins Grüne Bändchen«, welche er wiederholt in seinen Briefen und Tagebüchern erwähnte und als »die große Reiseliteratur« ³ und »meine Lieblingsbücher« ⁴ bezeichnete. Einer dieser Bände rührte ihn sogar im Jahre 1913 zu Tränen. ⁵ Einen weiteren Band beschrieb er detailliert in einem Brief an Felice Bauer: »Unter [den grünen Büchern von Schaffstein] ist z. B. ein Buch, das mir so nahegeht, als handelte es von mir oder als wäre es die Vorschrift meines Lebens, der ich entweiche oder entwichen bin [...], das Buch heißt »Der Zuckerbaron«, sein letztes Kapitel ist die Hauptsache.« ⁶ Der vollständige Titel des Buches, »Der Zuckerbaron: Schicksale eines ehemaligen deutschen Offiziers in Südamerika« (1914), fasst die Handlung knapp zusammen (Abb. 1). In der Heimat vom Glück verlassen reist dieser ehemalige deutsche Offizier nach Südamerika, wo er in einem Vulkan und in einer Schlacht mit aufgebrachten Eingeborenen beinahe zu Tode kommt, bevor er sein Glück im Zuckergeschäft macht. Das letzte Kapitel, das Kafka als

¹ Jürgen Born, *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*. Frankfurt a.M. 1990, S. 177, 41; vgl. dazu den Abschnitt »Reiseberichte, historische Darstellungen und Abenteuererzählungen«, S. 144–148.

² Kafka, *Aus den Gesprächsblättern*. In: *Briefe. 1902–1924*. Hg. von Max Brod. Frankfurt a.M. 1958, S. 484–491, hier S. 484.

³ Aus einer 1912 von Kafka zusammengestellten Bücherliste, reproduziert in Born, *Kafkas Bibliothek* (wie Anm. 1), S. 175.

⁴ Kafka, *Briefe. April 1914–1917*. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2005, S. 271; vgl. John Zilcosky, *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*. New York 2003, S. 1–4, 106–110.

⁵ Kafka, *Tagebücher*. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1990, S. 615.

⁶ Kafka, *Briefe. April 1914–1917* (wie Anm. 4), S. 271.

»Hauptsache« bezeichnet, trägt die Überschrift »Die zweite Heimat«⁷ und beschreibt die Erfüllung, die dieser Mann durch seine neue Heimat und seinen neuen Lebenszweck gewinnt.

Doch inwiefern ist das eine »Vorschrift« für Kafka? Uns ist Kafka als Dichter des Stillstands vertraut, als ein Mann, der Prag nie verließ und die engen Durchgänge, Miniaturhäuser und kleinen Hauseingänge der Stadt in seinen Texten rekonstruiert. Dennoch träumte der junge Kafka, wie viele Männer seiner Zeit, von Abenteuern. Er sammelte Postkarten von seinem »interessante[n] Cousin aus Paraguay«⁸ und war stolz auf die Karrieren seiner Onkel in Spanien, Panama und Afrika. Er wollte reisen und sich von Prag, diesem »Mütterchen« mit »Krallen«,⁹ das nicht loslässt, befreien. Als junger Mann reiste er nach Dänemark, in die Schweiz, nach Italien und Paris, und seine Tagebucheinträge lassen einen Mann erkennen, der Gefallen an fremden Ländern findet, was ihm zu Hause versagt blieb. Max Brod bemerkt zu der Freude am Reisen mit Kafka: »Nie im Leben bin ich je wieder so ausgeglichen heiter gewesen wie in den mit Kafka verbrachten Reise-wochen. Wir wurden zu fröhlichen Kindern [...] (selbst seine Hypochondrie noch war einfallsreich und unterhaltend).«¹⁰ Brod entsinnt sich, dass Kafka Abenteuerbücher liebte und sich nach »Freiheit und fernen Ländern«¹¹ sehnte. In der Tat schreibt Kafka wiederholt über seinen Wunsch auszuwandern und zieht dabei die unterschiedlichsten Länder in Betracht: Spanien, Südamerika, die Azoren, Palästina sowie eine beliebige Insel »im Süden.«¹² Er bittet Brod sogar, mit ihm Spanisch zu lernen, damit sie für Kafkas Onkel in Spanien arbeiten könnten. Sollte das nicht funktionieren, so schreibt Kafka, »würden [wir] nach Südamerika fahren oder auf die Azoren, nach Madeira.«¹³ Als er ein

⁷ Oskar Weber (eigentlich Adrian Rösch), *Der Zuckerbaron. Schicksale eines ehemaligen deutschen Offiziers in Südamerika*. Köln 1914, S. 83.

⁸ Kafka, *Briefe. 1900–1912*. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 1999, S. 48.

⁹ Ebd., S. 17.

¹⁰ Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*. Frankfurt a.M. 1954, S. 123.

¹¹ Brod, *Nachwort zur ersten Ausgabe*. In: *Franz Kafka, Amerika*. Hg. von Max Brod. 3. Ausg. Berlin 1935, S. 311.

¹² Kafka, *Briefe. 1913–März 1914*. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 1999, S. 237.

¹³ Kafka, *Briefe. 1900–1912* (wie Anm. 8), S. 53.

paar Wochen später in seinem Prager Büro sitzt, träumt er davon, »selbst auf den Sesseln sehr entfernter Länder einmal zu sitzen, aus den Bureaufenstern Zuckerrohrfelder oder mohammedanische Friedhöfe zu sehn.«¹⁴

Warum sind diese utopischen Fantasien von Bedeutung? Bei oberflächlicher Betrachtung scheint nichts trivialer als ein junger Mann in einer langweiligen bürokratischen Position, der von einem wunderbaren Anderswo träumt. Doch diese Fantasie ist für Kafkas schriftstellerische Tätigkeit wesentlich. Trotz seines Rufs als Dichter der Klaustrophobie, der Prag so gut wie nie verließ, zieht sich das Reisen durch sein ganzes Werk. Selbst in jenen Texten, in denen die Protagonisten ihren Heimatort nicht verlassen, wird das Reisen zu einem gewaltigen Symbol. So erfahren wir etwa, dass Gregor Samsa ein professioneller »Reisender«¹⁵ ist, und dass die Person, die ominös an Josef K.s Zimmertür klopft, einen »Reiseanzug«¹⁶ trägt – und *das* kurz bevor beide Protagonisten gravierende Umbrüche in ihrem Leben erfahren. In den Texten Kafkas, die in fernen Ländern verortet sind, träumen seine Protagonisten von einer zweiten Heimat, wie auch der Zuckerbaron. K. sehnt sich danach, das Schloss zu erreichen; der Jäger Gracchus durchkreuzt auf der Suche nach einem geeigneten Ort zum Sterben die Ozeane der Welt; der Affe Rotpeter hat Fantasievorstellungen von seiner Rückkehr in den afrikanischen Dschungel; und Karl Roßmann, wie ich erörtern möchte, sehnt sich nach Oklahoma, wo er von einem magisch-utopischen Theater träumt, das jedermann willkommen heißt und jedem gestattet zu sein, was ihm beliebt. Wie der zeitgenössische deutsche Abenteurer Waldemar Bonsels (1880–1952) aus Indien schrieb, litten die meisten Reisenden seiner Zeit an einem »Heimweh nach der Fremde«,¹⁷ und Kafkas Figuren bilden dabei keine Ausnahme.

¹⁴ Ebd., S. 72.

¹⁵ Kafka, *Die Verwandlung*. In: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994, S. 115.

¹⁶ Kafka, *Der Proceß*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1990, S. 22; vgl. auch S. 7.

¹⁷ Waldemar Bonsels, *Indienfahrt*. In: *Wanderschaft zwischen Staub und Sternen*. Gesamtwerk. Hg. von Rose-Marie Bonsels. München 1980, Bd. 3, S. 44.

Abenteuerbücher waren somit eine »Vorschrift« sowohl für Kafkas Leben als auch für seine schriftstellerische Tätigkeit: eine Vor-Schrift im Sinne der *prae-scriptio*, ein »Muster zum Nachschreiben oder Abschreiben.«¹⁸ Dieses Muster beeinflusste nicht nur Kafkas Handlungen, sondern ebenso seine Auffassung des eigenen Schreibprozesses. Er empfand das Schreiben als eine Art Reise, eine Pilgerfahrt zum fern entlegenen »Allerheiligsten«;¹⁹ nur dort war es ihm möglich, das »Reine, Wahre, Unveränderliche«²⁰ zu finden. Kafka gelangt während des Schreibens selten an diesen heiligen Ort, und seine Helden erblicken ihn nur flüchtig. Doch die Tatsache, dass sich Kafka diese Utopie überhaupt ausmalt, ist auffällig. Man sieht sie überall in seinen Texten, selbst in dem bekanntlich hermetischen Roman »Der Process«, in dem Josef K. wenige Sekunden vor seinem Tod ein letztes Mal fragt, wo sich das mythische, höchste Gericht befindet. Besonders ergreifend ist an Kafkas Texten nicht etwa ihr bekanntes, erdrückendes Gefühl des Stillstands, sondern eher die Beziehung dieses Stillstands zum Traum der Utopie, die buchstäblich ein *ou-topos*, ein paradiesischer »Nicht-Ort« ist, an dem seine Protagonisten glücklich sein könnten. Das ist in Texten wie seinem Amerika-Roman klar zu erkennen, doch ebenso in Geschichten von Europäern, die – wie Josef K. und sein Autor – ihren Heimatorten nicht entkamen. Als der Erzähler in einer der letzten nachgelassenen Geschichten Kafkas gefragt wird, wohin er geht, antwortet er: »nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.«²¹ Obwohl er hoffnungslos festsetzt, träumt er dennoch von seiner Flucht an einen namenlosen idealen Ort, der ihm Zufriedenheit bringen wird.

Abenteuergeschichten erzählen von Helden, die diese Art von neuer Heimat und neuem Selbstgefühl finden, doch anfangs verlieren und verirren sich die Helden meist, und folgen somit ihren literarischen Vorbildern Odysseus und Theseus. Dasselbe sieht man in den eher

¹⁸ Art. Vorschrift. In: Hermann Paul, Deutsches Wörterbuch. 10. Aufl. Tübingen 2002, S. 1131.

¹⁹ Kafka, Nachgelassene Schriften und Fragmente. Bd. 2. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1992, S. 77.

²⁰ Kafka, Tagebücher (wie Anm. 5), S. 838.

²¹ Kafka, Nachgelassene Schriften. Bd. 2 (wie Anm. 19), S. 374.

dichterischen Abenteuererzählungen, die Kafka bewunderte: Goethes »Italienische Reise« und Flauberts »Voyage en orient«, 1911 erstmals auf Deutsch erschienen. Beide beginnen mit Geschichten des Selbstverlusts, in denen der Reisende sich auch buchstäblich in der fremden Welt verirrt. Bei dem Versuch, seiner Identität als Werther-Autor zu entkommen und sich ein neues Image zu verschaffen, nimmt Goethe 1786 ein Pseudonym an und reist mit dem Ziel, sich »zu verlieren«, nach Italien.²² Er setzt diesen Plan in Venedig um, wo er sich bewusst ohne Stadtführer in das städtische Labyrinth stürzt und sich letztendlich bis in die entferntesten Viertel verirrt. Wie Goethe beginnt auch Flaubert sechzig Jahre später in Ägypten mit dem Wunsch, sich selbst zu verlieren und kleidet sich daher wie ein Nubier, nimmt muslimische Bräuche und sogar einen einheimischen Spitznamen an. Seinen Drago-man schüttelt er ab und stürzt sich in das Gewirr von Kairos Gassen, bis er vollständig die Orientierung verliert: »Ich verirre mich in den kleinen Straßen und gerate in Sackgassen.«²³

Kafka beginnt seinen Amerika-Roman auf ähnliche Weise. Sein Protagonist Karl Roßmann ist im übertragenen Sinne verloren: Seine Eltern haben ihn aus ihrem Haus und seinem Heimatort verbannt. Nun kommt er auf dem Schiff, das ihn nach Amerika bringt, buchstäblich vom Weg ab: Karl »mußte sich seinen Weg durch eine Unzahl kleiner Räume, fortwährend abbiegende Korridore, kurze Treppen, die einander aber immer wieder folgten, ein leeres Zimmer mit einem verlassenen Schreibtisch mühselig suchen, bis er sich tatsächlich [...] ganz und gar verirrt hatte.«²⁴ Sein Herumirren führt ihn zufällig in die Kajüte des Schiffsheizers, doch Karl stellt sich zuerst nicht namentlich vor, sondern sagt: »Ich habe mich verirrt«,²⁵ was beinahe schon als Attribut fungiert. Später – nach wie vor ohne seinen Namen zu nennen – erzählt Karl dem Heizer in allen Details, wie er sich auf dem

²² Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Georg Kur-scheidt, Norbert Oellers und Elke Richter. Berlin 2008. Bd. 6.1, S. 242.

²³ Gustave Flaubert, Reise in den Orient. Frankfurt a.M. 1996, S. 77f.

²⁴ Kafka, Der Verschollene. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1983, S. 8.

²⁵ Ebd., S. 9.

Schiff verirrt hat, was mittlerweile sein narratives Leben zu definieren scheint: »Dann habe ich mich auch noch verirrt.«²⁶

Dieses typische Abenteuermuster endet in der Regel damit, dass der Held sowohl seinen Weg als auch seine Identität findet, und zwar durch eine buchstäbliche und eine symbolische Geschichte der Selbstfindung. Goethe befreit sich aus dem Irrgarten Venedigs und beweist seine Überlegenheit Odysseus und Theseus gegenüber: Goethe ist nicht auf fremde Hilfe angewiesen. Er verlässt sich einfach auf seine Sinne und findet, »ohne irgend jemand zu fragen«,²⁷ den Weg aus dem Labyrinth heraus. Noch am selben Abend bestätigt sich sein Genie: »Die Revolution, die [er] voraussah«, findet mittlerweile in ihm selbst statt. Er erlebt jene »innere Art von Verklärung sein [sic] selbst«,²⁸ nach der er sich so gesehnt hat. Somit zeichnet sich die Struktur der Reise ab: Goethe kommt vom Weg ab und verliert seine Identität, um daraufhin auf Goethe den Schriftsteller zu stoßen. Bevor er mit der Arbeit an seiner »Iphigenie auf Tauris«, seinem ersten großen klassischen Stück, vorankommen kann, muss Goethe zunächst seinen Namen, seine Identität sowie seinen Stadtplan ablegen und sich verirren. Nur so kann er am Ende eine »wahre Wiedergeburt« erleben.²⁹ Auch Flaubert findet sich allmählich in Kairo zurecht und stößt auf ein neues Selbst. Nachdem er hoffnungslos entlang zerfallener Häuser durch enge Gassen geirrt ist, tritt er wie durch ein Wunder aus diesem Gewirr in die »strahlende Sonne«³⁰ und verschafft sich Überblick. Auch in diesem Fall findet der Schriftsteller erst dann sich selbst und seine Berufung, nachdem er sich verirrt, die örtlichen Sitten zu eigen gemacht und sich als Abu Chenab ausgegeben hat; erst dann ist er in der Lage nach Hause zu fahren und »Madame Bovary« zu verfassen.

Am Schluss des ersten Kapitels von Kafkas Roman scheint es, als würde auch Karl sich zurechtfinden und sein Selbst entdecken. Der

²⁶ Ebd., S. 10.

²⁷ Goethe, *Italienische Reise*. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hg. von Karl Richter u.a. Bd. 15. München 1992, S. 81.

²⁸ Goethe, *Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein 1786*. In: *Sämtliche Werke nach Epochen* (wie Anm. 27), Bd. 3.1: München 1990, S. 95f.

²⁹ Goethe, *Italienische Reise* (wie Anm. 27), S. 174.

³⁰ Flaubert, *Reise in den Orient* (wie Anm. 23), S. 78.

Heizer führt ihn aus dem Zwischendeck auf höhere Etagen des mittlerweile leeren Schiffs, und Karl beginnt erstmals die Organisation des Schiffs zu begreifen und wahrzunehmen »wo [er] war.«³¹ Diese topographische Positionierung stimmt mit der psychologischen Orientierung überein, als Karl und sein längst verloren geglaubter Onkel einander plötzlich und unerwartet »finden«. Der Onkel verkündet: »So findet man seinen Neffen«, und Karl denkt sich: »Er [hat] mich [...] wiedergefunden.«³² Die Folgen dieses Wiederfindens haben große Bedeutung für Karl, dessen Erfolg in der neuen Welt durch seinen wohlhabenden Onkel so gut wie gewährleistet ist. Dadurch ist er nicht mehr nur der Junge, der sich verirrt, sondern ein junger Mann mit Zukunft und Namen, den er nun hemmungslos verkündet: »Karl Roßmann«.³³ Karls Selbstgefühl festigt sich weiterhin im zweiten Kapitel, als sein Onkel sagt, Karl erlebe in Amerika eine neue »Geburt«.³⁴ Karl war verloren, ist jetzt aber wiedergefunden. Wie Goethes »Wiedergeburt« geht auch Karls mit dem Ende seiner topographischen Verirrung einher. Karl weiß nun, wer und *wo* er ist.

Doch Karls angenehmes Gefühl der Selbstfindung hält nicht an, und man beginnt zu erkennen, wie Kafka sein eingangs erwähntes »Entweichen« aus der Vorschrift der Abenteuerliteratur in die Wege leitet. Herr Pollunder, der Freund des Onkels, bringt Karl von New York auf seinen Landsitz. Auf dem Weg schläft Karl ein und hat keine Ahnung, wo er sich bei der Ankunft befindet. Während sich Karl noch im Landhaus befindet, bricht sein Onkel den Kontakt mit ihm überraschend ab, so dass Karl aufs Neue kein Zuhause und keine familiäre Basis hat. Diese psychologische Verunsicherung überschneidet sich abermals mit der topographischen Desorientierung. Karl verlässt Pollunders Haus und weiß nicht, ob er nach links oder rechts gehen soll. Letztendlich gibt er auf und macht sich »in eine beliebige Richtung« auf.³⁵ Seine weiteren Abenteuer zeichnen sich durch dieselbe Orientierungslosigkeit aus. Ließ er sich blindlings vom Heizer durch

³¹ Kafka, *Der Verschollene* (wie Anm. 24), S. 20.

³² Ebd., S. 46, 49.

³³ Ebd., S. 36.

³⁴ Ebd., S. 56.

³⁵ Ebd., S. 127.

das Schiff und von Pollunder auf den Landsitz führen, so lässt er sich nun von zwei Landstreichern in eine neue Stadt bringen. Als er sich für das »Theater von Oklahoma« anwerben lässt, wird er von den anderen Rekruten nach Oklahoma gebracht. In allen Fällen wird er irgendwohin *gebracht* und signalisiert in keiner Weise, dass er selbst den Weg kennt. Statt sich – wie die meisten Abenteuerhelden – im Laufe der Geschichte besser zurechtzufinden, verirrt er sich zunehmend.

Diese eskalierende Desorientierung hallt in Kafkas schriftstellerischen Erfahrungen nach. Verirrt sich Karl in Amerika, so verirrt sich Kafka, der Schriftsteller, in seinen Texten. Im Gegensatz zu vielen Verfassern von Abenteuerbüchern arbeitete er ohne vorgefasste Vorstellungen von Handlung und Figuren und stürzte sich allabendlich blindlings in eine Vielzahl fiktionaler Möglichkeiten. Dabei ließ er seinen Geschichten einfach freien Lauf. Wie Kafka behauptete, sollte seine Durchbruchgeschichte »Das Urteil« ursprünglich von einem Krieg handeln, »dann aber drehte sich mir alles unter den Händen.«³⁶ Kafka praktizierte so etwas wie eine »reisende« Schreibart. Er erzählte Brod: »Man muß wie in einem dunklen Tunnel schreiben, ohne daß man weiß, wie sich die Figuren entwickeln werden.«³⁷ Und diese Schreibart endet nicht immer mit dem hellen Licht am Ende des Tunnels. Während Kafka mit seinem Amerika-Roman kämpft, schreibt er im Januar 1913: »man irrt leicht ab« und hat schon »Lust zurückzulaufen«,³⁸ aber dennoch muss man weiter dringen, ohne den Weg zu kennen. Weniger als zwei Wochen später behauptet er, der Roman sei ihm buchstäblich entronnen: »Mein Roman! Ich erklärte mich vorgestern abend vollständig von ihm besiegt. Er läuft mir auseinander, ich kann ihn nicht mehr umfassen.«³⁹ Da er selbst verloren und ihm sein Roman davongelaufen ist, bleibt Kafka nichts anderes übrig als loszulassen.

Diese extreme Verlorenheit deutet nicht etwa auf Neuorientierung, wie es für die Abenteuerhelden der Fall ist, sondern eher auf einen dauerhaften, metaphysischen Zustand, der gefährlicher als der rein topographische Orientierungsverlust ist. Das Reflexivverb »sich verirren«

³⁶ Kafka, Briefe. 1913–März 1914 (wie Anm. 12), S. 202.

³⁷ Max Brod, Uyttersprot korrigiert Kafka. In: Forum 43/44, 1957, S. 265.

³⁸ Kafka, Briefe. 1913–März 1914 (wie Anm. 12), S. 40.

³⁹ Ebd., S. 63.

bezieht sich ebenfalls auf jemanden, der sich sowohl moralisch als auch seelisch verirrt hat. Als Karls Onkel seinen Neffen mit einem verirrtten Schaf vergleicht,⁴⁰ deutet er damit auch an, dass Karl vom Weg Gottes abbekommen ist. Tatsächlich bedeutet das Substantiv »Verirrung« auch Irrtum, was die gravierendsten Fehler Gottes und der Menschheit beinhaltet – ein Aspekt, auf den Kafka bestand. Vier Jahre nachdem er seinen Amerika-Roman aufgegeben hat, behauptet er, wir alle sollten versuchen diese »böse«, vom Sündenfall gezeichnete Welt, in der wir leben, zu zerstören. Doch leider ist uns das nicht möglich, »denn wir haben [diese Welt] nicht als etwas Selbständiges aufgebaut, sondern haben uns in sie verirrt, noch mehr: diese Welt ist unsere Verirrung.«⁴¹ Wie Karl Rossmann und Kafka – der einst bemerkte, dass seine eigenen Triebe etwas »vom ewigen Juden« an sich hätten (»sinnlos wandernd«)⁴² – haben wir uns alle in eine »böse« Welt verirrt, die *vor* uns zu bestehen scheint. Dennoch kann diese Welt uns auch *nicht* vorangehen, denn wir konstituieren sie, indem wir uns in sie verirren: Diese Welt *ist* »unsere Verirrung«.

Karls topographische Orientierungslosigkeit in Amerika steht mit dieser metaphysischen Orientierungslosigkeit in Einklang, was Kafkas Roman – den er »Der Verschollene« nannte – nicht nur zu einem missglückten Abenteuerroman macht, sondern auch zu einem provozierend modernen Verirrungsroman, der die Identität und selbst den Geisteszustand des Reisenden in Frage stellt. Wie Kafka wahrscheinlich wusste, stammen die Wörter »Reise« und »irre« von derselben indogermanischen Wurzel »er-« ab, was so viel bedeutet wie »sich in Bewegung setzen, erregen.«⁴³ Diese Verbindung zwischen Reisen und Irrsinn erinnert an den biblischen Ausdruck »in der Irre gehen« und erhöht das Risiko von Karls Irrungen. In den Worten von Karls literarischem Nachfahren, Ralph Ellisons »Unsichtbarem Mann«, weiß Karl

⁴⁰ Kafka, *Der Verschollene* (wie Anm. 24), S. 56.

⁴¹ Kafka, *Nachgelassene Schriften*. Bd. 2 (Anm. 19), S. 83.

⁴² Kafka, *Briefe*. 1918–1920. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2013, S. 295.

⁴³ Art. *Reise*, Art. *irre*. In: Wolfgang Pfeifer et al., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* [1993], digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/irre> (27. Februar 2024).

nicht, wer er ist, weil er nicht weiß, *wo* er ist.⁴⁴ Als Autor eines gefährlich ergebnisoffenen Verirrungsromans sieht sich Kafka selbst einer ähnlichen Gefahr ausgesetzt. Kurz nachdem er 1913 »Der Verschollene« zeitweilig aufgibt, gesteht er Felice, daß alles, was er je tun wolle, darin bestehe, die Nächte mit Schreiben zu »durchrasen«, obwohl ihn das »irrsinnig« machen könnte.⁴⁵ Und kurz bevor er sich Ende 1914 dem Roman erneut widmet, bekräftigt er die »Irrsinnig[keit]« einer Tätigkeit,⁴⁶ die darin besteht, eine imaginäre Welt ohne Koordinaten zu durchwandern.

In der Tat kehrt Kafka ein letztes Mal in diesem Roman in diese Welt zurück und schreibt das berühmte Textfragment »Das Theater von Oklahoma«. Für Walter Benjamin war dieses Fragment wesentlich für das Verständnis von Kafkas Gesamtwerk. Unabhängig vom methodologischen Ansatz stimmen die meisten Wissenschaftler mit ihm überein: Brods Behauptung, Karl sollte – in einem ungeschriebenen Ende – in diesem Theater »Beruf, Freiheit, Rückhalt, ja sogar die Heimat und die Eltern wie durch paradiesischen Zauber wiederfinden«,⁴⁷ muss ernst genommen werden. Wie die Helden aus Kafkas geliebten »Grünen Bändchen« sollte Karl nach Brod in dieser fremden Welt seine zweite Heimat finden. Doch wie so viele Kafka-Texte bekräftigt »Der Verschollene« diese Extrapolation einerseits und andererseits auch wieder nicht. Prominente frühe Kritiker bis in die 1970er, unter ihnen auch Benjamin,⁴⁸ neigten dazu, Brod zuzustimmen: Das Theater bietet Karl eine einzigartige Gelegenheit der Selbstverwirklichung. An einem Ort, wo »jeder« willkommen ist⁴⁹ und wo jeder sein kann, was er möchte, wird Karls Kindheitstraum endlich in Erfüllung ge-

⁴⁴ Ralph Ellison, *Invisible Man*. New York 1972, S. 564 (»to lose a sense of *where* you are implies the danger of losing a sense of *who* you are«).

⁴⁵ Kafka, Briefe. 1913–März 1914 (Anm. 12), S. 237.

⁴⁶ Kafka, Tagebücher (wie Anm. 5), S. 549.

⁴⁷ Max Brod, Nachwort zur ersten Ausgabe (wie Anm. 11), S. 311.

⁴⁸ Walter Benjamin, Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Hg. von Hermann Schweppenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1992, S. 9–38, hier 17f.

⁴⁹ Kafka, *Der Verschollene* (wie Anm. 24), S. 387.

hen, und er wird Arbeit als Ingenieur finden. Seine Rolle und seine Selbstverwirklichung werden übereinstimmen.⁵⁰

Spätere Kritiker widersprachen dieser Lesart und bezogen sich auf den ominös beschleunigten Rhythmus der Misshandlung Karls im Roman sowie die Gleichzeitigkeit dieses späten Fragments mit den tragischen Straferzählungen »Der Process« und »In der Strafkolonie« aus dem Jahr 1914. Joseph Vogl behauptete, dass nichts die Annahme nahelegt, »es gehe bei Karl Roßmanns Eintritt ins Theater von Oklahoma am Schluß des ›Verschollenen‹ vordringlich um Erlösung, um Selbstwerdung und Selbstverwirklichung.«⁵¹ Und Thomas Anz betonte »den bedrohlichen Charakter des Theaters« und sah darin tödliche Hinweise auf die Mobilmachung für den Ersten Weltkrieg.⁵²

Was Kritikern beider Lesarten entgeht, ist die Tatsache, dass diese Debatte der Beziehung zwischen »Der Verschollene« und der Vorschrift des Abenteuerbuches entstammt. Kafkas angebliche Behauptung, Karl solle in Amerika eine neue Heimat oder ein Paradies finden, kommt direkt aus der utopischen Literatur, die Kafka so gern las. Selbst Kafkas Entschluss seinen Protagonisten in »Negro« umzutaufen (Kafka benutzt das englische Wort)⁵³ und ihn nach Oklahoma – nicht etwa nach Alabama – zu schicken, wo ihn ein besseres Leben erwartete, deutet auf Reisefantasien der Jahrhundertwende. Wie Kafka höchstwahrscheinlich wusste, war das Oklahoma des frühen zwanzigsten Jahrhunderts eine Art Gelobtes Land für Schwarze. Mit einer robusten Klasse schwarzer Grundbesitzer besaß Oklahoma ungefähr fünfundvierzig schwarze Gemeinden – bei weitem mehr als jeder andere Staat Amerikas – und die zweitgrößte Stadt, Tulsa, hatte eine renommierte »Negro Wall Street«. Diese Gemeinde besaß ihre eigenen Fachkräfte: Ärzte, Anwälte und Kleriker. Sie wählte ihren eigenen poli-

⁵⁰ Peter Beicken, Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt a.M. 1974, S. 260.

⁵¹ Joseph Vogl, Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München 1990, S. 31.

⁵² Thomas Anz, Kafka, der Krieg und das größte Theater der Welt. In: Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne. Hg. von Uwe Schneider und Andreas Schumann. Würzburg 2000, S. 247–262, hier S. 261.

⁵³ Kafka, Der Verschollene (wie Anm. 24), S. 40.

tischen Repräsentanten und brachte mit Hilfe des Ölbooms Kapital auf, das ihr wirtschaftliches Wachstum förderte.

Wie die weniger optimistischen Kritiker argumentiere ich, dass Karl nicht glücklich wird und kein Gelobtes Land vorfindet, nicht einmal in Oklahoma. Meiner Meinung nach äußert sich das jedoch nicht in der Beziehung zwischen »Der Verschollene« und den Strafnarrativen von 1914, in Kafkas angeblich pessimistischer Kehrtwendung oder in seinem Gespür für die bedrohliche Kehrseite des Jubels über den Krieg. Stattdessen möchte ich betonen, dass Kafka auf geniale Weise auf die Vorschrift der utopischen Abenteuerbücher der Jahrhundertwende anspricht. Er bekämpft sie nicht direkt mit anmaßender Parodie oder Ironie, sondern »entweicht« ihr eher auf raffinierte Art und Weise, indem er sie an ihr eigenes logisches Limit drängt. Karl soll das Paradies erst in New York, dann in der erfundenen Stadt Ramses, dann in Oklahoma und schließlich in einem eigentümlichen hiesigen Theater finden. Das Theater nimmt das Abenteuerversprechen beim Wort und bietet Reisenden eine Utopie: einen *ou-topos*, einen Nicht-Ort oder eine Leerstelle, wo jeder sein kann, was ihm beliebt.

Dieser Nicht-Ort ist vor allem deshalb grenzenlos, weil er von einem namenlosen Helden entdeckt wird, der ebenfalls »der Verschollene« ist, wie Kafka insistiert. Kafka benennt seinen Roman absichtlich nicht nach dem Ort, den Karl bereist, Amerika – wie etwa in dem Reisebericht »Amerika: Heute und morgen«, den Kafka für seine historischen Recherchen verwendete. Auch betitelte er ihn nicht mit »Karl Roßmann« à la Dickens oder folgte Jacques' Vorbild in »Piraths Insel« und nannte ihn »Roßmanns Kontinent«. Vielmehr ersetzt er den Namen seines Charakters und den Ort, den er aufsucht, mit einem subjektiven Fluchtpunkt, der in sich selbst vergeht. Beginnend mit diesem Titel führt Kafka uns in Richtung einer magischen Sphäre eines *ou-topos*, der von einem Niemand entdeckt wird, dessen Verschwinden das Thema des Romans bildet; all das wird durch das Wort »verschollen« und seine etymologische Wurzel »verschallen« signalisiert.⁵⁴

⁵⁴ Vgl. Mark Anderson, *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford 1992, S. 104.

Kafkas Versuch, das Abenteuer über dessen Grenzen hinaus zu drängen, offenbart sich in der ultimativen Selbstfremdheit des verschwindenden Protagonisten. Karl, der ohne Ausweispapiere reist und seinen wahren Namen lange Zeit unterdrückt hat, erzählt dem Personalberater des Theaters, er heiße »Negro« und behauptet, er hätte diesen Spitznamen während seiner letzten Tätigkeit erhalten. Trotz der Komik dieser Szene – der Beamte bringt es nicht über sich, diesen weißen Deutschen »Negro« zu nennen – weist Karls neue Namensgebung auf das logische Endziel einer radikalen Art von Abenteuer. *Er* ist endgültig verschollen, als er symbolisch schwarz wird, was unter den rassistischen Gegebenheiten der Jahrhundertwende⁵⁵ bedeutet, dass er zu nichts wird: ein Selbst gibt es hier nicht.⁵⁶

Diese Symbolik stimmt mit der historischen Realität des Schwarzseins im Oklahoma des frühen zwanzigsten Jahrhunderts überein, wie es in Arthur Holitschers »Amerika: Heute und morgen« dargestellt wird. Bekannterweise las Kafka dieses Buch mit großer Sorgfalt, wie die Details, die er direkt in seinen Roman überträgt, erkennen lassen – einschließlich Holitschers Behauptung, die Iren in Amerika seien äußerst mächtig, korrupt und gefährlich.⁵⁷ Holitscher widmet der Behandlung der schwarzen Bevölkerung, und vor allem der anhaltenden Lynchjustiz, ein ganzes Kapitel und fügt sogar einen schockierenden Schnappschuss von einem schwarzen Mann bei, der am Galgen baumelt. Die Überschrift lautet: »Ein Idyll in Oklahama« (Abb. 2).⁵⁸ »Oklahama« wird hier genauso falsch geschrieben wie in Kafkas Roman, was darauf schließen lässt, dass Kafka die Schreibweise von dort entwendet hat.⁵⁹ Mit seinem »Idyll« aus dem Jahr 1912 bezieht sich Holitscher

⁵⁵ Vgl. David Spurr, *Negation*. In: *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Colonial Administration*. Durham 1993, S. 92–108, hier S. 92.

⁵⁶ Vgl. Zilcosky, *Kafka's Travels* (wie Anm. 4), S. 68f. Ähnliches in Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*. München 2005, S. 371.

⁵⁷ Arthur Holitscher, *Amerika. Heute und Morgen. Reiseerlebnisse*. Berlin 1912, S. 296 (»Jim O'Learys«), 351. Vgl. Kafka, *Der Verschollene* (wie Anm. 24), S. 9, 133f.

⁵⁸ Arthur Holitscher, *Amerika* (wie Anm. 57), S. 367.

⁵⁹ John Zilcosky, *The »America« Novel. Exceeding the Exotic Alone*. In: *Kafka's Travels. Exoticism, Imperialism, Modernism*. Dissertation. University of Pennsylvania 1998, S. 110f. Ähnliches in Bodo Plachta, *Der Verschollene*. In: *Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Erw. Neuausg. Hg. von Michael Müller. Stuttgart 2003,

auf die hohe Anzahl von Lynchmorden im Oklahoma des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, trotz – oder vielleicht auch auf Grund – des wirtschaftlichen und sozialen Erfolgs seiner schwarzen Bevölkerung. Allein im Jahrzehnt von 1906 bis 1916 wurden in Oklahoma mindestens dreißig Menschen gelyncht, von denen fünfundzwanzig schwarz waren.⁶⁰

Holitschers Warnung prophezeite die tatsächliche Zerstörung des Gelobten Lands Oklahoma neun Jahre später. Am Abend des 31. Mai 1921 demolierte eine Meute Weißer den florierenden schwarzen Distrikt in Tulsa, hauptsächlich durch Brandstiftung (Abb. 3). Ursprünglich unterschätzten die Amtsträger in Oklahoma die Zahl der Toten und gaben nur sechsenddreißig an, doch eine Bundeskommission untersuchte 2001 mündlich überlieferte Geschichten und anonyme Gräber und erhöhte die Opferzahl auf 300 (Abb. 4). Somit ist dieses Ereignis bis heute Amerikas blutigstes Beispiel innerer Unruhen seit dem US-amerikanischen Bürgerkrieg. Die berühmten Aufstände der Bürgerrechtsära der 1960er Jahre können dabei längst nicht mithalten. Die US-Regierung bestätigte das endlich im Jahr 2021, als Joe Biden zum hundertsten Jahrestag des Massakers nach Tulsa reiste (Abb. 5). Er gestand die nationale Schande des Ereignisses wie auch der Tatsache, dass ein Jahrhundert vergehen musste, bis ein Präsident die Reise unternahm und »die Wahrheit dessen bekannte, was hier stattgefunden hat.«⁶¹

In Anbetracht der Tatsache, dass sich das bevorstehende Massaker und das Bild des gelynchten schwarzen Mannes im Hintergrund von »Der Verschollene« abzeichnen, verliert »Negros« Reise die seligen Eigenschaften, die ihr von Brod und Benjamin zugeschrieben werden. Sie wird zur Todesprophezeiung. Holitscher, ein sozialistischer, deut-

S. 75–97; und Oliver Jahraus, *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart 2006, S. 258f.

⁶⁰ Mary Elizabeth Estes, *An Historical Survey of Lynchings in Oklahoma and Texas*. Norman 1942, S. 132f.; vgl. Scott Ellsworth, *Death in the Promised Land. The Tulsa Race Riot of 1921*. Baton Rouge 1982, S. 17–44.

⁶¹ Joseph Biden, *Remarks Commemorating the 100th Anniversary of the Tulsa Race Massacre*, 02. Juni 2021, <https://www.whitehouse.gov/briefing-room/speeches-remarks/2021/06/02/remarks-by-president-biden-commemorating-the-100th-anniversary-of-the-tulsa-race-massacre/> (27. Februar 2024). Übers. d. Verf.

scher Jude, betonte die historische Verbindung zwischen amerikanischen Schwarzen und europäischen Juden: beide Gruppen wurden gezwungen Afrika und den Nahen Osten zu verlassen und waren jahrhundertlang physisch und psychisch ent wurzelt.⁶² Obwohl Karl nicht als Jude bezeichnet wird, ist es möglich, dass sich Kafka eine symbolische Verbindung zwischen »Negro« und dem mythischen »ewigen Juden« vorstellt, mit dessen modernem Pendant, Jitzchak Löwy, dem wandernden jiddischen Schauspieler, Kafka sich just in Prag angefreundet hatte.

Falls eine solche Spekulation Gültigkeit hat, entpuppt sich »Negros« Reise als doppelt ominös. Sie suggeriert eine Reise zu einem Lynchmord und darüber hinaus einen Zug voller Flüchtlinge, die ohne »Gepäckstück[e]«⁶³ und inmitten beträchtlicher bürokratischer Pedanterie auf ein unheilswangeres Reiseziel zusteuern. »Negros« letzte Reise erinnert somit an zwei unterschiedliche historische Ereignisse, die durch ethnische Gewalt und Tod gekennzeichnet waren. Es ist nicht weiter überraschend, dass Brod die unheilvolle Schlusszeile aus Kafkas Manuskript in der ersten Ausgabe ausließ. Als Karls Zug auf dem Weg zum Oklahoma-Theater an einigen gewaltigen Bergbächen vorbeifährt, lässt ein »Hauch [der] Kühle« sein Gesicht »erschauern«.⁶⁴ Vor diesem Hintergrund kann man nicht vergessen, dass Kafkas Freund Löwy am Ende seines Lebens ebenfalls eine letzte Zugreise unternahm, und zwar 1942 vom Warschauer Ghetto nach Treblinka.⁶⁵

Mark Christian Thompson hat die interessante These vertreten, dass Karls Verwandlung in »Negro« nicht nur eine Reise in den Tod bedeutet, sondern auch seine Verwandlung in einen Künstler. Kurz bevor er Negro wird, verspürt Karl große Freude am Trompetenspiel – eine mögliche Anspielung auf das weitverbreitete deutsche Interesse an afroamerikanischer Musik im frühen 20. Jahrhundert. Eine Frau macht ihm Komplimente und nennt ihn einen »Künstler«.⁶⁶ Danach

⁶² Holitscher, Amerika (wie Anm. 57), S. 364f.

⁶³ Kafka, Der Verschollene (wie Anm. 24), S. 415.

⁶⁴ Ebd., S. 419.

⁶⁵ Richard Gray u.a., A Franz Kafka Encyclopedia. Westport 2005, S. 183.

⁶⁶ Kafka, Der Verschollene (Anm. 24), S. 393.

nennt er sich selbst Negro. Wie Thompson es ausdrückt: »becoming black is the only way to become an artist.«⁶⁷

Wenn Negro/Karl tatsächlich ein Künstler ist, dann ein Künstler-Abenteurer im radikalen und morbiden Sinne Kafkas. Künstlerwerden ist die letzte Etappe von Karls Abenteuer: Der Verschollene »verschallt« buchstäblich und lässt nie wieder von sich hören. Karls vorzeitig vernichtetes Selbst antizipiert Kafkas Selbstwahrnehmung acht Jahre später, als er bereits an Tuberkulose litt. Kafka behauptet, er erlebe sich selbst als bereits verstorben, was für gute Literatur – für das Künstler-Werden – notwendig sei. Damit meint er nicht nur eine Art des Schreibens, der zufolge einen die Beurteilung des eigenen Werks von außen nicht länger berührt, sondern auch, und vor allem, die buchstäbliche Vergegenwärtigung des eigenen Leichnams. Anstatt den schöpferischen mythischen »Funken« zu benutzen, um sich selbst ins Leben zu rufen, verwendet Kafka ihn, um seinen leblosen Körper, der niemals wirklich lebendig war, zu »illuminier[en]«. Er stellt sich vor, über sein eigenes »eigentümliches Begräbnis« zu schreiben:

Der Schriftsteller, also etwas nicht Bestehendes, übergibt den alten Leichnam, den Leichnam seit jeher, dem Grab. Ich bin genug Schriftsteller, um das in völliger Selbstvergessenheit – nicht Wachheit, Selbstvergessenheit ist erste Voraussetzung des Schriftstellertums – mit allen Sinnen genießen oder, was dasselbe ist, erzählen zu wollen.⁶⁸

Hinsichtlich des Abenteuerdiskurses, den ich hier umrissen habe, bringt dieses Bild Kafkas Projekt auf den Punkt: Er überschreitet die Abenteuervorschrift, indem er sie bis zum Extrem treibt. In diesem *ou-topos*, der von einem selbstvergessenen Niemand entdeckt wird, erblickt dieser Niemand letzten Endes seinen eigenen Leichnam. Darin besteht für Kafka das logische Endziel des Abenteuers. Auf seinem Weg nach Oklahoma wird Karl zu »Negro«, und dort angekommen entfremdet er sich völlig seiner selbst. Nur so kann er Künstler wer-

⁶⁷ Mark Christian Thompson, Being Negro. In: Kafka's Blues. Figurations of Racial Blackness in the Construction of an Aesthetic. Evanston 2016, S. 37–54, hier S. 54. Christof Hamann weist, wenn auch nur kurz, auf ein ähnliches Potenzial hin: Hamann, Roßmanns Zerstreuung. In: Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka. Hg. von Hansjörg Bay und Christof Hamann. Freiburg 2006, S. 115–144, hier S. 140f.

⁶⁸ Kafka, Briefe. 1902–1924 (wie Anm. 2), S. 385.

den. Er wird absichtlich zum ›Niemand‹, nicht nur wie Odysseus, sondern auch wie Michel Foucault, der 1969 behauptete, er schreibe, um sich selbst zu verlieren, bis zu dem Punkt, dass er »kein Gesicht« mehr hätte.⁶⁹ Ob das eine Art ›zweite Heimat‹ bedeutet, werden wir niemals erfahren, denn Karls Reise, wie auch die unsrige, bleibt notwendigerweise unvollendet. Kafka lässt uns das Selbstvergessen und die Vernichtung, denen wir sowohl mit Aufregung als auch Schrecken entgegensehen, lediglich erahnen.

⁶⁹ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1993, S. 30.



Abb. 1: Cover von »Der Zuckerbaron«, einem Buch, das Kafka »so nahegeht, als handelte es von mir«

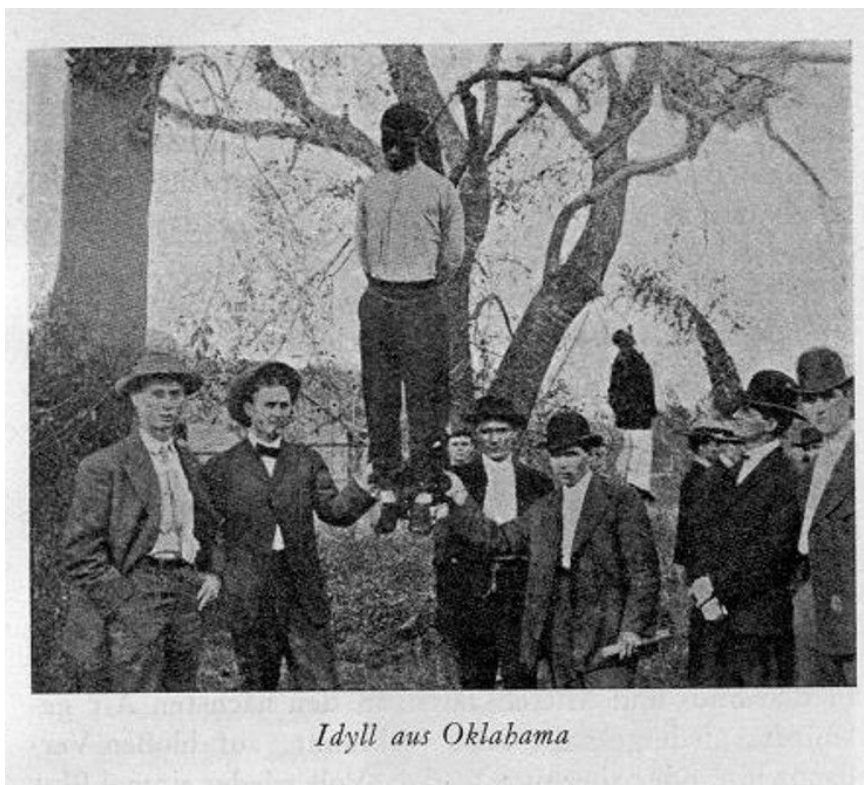


Abb. 2: Foto eines Lynchmordes, ironisch beschriftet von Arthur Holitscher in seinem Reisebericht, dem Kafka Einzelheiten entnahm, darunter die falsche Schreibweise von »Oklahoma«

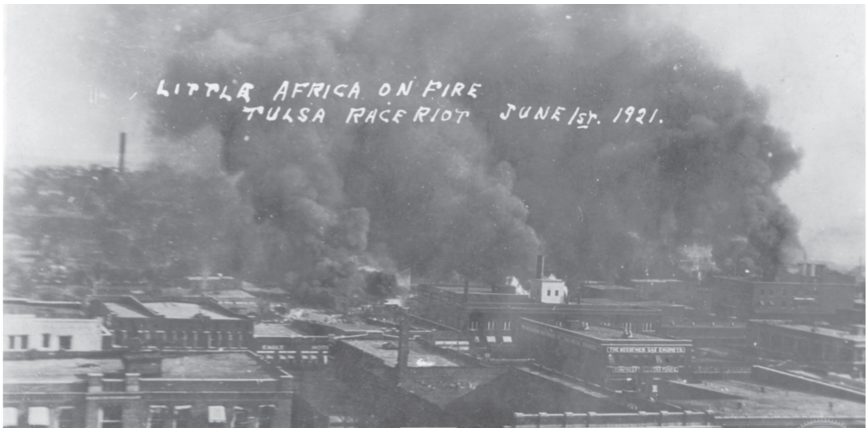


Abb. 3: Fotopostkarte von brennenden Gebäuden während des Tulsa Race Massacre, als ein weißer Mob ein überwiegend afroamerikanisches Viertel in Tulsa, Oklahoma, angriff <https://www.loc.gov/resource/anrc.14742/> (22. Oktober 2024)



Abb. 4: Fotopostkarte, die die Leiche eines nicht identifizierten Opfers des Tulsa Race Massacre zeigt. <https://digitalcollections.smu.edu/digital/collection/wes/id/3202/> (22. Oktober 2024)



Abb. 5: US-Präsident Joe Biden hält im Greenwood Cultural Center in Tulsa eine Rede zum hundertsten Jahrestag des Tulsa Race Massacre

»Mit Abenteuern reich gesegnet«
Abenteuer als Strukturprinzip und Formexperiment in Selma
Lagerlöfs Romanen »Nils Holgerssons resa genom Sverige«
und »Gösta Berlings Saga«

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert leistete die skandinavische Literatur einen allgemein anerkannten Beitrag zur europäischen Moderne. Vor allem in Deutschland hatten die skandinavischen Autoren um 1900 ein großes Publikum: Die Theater spielten die kontrovers diskutierten Dramen Henrik Ibsens und August Strindbergs, die Romane und Erzählungen Jens Peter Jacobsens und Knut Hamsuns wurden schnell übersetzt und viel gelesen, und wenn über soziale Fragen, Emanzipation oder Religionskritik diskutiert wurde, bezog man sich auf Prosatexte von Alexander Kielland, Amalie Skram oder Henrik Pontoppidan.¹ Die Autorengeneration verstand sich als Sprachrohr des Neuen und des Aufbruchs; ihre alltagsorientierte, problemdebattierende Ästhetik war von Georg Brandes beeinflusst, der von der Kanzel der Kopenhagener Universität dozierte, die Literatur solle vom Leben und nicht von Träumen handeln.² Abenteuer hatten keine Konjunktur in einer prosaischen Literaturwelt, die einen grauen Alltag mit desillusionierten, nervösen Menschen mit ihren Ehe- und Familienkonflikten und schuldhaften Verstrickungen porträtierte. Allenfalls in der literarischen Enklave der Polarfahrer- und Siedlerliteratur scheinen sich Abenteuer ereignet zu haben, verlegt in einen Aktionsraum der Fremde und verdrängt in einen abgewerteten Raum des angeblich Po-

¹ Die Erfolgsgeschichte der skandinavischen Literaturen in Deutschland wurde in mehreren rezeptionsorientierten Studien im Detail nachgezeichnet. Vgl. dazu v.a.: Robert Fallenstein / Christian Hennig, *Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870 bis 1914*. Neumünster 1977; Regina Quandt, *Schwedische Literatur in deutscher Übersetzung 1830–1980. Eine Bibliographie*. 7 Bde. Göttingen 1987f.

² Diese berühmte Dichotomie formulierte Brandes in der Einleitung zu seiner Vorlesungsreihe »Hauptströmungen in der Literatur des 19. Jahrhunderts«. Georg Brandes, *Emigrantlitteraturen*. Kopenhagen 1872, S. 17. Vgl. auch die wissenschaftliche elektronische Ausgabe https://georgbrandes.dk/brandes_hs1_1872/1.

pulären.³ Ob das Abenteuer,⁴ jenseits der berichteten Heldentaten, als Strukturprinzip nicht doch Formexperimente erlaubt, die einen Platz im Kontext der literarischen Moderne einnehmen, will dieser Beitrag an zwei sehr unterschiedlichen Texten der schwedischen Autorin Selma Lagerlöf (1858–1940) prüfen.

Der einleitende grobe Überblick stellt natürlich eine Vereinfachung dar, schon Zeitgenossen taten sich schwer mit dem Verständnis und der Einordnung der arabischen Prosa J.P. Jacobsens, der anti-mimetischen Dramenästhetik Strindbergs oder der erzählerischen Ironie Hamsuns. Unstrittig ist jedoch, dass der literarische Aufbruch in die Moderne in Skandinavien früh und programmatisch formuliert wurde, und dass Brandes' Epitheton des ›Modernen‹ einen weitreichenden Einfluss in Europa erhielt.⁵ Doch die Repräsentationsformen der Modernität nahmen viele Formen an.⁶ Auf den Modernisierungsschub der Gesellschaft mit seinen diskursiven, wirtschaftlichen, technologischen und sozialen Komponenten reagierte die skandinavische Literatur verunsichert und fragend: Das Bewusstsein von Befreiung und Innovation ist durchzogen von Krisenempfinden und Entfremdungsgefühl. Ästhetisch findet dieser Zwiespalt Ausdruck in den verschiedens-

³ Vgl. Hanna Eglinger, *Arktis-Eventyr: Knud Rasmussens märchenhafte Reportagen*. In: *Ordnungen des Außersordentlichen. Abenteuer – Raum – Gesellschaft*. Hg. von Oliver Grill und Philip Reich. Paderborn 2023, S. 379–402.

⁴ Mein Verständnis des Abenteuers stützt sich auf die Ausführungen im wissenschaftlichen Programm der Münchner Forschergruppe ›Philologie des Abenteuers‹, abrufbar unter <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf> (4. März 2024).

⁵ »In trying to pin Modernism down – tentatively and crudely – in terms of men, books and years, attention is first drawn to Scandinavia«, schrieben Malcolm Bradbury und James McFarlane in ihrer klassischen Studie zum internationalen Modernismus. Und sie spezifizieren die These mit dem Nachsatz: »to the publication in 1883 of a series of critical essays by the Danish critic Georg Brandes with the significant title *Men of the Modern Breakthrough* (Det moderne Gjennembruds Mænd). In no time at all – conceivably by virtue of the stature Brandes had achieved throughout the Germanic world – the epithet ›modern‹ became a rallying slogan of irresistible drawing power.« (Modernism 1890–1930. Hg. von Malcolm Bradbury und James McFarlane. Harmondsworth 1976, S. 37).

⁶ Dabei übertrafen sie auch deutlich die inhaltsorientierte Programmatik ihres Urhebers. Vgl. dazu Annegret Heitmann, *Modern Denmark: Brandes – Jacobsen – Bang*. In: *Danish Literature as World Literature*. Hg. von Dan Ringgaard und Mads Rosendahl Thomsen. New York / London 2017, S. 141–166.

ten Formen von Ambivalenzen, Unbestimmtheitsstellen, anti-mimetischen Tendenzen, erzählerischer Enthaltksamkeit, Wahrnehmungs- oder Sprachskepsis.

Selma Lagerlöf scheint eine Ausnahme in diesem Tableau darzustellen, schon weil sie sich häufig auf regionale Settings bezieht, auf Stoffe und Motive der Volksüberlieferung zurückgreift und ihr Erzählton auf einer Mündlichkeitsfiktion basiert.⁷ Ihre Ästhetik hat man daher lange Zeit als rückwärtsgewandt bewertet.⁸ Dazu passt, dass ihr Werk dem traditionellen Abenteuer-Plot nicht abgeneigt ist, sie greift wiederholt mit erzählerischen Momenten des Abenteuers auf eine Struktur zurück, die mit ihrer Kohärenzstiftung als der modernen Welt und ihren Darstellungsformen als unangemessen gilt. Mit Nils Holgersson weist es sogar einen Abenteuerhelden auf, der Weltruhm erlangt hat, nicht zuletzt durch die unzähligen stark verkürzten Cartoon-, Bilderbuch- und Comicversionen seiner Erlebnisse.⁹ Sein Flug mit den Wildgänsen stellt ein Abenteuer-Szenario wie aus dem und für ein Bilderbuch dar; der Roman erfüllt das Abenteuerschema mit einem zur Identifikation einladenden Helden, mit seiner räumlichen Grenzüberschreitung und seriell erzählten Momenten gefährlicher Kontingenz, die sich als Prüfungen erweisen, nahezu idealtypisch.¹⁰ Der ursprüngliche Text »Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige« (Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden), in zwei Bänden 1906 und 1907¹¹ erschienen und schon im Jahr darauf erstmals ins Deutsche übersetzt,¹²

⁷ Vgl. Katharina Müller, *Autorenlesungen in Skandinavien um 1900*. Baden-Baden 2018, S. 125–146.

⁸ Signifikant für diese Rezeption ist die weit verbreitete Bezeichnung Lagerlöfs als »Märchentante«. Vgl. die umfangreiche Studie der schwedischen Rezeption: Anna Nordlund, *Selma Lagerlöfs underbara resa genom den svenska litteraturhistorien 1891–1996*. Stockholm / Stehag 2005.

⁹ Die bekannteste der vielen medialen Transpositionen ist eine japanische Zeichentrickserie von 1980f., die aus 52 25-minütigen Episoden besteht und weltweit im Fernsehen ausgestrahlt wurde, wiederholt auch in Deutschland. 2011 wurde in Deutschland eine Spielfilmversion produziert.

¹⁰ Vgl. Wissenschaftliches Programm der DFG-Forschergruppe »Philologie des Abenteuers«, S. 3 (Anm. 4).

¹¹ Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*. 2 Bde. Stockholm 1906f.

¹² Die erste deutsche Übersetzung: *Wunderbare Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen*. 3 Bde. Übers. von Pauline Klaiber-Gottschau. München 1907f. Im

war allerdings kein Bilder-, sondern ein Schullesebuch, eine Auftragsarbeit des Vereins schwedischer Volksschullehrer, die zehnjährigen Volksschülern sowohl Kenntnisse der Geografie und Geschichte ihres Landes vermitteln als auch sie gleichzeitig an die Literatur heranführen sollte.¹³ Der Handlungsgang des Textes folgt dem Zug der Wildgänse, deren Route durch etliche, textintern motivierte Umwege von Schonen ganz im Süden Schwedens bis nach Lappland und zurück führt, wobei die Hinreise mit 46 von 55 Kapiteln den weitaus größeren Teil der Handlung ausmacht. Der Plot gibt Gelegenheit, die Charakteristika und die Nutzung der schwedischen Landschaftsformen sowie die Historie markanter Orte zu präsentieren und sie durch eingeschoebene Anekdoten und Sagen anschaulich und memorierbar zu machen.

Natürlich sind wir mit dem Genre des Schulbuchs in dem Bereich, in den die Abenteuer im 19. und 20. Jahrhundert gewissermaßen abgeschoben wurden, und wenig überraschend wurde »Nils Holgersson« von der Forschung vor allem im Kontext der didaktisch orientierten Jugendliteraturdebatte gelesen.¹⁴ In jüngerer Zeit sind die räumliche und die ökologische Dimension des Textes und die Konstruktion Schwedens als Nation in den Vordergrund gerückt worden. Bjarne Thorup Thomsen versteht den Text als Sichtbarmachung der nationalen Einheit Schwedens als einer Vereinigung von Vielfalt, der zugrunde gelegten Landkarte wird dabei eine performative Rolle zugemessen.¹⁵ Die ökokritisch orientierte Forschung stellt das Verhältnis von Natur, Tieren und Menschen in den Mittelpunkt.¹⁶ Besondere

Folgenden wird die aktuelle Übersetzung von Thomas Steinfeld zitiert und im fortlaufenden Text nachgewiesen: Selma Lagerlöf, Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden. Übers. von Thomas Steinfeld. Berlin 2015.

¹³ Vgl. Angelika Nix, *Das Kind des Jahrhunderts im Jahrhundert des Kindes*. Freiburg i.Br. 2002, S. 151–160.

¹⁴ Vgl. z.B. Bente Heian, *Skolebok og diktverk. En analyse av pædagogiske mål og litterære virkemidler i Selma Lagerlöfs »Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige«*. In: *Edda* 88.3, 1988, S. 213–226.

¹⁵ Vgl. Bjarne Thorup Thomsen, *Lagerlöfs litterära landvinding. Nation, mobilitet og modernitet i Nils Holgersson og tilgrænsende tekster*. Amsterdam 2007.

¹⁶ Vgl. Christopher Oscarson, Nils Holgersson. Empty Maps and the Entangled Bird's Eye View of Sweden. In: *Edda*, 2009, H. 2, S. 99–117; Camille Deschamps Vierø, *Seasons Writing and Environmental Ethics in »Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige«*. In: *Barnlitterært forskningstidskrift* 11.1, 2020, S. 1–10; Frederike Felcht, *Biodiversität*

Relevanz hat im Rahmen dieser beiden Ansätzen die um 1900 viel diskutierte Forderung nach einer Kolonisierung und industriellen Nutzung der entlegenen nördlichsten Landesteile, die bis dahin weitgehend naturbelassene Wildmark und Siedlungsgebiet der nomadisch lebenden Sami waren und somit die Fremde in der Raumerkundung des Romans präsentieren. »Nils Holgersson« bietet eine ambivalente Sicht auf diese sog. »Norrländfrage«,¹⁷ wenn Landnutzung und Industrialisierung als notwendig für den Wohlstand erachtet werden, aber auch die Meinung vertreten wird, die schwedischen Siedler sollten das Land im Norden in Ruhe lassen und es den Sami und den dort einheimischen Tieren anvertrauen (Kap. 46).¹⁸ Trotz seines didaktischen Anspruchs war der Text weder einseitig noch naiv, sondern vermittelte ein differenziertes Bild von Schweden, indem mit der Armut großer Teile der Landbevölkerung, der Massenemigration nach Nordamerika, der Volkskrankheit Tuberkulose, der prekären Stellung der Sami und der Kinderarbeit zentrale Probleme der Zeit in dem Schulbuch auftauchen. Doch erstaunlicherweise ist es gerade das aus didaktischen Gründen gewählte Abenteuerschema, das eine Reihe von Ambivalenzen eröffnet, die den Text über das Schul- und Jugendbuchniveau hinaus interessant machen.

So ist der Protagonist zwar ein Abenteurer, der viel wagt und viel gewinnt, wenn er sich und andere immer wieder aus verzwickten Situationen retten kann, aber er ist auch ein zur Strafe in einen Däumling verwandelter Junge und damit kein strahlender Held. Die Miniaturisierung des Helden, die aus »Gulliver's Travels« oder aus »Alice in Wonderland« bekannt ist, ermöglicht ihm viele seiner Abenteuer, da er sich heimlich an verbotene Orte schleichen oder unerkannt entwischen kann. Sie nimmt ihm aber andererseits einen überlegenen Status,

und Naturschutz in »Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden« (1906/1907). In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, 2022, S. 63–76.

¹⁷ Vgl. Sverker Sörlin, *Framtidslandet. Debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet*. Umeå 1988. Vgl. zur Repräsentation der Sami auch: Astrid Surmatz, *Nils Holgersson and a Japanese Animated Series*. In: *Re-mapping Lagerlöf. Performance, Intermediality, and European Transmission*. Hg. von Helena Forsås-Scott, Lisbeth Stenberg und Bjarne Thorup Thomsen. Lund 2014, S. 163–180.

¹⁸ Diese Meinung äußert die kluge Leitgans Akka, die als Sprachrohrfigur angesehen werden kann (S. 576).

macht ihn sprichwörtlich klein und hilflos in den Klauen der Krähen oder in der Tatze des Bären (Kap. 16 bzw. 28). Die Verwandlung setzt also nicht nur den Abenteuerplot in Gang, sondern sie eröffnet einen Blick von unten auf die Natur und die Tierwelt und kommt damit dem Verzicht auf eine erhabene anthropozentrische Perspektive gleich. Während Nils vorher Natur und Tiere als Objekte betrachtet hat (Kap. 1), ist er ihnen als Däumling allenfalls gleichgestellt. Man kann eine Tierethik darin sehen,¹⁹ wenn Tiere anthropomorphisiert werden und der Mensch ihnen auf Augenhöhe begegnet, so dass eine Ebenbürtigkeit imaginiert wird. Man kann den Verzicht auf Anthropozentrik auch als eine Blickumkehr der auf Identifikation basierenden Abenteuerlogik verstehen, die eine Reflexion über den Status des Menschen in Gang setzt.

Nicht nur der Heldenstatus, auch die Bewegung im Raum wird einer Verfremdung unterworfen. Der Blick von unten wird ergänzt durch eine Sicht von oben, die ebenfalls die gewohnte Stellung des Menschen und die vertraute perspektivische Verankerung des Subjekts aufhebt. Der Flug auf dem Vogelrücken ist eine uralte mythische Vorstellung, die durch die Entwicklung der Flugzeugtechnik um 1900 neue Relevanz bekam. In der Literatur und Kunst des frühen 20. Jahrhunderts steht der imaginierte Flugzeugblick paradigmatisch für eine neue Wahrnehmung und ein neues Zeitbewusstsein.²⁰ Bei Lagerlöf ermöglicht das Flugerlebnis zunächst einmal Raumgewinn und Überblick, der die interne Diversität des Landes erkennen lässt und die peripheren, als fremd empfundenen Regionen im Norden erschließt. Zudem werden charakteristische Landschaftsformen memorierbar gemacht. Berühmt ist die Bezeichnung der Agrarlandschaft Schonens als »kariertes Stück Tuch« (S. 20) oder die Topografie von Gästrikland als »Rock aus Fichtenreisig und eine Joppe aus grauem Stein« (S. 481), die durch einen kostbaren Gürtel mit edlen Steinen verbunden sind, wo-

¹⁹ Vgl. Joachim Grage, Welterkundung im Modus des Staunens. Selma Lagerlöfs Nils Holgersson. In: Das staunende Kind. Kulturelle Imagination von Kindheit. Hg. von Nicola Gess und Mireille Schnyder. München 2021, S. 95–110, hier S. 108.

²⁰ Vgl. z.B. Christoph Asendorf, Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne. Wien / New York 1997.

mit Wald, Fels, Seen und die Eisenhütten bildlich veranschaulicht werden. Indem die Metaphorik Natur und Zivilisation in Verbindung bringt, wird eine Ordnung des Natürlichen suggeriert. Oft wirft der Blick von oben aber auch Fragen auf, und manchmal gerät die Ordnungssuche ins Wanken. Als Nils auf dem Rücken des Adlers schneller fliegt als gewohnt, wird ihm schwindlig, insbesondere weil ein Element unter ihm sich nicht zu bewegen scheint. Er nimmt einen stillstehenden Eisenbahnzug wahr; ein Fluss und eine Brücke kommen auf ihn zu und gleiten unter ihm hinweg (Kap. 43). Das Tempo des Zuges, wie so oft Zeichen für Modernität und Technik, fügt sich nicht ohne weiteres in die ordnende Wahrnehmung der Landschaft ein, die Dynamik verunsichert seinen Blick. Der Schwindel kann als ein Zeichen dafür verstanden werden, dass das vorwiegend als statisch und als Agrarland repräsentierte Schweden keinen Bestand haben wird. Bei der Reise aus dem Agrarland Südschwedens in den Norden lernt Nils vor allem, wie schwer die Wohlstand verheißende Industrialisierung mit der Bewahrung von natürlichen Lebensräumen in Einklang zu bringen ist, dass sich Tradition und Moderne, Natur und Technisierung im Widerstreit befinden.

Andererseits lädt die Vogelperspektive zu einer durch Sagen und Märchen angereicherten Imagination von historischer und geologischer Tiefe ein. So werden die Erscheinungsformen von Gebirgen, Flussläufen und Tälern in ihrer Entstehung vorstellbar gemacht und damit Zeitspannen angedeutet, die das an historischen Zeitverläufen orientierte Vorstellungsvermögen herausfordern (z.B. Kap. 7, 21 oder 26). Wenn Lagerlöf in ihrer Prosa mit der Anthropomorphisierung von Landschaften, der Imagination einer geologischen Tiefenzeit sowie mit der Modifizierung des überlegenen menschlichen Status operiert, antizipiert sie damit genau diejenigen Taktiken, die die ökokritische und neu-materialistische Forschung heute als geeignet ansieht, um das Verhältnis von Mensch und Natur neu zu entwerfen.²¹ Ähnliches gilt für das Miteinander der Tiere, das einen Zusammenhang

²¹ Vgl. z.B. Tobias Skiveren, Fictionality in New Materialism: (Re)Inventing Matter. In: *Theory, Culture & Society*, 39.3, 2022, S. 187–202. Skiveren bezieht sich vor allem auf Arbeiten Jane Bennetts und Stacy Alaimos.

der natürlichen Welt suggeriert und allegorisch auf eine ökologische Verständniskette verweist.²² Aber obwohl die Darstellung empirisch fundiert ist, folgt sie doch eher märchenhaften als wissenschaftlichen Grundsätzen.²³ Im Widerspruch zu diesen auf die Natur fokussierten Ansätzen steht der zentrale Platz, den nicht zuletzt die Abenteuerstruktur dem menschlichen Subjekt im Miteinander der Lebewesen einräumt. Denn die Suche nach Wunscherfüllung, die das Abenteuer wie die Leselust antreibt, bestimmt nicht nur die seriell erzählten einzelnen Episoden des Textes, sie betrifft nicht nur die Teile, sondern vor allem das Ganze.

Die Struktur des Textes baut auf zwei Abenteuerketten auf, in denen Teile und Ganzes nicht zur Deckung kommen, sondern Dissonanzen provozieren. Kontingenz und Kohärenz stehen im Widerspruch zueinander. Da sind zum einen die abenteuerlichen Erlebnisse in den einzelnen Kapiteln, die Überraschungen und Gefahren bieten, aber einem jeweils guten Ende zugeführt werden. Über diese kleinteilige Struktur der Abenteuerkette spannt sich der Rahmen des Reiseabenteuers mit der magischen Verwandlung des Helden, der abgeschlossen werden muss, um die Sinngebungsstruktur des Abenteuers zu erfüllen.²⁴ Als Nils am Ende seinen Reisekameraden, den Gänserich, vor dem Schlachtbeil bewahrt, hat er die Prüfung bestanden, einen Reifungsprozess durchlaufen und wird zurückverwandelt; er wird wieder Mensch (S. 673). Diese Kohärenzstiftung am Schluss des vorletzten Kapitels erweist sich jedoch schnell als brüchig, die Heimkehr stellt sich als das eigentliche Problem heraus.²⁵ Denn nach dem vermeintlich ordnungsstiftenden Happy End folgt ein letztes Kapitel, in dem Nils

²² Vgl. Felcht, Biodiversität (wie Anm. 16), S. 65.

²³ Lagerlöf basierte ihre Darstellung auf umfangreichen Recherchen, doch schon zeitgenössische Wissenschaftler kritisierten fehlerhafte Details und die Überblendung von Fakten und Fiktionen des Romans. Vgl. Felcht, Biodiversität (wie Anm. 16), S. 66, mit Verweis auf weitere Quellen und die zeitgenössische Debatte.

²⁴ Vgl. Georg Simmel, Philosophie des Abenteuers [1910]. In: Gesamtausgabe. Hg. von Otthein Rammstedt. Bd. 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Teil 1, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. Frankfurt a.M. 2001, S. 97–110.

²⁵ Vgl. Lutz Rühling, Nils Holgersson – »Gleichermaßen Kunstwerk wie Schulbuch«. In: Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Jugendliteratur. Hg. von Christoph Bräuer und Wolfgang Wangerin. Göttingen 2013, S. 313–322. Im Gegensatz dazu betont Angelika Nix die Heimkehr als glücklich. Vgl. Nix, Das Kind des Jahrhunderts,

zuerst Verwirrung und Schwindel (S. 674), dann die Entfremdung von der Natur (S. 675) und schließlich unstillbare Sehnsucht nach dem Reiseleben mit den Zugvögeln empfindet (S. 677). Das nun nicht mehr negierbare Verlangen nach Mobilität und nach Alterität erklärt sich nicht nur psychologisch, sondern auch soziokulturell. Denn die Rückkehr in das Kleinbauerntum des elterlichen Hofes mit zwei Kühen und ein paar Gänsen kann kein Modell für eine Lebensform des gerade angebrochenen 20. Jahrhunderts bieten. Mit dem Erleben von Vielfalt und Mobilität und der Konfrontation mit den Herausforderungen der Modernisierung wird der Protagonist zu einem modernen, zerrissenen Subjekt, seine Sehnsucht steht für einen notwendigen Aufbruch ins Ungewisse.

Die Hoffnung auf eine neue Ordnung erfüllt der Roman daher nicht, der Erzählrahmen stiftet keine befriedigende Kohärenz. Auch die Erwartung, dass die dem Jungen in der ersten Szene als Strafe verordnete Bibellektüre wieder aufgegriffen würde, führt ins Leere. Von einer strukturell erwartbaren Glaubenserkenntnis, einer möglichen religiösen Läuterung, ist nicht die Rede.²⁶ Vielmehr kann, wie Klaus Müller-Wille gezeigt hat, die Leseszene im ersten Kapitel des Romans poetologisch verstanden werden, als selbstreflexive Absage an ein nachvollziehendes, buchstabengetreues Lesen, dem ein imaginatives Lesen gegenübergestellt wird, wenn Nils durch einen Blick in einen Spiegel in einer Truhe den Wichtel entdeckt und – wie Alice – in eine Abenteuerwelt hineinkatapultiert wird.²⁷ Die Illustration von Bertil Lybeck aus der Ausgabe von 1949 setzt diese Idee kongenial um und visualisiert gleichzeitig die Interdependenz vom Abenteuer als Ereignis und Erzählung.

S. 189 (Anm. 13). Auch Joachim Grage sieht die Heimkehr als Abschluss eines geglückten Bildungsprozesses. Vgl. Grage, *Welterkundung*, S. 100 (Anm. 19).

²⁶ Im Gegensatz dazu interpretiert Thomas Mohnike den Text als christlich. Thomas Mohnike, *Nature, Work, and Transcendence. Christian Intertexts in Selma Lagerlöf's Nils Holgersson's Marvelous Journey through Sweden and the Swedish Welfare State*. In: *European Journal of Scandinavian Studies* 52.1, 2022, S. 6–25.

²⁷ Klaus Müller-Wille, *Wundersame Buch-Reisen. Zur Medialität des Erzählens in Selma Lagerlöfs Nils Holgersson (1907/07)*. In: *Von Mund- und Handwerk*. Hg. von Thomas Boyken und Anna Stemann. Berlin / Heidelberg 2022, S. 145–170.

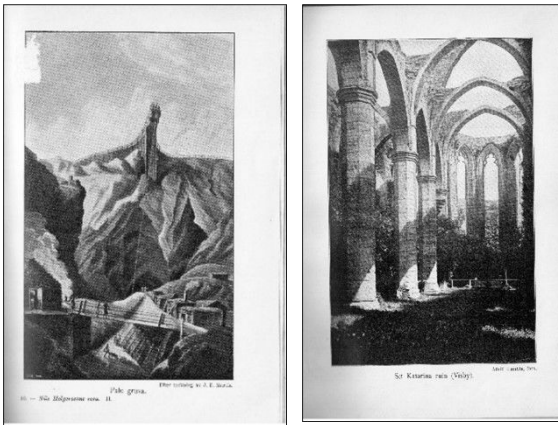


Das Bekenntnis zu Imagination und Abenteuer wird wieder aufgegriffen, als sich im 49. Kapitel in einer zweiten autoreflexiven Szene Nils und die Schriftstellerin selbst begegnen. Die Autorfigur präsentiert sich als ratlos, weil sie mit der Arbeit an einem Schulbuch in eine Krise geraten war, denn das Buch sollte lehrreich sein und »kein unwahres Wort« (S. 612) enthalten, was den Stift der Romanautorin stocken ließ. Das Treffen mit Nils Holgersson nun löst ihr Schreibproblem, als er ihr bereitwillig seine Abenteuer erzählt. Indem eine Schriftstellerfigur den Schreibprozess des vorliegenden Textes thematisiert, treten die berichteten Abenteuer als Erzählung hervor. Stieg Nils zu Beginn des Textes aus der Lektüre einer Predigtsammlung aus, tritt er nun gegen Ende als Hauptfigur in die Abenteuererzählung ein. Durch die Modifizierung und Verfremdung des traditionellen Abenteuerplots aber wird – in Entsprechung zur fingierten Mündlichkeit der Prosa²⁸ – das verunsichernde Potenzial des nur vorgeblich althergebrachten Textes erkennbar: Es geht hier auch um den Status des Menschen, der in der Konfrontation mit der Natur zum Winzling wird, der seine anthropozentrische Position verliert und der darüber hinaus angesichts des rapiden Wandels der Gesellschaft seiner traditionellen Sicherheit beraubt wird. Nils verkörpert nicht die Handlungsmacht des Individuums, die den konventionellen Abenteuerhelden auszeichnet, und der Plot des

²⁸ Vgl. Müller, Autorenlesungen in Skandinavien, S. 125–146 (Anm. 7). Vgl. auch Müller-Wille, Wundersame Buch-Reisen (wie Anm. 27).

Textes führt nicht zur finalen Sinngebung, auf die das Abenteuer zuzulaufen hat.

Dazu passt auch, dass die Originalausgabe des Buches nicht mit den bekannten, kindgemäßen Illustrationen von Bertil Lybeck ausgestattet ist, auf die auch die neueste deutsche Ausgabe zurückgreift, sondern mit insgesamt 75 ganzseitigen schwarz-weiß Abbildungen, von denen 60 Fotografien sind.²⁹ Lagerlöf war selbst eine begeisterte Fotografin und stets interessiert an neuen medialen Entwicklungen.³⁰ Die Entscheidung für das moderne Medium der Fotografie traf Lagerlöf aber wohl auch, um die Rezeption ihres Textes als Kinder- und Märchenbuch zu erschweren.³¹ Denn auch die Fotos zeigen keine Idylle, sondern eher beunruhigende Szenen aus oft ungewöhnlichen Perspektiven, manchmal wird die Unter- oder die Obersicht der Erzählweise fotografisch gespiegelt.



²⁹ Vgl. zum Auswahlprozess der Illustrationen: Isabell Desmidt, *Bilden av Nils Holgersson i ett urval av Selma Lagerlöfs brev till Sofie Elkan*. Gent 1997. Vgl. auch Müller-Wille, *Wundersame Buch-Reisen* (wie Anm. 27).

³⁰ Vgl. Gunnar Ahlström, *Kring Gösta Berlings Saga*, Stockholm, 1959, S. 12f.; Lena Carlsson, *Frihetsliv. Selma Lagerlöf och Sophie Elkan »två ensamma fruntimmer« på resa med kamera*. Karlstad 2017.

³¹ Vgl. Müller-Wille, *Wundersame Buch-Reisen* (wie Anm. 27), S. 165. Es hatte Anfragen bei mehreren schwedischen Bildkünstlern gegeben, doch Lagerlöf, die stets die mediale Ausgestaltung bzw. Umsetzung ihrer Texte kritisch verfolgt, war mit den Entwürfen nicht zufrieden gewesen.

Es sind Ansichten verschiedener Landschaftsformen, aber auch von Städten, Gebäuden, Bauernhöfen, Schlössern und Herrenhäusern; wir sehen eine überwiegend menschenleere Kulturlandschaft mit Industrieanlagen und Ruinen, neben Wasserfällen und Flüssen auch Dampfschiffe und Bergwerke. Die Fotografien scheinen zu fragen, ob und wie der Mensch in diese Bilder zu integrieren ist, wie der Text stellen auch sie den Status des modernen Subjekts und möglichen Lebensformen in der Moderne auf den Prüfstand. Von den Abenteuern des Däumlings, auf die sich Cartoon- und Bilderbuchversionen beschränken, ist dieser unsicher fragende Blick auf das moderne Leben und das moderne Subjekt weit entfernt.

Auf die Idee, eine Abenteuererzählung zu verfassen, kam Selma Lagerlöf aber nicht erst, als sie im 49. Kapitel des Buches über Nils Holgersson auf ihren Titelhelden traf. Bereits ihr Debütroman »Gösta Berlings Saga« (Die Geschichte von Gösta Berling) zieht das Abenteuerschema als ein wichtiges Gestaltungselement heran. Auch dieser Text liegt nicht nur in unzähligen schwedischen Ausgaben und Übersetzungen in alle gängigen Literatursprachen vor,³² sondern hat auch diverse mediale Transpositionen inspiriert, beginnend mit der berühmten Verfilmung von Mauritz Stiller aus dem Jahr 1924 mit der damals 19-jährigen Greta Garbo.³³

Schon das Titelwort »Saga«, das sowohl Sage als auch Märchen oder auch die altisländische Gattung Saga bezeichnen kann, signalisiert paratextuell den bevorstehenden Eintritt in eine imaginäre Welt. Im Text selbst ist dann nicht mehr von Saga, sondern immer wieder von »äventyr« die Rede, das andere im Schwedischen gebräuchliche Wort für Märchen. Wie schon Hanna Eglinger in ihrem Beitrag in einem kürz-

³² Originalausgabe: Selma Lagerlöf, Gösta Berlings Saga. 2 Bde. Stockholm 1891. Textkritische Ausgabe: Gösta Berlings Saga. Hg. von Petra Söderlund, Svenska vitterhetssamfundet. Stockholm 2013. Erste autorisierte Übersetzung: Gösta Berling. Übers. von Mathilde Mann. Leipzig 1899. Die Begründung des Erfolgs von Selma Lagerlöf in Deutschland erfolgte vier Jahre später durch die Ausgabe im Albert Langen Verlag: Gösta Berling. Übers. von Pauline Klaiber. München 1903. Zitiert wird die neueste deutsche Übersetzung: Die Saga von Gösta Berling. Übers. von Paul Berf. Berlin 2015.

³³ Vgl. Anna Nordlund, Selma Lagerlöf in the Golden Age of Swedish Silent Cinema. In: Re-mapping Lagerlöf. Hg. von Forsås-Scott u.a. (wie Anm. 17), S. 94–116.

lich erschienenen Band zu Abenteuererzählungen ausgeführt hat,³⁴ bewahrt das skandinavische ›äventyr‹ (bzw. ›eventyr‹, in der dänischen und norwegischen Schreibweise) die Unbestimmtheit des Wortes im Spannungsfeld von Ereignistyp und Erzählschema, es erfährt eine »fiktionssemantische Zuspitzung«.³⁵ ›Äventyr‹ werden also immer erlebt *und* erzählt. Im Schwedischen ist zwar, anders als im Norwegischen und Dänischen, das Wort ›saga‹ für märchenhaftes und abenteuerliches Erzählen dominant, doch die Popularität der Märchensammlungen des 19. Jahrhunderts und insbesondere die Prominenz von H.C. Andersens »eventyr« überlagert in dieser Zeit das Wort ›saga‹.

In »Gösta Berlings Saga« nun wird der abenteuerliche Charakter des Erzählten sowie des Erzählens geradezu beschworen. Held und Text sind, genau wie Nils Holgersson »mit Abenteuern reich gesegnet« (S. 76). Die Protagonisten werden vorgestellt als »mittellose Abenteuerer« (S. 110) und »Held[en] in 100 Abenteuern« (S. 131), sie waren »fahrende Männer, fröhliche Männer, Ritter in 100 Abenteuern« (S. 39) oder auch »kühne, starke, gefährliche Männer, gestählt in 100 Abenteuern« (S. 121). Über den Titelhelden Gösta heißt es, er war »schlank, schön [und] abenteuerlustig« (S. 41), ein »berühmter Abenteuerer« (S. 282) und »der Jubel des Abenteuers erfüllte seine Seele« (S. 71). Auch die Frauen werden »in die wilde Jagd des Abenteuers hineingezogen« (S. 181) und sie teilen »die Lust des Abenteuers« (S. 215). Abenteuer werden als tollkühn (S. 40), wunderbar (S. 120), glänzend (S. 241) berauschend und Schwindel erzeugend (S. 191) bezeichnet. Die formelhafte, geradezu aufdringliche wiederholte Anrufung von Abenteuer und Heldentum lässt zunächst eine parodistische Abarbeitung an der Struktur des Abenteuers vermuten, im Sinne einer Wiederholung eines obsoleten Genres aus kritischer Distanz der modernen Zeit. Und so geht es denn in diesem Roman letztlich auch um den problematischen Aufbruch in die Moderne, in der das Abenteuer keinen selbstverständlichen Platz mehr hat.

Schon in dem hymnischen Ton in den Zitaten deutete sich an, dass der Roman völlig aus dem literarhistorischen Kontext der problemori-

³⁴ Vgl. Eglinger, *Arktis-Eventyr* (wie Anm. 3).

³⁵ Ebd., S. 381.

entierten Literatur Skandinaviens Ende des 19. Jahrhunderts herausfällt. Er hat eine komplexe, episodische Struktur, die Kapitel handeln von den Abenteuern Gösta Berlings, von sagenhaften Ereignissen an den Ufern des Sees Löven, von den Streichen der sog. Kavaliers, von Spukgeschichten, Bärenjagden und rauschenden Bällen. Ein deutlich markiertes Erzähler-Ich adressiert die Lesenden als »Kinder späterer Zeiten« (S. 205) und blickt zurück auf die vergangene Welt der 1820er Jahre, als »das Blut [noch] kochte« (S. 75), »blaue Augen strahlten« (S. 74) und sich schöne Frauen »wie junge Eichhörnchen« (S. 87) an den Hals ihrer Eroberer schmiegen. Diese Episoden werden von drei miteinander verbundenen Erzählrahmen umgeben. Da ist 1) die Geschichte vom attraktiven, eloquenten, aber ständig betrunkenen Pfarrer Gösta Berling, der abgesetzt wird und nicht mehr leben will, aber von Margareta Celsing, der mächtigen Besitzerin von sieben Eisenhütten, gerettet wird, indem sie ihn in den Kreis der zwölf Kavaliers aufnimmt und ihm eine Heimstatt gibt, bevor sie 2) ihrerseits wegen eines in der Vergangenheit liegenden Ehebruchs von ihrem Besitz vertrieben und aus der Gesellschaft ausgestoßen wird. Dies nimmt 3) der böse Gutsbesitzer Sintram zum Anlass für einen faustischen Teufelspakt, in dem die Kavaliers sich durch ihre mit Blut geschriebene Signatur verpflichten, ein Jahr lang nichts Gutes zu tun, sondern ausschließlich ihrem Vergnügen zu leben. Dieses karnevaleske Jahr, der Inbegriff des Ordnungsmangels, als alle Regeln bürgerlichen Lebens außer Kraft gesetzt sind, macht die Handlungszeit des Romans aus, die mit einem Flechtwerk aus Rückblicken, Anekdoten und Legenden durchsetzt ist.

Das episodische Geflecht bringt paradoxe Überlagerungen in der Raum-Zeit-Struktur des Romans mit sich. Der Chronotopos des Abenteuers³⁶ mit seinen von Zufällen und Gefahren geprägten Ereignissen, die sich in der Regel in einem fremden, unkartierten Raum abspielen, wird hier gebrochen durch die ausdrückliche Begrenztheit und Konkretheit der Handlungsorte. Sie haben zwar fiktive Namen, sind aber leicht auf der Landkarte der schwedischen Provinz Värmland zu identifizieren, was die schwedische Literaturwissenschaft auch ausgie-

³⁶ Vgl. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*. Frankfurt a.M. 2017 [1975], Kap. 1.

big getan hat.³⁷ Diese Verifizierbarkeit ruft eine Heimatorientierung auf den Plan, wie sie auch den Bachtinschen Chronotopos der Idylle mit seiner folkloristischen und jahreszeitlichen Prägung auszeichnet.³⁸ Ein wichtiger Rezeptionsstrang hat, nicht zuletzt in Deutschland, den Roman denn auch als Heimatliteratur gelesen.³⁹ Im Widerspruch dazu steht der als Saga bezeichnete und als ›äventyr‹ beschworene Imaginationsraum des Romans mit seinem aus der Literatur entlehnten faustischen Pakt.⁴⁰ Diese widerstreitenden Chronotopoi lassen ein Spannungsfeld von Nostalgie und Dynamik entstehen und sind an verschiedene Handlungsstränge und Figuren gebunden.

Da sind zunächst einmal die Kavaliers, die erstaunlicherweise wenig Abenteuerliches aufweisen. Sie sind melancholische Gestalten, eine Typengalerie,⁴¹ die vom genialen, aber verwirrten Erfinder über den Kriegshelden und den Bärenjäger bis zum erfolglosen Philosophen reicht. In den Kavaliersepisoden gibt es viel Wein und Mondschein, es gibt Hexen, Waldfrauen und Bären, die nur mit einer Silberkugel getötet werden können. Doch das sind alte Geschichten, die Kavaliers sind müde und kraftlos geworden, sie leben in der Illusion vergangener Zeiten; als Angehörige des Adels oder des Militärs sind sie Zeichen einer überkommenen Klassengesellschaft und einer erstarrten Maskulinität.⁴² Wenn Liljecrona »La cachucha« spielt, lässt den einstigen feurigen Tänzer Örneclou sein gichtgeplagter Fuß im Stich, er kann sich kaum vom Bett erheben (Kap. 5). Und wenn Gösta Berling Beethoven hört, während Löwenborg auf einer auf den Tisch gemalten Klaviatur aufspielt (Kap. 21), wird das Spiel von Sein und Schein überdeutlich. Der Geist der Sorglosigkeit, den die Kavaliers verkörpern, gehört nurmehr der Erinnerung an. Die Aufschneiderei und die Lizenz zur

³⁷ Vgl. Ahlström, Kring Gösta Berlings Saga (wie Anm. 30), S. 51ff.

³⁸ Vgl. Bachtin, Chronotopos (wie Anm. 36), Kap. 9.

³⁹ Vgl. Ann-Sofi Ljung Svensson, Jordens dotter. Selma Lagerlöf och den tyska hembygdslitteraturen. Göteborg / Stockholm 2011.

⁴⁰ Vgl. zum Einfluss Goethes auf Lagerlöf Vivi Edström, Das Faustische in Gösta Berlings saga. In: Nicht nur Strindberg. Hg. von Helmut Müssener. Stockholm 1979, S. 336–357.

⁴¹ Vgl. Vivi Edström, Selma Lagerlöf. Livets vågspel. Stockholm 2002, S. 137.

⁴² Vgl. Henrik Wivel, Snedronningen. En bog om Selma Lagerlöfs kærlighed. København 1988, S. 74.

Übertreibung, die das Abenteuer mitbestimmen, sind hier in das Licht der Vergeblichkeit getaucht.

Nur Gösta Berling ist immer noch ein junger, strahlender Held und Träger der Abenteuerstruktur des Textes. Dreimal entführt er eine schöne, junge Frau in seinem Schlitten, dreimal regieren Liebe, Verführung, Leidenschaft und Lust die Begegnungen (Kap. 4, 6 und 10). Und zwei weitere Male hat er ein junges Mädchen betört (Kap. 12, 15). Die Gösta Berling-Episoden sind durch Erotik als Motor der Narration bestimmt und das Abenteuer damit eng mit dem sexuellen Begehren verknüpft. Die Liebesgeschichten machen, so schreibt Vivi Edström, den Puls des Romans aus, sie repräsentieren das Lustprinzip.⁴³ Abenteuerlich und wild gestalten sich die Liebesepisoden, denn im Schweden der 1820er Jahre geht der Ver- die Entführung voraus, und dazu braucht man einen Schlitten und ein feuriges schwarzes Pferd, das den passenden Namen Don Juan trägt. Als erste entführt Gösta die schöne Anna Stjärnhök, die mit einem Mann verlobt und einem anderen versprochen ist (Kap. 4). Doch sie kann sich der Verführung Göstas nicht entziehen, wie mit »magischen Ketten« (S. 74) bindet er sie an sich, und sie folgen »dem Gebot der Liebe« (S. 75). Auf der rauschenden Fahrt durch die Winternacht wird das Liebesabenteuer dann plötzlich zu einer tödlichen Gefahr, Passion kippt in drohende Gewalt. Der Schlitten wird von einem Rudel hungriger Wölfe verfolgt und bedroht, Don Juan kann nicht schnell genug entkommen und die beiden Liebenden wissen sich schließlich nicht anders zu helfen als die Wölfe abzulenken, indem sie ihnen zunächst einen grünen Schal und dann die drei in rotem Leder gebundenen Bände von Madame de Staëls »Corinne« in den Rachen werfen, die Gösta geschenkt bekommen hatte. Die Tiere zerfetzen die Bücher und sind abgelenkt, doch die Bedrohung und der Schrecken beenden abrupt die geplante Entführung: Gösta fährt Anna brav nach Hause zu ihrem Verlobten. Anna folgt der Pflicht und ihrem Versprechen, geopfert wird die Passion. Und geopfert wird nicht irgendein Buch, sondern eine weibliche Liebesgeschichte aus der Feder einer Frau; »Corinne« repräsentiert, wie Birgitta Holm sagt, »die Lei-

⁴³ Vgl. Vivi Edström, *Livets vågspel* (wie Anm. 41), S. 138.

denschaft und den weiblichen Traum vom Schöpfertum«.⁴⁴ Man könnte hinzufügen, dass Madame de Staëls Roman mit einer seitenlangen lobenden Paraphrase auch einen Heldenstatus im ersten Band von Georg Brandes »Hauptströmungen« einnimmt, wo Lagerlöf und viele ihrer Zeitgenossen über ihn gelesen haben. Brandes Lobgesang auf das Weibliche, der stark klischeebehaftet ist, wird nun gleichzeitig mit dem Traum vom Schöpfertum zerstört und in Fetzen gerissen. Eine Idee von selbstloser weiblicher Liebe und von den Begrenzungen weiblicher Autorschaft wird den Wölfen zum Fraß vorgeworfen.

Auch wenn Gösta immer wieder scheitert, ist es seine Energie, die den Roman vorantreibt. Schon der Eröffnungssatz schlägt das Tempo an, das den Text treiben wird. Mit den Worten »Endlich stand der Pfarrer auf der Kanzel« (S. 5) wird der Held im ersten Kapitel vorgestellt und damit werden sowohl Zeitlichkeit und ein Davor eingeführt als auch Tempo suggeriert. Was endlich geschieht, ist ungeduldig erwartet worden. Die dem Wort »endlich« eingeschriebene Zeitlichkeit impliziert aber nicht nur ein Davor, sondern auch die Erwartung auf ein Danach, auf zukünftiges Geschehen. Es zeugt von Ungeduld, Spannungsempfindung und Vorwärtsdrang. Die darin enthaltene Energie wird thematisch aufgenommen von den rasenden Fahrten von Göstas Liebesabenteuern, von der »wilden Jagd des Abenteuers« (S. 146), in die als nächste Marianne Sinclair und schließlich Gräfin Dohna hineingezogen werden. Wie von Peter Brooks beschrieben,⁴⁵ entsteht die textuelle Energie durch den Wechsel von diesen dynamischen, atemlos vorgetragenen Abenteuerepisoden und den Retardierungen, die sich durch die melancholischen Kavaliers-Episoden und die eingeschobenen Anekdoten vom Jägerlatein, von Bärenjagden oder Spukgeschichten ergeben. Die episodische Struktur dient also nicht nur dem »und dann und dann« des Abenteuer-Plots, sondern gleichzeitig auch den Umwegen und Verzögerungen. Die von der Prosa Thomas Carlyles⁴⁶

⁴⁴ Birgitta Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*. Malmö 1984, S. 85.

⁴⁵ Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York 1984, bes. S. 90–112.

⁴⁶ Etliche Selbstaussagen Lagerlöfs betonen, dass Carlyles Prosastil (in: *The French Revolution*. 3 Bde. London 1839) sie beeinflusst hat. In der Sekundärliteratur wird das seit Frederik Bööks Buch »Sveriges moderna litteratur« (Stockholm 1921) wiederholt. Bir-

beeinflusste Erzählstimme mit ihren Ausrufen, Fragen und Leseranreden, mit häufigen Wechseln ins historische Präsens, mit ihrer lebendigen Konkretheit und der Beschwörung des Abenteurers trägt stilistisch zur textuellen Energie bei und sorgt gleichzeitig für den Zusammenhalt der Handlungselemente. Aber im Pathos des Erzählstils halten sich euphorische, melancholische und parodistische Elemente die Waage und geben, wie die chronotopische Struktur, ein Nebeneinander widersprüchlicher Leseanweisungen. Und es ist gerade diese Unruhe des Textes, die auf die inhärenten Widersprüche der modernen Zeit verweist, die sich dem Fortschritt verschreibt, aber von der Sehnsucht nach dem Vergangenen nicht loskommt.

Zu den Widersprüchen des Textes gehört, dass der angeblich strahlende Held mit den blauen Augen eine blasse Figur bleibt. Gösta Berling zeichnet sich zwar durch eine Reihe von Helden-Eigenschaften wie Schönheit, Mut und Eloquenz aus, aber er ist keine interessante oder komplexe Figur, sondern nur die Repräsentation von Rausch und Leidenschaft, deren Richtung und Ziel unspezifisch ist. Er ist die Schablone eines Helden, ein Signifikant des Begehrens, was durch die Wiederholungsstruktur der Liebesszenen markiert wird. Als blondgelockter Verführer figuriert er als Projektionsfläche der Frauen, als Objekt des weiblichen Begehrens, die in Gösta das Abenteuer und die Leidenschaft selbst begehren. Insofern operiert der Roman trotz der männlichen Verführerfigur mit einer Verkehrung der etablierten Geschlechterstruktur; hier kursiert nicht die Frau als Objekt des Begehrens der Männer,⁴⁷ sondern der Mann ist das schablonenhafte Objekt der weiblichen Leidenschaft.

Demgegenüber sind die von ihm geliebten Frauen sowie auch die Majorin weit komplexere Figuren, die eine Entwicklung durchmachen. Die interessanteste Frau in dieser Saga ist Marianne Sinclair, eine Hedda Gabler-Figur voller Selbstzweifel,⁴⁸ die sich ständig selbst beobach-

gitta Holm stellt darüber hinaus die These auf, der ekstatische Stil sei durch einen möglichen Einfluss Nietzsches bedingt, zumal Schweden in den Jahren 1888–1889 ein »Nietzschefieber« erlebte. Vgl. Holm, *Ursprungets roman* (wie Anm. 44), S. 180–187.

⁴⁷ Vgl. Eve Sedgwick Kosofsky, *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*. Columbia 1985.

⁴⁸ Vgl. Edström, *Livets vågspel* (wie Anm. 41), S. 148.

tet: »Wenn sie liebte, ja, ganz gleich, was sie machte, stand die eine Hälfte ihres Ichs gleichsam daneben und schaute ihr mit einem kalten höhnischen Lächeln zu« (S. 106). Die mit sich selbst uneinige Marianne Sinclair küsst Gösta Berling, bricht aus ihrer Tochterrolle aus, wird vom Vater verstoßen, wird sterbenskrank, verliert ihre Schönheit, findet aber schließlich ein resigniertes Glück und »fing an, sich selbst zu verstehen [...] Von Wehmut getrübt gefiel ihr das Leben am besten« (S. 392). Auch die Majorin Samzelius ist eine wandlungsfähige Figur und die eigentliche Heldin in diesem nach Gösta Berling benannten Roman, denn sie setzt die Handlung in Gang und sie beschließt sie auch. Sie durchkreuzt die Zuschreibungen einer dichotomischen Geschlechterstruktur, ist stolz, stark und mächtig, eine reiche Herrscherin über sieben Eisenhütten, eine Ehebrecherin aus Liebe, die vertrieben wird und Buße tut für eine Verletzung ihrer Tochterrolle und schließlich zurückkehrt in ihre Rolle als Patriarchin, um eine »Herrschaft des Guten« (S. 497) auszuüben.

Das versöhnliche Ende kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Orientierung am Abenteuerchema Dissonanzen hervorgebracht hat. Sowohl das ganzheitliche Subjekt als auch die konventionelle Geschlechterstruktur und das traditionelle Familienschema⁴⁹ werden hinterfragt, nicht zuletzt durch eine Reihe von Mesalliancen und Gewalttaten, genauso wie die Religion durch ihre Repräsentanten als Heilsbringer disqualifiziert wird.⁵⁰ Erreicht wird diese Modernekritik aber nicht durch die alltagsorientierte Darstellung einer prosaischen Welt, wie sie im realistischen Roman die Regel ist. Gösta Berling ist der Protagonist einer turbulenten Saga, und er trägt den Beinamen »der Poet«, obwohl er nie eine Zeile geschrieben hat (S. 69). Der Name lässt nicht nur wiederum die enge Verbindung von Abenteuern und ihren Erzählungen anklingen, er ruft auch eine poetische Weltsicht auf, die durch die Kavaliers und die Abenteuer Göstas repräsentiert und durch die Erzählstimme immer wieder beschworen wird, wenn sie fragt: »War das Leben damals ein einziges, langes Abenteuer?« (S. 144).

⁴⁹ Vgl. Wivel, *Snedronningen* (wie Anm. 42), S. 75.

⁵⁰ Ebd., S. 71f.

In der Frage klingt ein Begehren des Ordnungsmangels an, sie signalisiert aber auch, dass die Transgressionen und die poetische Welt der Vergangenheit angehören. Und so mündet denn auch der Schluss des Romans in die entzauberte Welt der Arbeit, der Ehe und der Ordnung ein. Der Teufel hat verloren, Gerechtigkeit wird wieder hergestellt, die prosaische Welt der Moderne, in der Arbeit und Pflicht vorherrschen und Musik, Tanz und Verführung in den Hintergrund treten, setzt sich durch. »Du sollst ohne Heldentaten arbeiten, [...] einfach deine Pflicht tun« (S. 494) lautet jetzt Göstas Aufgabe. Die immer wieder die Erzählung unterbrechende Stimme aus der Gegenwart blickt in die Zeit der 1820er Jahre zurück, in eine verlorene Welt und eine vergangene Zeit, in der Gösta, der fröhliche Kavalier, »Goldstaub auf das graue Gewebe des Lebens siebte« (S. 73). Dabei scheint nicht nur die Kierkegaard'sche Opposition des Ästhetischen und des Ethischen durch, sondern auch die maßgeblich von Hegel beschriebene Differenz von Poesie und Prosa.⁵¹ Die prosaische Welt der Moderne wird vor dem Hintergrund einer Abenteurerzeit ex negativo als Fortschritt und Verlust gleichermaßen profiliert. Die Moderne muss ohne Helden und Waldfrauen auskommen, der Glanz der alten Herrenhöfe, der Bälle und der abenteuerlichen Schlittenfahrten weicht einem Regime der Nützlichkeit, der Pflicht und der »Siegeshymne der Arbeit« (S. 510). Das Happy End baut also auf Verlusten auf, ein der Ästhetik und der Sinnenfreude gewidmetes Leben tritt in der an Grundsätzen der Pflichterfüllung und des Fortschritts ausgerichteten modernen Zeit in den Hintergrund, formt aber gewissermaßen dessen verdrängtes Unbewusstes. Insofern macht es auch Sinn, dass der Roman in einem wiedererkennbaren Raum angesiedelt ist, denn was verdrängt wird, ist nicht im Fremden, sondern im Eigenen situiert.

Auch das moderne Subjekt zeichnet Lagerlöf von diesem Zwiespalt bestimmt. Über die stets zweifelnde und innerlich zerrissene Marianne Sinclair heißt es ganz explizit: »Der Rausch der wilden Jagd des Aben-

⁵¹ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I–III. In: Werke in 20 Bänden. Hg. von Eva Moldenhauer und Klaus Markus Michel. Frankfurt a.M. 1970, Bd. 13–15: Vorlesungen über die Ästhetik I–III. Vgl. zu den verschiedenen Facetten der Poesie-Prosa-Debatte: Prosa Schreiben. Literatur, Geschichte, Recht. Hg. von Inka Mülder-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann. Paderborn 2019.

teuers hatte in ihren Ohren gedonnert. In dieser einen, schrecklichen Nacht war sie ein ganzer Mensch gewesen.« (S. 146) Zu dem ganzen Menschen gehören also nicht nur die Klugheit und Ratio, die Marianne auszeichnen, sondern auch die Wildheit und Leidenschaft der abenteuerlichen Nacht mit Gösta Berling. Lagerlöf zeichnet das moderne Subjekt als Palimpsest von widerstreitenden Schichten, das dem etwa gleichzeitig maßgeblich von Freud entworfenen Modell von der Psyche des Menschen ähnelt. Die den Handlungsgang des Romans bestimmenden Abenteuer rufen also nicht nur parodistisch eine vergangene, märchenhafte Zeit auf, sondern deuten gleichzeitig auf eine Ebene der menschlichen Psyche, die von Irrationalität und Begehren, von der Sehnsucht nach Ordnungsmangel bestimmt ist.

Wenn sich die Autorin um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert an der Abenteuerstruktur abarbeitet, gibt sie damit Problematiken des Subjekts in der Moderne und der Modernisierung eine Kontur. Während »Nils Holgersson« vor allem das Verhältnis von Mensch, Natur und Technisierung in den Mittelpunkt stellt, eröffnen die Formexperimente des Debütromans »Gösta Berlings Saga« eine durchgehend wichtige Linie in Lagerlöfs Werk, die Darstellungsformen erprobt, um die Psyche des Menschen zu veranschaulichen. In beiden Fällen geht es um Verluste, die die Moderne mit sich bringt. Und es ist die Abenteuerstruktur, die Formexperimente erlaubt, vergessene oder verdrängte Seiten der prosaischen Gegenwart in Szene zu setzen.

Das ästhetisch folgenreichere Experiment stellt sicherlich der Debütroman dar. Wenn mit dem Abenteuer eine verdrängte Rückseite der seriösen Literatur herangezogen wird, korreliert das mit der Idee des Textes, verdrängte Aspekte der Modernität anschaulich zu machen. In diesem Sinne arbeitet Lagerlöf in ihrem Prosawerk häufig mit populären Literaturformen wie dem Melodrama, Gespenster- und Spukgeschichten (z.B. in: »Körkarlen«/»Der Fuhrmann des Todes«, 1912) oder volkstümlichen Legenden mit Mordgeschehen und Wiedergängern (z.B. in: »Hr. Arnes penningar«/»Herr Arnes Schatz«, 1904). Solche erzählerischen Elemente dienen dem Ausdruck unsichtbarer und schwer darstellbarer Phänomene wie dem Tod, unterdrücktem Begehren oder abgewehrten Traumata. Gerade diese Repräsentationsformen boten auch eine Herausforderung für das zu Beginn des 20. Jahrhunderts

neue Medium des Films, der Lagerlöfs Texte intensiv rezipierte und aus ihrer narrativen Palimpsest-Technik eigene, filmästhetisch innovative Mittel entwickelte.⁵²

⁵² Vgl. die Verfilmungen von »Herr Arnes Schatz« durch Mauritz Stiller (1919) und von »Der Fuhrmann des Todes« durch Victor Sjöström (1921), die beide zu den Klassikern der Filmgeschichte zählen. Zu den filmischen Adaptionen von Lagerlöfs Erzähltexten vgl. den Überblick bei Nordlund: Selma Lagerlöf in the Golden Age of Swedish Silent Cinema (wie Anm. 33).

Auf der Suche nach dem »Urgesicht« Kunstzitate in Ernst von Wildenbruchs Erzählwerk

Ihr Haupt sank in den Nacken, so daß ihre Augen in eine andere Welt zu tauchen schienen, mit beiden Händen umfaßte sie den Griff des Dolches, und indem sie einen lang hallenden, an den Sterberuf eines zu Tode getroffenen fremdartigen großen Vogels gemahnenden Schrei ausstieß, hob sie blitzschnell die Waffe und bohrte sich die dreikantige Klinge zwischen den Brüsten bis an das Heft in den Leib. (IV 521)¹

Es sind nackte Brüste, in die die Heldin der Roman-Novelle »Das schwarze Holz« (1905) den Dolch versenkt; sie hat sie unmittelbar zuvor – unter knisterndem Zerreißen des Seidengewandes – den Augen eines lüsternen Barons und des Lesepublikums dargeboten. Man glaubt das melodramatische Pathos und die Vorliebe für theatralische Tableaux wiederzuerkennen, denen die historischen Versdramen Ernst von Wildenbruchs (1845–1909) den Großteil ihres Erfolgs auf den Hofbühnen des deutschen Kaiserreichs verdanken.² Andere Faktoren dieser zeitgenössischen Beliebtheit wie die patriotische Gesinnung und die thematische Nähe mehrerer Stücke zur Geschichte des Hauses Hohenzollern (dem Wildenbruch selbst entstammte)³ beschleunigten nach 1918 nur die jähe Entsorgung des Dramatikers aus dem öffentlichen Gedächtnis.⁴

Das Anathema des Wilhelminismus betraf und betrifft auch die Novellistik Wildenbruchs, die in der bis 1924 erscheinenden Werkausgabe immerhin sechs von sechzehn Bänden füllt und schon von ihren typischen Erscheinungsorten her – den auch von genuinen Vertretern

¹ Zitate aus Wildenbruchs Werken nach: Ernst von Wildenbruch, *Gesammelte Werke*. Hg. von Berthold Litzmann. Bd. 1–16. Berlin 1911–1924.

² Vgl. Torsten Leutert, *Ernst von Wildenbruchs historische Dramen*. Frankfurt a.M. 2004.

³ Der Vater war ein unehelicher Sohn von Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Wildenbruchs Lebensweg war gleichwohl lange Zeit durch berufliche Schwierigkeiten und finanzielle Einschränkungen gezeichnet: vgl. Berthold Litzmann, *Ernst von Wildenbruch*. 2 Bde. Berlin 1916.

⁴ Vgl. Ulrich Moritz, *Ernst von Wildenbruch*. Weimar 1995, S. 14–17 u. 60–62.

des Realismus belieferten Zeitschriften »Deutsche Rundschau« oder »Nord und Süd« – keineswegs so eindeutig einer antimodernen Opposition zugerechnet werden kann wie seine Dramatik angesichts der zeitweiligen Spaltung der Theaterlandschaft in ein modernes und ein »konservatives« Lager.⁵ Auch der verbreitete Einsatz erlebter Rede in Wildenbruchs Erzählungen und dessen mindestens punktuelles Interesse an Psychopathologie, sexuellen Devianzen⁶ und Kindernöten bzw. Schulkritik⁷ weisen auf eine Teilhabe am Mainstream, wenn nicht sogar auf eine Nähe zur Moderne hin.

Das pathetische Novellenfinale, aus dem oben zitiert wurde, stellt in dieser Hinsicht kein Gegenargument dar – jedenfalls nicht bei näherem Hinsehen. Wie zu zeigen sein wird, ist die Handhabung des Dolchs hier eingebettet in ein komplexes Beziehungsgeflecht, das wesentlich von Reminiszenzen an die Renaissancemalerei bestimmt wird und Adelgunde (so der Name von Wildenbruchs Novellenheldin) als entfernte Schwester von Schnitzlers »Frau mit dem Dolche« (im gleichnamigen Einakter von 1901) oder Gemma, der Geliebten des Protagonisten in Heinrich Manns Novelle »Pippo Spano« (1905), ausweist. Dieser Zusammenhang erschließt sich allerdings nur, wenn wir uns der Referenzen auf die bildende Kunst bewusst werden, die – so offensichtlich sie sind – in Wildenbruchs Erzählwerk noch nie untersucht wurden.

Dass Wildenbruch bei einer hypothetischen Erweiterung des verdienstvollen »Handbuchs der Kunstzitate«⁸ über die Grenzen der eigentlichen Moderne hinaus einen substantiellen eigenen Artikel ver-

⁵ Vgl. Helmut Schanze, Historisches Kostüm. Ferdinand von Saar und Ernst von Wildenbruch im Kontext der Theatermoderne um 1890. In: Ferdinand von Saar. Zehn Studien. Hg. von Kurt Bergel. Riverside 1995, S. 153–169.

⁶ Vgl. Petra Porto, Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890–1930). München 2011, S. 177–190 (zu »Brunhilde«).

⁷ Man denke an das Bild der Kadettenanstalt in »Das edle Blut« (1892) und »Das Orakel« (1896); vgl. Robert Minder, Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel von Wildenbruch bis Rilke und Musil. In: Ders., Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich. Fünf Essays. Frankfurt a.M. 1962, S. 73–93.

⁸ Konstanze Fliedl / Marina Rauchenbacher / Joanna Wolf, Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. 2 Bde. Berlin / New York 2011.

dient hätte, ergibt sich schon beim oberflächlichsten Blick. Die »Zauberschrift der Bilder«⁹ ist diesem Erzähler ein bestimmendes Anliegen. Seine Novelle »Neid« (1900), deren Binnenhandlung sich mehrfach auf ein fiktives Doppelporträt zweier Brüder (als Kinder) bezieht, beginnt mit einer ausführlichen Ekphrasis (VI 121f.) des Ölgemäldes, das im nördlichen Seitenschiff der Klosterkirche Arnstein über dem Beichtstuhl hängt, und vergisst dabei nicht seine lateinische Inschrift: ein Distichon, das Wildenbruch auf Deutsch wiedergibt.¹⁰ Das Bild soll – nach der in direkter Rede übermittelten Auskunft der »Beschließerin« – den Stifter der Kirche zeigen, der vom (durch zwei Schlangen verkörperten) Neid zerfressen wird, und dient in dieser Paradoxie als Ausgangspunkt des Reflexionsprozesses, der überhaupt erst die eigentliche Erzählung in Gang setzt.

Ähnlich gewichtig ist für die Novelle »Die heilige Frau« (1884) die Liegeskulptur von Christian Daniel Rauch auf dem Sarg der Königin Luise im Mausoleum des Schlossparks Charlottenburg. Das Hauptwerk des Klassizismus gewinnt für die weibliche Protagonistin, eine bayrische Katholikin, den Stellenwert einer preußischen Heiligen. Von ihrem adligen und akademisch gebildeten Berliner Liebhaber darüber belehrt, dass es im protestantischen Norden keine Heiligenverehrung gibt, sieht Hildegard in der Marmorstatue Rauchs ein Äquivalent zu den Marienfiguren ihrer süddeutschen Heimat. Sie fällt vor dem Sarkophag auf die Knie und drückt ihre Lippen auf die Füße der Figur, von der sie gleichwohl annimmt, dass dieselbe die Augen vor ihr und ihrem sündigen Lebenswandel verschließt:

»[...] die Heiligen sind nimmer tot, sie hören alles, sehen alles, wissen alles! Und die da drinnen, das ist ja Eure heilige Frau? [...] aber siehst, daß sie so schön ist, Eure heilige Frau, das hätt' ich im Leben nicht gedacht, denn weißt, ich muß dir's nur sagen, ich find' sie viel schöner als meine Mutter Gottes bei mir zu Haus und hab' sie viel lieber, viel lieber als die!« (I 455)

⁹ Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i.Br. 2000.

¹⁰ »Me quid in hos miserum, fratres, detruserit ignes / Quaeritis? In vita fecit id invidia«; die Botschaft wird in der Binnengeschichte mehrfach aufgegriffen (»wer neidisch ist, kommt in die Hölle«: VI, 130). Vgl. die Einleitung des Herausgebers S. VI, X sowie Bruno Krings, Das Prämonstratenserstift a.d. Lahn im Mittelalter. Wiesbaden 1990, S. 446.

Wenn in dieser mundartlich gefärbten Äußerung eine gewisse Ironie zu verspüren ist, dann richtet sie sich in erster Linie gegen den katholischen Brauch und die Hintertürchen, die er offen lässt; so hatte Hildegard früher erklärt, das Marienbild in ihrer kleinen Wohnung bei Kurts Besuchen verhängen zu wollen, um der Muttergottes den Anblick nichtehelicher Zärtlichkeiten zu ersparen. Mit der »heiligen Frau« der Preußen dagegen ist nicht zu spaßen; Hildegards nächster Kniefall im Mausoleum, von dem wir erfahren, findet direkt vor ihrem Selbstmord statt (I 462). Die mythische Verklärung, die Luise von Mecklenburg-Strelitz schon zu Lebzeiten umstrahlte, hatte nach der Kaiserkrönung ihres zweitgeborenen Sohns Wilhelm eine neue Qualität gewonnen. Der Erzähler, der ja schon mit der die Mainlinie überschreitenden Zusammensetzung des ungleichen Liebespaars auf die deutsche Einigung anspielt, bedient die borussophile Legende ungeachtet des tragischen Ausgangs und seiner ausschließlichen Konzentration auf die Aura des Kultbilds.

Ein klassizistischer Impuls mit preußisch-reichsdeutschen Konnotationen liegt auch dem Konzept von Wildenbruchs erster größerer Novelle zugrunde. Denn die »Künstlergeschichte aus Alt-Hellas«, die Wildenbruch 1880 unter dem Titel »Der Meister von Tanagra« herausbringt, handelt zunächst vom hellenistischen Bildhauer Praxiteles und seiner Arbeit an der Hermesstatue aus Marmor, die 1877 im Hera-Tempel von Olympia gefunden wurde (im Rahmen eines vom deutschen Kaiserhaus geförderten Ausgrabungsprojekts). Der Titel freilich verweist auf eine andere archäologische Sensation jener Jahre: die Entdeckung seriell hergestellter kleiner Tonfigürchen in der Nekropole der böotischen Landstadt Tanagra, die sich umgehend zum begehrten Sammelobjekt europäischer Museen – auch der Berliner Antikensammlung – entwickelten und in zahllosen Reproduktionen bald die gründerzeitlichen Wohnzimmer schmücken sollten.¹¹ Wildenbruchs Novelle imaginiert deren Erfindung durch denselben melancholischen Jüngling, den Praxiteles zum Modell seines Hermes auserkoren hat;

¹¹ Vgl. Peter Sprengel, Klassizismus im Umbruch. Tanagra-Phantasien um 1880 (Wildenbruch, Kinkel, Hauptmann). In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 68, 2024 [im Erscheinen].

die zwischen Porträtkunst und Handwerk angesiedelte *arte povera* der neuen Tonfiguren erscheint als bieder-provinzielle Alternative zum Kunstgeschäft mit der Sinnlichkeit, das Praxiteles als Liebhaber der Hetäre Phryne – seinem Modell für die Statue der Aphrodite von Knidos – in der Hauptstadt betreibt. Die Opposition zwischen großer repräsentativer und kleiner intimer Kunstpraxis hat offenbar auch eine poetologische oder metapoetische Funktion: Im Träumer Myrtolaos scheint sich der Autor selbst zu spiegeln, der damals ja längst noch nicht den Zugang zum Hoftheater gefunden hatte und seine bescheidenen Triumphe bei Lesungen vor alten Freunden in Frankfurt an der Oder feierte. Dient das böotische Tanagra als Chiffre für eine preußische Regionaldichtung in Abgrenzung vom universalistischen Anspruch und von der Sinnenfreude der Weimarer Klassik?

Der mit der Tanagra-Novelle unternommene Ausflug nach »Alt-Hellas« bleibt jedenfalls eher eine Ausnahme.¹² Der Großteil der Novellistik Wildenbruchs spielt in der deutschen Gesellschaft der Gegenwart und nutzt das Kunstzitat zum Aufbrechen des zeitgenössischen Horizonts in Richtung auf eine »größere« (leidenschaftlichere, wildere, freiere, poetischere) Existenzform. Eine solche Konfrontation lag schon einem »parodistisch-satirischen Gelegenheitsscherz« Wildenbruchs zugrunde, dessen Text sich verloren zu haben scheint¹³ und der hier nur nach den Angaben in Litzmanns Biographie¹⁴ referiert werden kann. Unter dem Titel »Das Jüngste Gericht« wurde darin eine Abrechnung mit den Menschen des 19. Jahrhunderts gehalten, die allerdings so sehr in der Prosa ihres Alltags befangen sind, dass sie den Ernst der Stunde gar nicht realisieren oder für biblische Formen der Bestrafung nicht in Betracht kommen: »[...] ein Philosoph, dessen Name auf Flegel reimt, spricht Gott wie Teufel die Existenz an sich ab, und die Menschen der Masse, die einstweilen wegen Unverschämtheit dem Teufel überwiesen sind, »sind so voll bayrischen Biers, daß sie nicht

¹² Erst in den beiden Legenden »Claudia's Garten« (1895) und »Der Zauberer Cyprianus« (1896) begibt sich Wildenbruch wieder auf den Boden der (römischen) Antike.

¹³ Im Weimarer Nachlass heute nicht nachweisbar; vgl. aber Litzmann, Wildenbruch (wie Anm. 3) I, 366.

¹⁴ Ebd. I, 117.

brennen wollen.«¹⁵ Bemerkenswerterweise ist für zwei der drei Szenen das Berliner Neue Museum als Schauplatz vorgesehen, in dem Wildenbruch den ersten Eindruck von Tanagra-Figuren gewonnen hat. Der Schwank legt den Schwerpunkt auf die ägyptische Abteilung: Die zum Leben erwachten Mumien beschwerten sich über ihre gegenwärtige Unterbringung bei einem Museumsdiener und schließlich bei Direktor Karl Richard Lepsius, der mit Freunden beim Schach sitzt. Man ahnt, dass auch diese Vertreter des Beamtenapparats nicht »brennen«. Das allerdings ist bei den Hauptfiguren der nachfolgend vorzustellenden Novellen anders.

»O du Kind des neunzehnten Jahrhunderts!« So redet der Regierungsrat von Maienberg seine Tochter Franziska an, als diese ihm zu Beginn der Novelle »Franceska von Rimini« (1881) ihre Abneigung gegen »die Träumer und die Träumerei« bekennt. Franziska erklärt sich:

»Ich weiß nicht [...] ob ich mich mit dem neunzehnten Jahrhundert im Gegenstande unserer Verehrung begegne; der Verstand, den ich meine, ist nicht der kaufmännisch berechnende, der von Stunde zu Stunde und von Vorteil zu Vorteil zählt, sondern die große, königliche Macht, die mir aus den Augen der großen Malergestalten und aus den großen Kunstwerken überhaupt entgegenblickt [...].« (I 126f.)

Franziska hat ihr Zimmer im Vaterhaus als Maleratelier eingerichtet, kommt aber im Laufe der Erzählung kaum zum Malen. Wir erfahren auch über keines ihrer Bilder Näheres, dafür umso mehr über die in einsamer Nachtarbeit entstandenen Werke eines dezidierten Träumers, des von seinen Kameraden als »Raffael« verspotteten Offiziers Paul von Gartenhofen. Dessen Œuvre besteht mit einer noch zu besprechenden Ausnahme ausschließlich aus (ohne ihr Wissen, nur aus der Erinnerung gemalten) Porträts der heimlich geliebten Frau, die zu Beginn der Erzählung den neuen Stadtkommandeur, einen hochgebildeten älteren General, heiratet – offensichtlich auch in der Hoffnung, durch die Verbindung mit ihm in näheren Kontakt zur Welt

¹⁵ Ebd.

der Kunst zu kommen. Diese Hoffnung scheitert jedoch schon auf der Hochzeitsreise, die nicht zufällig unmittelbar nach der Ankunft in Florenz – noch vor dem Betreten der Uffizien – abgebrochen wird. Stattdessen verspürt die neuen gesellschaftlichen Zwängen unterworfenen junge Ehefrau etwas vom Geist der Kunst – und den Lockungen einer ihr bislang unbekannten Sinnlichkeit – bei der Inszenierung lebender Bilder¹⁶ unter Gartenhofens Regie und seiner persönlichen Beteiligung.

Den Höhepunkt des Festarrangements in Franziskas Haus bildet die Nachstellung eines im 19. Jahrhundert mehrfach gemalten¹⁷ Sujets: »Tasso am Hofe von Ferrara, Leonoren sein »befreites Jerusalem« vorlesend« (I 177). Der Hausherrin fällt die Rolle der Prinzessin, Gartenhofen die des Dichters zu, und er verkörpert sie mit solcher Intensität, dass das Publikum, insbesondere das weibliche, sich nicht satt sehen kann an diesem »Mann, der wie der leibhaftige schwermütige Dichter vergangener Jahrhunderte mitten in die glatte, lachende Neuzeit eingetreten war« (I 187). Franziska, mit aufgelösten Haaren gleichfalls im Renaissancekostüm auftretend, bricht unter der Intensität der Blicke ihres Mitspielers fast zusammen; in der Erschöpfung nach der zweiten Wiederholung überkommt sie »wie eine dunkle Traumempfindung« das Gefühl vollständiger Schwerelosigkeit (I 188). Es ist der Höhepunkt der Liebeshandlung und zugleich ein diskreter Hinweis auf das triumphale Kunstzitat, das Wildenbruch wie ein Ausrufezeichen ans Ende der Erzählung setzt.

Denn danach geht alles sehr schnell. Der General wird eifersüchtig und sieht sich in seiner Eifersucht durch die Franziska-Porträts in Gartenhofens Kunstmappe bestätigt. Gartenhofen, am Verrat seines Geheimnisses völlig unschuldig, fällt im Duell. Franziska, mittlerweile ihrem Mann gänzlich entfremdet, umarmt den Sterbenden und stirbt

¹⁶ Vgl. Bettina Brandl-Risi, *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i.Br. u.a. 2013.

¹⁷ Mit Anwesenheit von Hofdamen (wie bei Wildenbruch vorgesehen) haben die Szene unter anderen Giuseppe Mancinelli (1842) und Eduard Ender (1852) gemalt. Vgl. Hubertus Kohle, *Das Tassobild der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: *Torquato Tasso und Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*. Hg. von Achim Aurnhammer. Berlin / Boston 1995, S. 301–316 u. Abb. 4 u. 5.

ihm wenige Tage später als Opfer eines Nervenfiebers nach. Beide durchbohrt gleichsam dasselbe Schwert – wie Paolo und Francesca da Rimini auf dem seinerzeit überaus prominenten Gemälde (1873) von Ludwig von Hofmann-Zeitz, das Wildenbruch 1878 auf der Großen



Abb.: Holzschnitt von Bong & Hönemann nach Ludwig von Hofmann-Zeitz: »Francesca da Rimini« (»Die Gartenlaube«, 1886, S. 473).

Berliner Kunstaussstellung kennenlernte und mit einem begeisterten Gedicht¹⁸ begrüßte (Abb.).

Zwei Jahre später erhebt er es zum Zentralgestirn seiner Novelle. Der Titel bereitet uns auf ein Exempel der Dante-Nachfolge vor; doch werden die durch ihn geweckten Erwartungen erst spät und nur teilweise erfüllt. So findet die Besonderheit der im »Inferno« erzählten Liebesgeschichte – die Verführung eines ehebrecherischen Paares durch gemeinsame Lektüre¹⁹ – bei Wildenbruch keine Entsprechung, wie hier ja auch von einem Ehebruch nicht die Rede sein kann. Das Titelzitat erfüllt sich vielmehr kurz vor Schluss durch eine Bildbeschreibung. Wir blicken dabei durch die Augen Franziskas, die zu nächtlicher Stunde in fieberhafter Aufregung Gartenhofens mit Porträts von ihr gefüllte Mappe durchblättert:

[...] jetzt war sie bis zum letzten Bilde gelangt und jetzt mußte sie den Schrei hinunterwürgen, der sich ihr entringen wollte, als ihre Augen auf dieses Bild fielen. Sie war nicht mehr allein, auf diesem Bilde war noch einer – er. Und wie war sie mit ihm vereinigt? In wilder, tödlicher Umarmung und Verschlingung, als Francesca von Rimini, die mit Paolo, dem Geliebten, dahinflattert in ewiger Nacht, in ewiger, todvereinigter Liebe.

Sie war unwillkürlich zurückgefahren und hatte die Augen mit den Händen bedeckt, denn trotz der einsamen Nacht, die sie umgab, überflutete sie die Scham und drang wie ein glühender Pfeil in ihr schauerndes Herz. Sie hatte die Mappe zusammenwerfen, hatte aufspringen und fliehen wollen, aber sie vermochte es nicht, sie konnte nicht mehr los. Langsam, widerstrebend sanken die Hände von ihrem Gesicht, und zitternd und bebend saß sie und schaute auf das furchtbare, wundergewaltige Bild. Ja es war wirklich wahr, das Unerhörte, was sie im ersten Augenblick zu sehen geglaubt hatte: als wenn in der Glut seiner wilden Phantasie jede Hülle hinweggeschmolzen wäre, die ihre Schönheit von seinem Verlangen trennte, so sah sie sich, die weißen, leuchtenden Glieder nur vom zarten Flor umwallt, den Rücken überströmt von der schweren Woge des blonden lang entrollten Haars in die Arme des Mannes geworfen, der mit ihr emporschwebte in brausendem, mächtigem Flug, die Lippen auf ihre Lippen gepreßt in langem, lechzendem Kuß. Tief und tiefer neigte sie sich

¹⁸ »Francesca von Rimini«, abgedruckt in: I, XIVf.

¹⁹ Inferno V, 73–142. Vgl. Ferruccio Farina, Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo. Santarcangelo di Romagna 2019. Hofmann-Zeitz wird dort, S. 148, irrtümlich als Österreicher bezeichnet; die Heimatstadt, nach der er sich benannte, gehörte seinerzeit zu Preußen (heute Sachsen-Anhalt).

auf das Bild herab; sie sah Paolos Antlitz auf Francesca niedergebeugt, ganz so wie das seine an jenem Abende [sc. der Vorführung der lebenden Bilder] zu ihr, und Franceskas Augen erhoben wie die ihrigen damals zu ihm. Ein Schwert, dessen Griff zwischen Paolos Schultern hervorragte, ging durch beider Brust und heftete sie aneinander wie ein gemeinsames tödliches Weh, dem sie gemeinsam hatten erliegen müssen. Über dem Schmerze der Vernichtung aber dämmerte in beider Antlitz ein Lächeln auf, leise und fern, ein seliges, stilles, triumphierendes Lächeln, wie das Bewußtsein der Liebe von ihrer Unsterblichkeit und Unzerstörbarkeit. (I 209f.)

Wir sehen das Bild nicht nur mit Franziskas Augen, sondern wir lesen es auch wie sie als ultimative Botschaft des Malers, als Bekenntnis zu einer radikalen, vor dem Tod nicht zurückschreckenden Liebe, die sich über bürgerliche Anstandsnormen gleichgültig hinwegsetzt. In diesem Zusammenhang gewinnt das vorübergehende Zögern Franziskas Bedeutung, die auf die Abbildung ihres halbnackten Körpers spontan mit Scham reagiert; wenn sie diese Hemmschwelle überwindet und sich wieder der Betrachtung des Bilds zuwendet, indiziert das im Zusammenhang des Textes eine Weiterentwicklung der Figur, die inzwischen auch das sexuelle Verlangen als Teil der eigenen Persönlichkeit annimmt.

Signifikant hierfür ist das Motiv der Schwerelosigkeit, das von Wiltenbruch ja schon früher eingeführt wurde: als momentane Empfindung der Titelfigur nach der durch künstlerische Schaustellung vermittelten Nahbegegnung mit Gartenhofen. Das Schweben des Paares auf Hofmanns Rimini-Bild nimmt das Motiv auf und leiht ihm zugleich eine spezifische Semantik – einerseits, wie auch kunstgeschichtliche Arbeiten unterstreichen,²⁰ als Hinweis auf eine orgastische Entgrenzung. Andererseits ist das Flugmotiv natürlich schon durch Dantes Vorlage gegeben: Der Höllensturm treibt die Wolke sündiger Liebespaare wie einen Vogelschwarm vor sich her. Auch Hofmann-Zeitze deu-

²⁰ Vgl. Anja Wenn, Max Klingers Graphikzyklus »Ein Leben«. Weimar 2006, S. 103: »Das schwerelose Dahintreiben oder Schweben [...] ist ein Motiv, das traditionell mit dem Liebeserlebnis assoziiert wird. Es begegnet uns etwa in der Vision von Paolo und Francesca da Rimini in Dantes Göttlicher Komödie, die in der Hölle unaufhörlich durch die Luft gewirbelt werden. Darstellungen des 19. Jahrhunderts zeigen das Paar ähnlich wie in Klingers ›Verführung‹ schwerelos fallend oder schwebend in einem unbestimmten Raum«.

tet in den Randzonen seines Gemäldes eine dunkle Massenbewegung, vielleicht einen Höllensturz, an; gleichzeitig isoliert seine Darstellung das Liebespaar und verleiht ihm eine schwunghafte Bewegtheit, die eher an Aufstieg als Abstieg denken lässt. Wildenbruchs Erzähler, der ja keineswegs über Hofmanns Original, sondern über ein fiktives Bild spricht, dessen zentrale Gestalten dem bekannten Bild entlehnt sind, kennt keine derartige Rahmung. Er sieht nur den Akt der Umarmung und einer grenzenlosen Hingabe, die noch die tödlichste Verwundung überdauert. Gartenhofen malt bei ihm auf diesem nicht nur der Blattfolge der Mappe nach »letzten« Bild keine Höllen-, sondern eine Himmelfahrt.

Noch während Franziska das Bild betrachtet, wird sie von Gartenhofens Vermieterin an dessen Sterbebett gerufen. Die Todesdrohung, die in seinem Bild enthalten ist, geht umgehend, auch an ihr selbst, in Erfüllung. Wer Wildenbruch kennt, wird das kaum für Zufall halten. Der nicht nur in seinen Anfängen von E. T. A. Hoffmann beeinflusste²¹ Schriftsteller spielt mehrfach mit der Idee einer magischen Gewalt, die Bilder bzw. die Kunst über das Schicksal von Menschen gewinnen können.²² Und als wäre es damit nicht genug, unterhöhlt dieser Erzähler systematisch das Ansehen der Rationalität als derjenigen Instanz, von der aus am ehesten Zweifel an derartigen ans Phantastische grenzenden Abhängigkeiten anzumelden wären.

Solche Schlüsse legt jedenfalls die Großnovelle »Eifernde Liebe« (1893) nahe, die in Teilen wie eine Neuaufnahme von Fragestellungen der Rimini-Novelle anmutet. Wir erkennen die Versuchsanordnung wieder, beobachten aber einen anderen Verlauf des Experiments aufgrund verschärfter Ausgangsbedingungen. So geht es auch hier um

²¹ Vgl. Litzmann, Wildenbruch (wie Anm. 3) I, 110 u. II, 338f.

²² Man denke an Hoffmanns Novelle »Die Jesuiterkirche in G.« oder Mörikes Roman »Maler Nolten«. Vgl. Bettina Brandl-Risi, Bild/Gemälde/Zeichnung. In: E. T. A. Hoffmann Handbuch. Hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 356–362; Bernard Dieterle, Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden. Marburg 1988.

eine junge Frau aus dem höheren Bürgertum, die sich letztlich einem Künstler zuwendet. Auch hier scheint diese Frau auf den ersten Seiten im Zusammenleben mit ihrem Vater (jetzt noch ergänzt durch einen unterwürfigen Bruder) vollständig geborgen und zufrieden; nichts scheint der »weiße[n] Dorothea« (II 34) ferner zu liegen als das Verlangen nach Abenteuer, Sinnlichkeit und Sexualität. Wenn sich Franziska zu Beginn der älteren Novelle immerhin malend betätigte und sich auf die »Vernunft« der großen Maler berief, so ist die Tochter eines Hamburger Großkaufmanns weit einseitiger auf die Organisation des herrschaftlichen Haushalts und die Pflege der Parkanlage fixiert. »Das ist ja alles so rationell, [...] so außerordentlich rationell« (II 5), lautet das wiederkehrende Lob dafür aus dem Munde des Bruders.

Gerade dieser ökonomisch-organisatorische Perfektionismus löst jedoch eine Gegenbewegung aus. Dorothea hat sich für den Bau einer größeren Wandelhalle im Garten eingesetzt, die nun künstlerisch ausgeschmückt werden soll – und zwar in einer Weise, die dem herausgehobenen Status des hanseatischen Handelshauses entspricht. Dorothea – mit aktuelleren Entwicklungen der Malerei natürlich gänzlich unvertraut – denkt an »irgendeinen Vorgang aus der Weltgeschichte; so ein großes Freskobild in der Art der Kaulbachschen im Museum zu Berlin.« (II 10) Gemeint ist Wilhelm von Kaulbachs monumentaler Freskenzyklus (1847–1866) im Obergeschoss des Treppenhauses des Neuen Museums mit den einigermmaßen willkürlich anmutenden Stationen »Der Babylonische Turm«, »Homer und die Griechen oder die Blüte Griechenlands«, »Die Zerstörung von Jerusalem«, »Die Hunnenschlacht«, »Die Kreuzfahrer vor Jerusalem« und »Das Zeitalter der Reformation«. Als dann dank der Verbindungen des Vaters nach Berlin vom dortigen Akademiedirektor Anton von Werner (selbst ein prominenter Historienmaler) tatsächlich eine einschlägig qualifizierte Nachwuchskraft nach Hamburg geschickt wird, gibt es zunächst erhebliche Verständigungsschwierigkeiten und Berührungsängste zwischen den reservierten Hanseaten und dem in seiner schnoddrigen Kunstsprache befangenen Künstler. Sie lösen sich erst, als Johannes Verheißer (das ist tatsächlich sein sprechender Name) den Plan seines Gemäldes vorstellt: »Ich werde Ihnen die letzte Gotenschlacht malen« (I 24).

Auf der Terrasse der Elbvilla skizziert der Maler mit drastischen Worten und weitausholenden Handbewegungen das seinerzeit durch Felix Dahns Roman²³ populäre Sujet und die geplante Umsetzung. Abweichend von der bei Dahn zitierten antiken Überlieferung soll dabei das heroische Ende des letzten Gotenkönigs Tejas eine weibliche Ergänzung²⁴ finden, die indirekt sogar seinen Tod bewirkt:

»Es ist eine Gotin«, fuhr er fort, »in ihrer Art als Weib, so wie der Tejas als Mann, verstehen Sie? Die auch das Christenthum vergessen hat, jetzt da es ans Sterben geht und zu Wodan und Asa-Thor zurückgekommen ist, so eine Art Velleda, verstehen Sie, von der Tacitus erzählt, daß sie den Germanen im Urwald prophezeite. Mit einem Gesicht, wie eine Königin; wie ein goldener Mantel flattert ihr das Haar vom Haupt und deckt ihr den Rücken und die Brust, von der das Kleid halb zerrissen niederhängt [...]. Die nackten Arme hat sie über das Haupt erhoben und in den Händen hält sie eine goldene Harfe [...] und singt ihrem Volke den letzten Gesang, den Sterbegesang [...]. Und die Sterbenden blicken zu ihr auf, und man sieht ihnen an, wie sie auf den Wellen des alten Liedes hinüberschwimmen in die Ewigkeit, und über die Lebendigen, die Kämpfenden rauscht der Gesang dahin, und da wendet der Tejas das Haupt nach dem Weibe hin – und das eben ist das Ende.« (II 28f.)

Die Auftraggeber sind so beeindruckt, dass man sich umgehend handelseinig wird: »Von den Ostgoten war man wieder ins neunzehnte Jahrhundert zurückgekehrt« (II 31). Vorher aber erleben sie momentweise eine Verzauberung, die Dorotheas weiterem Leben eine gänzlich neue Richtung weisen wird. Die »rationelle, korrekte Familie Pfeiffenberg« fühlt sich mit einem Mal von der Elbe an den Vesuv und aus dem Industriezeitalter in die Ära der Völkerwanderungen versetzt:

Und plötzlich stand da ein Mensch vor ihnen, in dessen Seele diese versunkene Welt lebendig war wie ein Vorgang vom gestrigen Tage, und die verschollene Zeit stieg vor ihnen empor wie ein gewitterbergendes Gewölk, aus dessen Schoße, gleich dem Nachhall eines ungeheuren, fernen Ereignisses, das Klirren der Waffen, das Brüllen des Kampfes, die Stimme von Menschen ertönte, von deren Dasein sie nie etwas gewußt.

²³ Felix Dahn, Ein Kampf um Rom. Historischer Roman. 4 Bde. Leipzig 1876. Zu Prokopius, dessen historisches Zeugnis über Tejas' letzten Kampf Dahn zitiert, hat er schon 1865 eine Monographie vorgelegt.

²⁴ Wie sie ähnlich auf einer kolorierten Lithographie der Gotenschlacht am Vesuv zu sehen ist, die Alexander Zick (1845–1907) 1890 für den Schulgebrauch verfertigt hat (Dortmund, Westfälisches Schulmuseum).

Es war, als ob ein fremdartiger Vogel durch die Luft dahergeflogen gekommen wäre und sich bei ihnen niedergelassen hätte, der aus einem Lande kam, von dem man in der Villa Pfeiffenberg nie etwas gewußt, der auf seinen Schwingen einen Duft mit sich brachte, den man in der Villa Pfeiffenberg nie gekannt hatte – das Land, aus dem der Vogel kam, war die Kunst, und der Duft, den er mit sich brachte, die Phantasie. (II 27f.)

Wir kennen das Gleichnis vom »fremdartigen Vogel« schon aus dem Eingangszitat dieses Aufsatzes. Es gemahnt zugleich an Baudelaires »L'albatros« und den vielfältigen Nachhall, den das Gedicht bei Stefan George und den Expressionisten²⁵ gefunden hat. Trotz solcher Berührungen mit der Avantgarde ist Wildenbruchs Kunstverständnis in einem Punkt bieder-realistisch: Für jede eindringlichere Darstellung menschlicher Figuren setzt er die Orientierung an einem individuellen Modell – bis hin zur Porträtähnlichkeit – als unentbehrlich voraus. Diese Prämisse liegt schon der Erfindung der Tanagrafiguren in Wildenbruchs griechischer Novelle zugrunde, und sie bedingt auch den Höhepunkt der neuen Erzählung: Verheißer überwindet eine wochenlange Schaffenskrise, indem er zufällig Dorothea nackt beim Baden beobachtet und in ihr das ideale Modell seines – bis dahin als weißer Fleck auf dem Entwurf freigehaltenen – »Gotenweib[s]« (II 57) erkennt. Er setzt ihre Figur ins Bild und gestaltet Tejas zunehmend als Selbstbildnis. Parallel dazu entwickelt sich eine Liebesgeschichte, die jedoch immer wieder an Grenzen stößt: Dorothea ist zu sehr durch ihre bürgerliche Herkunft geprägt, als dass sie die Schaulust ihrer Nacktheit auf Verheißers Bild (und die voyeuristische Vorgeschichte dieser Abbildung) akzeptieren oder – Monate später, nach ihrer Flucht aus dem Vaterhaus – das nichtlegalisierte Liebesverhältnis mit dem Maler emotional aushalten könnte.

Die Italienreise des ungleichen Paares – nach der Wiederbegegnung im Münchner Glaspalast unter dem dort triumphal gefeierten Gotenschlacht-Gemälde – kann demnach nur tragisch ausgehen. Dorothea stirbt wie die Figuren des Bilds im Angesicht des Vesuvs: durch einen Sturz von den Felsen Capris, von dem offen bleibt, zu welchen Teilen

²⁵ Zu denken ist an die abschließende Vision in Georg Heyms Novelle »Der Irre«: »Er war ein großer weißer Vogel über einem großen einsamen Meer [...]« (Werke. Hg. von Gunter Martens. Stuttgart 2006, S. 228).

er Unfall oder Absicht war. Zur Verzweiflung, in der sie ihren letzten Weg antritt, trägt jedenfalls eine neuerliche peinliche Erfahrung im Umgang mit der Malkunst bei: Dorothea sieht sich zum zweiten Mal zum Modell funktionalisiert, ja erniedrigt – für ein Gemälde, das sie als büßende Magdalena auf dem Boden kauern zeigt. Verheißer, der die Idee zu diesem Motiv schon in Verona empfangen hat, plant das neue Bild wiederum als Doppelbildnis, mit sich selbst als büßendem Mönch. Ob er nach Dorotheas Tod noch die Kraft zur Weiterführung aufbringen oder gleichfalls der Magie seines Untergangsbilds erliegen wird, bleibt am Ende offen.

Was macht es mit einem Menschen, wenn er von einem Künstler ins Visier genommen, als Modell benutzt oder auch nur in ästhetischer Perspektive betrachtet wird? Schon im »Meister von Tanagra« tritt diese Grundfrage aller Ästhetizismus-Kritik in den Vordergrund. Die Erzählung setzt mit einer Art Casting ein: Der erfolgreiche Bildhauer Praxiteles begibt sich von der attischen Metropole in die Provinzstadt Tanagra, um ein Modell für die geplante Hermesstatue zu suchen, und wird auch auf der Stelle fündig. Er nimmt den ausgewählten Jüngling mit nach Athen, wo er ihn nach dessen Wunsch als Bildhauer anlernen will, ist aber weder mit seinen Qualitäten als Schüler noch als Modell zufrieden – bis eine schwere innere Krise Myrtolaos in einen Zustand versetzt, den der Meister für seine Zwecke gerade brauchen kann:

»Wie Hermes«, sprach Praxiteles vor sich hin, »der aus der Unterwelt zurückkehrt und an ihre Schauer zurückdenkt.«

Er trat auf Myrtolaos zu und faßte ihn an der Hand. »Komm«, sagte er, »diese Stunde ist die rechte; heute muß Hermes von Olympia werden.«

Der Jüngling folgte ihm schweigend; er hatte gegen diesen Mann keine Fähigkeit zum Widerstande in sich. Aber ein Gefühl trostloser Vereinsamung zog in sein Herz. Er hätte Praxiteles zu Füßen fallen und ihn um Hilfe anflehen mögen in seiner Bedrängnis, und er war ihm nichts als eine Studie für seinen künstlerischen Gedanken; und jede Linie, die der Schmerz auf sein Antlitz grub, machte diese Studie nur um so wertvoller. (I 86)

Die Leiden einer Dorothea Pfeiffer sind hier schon vorweggenommen. Nun gilt für die Tanagra-Erzählung wie für »Eifernde Liebe«,

dass die Funktionalisierung zum Modell von einem (im Falle der zweiten Erzählung muss man sagen: vermutlich) begnadeten Künstler ausgeht; das gelungene Werk rechtfertigt bis zu einem gewissen Grade die Empathie-Defizite des kreativen Subjekts und den Autonomie-Verlust der von ihm porträtierten Personen. Was aber geschieht, wenn das Argument künstlerischer Produktivität wegfällt, wenn sich etwa nur ein vages ästhetisches Bedürfnis geltend macht und andere Menschen nach seinem Bedarf umzuformen versucht?

So etwa ließe sich die Versuchsanordnung der späten Romannovelle »Das schwarze Holz« (1905) umschreiben. Die Stelle des Künstlers nimmt in dieser Erzählung ein als nervös und dekadent beschriebener Ästhet ein, der begabt genug ist, eine suggestiv wirkende Skizze aufs Papier zu werfen, im Übrigen aber seine Energie auf die Umwelt richtet. Er wolle einfach zusehen, erklärt der von einer langen Italienreise zurückgekehrte junge Baron Eberhard seinem Vater auf die Frage, wie er seine Kunststudien fortzusetzen gedenke – zusehen nämlich »bei der Entwicklung meines Kunstwerks«:

»Indem ich zusehe, wie es sich von selbst entwickelt, aus sich heraus wächst und wird.«

»Dein – Kunstwerk?«

Eberhard sah ihn an. »Ja – mein lebendiges, ich hab's Euch doch gesagt. Mein Kunstwerk von Fleisch und Blut, die – wie also heißt sie? Die Adelgunde, die Adelgunde.«

»Die – nennst du – dein Kunstwerk?« Man hörte der Baronin, von der die Frage kam, die Verblüfftheit an.

Eberhard wandte sich zu ihr; in seinem Gesicht zuckte die vorige Ungeduld auf. »Ja, wo waret Ihr denn, als ich vorhin sprach? Habt Ihr denn nicht gehört, was ich von dem Gesicht gesagt habe, das unter ihrem jetzigen sogenannten versteckt liegt? Von dem alten, eigentlichen, echten Gesicht? Das soll mir hervorkommen [...].« (IV 371)

Tatsächlich hat Eberhard gleich bei der ersten Begegnung mit der – keineswegs im landläufigen Sinn hübschen – Magd in Adelgunde Schwarzholtz eine »Mona Lisa« gesehen, »eine Erscheinung, wie aus einer ganz anderen Menschheit, einer ganz anderen Zeit! Wie aus der Frührenaissance!« (IV 365). Ganz im Sinne des Renaissance-Kults

der Jahrhundertwende,²⁶ von dem ja auch die Moderne nicht uneindrückt war (Hofmannsthal, Heinrich Mann), lässt der Baron ein Foto von Leonardos gerade damals zur internationalen Ikone aufsteigendem²⁷ Bild herumgehen und untermauert seine These von einem »zweite[n] Gesicht« mit weiteren Cinquecento-Autoritäten:

»Einen Augenblick [...] ist es für mich hervorgekommen, da habe ich's gesehen, unter dem heutigen, dem Bauerngesicht erkannt. Und es ist – wie soll ich's sagen, wie soll ich's beschreiben – ein Ursprungsgesicht – versteht Ihr, was ich damit meine? Ein Gesicht, wie es heute gar keine Gesichter mehr gibt, heute, wo diese sogenannte ›Bildung‹, diese elende, verdammte, sogenannte ›Kultur‹ die Physiognomie der Menschheit abgeplattet, vermiserabelt, uniformiert hat! Ein Gesicht, wie aus einer uralten, erloschenen und begrabenen Zeit, in dem noch eine Erinnerung daran ist, wie der Mensch ursprünglich ausgesehen hat, als die ganze Menschheit noch adlig war. [...]

Oder bildet Ihr Euch etwa ein, daß Eva hübsch gewesen ist, nach unseren modernen Begriffen? Lächerlich! Einer hat gewußt, wie sie ausgesehen hat, der große Renaissancekerl da unten, der Michelangelo. Seht Sie Euch mal an, wie er sie abkonterfeit hat, die Eva da unten in der Sixtinischen Kapelle. Glaubt Ihr, daß sie hübsch ist, was Ihr so hübsch – nennt? Den Teufel auch! Wie wenn sie sich eben herauswindet und herauswickelt aus dem Tier, so sieht sie aus. Aber das adlige Tier, das Adelstier, das ist sie! Darum ist sie groß. [...]« (IV 368)

Eberhard stellt die in eine unglückliche Liebes- und Eifersuchtsaffäre verwickelte Magd als Haushälterin in seiner neu eingerichteten Berliner Wohnung an und lässt sie durch eine Modistin im Stil der Renaissance frisieren und kostümieren. Für diesen Zweck hat er eine Skizze angefertigt, die eine erstaunliche Macht über Adelgunde wie übrigens auch über ihre Nebenbuhlerin²⁸ ausübt:

Mit weit aufgerissenen Augen starrte die Adelgunde auf das Bild. So skizzenhaft das Ganze gehalten war, erkannte man doch auf den ersten

²⁶ Vgl. u. a. Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Helmut Koopmann und Frank Baron. Münster 2013; Der Renaissancismus-Diskurs um 1900. Geschichte und ästhetische Praktiken einer Bezugnahme. Hg. von Thomas Althaus und Markus Fauser. Bielefeld 2016.

²⁷ Vgl. Mona Lisa im 20. Jahrhundert [Ausstellungskatalog Wilhelm-Lehmbruck-Museum]. Hg. von Siegfried Salzmann. Duisburg 1978; Fliedl u.a., Handbuch (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 932.

²⁸ Vgl. IV, 455: »So – sieht die für ihn aus?«

Blick, daß demjenigen, der es entworfen hatte, eine Gestalt wie die der Adelgunde, und mehr als das, daß ihm diese selbst vorgeschwebt hatte – die Ähnlichkeit mit ihr, so leicht sie angedeutet war, sprang aus dem kleinen Bilde heraus.

»Das – soll das – ich sein?« stammelte sie. (IV 412)

Man könnte auch umgekehrt formulieren: Sie – soll das sein, Adelgunde soll ein Renaissancemensch werden. Das geschieht denn auch – zumindest für einen großen Moment geht die Magie des Bildes auch hier in Erfüllung: Adelgunde ermordet vor den Augen des Barons ihre Nebenbuhlerin. Gnadenlos konfrontiert der Erzähler die Versatzstücke aus Eberhards anthropologisch-ästhetischem Theoriegebäude mit der gewalttätigen Situation:

Der »Mensch vom ersten Tage«, das »Ursprungsgesicht«, das »Gesicht aus erloschener und begrabener Zeit«, von dem er geträumt hatte in seiner Ästhetenphantasie, da stand es vor ihm, sah ihn an, und in seinen schauernden Nerven fühlte er, was das heißt, wenn ein Traumbild lebhaftig vor uns hintritt. (IV 520)

Während die Nerven des Barons versagen, scheint sein »Geschöpf« zu erstarken: »Eine Königin des germanischen Urwalds stand im Zimmer« (IV 521). Nach einem Blick voll Verachtung auf den zitternden Mann begeht sie Selbstmord. Ist es dieselbe Verachtung, die in Heinrich Manns »Pippo Spano« die junge Gemma empfindet, als ihr in Renaissancephantasien schwelgender Geliebter ihr nicht in den Freitod folgt? Noch enger ist vielleicht die Parallele zu Schnitzlers Einakter »Die Frau mit dem Dolche«, insofern auch dort eine Frau der Gegenwart im Kontakt mit der Renaissance über sich hinauszuwachsen scheint und vielleicht aus dem Renaissancebild den Impuls zur Tötung des Geliebten übernimmt.

Wildenbruch berührt sich mit den Lieblingsthemen der Moderne um 1900 allerdings doch wohl nur, um sich von derartigen »Ästhetenphantasie[n]« zu distanzieren. Was bisher über »Das schwarze Holz« gesagt wurde, erlaubt keinen anderen Schluss. Dabei haben wir jedoch die gesamte Einleitung übersprungen. In dieser lässt sich der auktoriale Erzähler über den Verfall adliger Geschlechter aus. Wie es Burgruinen gebe, in denen noch die Seele des alten Baus spuke, so gebe es auch Geschlechterrüinen – nämlich das Weiterleben von Herrscherdynastien in späten Nachkommen oder »Überbleibselmensen«

(IV 287), die von der Größe ihrer Vorfahren nichts wissen: »Und so wie letzte Männer, gibt es in Thüringen auch noch letzte Frauen von solchen auf die Neige gegangenen Geschlechtern, und eine solche war die Adelgunde Schwarzholz [...]« (IV 287)

Wie also? Hat der Ästhet Eberhard doch recht – nicht recht getan, aber doch recht gesehen? Sollte zwar sein Menschenexperiment verwerflich, die theoretische Begründung und die Einschätzung von Adelgundes Persönlichkeit aber zutreffend sein? Müssen wir nicht seine Theorie vom »Ursprungsgesicht« ernst nehmen, wenn uns der Erzähler selbst die adlige Herkunft der Magd Adelgunde versichert? Die nicht auf Eberhard zurückgehende Wahl ihres Vornamens legt ja gleichfalls die Vermutung nahe, dass die These von einem ursprünglichen Adel, den einzelne Menschen noch im »zweiten Gesicht« tragen, die Zustimmung des Autors findet. Wie aber verhält sich dieser innere Adel zum äußeren und zu den Privilegien der Aristokratie in früheren Zeiten wie auch in Wildenbruchs Gegenwart?²⁹ Als Sohn eines illegitimen Hohenzollernsprosses³⁰ hätte der Autor zusätzlichen Anlass gehabt, über diese Fragen nachzudenken und sein Publikum an den Ergebnissen eines solchen Klärungsprozesses teilhaben zu lassen.

Derartige Klarheit scheint aber nicht in der Absicht des Autors Wildenbruch gelegen zu haben, war vielleicht mit seinen künstlerischen Möglichkeiten auch nicht zu erreichen. Schon die Zeitgenossen sprachen von den »Schrullen und Wunderlichkeiten« dieses Autors, wie etwa Jakob Julius David in einer durchaus respektvollen Besprechung von »Das schwarze Holz«: »[...] niemals und unter keinen Umständen

²⁹ Dass Wildenbruch mit dieser Poetisierung des Adels in seiner Zeit nicht allein steht, zeigen neuere sozial- und ideengeschichtliche Studien. Vgl. Jochen Strobel, »... den letzten Rest von Pöésie«. Historische und literarische Semantik eines kulturellen Schemas am Beispiel von »Adel« in der Moderne. In: *KulturPoetik* 12, 2012, S. 187–207; Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept. Hg. von Eckart Conze. Köln u.a. 2013; Urte Stobbe, Adel (in) der Literatur. Semantiken des »Adligen« bei Eichendorff, Droste und Fontane. Hannover 2019.

³⁰ Vor dem Hintergrund von Wildenbruchs Biographie (wie Anm. 3) liegt es nahe, seiner Schilderung verarmter oder sich auflösender Adelsgeschlechter eine autobiographische Fundierung zu geben. Vgl. Ewald Frie, Oben bleiben? Armer preußischer Adel im 19. Jahrhundert. In: *Hochkultur als Herrschaftselement. Italienischer und deutscher Adel im langen 19. Jahrhundert*. Hg. von Gabriele B. Clemens, Malte König und Marco Meriggi. Berlin / Boston 2011, S. 327–340.

darf man von Wildenbruch begehren, daß er sein Rößlein sacht und ohne Courbetten die gerade Straße zum vorbestimmten Ziel traben lasse.«³¹ Der Wiener Kritiker stellt eine Reihe von Fragen, die insbesondere die Vorgeschichte und Entwicklung der Novellenheldin betreffen, um sich angesichts der Schwierigkeit ihrer Beantwortung schließlich mit dem Schlagwort vom »Wildenbruch-Paradigma« zu beruhigen: Die Erzählung ist ein solches, gerade weil sie für zentrale Probleme keine Lösung anbietet.

³¹ J[akob] J[ulius] David, Ein Wildenbruch-Paradigma. In: Die Nation 22, 3. März 1906, S. 350–352, hier S. 350.

Talmudische Exegese als dialogisches Verfahren in Kafkas »Prozeß« und »Schloß«

I Einleitung

Kafkas Texte im Kontext der Kabbala¹ und des Talmud zu deuten und verstehbar² zu machen, ist nicht neu. Bereits Max Brod hat, gemäß Kafka etwas überambitioniert, dessen Erzählungen zu den »jüdischesten Dokumenten unserer Zeit«³ gezählt und in seiner Kafka-Biographie (1954) auf Kafkas Interesse am Talmud und die Besuche entsprechender Vorlesungen hingewiesen.⁴ Auch die Zeitgenossen Willy Haas und Ernst Weiß sahen in Kafkas Parabellegende »Vor dem Gesetz« Verbindungen zum Talmud, allerdings im eher negativen

¹ Vgl. Karl Erich Grözinger, *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*. 5. akt. und erw. Aufl. Frankfurt a.M. / New York 2014. Zu Schuld und Gericht in kabbalistischen Texten auch: Karl Erich Grözinger, *Die Jüdische Religion in Franz Kafkas Werk*. In: *Juden und Judentum in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. von Willi Jasper [u.a.]. Wiesbaden 2006, S. 191–204.

² Vgl. Manfred Engel, *Art. Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen*. In: *Kafka Handbuch*. Hg. von dems. und Bernd Auerchs. Stuttgart / Weimar 2010, S. 411–427. Häufig ist die Analyse von Kafkas Texten auf methodische Auslegungsverfahren konzentriert. Diegetisches ›Verstehen‹ in Kafkas Texten wird dann unter dem Stichwort *Autoreflexivität* gefasst, d.h. nach Engel sind sie »eine stete Selbstthematization ihrer eigenen Unverstehbarkeit« (415). Das Konzept der Autoreflexivität wird für diegetische Verstehensverfahren in Kafkas Texten m.E. weitestgehend unkritisch betrachtet, der folgende Beitrag soll auch eine öffnende Perspektive hin zur Verstehbarkeit des Unverständlichen in Kafkas Romandialogen bieten. Als Stütze dient dabei das in der Kafkaforschung bekannte, aber noch nicht mit dialogischen Verstehensprozessen verknüpfte ›Talmudische‹ als Element des sinn-vollen Kommentierens.

³ Brief Kafkas an Felice Bauer vom 07. Oktober 1916 (965). Quelle: Franz Kafka, *Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. Hg. von Gerhard Neumann, Malcolm Pasley [u.a.]. Bd. Briefe April 1914–1917. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2005, S. 250.

⁴ Vgl. Andreas B. Kilcher, *Kafka und das Judentum*. In: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus. Göttingen 2008, S. 194–211, hier S. 208.

Sinn einer Sinnzerfaserung.⁵ Erst spätere Kommentatoren wie Felix Weltsch, Klaus Mann,⁶ Walter Benjamin und Gershom Scholem⁷ betrachten das Talmudische in Kafkas Erzählung positiver, zumindest als ein vieldeutiges Erzählprinzip der modernen Erkenntniskrise. Und nicht zuletzt Jacques Derrida hat das Domkapitel aus Kafkas »Der Prozeß« im Zeichen dekonstruktivistischer Sinnpluralisierung als »eine gewaltige Szene talmudischer Exegese«⁸ gewürdigt. Manfred Voigts hat wiederum pointiert darauf hingewiesen,

dass Kafka durch die Beschäftigung mit dem Talmud in den vielen dargelegten Eigentümlichkeiten seines Schreibens bestärkt wurde. Aber: Kafkas Texte sind, was die jüdischen Einflüsse betrifft, keineswegs allein vom talmudischen Denken her zu lesen, sondern von der Spannung, ja Widersprüchlichkeit zwischen westjüdischem und talmudischem Sprachverständnis aus.⁹

Gerade der Widerstreit Kafkas in seiner Selbstbeschreibung als den »Westjüdischsten aller Westjuden«¹⁰ und seiner Verortung in der neuen Bewegung des Zionismus oder dem Traditionalismus des Ostju-

⁵ Vgl. Manfred Voigts, Franz Kafka im Spannungsfeld von jüdischen Strömungen und talmudischem Schriftverständnis. In: Franz Kafka zwischen Judentum und Christentum. Hg. von Gernot Wimmer. Würzburg 2012, S. 105–150, hier S. 125.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Daniel Weidner, Jüdisches Gedächtnis, mystische Tradition und moderne Literatur. Walter Benjamin und Gershom Scholem deuten Kafka. In: Weimarer Beiträge 46/2, 2000, S. 234–249; Carola Erbertz, Der blinde Spiegel. Überlegungen zu Walter Benjamins Kafka-Exegese. In: Orbis Litterarum 59/2, 2004, S. 114–135; und Marina Cavarocchi Arbib, Scholem als Interpret von Kafkas »Vor dem Gesetz«. In: Franz Kafka »Vor dem Gesetz«. Aufsätze und Materialien. Hg. von Manfred Voigts. Würzburg 1994, S. 147–164. Benjamin erkannte etwa im Schloss »das Dorf einer talmudischen Legende« wieder. Vgl. Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Hg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1981, S. 121, zit. n. Markus Grafenburg, Gemeinschaft vor dem Gesetz. Jüdische Identität bei Kafka. Wien 2016, S. 121.

⁸ Jacques Derrida, Préjugés. Vor dem Gesetz. Aus dem Französischen übers. von Detlef Otto und Axel Witte. Hg. von Peter Engelmann. Wien 1992, S. 90.

⁹ Voigts, Franz Kafka im Spannungsfeld, S. 145 (wie Anm. 5).

¹⁰ Brief Kafkas an Milena Pollak vom 16. November 1920 (1417): »Wir kennen doch beide ausgiebig charakteristische Exemplare von Westjuden, ich bin, soviel ich weiß, der westjüdischeste von ihnen, das bedeutet, übertrieben ausgedrückt, daß mir keine ruhige Sekunde geschenkt ist, [...] alles muß erworben werden, nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit.« Quelle: Franz Kafka, Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Gerhard Neumann, Malcolm Pasley [u.a.]. Bd. Briefe April 1918–1920. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2013, S. 369.

dentums ist für die Literaturwissenschaft von großer Bedeutung.¹¹ Kafka selbst hat in seinen Tagebüchern vereinzelt auf den Talmud bzw. die »talmudische[] Weise« im Kontext von Deutungs- und Diskussionsvielfalt referiert.¹²

Das ›Talmudische‹ darf aus der benannten biographischen und literaturwissenschaftlichen Perspektive als poetisches Prinzip gelten, in dem sich Kafkas Ringen um Zugehörigkeit in westjüdischer Moderne und ostjüdischem Traditionalismus, wie Theo Elm resümiert, als säkularisiertes, d.h. glaubensfernes, Strukturprinzip gedoppelt in dessen Schriften wiederfindet.¹³ Dies betrifft, wie ich im Folgenden darlegen möchte, speziell die Dialoge in den Romanfragmenten, und darin das Ringen von talmudischer Kommentierung und Sinnpluralisierung im

¹¹ Vgl. dazu exemplarisch: Hans Joachim Schoeps, *Der vergessene Gott. Franz Kafka und die tragische Position des modernen Juden* [1930]. Hg. von Andreas Krause Landt. Berlin 2006; Harriet L. Parnet, *The Jewish Essence of Franz Kafka*. In: *Shofar* 13/2, 1995, S. 28–43; Günter Hartung, *Jüdische Themen bei Kafka*. In: Ders., *Juden und deutsche Literatur*. Leipzig 2006, S. 223–422; Grözinger, *Die jüdische Religion in Franz Kafkas Werk*, S. 191–203 (wie Anm. 1); Gernot Wimmer (Hg.): *Franz Kafka zwischen Judentum und Christentum*. Würzburg 2012; Grafenburg, *Gemeinschaft vor dem Gesetz* (wie Anm. 7).

¹² Vgl. im Kontext von Gott als Uhrmacher Franz Kafka, *Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. Hg. von Gerhard Neumann, Malcolm Pasley [u.a.]. Bd. *Tagebücher*. Hg. von Hans-Gerd Koch [u.a.]. Frankfurt a.M. 1990, S. 333: »So habe ich allerdings in Erinnerung, daß ich in den Gymnasialzeiten öfters [...] mit Bergmann in einer entweder innerlich vorgefundenen oder ihm nachgeahmten talmudischen Weise über Gott und seine Möglichkeit diskutierte.« Weitläufiger auch ebd., S. 321: »Die alten Schriften bekommen viele Deutungen, die gegenüber dem schwachen Material mit einer Energie vorgehen, die nur gedämpft ist durch die Befürchtung, daß man zu leicht bis zum Ende vordringen könnte sowie durch die Ehrfurcht, über die man sich geeinigt hat.«

¹³ Theo Elm, *Kafkas Talmud, Wassermanns Kabbala*. Gibt es ein ›jüdisches‹ Erzählen? In: Jakob Wassermann. *Deutscher – Jude – Literat*. Hg. von Dirk Niefanger [u.a.]. Göttingen 2007, S. 127–138, hier S. 133: »Kurz, der Talmud scheint von Kafka als Strukturprinzip übernommen, aber seine exegetische Struktur erhält eine neue Funktion. Sie dient nun nicht mehr als Beleg für die Sinnfülle des Glaubens, sondern dient einer glaubensfernen Absicht: Kafkas Texte erzählen von der Erkenntnis Krise der Moderne, die, folgt man Nietzsche, mit dem epochalen Hinfall der Werte die Gewißheit der Ganzheit und Sinnhaftigkeit verlor. Über dieses Hin und Her, über diese Nähe und Ferne zum Talmud, über diese Rückbindung an das Judentum und zugleich die Abkehr davon, ist Kafka nicht hinausgekommen.«

Frage-Antwort-Spiel¹⁴ mit der monosemierenden christlichen Hermeneutik.

Doch was ist überhaupt das ›Talmudische‹ bzw. das ›talmudische Denken‹, auch im Hinblick auf den westlichen ›Gegenpart‹ einer christlich bestimmten Hermeneutik? Beides soll einführend kurz erläutert werden, bevor als Erstes die bei Derrida angekündigte, aber nie vollzogene Lektüre des Domkapitels aus dem »Prozeß« als eine »gewaltige Szene talmudischer Exegese« versucht wird.¹⁵

II. Exegese als (Ent-)Ambiguisierung: talmudische und christliche Hermeneutik

Der Talmud besitzt eine komplexe Struktur.¹⁶ Als ein formaler Kommentar zur Mischna stellt er die als eine Folge fiktiver Diskurse arrangierte Verschriftlichung mündlicher Lehrtraditionen des werdenden Judentums dar. Dementsprechend leitet sich auch das Substantiv *Talmud* aus dem Verb für *lehren* ab (*mitzvat talmud Tora*), ist also in erster Linie als Lehre zu verstehen.¹⁷ Jedoch wird mit diesem Ausdruck auch das Lernen der Lehre bezeichnet sowie jede weitere Kommentierung

¹⁴ Für die Parabel »Vor dem Gesetz« sowie deren Kommentierung im »Prozeß« hat bereits Yvonne Al-Taie, auch unter Hinweis auf die »talmudisch-unerschöpfliche[] Tora-Auslegung, die nicht müde wird, Fragen an die Schrift zu richten und daraus immer neue Antworten zu formulieren« (271), auf die Form des gegenseitigen Befragens von Türhüter und Landmann zwischen Teilnahmslosigkeit und Essentialismus sowie rezeptionsästhetisch auf das »exegetische[] Grübeln[]« hingewiesen. Vgl. Yvonne Al-Taie, *Poetik der Unverständlichkeit*. Paderborn 2022, S. 265–274.

¹⁵ Vgl. Derrida, *Préjugés*, S. 90f. (wie Anm. 8): »Das allgemeine Gesetz dieser Szene ist, daß der Text [...], der den Gegenstand des hermeneutischen Dialogs zwischen dem Priester und K. zu bilden scheint, zugleich bis ins Detail das Programm des exegetischen Zankes ist, zu dem er Anlaß gibt [...]. Nicht ein Detail fehlt, und wir könnten das, wenn Sie wollen, im Laufe einer weiteren Sitzung geduldiger Lektüre nachweisen.«

¹⁶ Vgl. zur variantenreichen Kompilation und historischen Ausarbeitung des Talmud: Monika Amsler, *The Babylonian Talmud and Late Antique Book Culture*. Cambridge 2023.

¹⁷ Vgl. Adin Steinsaltz, *The Essential Talmud*. Translated from the Hebrew by Chaya Galai. New York 1976, S. 4. Das Lehrlernen als performativer Akt ist dabei das Hauptziel des Talmud: »Its main aim is learning itself. Likewise, knowledge of Torah is not an aid to observance of law but an end in itself.« (5) ›Talmud‹ ist ein Abstraktnomen, das von der Verbwurzel למד abgeleitet ist. למד bedeutet im Indikativ aktiv lernen und im Intensiv aktiv lehren.

einer Lehre, etwa in der Mischna.¹⁸ Aus diesem Konzept des mündlich-kommentierenden Lehrlernens hat der Talmud schriftlich eine tradierte Vielstimmigkeit¹⁹ und Vielschichtigkeit im Frage-Antwort-Spiel²⁰ ausgebildet, die sich formal in folgende Teile untergliedern lässt: Zunächst konzentriert man sich auf den zentrierten Ursprungstext, um den sich Schicht für Schicht die Kommentare gruppieren. Dafür beginnt man bei der Mischna, »der mündlichen Offenbarung, die Moses auf dem Berg Sinai von Gott empfangen hat«²¹, und die vor allem eine Interpretation der Lehren der Tora insbesondere im Bereich der halachischen Gebräuche, u.a. zu Agrikultur, Feiertagen, Frauen, Zivilrecht, Tempelopfern und Reinheitsgebot, darstellt.²² Die Lehrsätze der Mischna werden wiederum durch die Gemara, »den Auslegungen, die die Mischnah von den Rabbinen erhalten hat«²³ und die in den meisten talmudischen Handschriften dementsprechend um die Mischna herum geordnet ist, verglichen, kommentiert und ausgelegt.²⁴ Die

¹⁸ Vgl. Reinhold Mayer, Einleitung. In: Der Talmud. Hg. und übers. von dems. 4. Aufl. München 1980, S. 9f. Häufig fällt der Begriff auch als stehende Einleitungsformel zur Begründung einer Frage, im Stil: »Der Talmud besagt«.

¹⁹ Neben den einzelnen, historischen Kommentierungen in Mischna und Gemara sowie darin den *geonim* gibt es noch Auslegungsschulen wie die von R. Hananel Ben Husiel von Kirouan, R. Nissim Gaon, Rashi und Hillel. Auch ist es üblich, Diskussionen um den Talmud mit den entsprechenden Kommentarstellen würdigend zu eröffnen, z.B. »Abbaye sagt, Rabba sagt«. Vgl. Steinsaltz, Talmud, S. 6–8, 65f. (wie Anm. 17).

²⁰ Vgl. Steinsaltz, Talmud, S. 8 (wie Anm. 17): »To a certain extent, the entire Talmud is framed by questions and answers, and even when not explicitly formulated, questions constitute the background to every statement and interpretation. [...] Voicing doubts is not only legitimate in the Talmud, it is essential to study. [...] After absorbing the basic material, the student is expected to pose questions to himself and to others and to voice doubts and reservations. From this point of view, the Talmud is perhaps the only sacred book in all of world culture that permits and even encourages the student to question it.«

²¹ Voigts, Franz Kafka im Spannungsfeld, S. 119 (wie Anm. 5).

²² Vgl. Steinsaltz, Talmud, S. 89–92 (wie Anm. 17). Als Sammlung von Gesetzen besteht die Mischna aus sechs Ordnungen (*sedarim*) mit 63 Traktaten (*masechtot*), die wiederum in Kapitel (*perakim*) und diese in *mischnajot* als kleinste Einheit unterteilt sind. Vgl. Rabbiner Andreas Nachama, Rabbiner Walter Homolka und Hartmut Bomhoff, Basiswissen Judentum. Freiburg i. Br. 2015, S. 76–79.

²³ Voigts, Franz Kafka im Spannungsfeld, S. 119 (wie Anm. 5).

²⁴ Vgl. Mayer, Einleitung, S. 20–26 (wie Anm. 18); vgl. Steinsaltz, Talmud, S. 4 (wie Anm. 17). In Ergänzung zur sachlichen Gesetzessammlung der Mischna ist die »vielstimmige Gemara voller Gleichnisse und Geschichten: ein dialogisches, dialektisches und dynamisches Gefüge.« Vgl. Nachama [u.a.], Basiswissen, S. 81 (wie Anm. 22).

Gemara fungiert dabei als erweiterndes Belegorgan: Sie führt Bibeltex- te, historische Beispiele und andere, rabbinische Meinungen zu der betreffenden Textstelle an, wobei die Kommentare auch abschweifen und sich in Assoziationsketten und Stichwortreihen verlieren können.²⁵ Inhaltlich wiederum teilt sich der Talmud in Halacha, die Darstellung einer idealen jüdischen Lebensweise, und Haggada als Oberbegriff für alle narrativen Traditionen, die u. a. kommentierende Sprüche, Gleichnisse und Legenden umfassen.²⁶ Beide Kategorien stehen sich nicht dichotom gegenüber, sondern ergänzen einander in ihrer Form und Aussageweise wie Nomos (Gesetz, Tora) und Narrativ.²⁷ Bei Max Kadushin etwa wird das haggadische Verständnis als Wortspiel mittels Negation inszeniert (*Lies nicht ..., sondern ...*), um das Halachische wei- ter auszulegen.²⁸ Das wesentliche Erkenntnisziel des Talmud beruht auf seiner Performativität innerhalb der Gemeinde, d.h. das talmudi- sche Frage-Antwort-Spiel muss vom Schüler im Lehrlernen der Ge- meinde mitgetragen und vorangebracht werden – eine allumfassende Erkenntnis außerhalb des talmudischen Systems anzustreben ist nach Steinsaltz dabei unmöglich.²⁹ Stattdessen steht die dialektische Metho- dik, wie z.B. die der *hilukim* von R. Ya‘akov Polak, im Fokus. Inkongru- ente Probleme des Talmud sollen von *makshan* (Fragendem) und *tartzan*

²⁵ Vgl. Mayer, Einleitung, S. 27 (wie Anm. 18).

²⁶ Vgl. ebd., S. 28. Laut Steinsaltz macht der haggadische Teil (also alles, was nicht ha- lachisch ist) des babylonischen Talmuds etwa ein Viertel aus. Vgl. Steinsaltz, Talmud, S. 251 (wie Anm. 17).

²⁷ Vgl. Barry Wimpfheimer, Talmudic Legal Narrative: Broadening the Discourse of Jewish Law. In: Religious Studies 24, 2007, S. 157–196. Auf das dialektische Spiel von Nomos und Narrativ in Kafkas »Vor dem Gesetz« hat Derrida in *Préjugés* implizit hinge- wiesen. Als kontextualisierender Kommentar zu Robert Covers Essay »Nomos and Nar- rative«: vgl. Steven D. Fraade, Nomos and Narrative Before Nomos and Narrative. In: Yale Journal of Law and the Humanities 17/1, 2005, S. 81–96.

²⁸ Vgl. Carl Kinbar, Haggadah and Halachan in the Writings of Max Kadushin. In: Keshet 14, 2002, S. 87–105, hier S. 97f.

²⁹ Vgl. Steinsaltz, Talmud, S. 9 (wie Anm. 17): »This characteristic leads us to another aspect of the composition and study of the Talmud. It is impossible to arrive at external knowledge of this work. Any description of its subject matter or study methods must, inevitably, be superficial because of the Talmud's unique nature. True knowledge can only be attained through spiritual communion, and the student must participate intellectually and emotionally in the talmudic debate, himself becoming, to a certain degree, a cre- ator.«

(Antwortendem) diskutiert werden, ohne das Problem selbst auflösen zu müssen.³⁰

Grundlegend werden damit wichtige Merkmale des Talmud deutlich, die auch für die Dialoge in Kafkas »Prozeß« und »Schloß« bedeutsam sind: Der Talmud ist ein über die Jahrhunderte gewachsenes Lehrlernbuch, das im Mündlichen angelegt, sich aber im Schriftlichen zunehmend ausgeprägt hat. Über die zahlreichen Kommentare, die zum einen flexibel und damit einladend zu weiteren Auslegungen der Lernenden, etwa zur Frage nach einer idealen Lebensweise, anregen sollen, ergibt sich eine feste Form und Tradition, die sich auch in stehenden Zitierformeln der Gelehrten, wie »denn es steht geschrieben« oder »wie es heißt«, äußert.³¹ Allein die innere wie äußere Struktur des Talmud offenbart eine gewisse Offenheit durch die verschachtelte Kommentierung, die jeden Rezipienten, trotz ihrer tradierten schriftlichen Fixierung, zu weiteren Kommentaren und Diskussionen über die Heilige Schrift bewegen soll.³² Dadurch ergibt sich nach Grözinger ein »hermeneutisches System, das auf Vieldeutigkeit, nicht auf Eindeutigkeit, hin angelegt ist, eine Vieldeutigkeit, die aber nach gewissen Regeln zu erreichen ist und dadurch wiederum die Einheit bewahrt.«³³

³⁰ Steinsaltz, Talmud, S. 241 (wie Anm. 17): »We often find two viewpoints in the Talmud, with one sage expressing his opinion, another attacking it and citing evidence in support of his own argument, and the first, the tartzan, then defending his original theory. According to one of the hilukim methods, controversies were explained as follows: after the first query, the expounder declares, ›You have not understood my method properly, since I was referring to something else. But you are wrong even on the basis of your own method and way of understanding.‹ The questioner presses on: ›I have understood your theory very well, and my query, despite what you claim, is closely related to the question. But even if I accept your view that I have not understood you properly, my query is still relevant according to your approach.‹ And so on, ad infinitum, according to the number of queries and explanations in the Talmud.«

³¹ Vgl. Mayer, Einleitung, S. 29 (wie Anm. 18).

³² Darauf hat auch Theo Elm, Kafkas Talmud (wie Anm. 13), S. 132, in Analogie zu Kafkas Erzählform hingewiesen: »Charakteristisch für die talmudische Hermeneutik ist die Kontroverse. ›Diese und diese Worte sind die Worte des lebendigen Gottes‹, heißt es im Talmud. Mit Sorgfalt hält der Talmud an gegensätzlichen Auslegungen fest, weil gerade der Reichtum an Widersprüchen die Bedeutungsvielfalt der Thora offenhält. – Was das alles mit Kafka zu tun hat? Es kennzeichnet seine Erzählform.«

³³ Karl E. Grözinger, Die hermeneutischen Paradigmata hasidischer Tora-Deutung. Prinzipien der Innovation. In: Die philosophische Aktualität der jüdischen Tradition. Hg. von Werner Stegmaier. Frankfurt a.M. 2000, S. 188–201, hier S. 194.

Im 19. Jahrhundert allerdings befindet sich die Talmud-Rezeption (ebenso wie die der Tora) in einer Sinnkrise.³⁴ Manfred Voigts hat darauf hingewiesen, dass Autoren wie Heymann Steinthal oder Moritz Lazarus sich ganz offen gegen das Talmudische wandten und eher dem christlich-hermeneutischen Denken, etwa Friedrich Schleiermachers, zuneigten, welches das Ganze im Einzelnen und das Einzelne vom Ganzen abhängig zu betrachten suchte, ohne sich im assoziativen Denken des Talmudischen zu verlieren.³⁵ Gerade Schleiermacher hatte seine Hermeneutik so angelegt, dass sie durchaus als ein Gegenmodell zur kommentierenden Offenheit der jüdischen Exegese verstanden werden durfte.³⁶ »Die schlimmste Abweichung nach dieser Seite hin ist die kabbalistische Auslegung, die sich mit dem Bestreben, in jedem alles zu finden, an die einzelnen Elemente und ihre Zeichen wendet.«³⁷ In diesem Sinne ist die christliche Hermeneutik Friedrich Schleiermachers ein stetiger Kampf, Missverstehen zu überwinden und so auch den tieferen Gehalt eines Bibeltextes exegetisch erfah- und erkennbar zu machen, mit dem Ziel einer Vereindeutigung als Feststellung einer »richtigen Interpretation« des biblischen Textes.

Betrachtet man diese beiden exegetischen Bewegungen in ihren wesentlichen Merkmalen (vieldeutige Kommentierung vs. eindeutige Auslegung), dann findet sich, wie ich im Folgenden erläutern möchte, der Widerstreit von talmudisch- und christlich-hermeneutischer Exegese im Dialog des Geistlichen mit K. wieder.

³⁴ Vgl. etwa zur deutschsprachigen Zunahme und Kritik von Bibelübersetzungen zwischen Reform und Orthodoxie um 1900: Hanna Liss, *Jüdische Bibelauslegung*. Tübingen 2020, S. 296–304.

³⁵ Vgl. Voigts, Franz Kafka im Spannungsfeld, S. 122–124; S. 130–135 (wie Anm. 5).

³⁶ Vgl. ebd., S. 131.

³⁷ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt a.M. 1977, S. 87.

III. Richtiges Auffassen und Missverstehen »Im Dom«: Kafkas »Der Prozeß«/»Vor dem Gesetz«

Folgt man der literaturwissenschaftlichen Suche nach möglichen Vorlagen für Kafkas Parabellegende »Vor dem Gesetz«, dann finden sich vor allem in Erzählungen aus Tora, Midrash und Talmud, aber auch aus zeitgenössischer Literatur, Erzählsammlungen und Theaterproduktion um 1900, zahlreiche Überschneidungspunkte in Inhalt und Motivik.³⁸ Diese betreffen dann Gesetzesfragen, den Mann vom Lande (*am-ha'arets*),³⁹ Türhüter und Wächter etc.;⁴⁰ allerdings möchte ich mit meinen Überlegungen eher auf die dialogischen Verfahren möglicher Vorlagen aufmerksam machen, präziser: die jüdische Erzähl- und Exegesetradition, wie sie etwa im Talmud in rabbinischen Kommentaren oder weitläu-

³⁸ Vgl. Richard Sheppard, Kafka's »Vor dem Gesetz«. Hermeneutic Pluralism and the Significance of Uninterpretability. In: Franz Kafka »Vor dem Gesetz«. Aufsätze und Materialien. Hg. von Manfred Voigts. Würzburg 1994, S. 13–30, hier S. 14f. Mit Überschneidungspunkten ist die bei Kafka immer mitgedachte Anti-Bewegung eingeschlossen, etwa wenn Ulf Abraham in »Vor dem Gesetz« eine Gegenlegende zu den Predigererzählungen der Midrasch Pesikta Rabbati sieht. Vgl. Ulf Abraham, Mose vor dem Gesetz. Eine unbekannte Quelle für Kafkas Türhüterlegende. In: ebd., S. 89–102, hier S. 91–93.

³⁹ Speziell zur Ignoranz des Landmanns im Talmud zu empfehlen: Eli Schonfeld, Am-ha'arets: The Law of the Singular. Kafka's Hidden Knowledge. In: Kafka and the Universal. Hg. von Arthur Cools und Vivian Liska. Berlin/Boston 2016, S. 107–129. Zu Landmann und Heidentum in Talmud und Midrasch vgl. Manfred Voigts: Von Türhütern und von Männern vom Lande. Traditionen und Quellen zu Kafkas »Vor dem Gesetz«. In: Franz Kafka »Vor dem Gesetz«. Aufsätze und Materialien. Hg. von dems. Würzburg 1994, S. 105–122.

⁴⁰ Dr. Ronen Pinkas hat dankenswerterweise noch auf eine Vorlesung Martin Bubers (1909) hingewiesen, in der Buber auf die individuelle Wahrheit des Judentums in Referenz auf BT, Sanhedrin 98a, eingeht.

⁴¹ Hans Dieter Zimmermann, Die endlose Suche nach dem Sinn. Kafka und die jiddische Moderne. In: Nach erneuter Lektüre. Franz Kafkas »Der Prozeß«. Hg. von dems. Würzburg 2012, S. 211–222, hier S. 212, hat in Verweis auf Stéphane Moses' Einschätzung auf das kabbalistische Sinnverfahren der kafkaschen Helden in Analogie zum Tora-Rezipienten verwiesen. In Moses Worten: »Die Haltung des Kabbalisten, der die Tora verstehen will, ist vergleichbar mit der des Kafkaschen Helden, der versucht, die Bedeutung der Wirklichkeit zu entziffern. In beiden Fällen handelt es sich um die endlose Suche nach einem Sinn, der sich dem menschlichen Zugriff entzieht, nicht etwa, weil es einen solchen nicht gäbe, sondern ganz im Gegenteil: weil er zu reich ist und unendliche Deutungsmöglichkeiten erlaubt.«

figer aus talmudischen oder kabbalistischen⁴¹ Positionen heraus zu finden ist.⁴²

Die vom Geistlichen⁴³ mündlich erzählte Parabellegende gehört zu »den einleitenden Schriften zum Gesetz« (292)⁴⁴, man könnte auch sagen, diese stellt die (mündlich vorgetragene) Grund-Schrift dar, die im weiteren, kommentierenden Verlauf besprochen wird. Der Geistliche beginnt damit, indem er die (haggadische) Legende in den Zusammenhang der Täuschung bringt, sich aber auch in eine gewisse Tradition mit der Zitierformel »es heißt« stellt. In Gänze: »in den einleitenden Schriften zum Gesetz heißt es von dieser Täuschung: Vor dem Gesetz steht ein Türhüter [...]« (292). Insbesondere die Erwähnung einer Traditionslinie der vieldeutigen (mündlichen) Kommentierung wird vom Geistlichen immer wieder hervorgehoben.⁴⁵ Wichtig ist dabei, dass die mündlichen Kommentare ganz im talmudischen Sinne die eigentliche Schrift nicht verunmöglichen oder nichtig machen: »ich zeige Dir nur die Meinungen, die darüber bestehn. Du mußt nicht zuviel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber« (298). Gemäß dem für die Tora geltenden exegetischen Leitsatz, »Wende und wende sie, denn

⁴² Auf eine solche Verfahrens analogie des »rabbinischen Dialogs« hat m.E. bisher nur Hans Dieter Zimmermann mit seinem Quellenverweis auf Isak Leib Perez' Erzählung *Zwischen zwei berg*, die wiederum Meyer Isser Pinès in seiner »Histoire de la Littérature Judéo-Allemande« (1911) referiert, aufmerksam gemacht, ohne Perez' Erzählung mit Kafkas Dom-Kapitel aus dem »Prozeß« zu vergleichen. Vgl. ebd., S. 220f.

⁴³ Von einem Rabbiner und dessen Kommunikation mit der ihn begleitenden Gruppe berichtet Kafka in einem Brief an Max Brod Brief vom 17./18. Juli 1916 (876): »Er [der Rabbi] besichtigt alles, besonders aber Bauten, ganz verlorene Kleinigkeiten interessieren ihn, er stellt Fragen, macht selbst auf manches aufmerksam, das Kennzeichnende seines Verhaltens ist Bewunderung und Neugierde.« Quelle: Kafka, Schriften Tagebücher Briefe, S. 180 (wie Anm. 3).

⁴⁴ Die folgenden Primärtextzitate entstammen der Ausgabe Franz Kafka, Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Gerhard Neumann, Malcolm Pasley [u.a.]. Bd.: Der Prozeß. Hg. von Malcolm Pasley Frankfurt a.M. 1990. Die entsprechenden Seitenangaben werden im Fließtext in Klammern angegeben. Hervorhebungen durch Unterstreichungen im Original werden durch Kursivierung wiedergegeben.

⁴⁵ Dazu gehören u.a. die Formulierungen: »und tatsächlich wundern sich viele Erklärer der Schrift darüber« (296), »Die Erklärer sagen hiezu« (297), »denn nach dieser Meinung befindet sich der Türhüter noch in einer viel schwereren Täuschung, sie betrifft seinen Dienst« (301), »Darüber gehen die Meinungen auseinander« (301).

alles ist in ihr« (mAvot 5,22),⁴⁶ versucht K. sich nichtsdestoweniger an einer Ausdeutung der Schrift, wobei das Sinnverstehen K.s im exegetischen Gespräch mit dem Geistlichen anhand bereits bestehender Meinungen bzw. Kommentare der »Erklärer« bis ins hermeneutisch Unentscheidbare gewendet wird.

Dies geschieht über vier Stichworte, von dem das jeweils benannte Stichwort über Negation weitere Stichworte und Kommentare evoziert; es sind: *Täuschung*, *Pflicht*, *Einfalt* und *Dienst*. Der erste Einspruch des Geistlichen fällt bereits bei K.s Erleichterung, er könne mit dem Geistlichen offen reden. Jener reagiert (»Täusche dich nicht«, 292) mit eben der Parabellegende, die er in den Kontext der »Täuschung« stellt. Auf K.s logischen Beschluss, der nach K.s Wortlaut auf der »Deutung« (295) des Geistlichen beruht: »Der Türhüter hat also den Mann getäuscht« (295), antwortet der Geistliche zunächst noch mahnend: »Sei nicht übereilt«, sagte der Geistliche, »übernimm nicht die fremde Meinung ungeprüft. Ich habe dir die Geschichte im Wortlaut der Schrift erzählt. Von Täuschung steht darin nichts« (295), und verweist auf ein neues Stichwort: die »Pflicht« (296) des Türhüters. Als nämlich K. dies nicht gelten lassen will (»diesen Mann hätte er einlassen müssen«, 295), reagiert der Geistliche zuerst mit der Autorität der Schrift/Tradition (»Du hast nicht genug Achtung vor der Schrift und veränderst die Geschichte«, 295) und dann mit der vermeintlich logischen Widerspruchsfreiheit von Zeit (»jetzt [...] nicht«, 295) und Person (»nur für Dich«, 295). Doch diese Auslegung dreht der Geistliche selbst wieder, – verbunden mit der Verwunderung »viele[r] Erklärer der Schrift« (296) – indem die ideale Pflichterfüllung des Türhüters in Frage gestellt wird (»es heißt von dem Mann«, 296) durch dessen »Lücken im Charakter« (297). Wieder in Berufung auf die tradierten Kommentare schließt der Geistliche – nicht ohne erkennbaren Seitenhieb auf K. –, dass die Wahrnehmung des Türhüters bezweifelt werden darf: »Die Erklärer sagen hiezu: »Richtiges Auffassen einer Sache und Mißverstehen der gleichen Sache schließen einander nicht vollständig aus« (297). Statt die Position des Türhüters einzunehmen, fokussiert sich K. jedoch wei-

⁴⁶ Vgl. Grözinger, Die hermeneutischen Paradigmata, S. 189 (wie Anm. 33).

ter auf den Landmann und vollzieht – wenn auch fragend, den zweiten logischen Schluss, auf den der Geistliche nun harscher reagiert:

»Du glaubst also, der Mann wurde nicht getäuscht?« »Mißverstehe mich nicht«, sagte der Geistliche, »ich zeige dir nur die Meinungen, die darüber bestehen. Du mußt nicht zuviel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber. In diesem Falle gibt es sogar eine Meinung, nach welcher gerade der Türhüter der Getäuschte ist.« »Das ist eine weitgehende Meinung«, sagte K. »Wie wird sie begründet?« »Die Begründung«, antwortete der Geistliche, »geht von der Einfalt des Türhüters aus. Man sagt [...].« (298)

Die weiteren Ausführungen des Geistlichen drehen K.s Frage einmal um die eigene Achse mit erneuter perspektivierter Fokussierung auf den Türhüter: Was, wenn der Landmann nicht nur nicht getäuscht wurde, sondern sogar der Türhüter der Getäuschte ist? Dies ist, wie der Geistliche betont, eine Meinung zum Stichwort der »Einfalt« (298), die wiederum – und hier zeigt sich die talmudische Vielstimmigkeit – von anderen Meinungen zum Stichwort des »Dienstes« (299) kommentiert wird.⁴⁷ Der murmelnde Schüler K. reagiert – nach Ablehnung und Frage – in seinem dritten logischen Schluss mit Zuspruch und dem Versuch, seine unverrückbare Perspektive (Täuschung des Landmannes) einfach kausal mit der Aussage des Geistlichen (Täuschung des Türhüters) zu verbinden.⁴⁸ Auch hier widerspricht der Geistliche mit der Autorität eines Kommentars (»Hier stößt du auf eine Gegenmeinung«, 302), der ein abschließendes Urteil ausschließt: »Manche sagen

⁴⁷ »Und immer wieder wird betont, daß von alledem der Türhüter nichts zu wissen scheint. Daran wird aber nichts auffälliges gesehen, denn nach dieser Meinung befindet sich der Türhüter noch in einer viel schwerern Täuschung, sie betrifft seinen Dienst. [...] Darüber gehn die Meinungen auseinander, ob der Türhüter mit der Ankündigung, daß er das Tor schließen wird, nur eine Antwort geben oder seine Dienstpflicht betonen oder den Mann noch im letzten Augenblick in Reue und Trauer setzen will. Darin aber sind viele einig, daß er das Tor nicht wird schließen können.« (300f.)

⁴⁸ »Das ist gut begründet«, sagte K., der einzelne Stellen aus der Erklärung des Geistlichen halblaut für sich wiederholt hatte. »Es ist gut begründet, und ich glaube nun auch daß der Türhüter getäuscht ist. Dadurch bin ich aber von meiner frühern Meinung nicht abgekommen, denn beide decken sich teilweise. Es ist unentscheidend, ob der Türhüter klar sieht oder getäuscht wird. Ich sagte, der Mann wird getäuscht. Wenn der Türhüter klar sieht, könnte man daran zweifeln, wenn der Türhüter aber getäuscht ist, dann muß sich seine Täuschung notwendig auf den Mann übertragen.« (301f.)

nämlich, daß die Geschichte niemandem ein Recht gibt, über den Türhüter zu urteilen.« (302) Gesetz, Dienst, Landmann und Türhüter geraten in eine vielstimmige Schleife des Unentscheidbaren: Eine fortwährend kommentierte und zu kommentierende Mehrdeutigkeit, der K. in der Suche nach (s)einem Urteil nicht mächtig ist. Für K. scheitert dann auch der letzte Versuch, einen logischen Schluss zu ziehen (»Mit dieser Meinung stimme ich nicht überein« [...] K. sagte das abschließend, aber sein Endurteil war es nicht«, 302f.) und damit eine hermeneutische Allegorese der Parabellegende vorzunehmen (»Die einfache Geschichte war unförmlich geworden«, 303).

Die fortwährende Kommentierung und Stichwortgebung sowie der sinnpluralisierende Ein- bzw. Widerspruch sind die Kernelemente der Dialogszene auf Seiten des Geistlichen, die sich als wesentliche Elemente auch in Textstruktur und Didaktik des Talmud ausmachen lassen. Bereits hier erkennt K. in seiner Suche nach der einen Erkenntnis und dem einem finalen Urteil sowohl über den (haggadischen) Fall von Türhüter und Landmann als auch gespiegelt für seinen eigenen Fall die (halachische) Frage nach der idealen Lebensweise und der damit verbundenen großen Vielfalt an Sinnmöglichkeiten. Zwar versucht der Geistliche, den man durchaus auch in der Position eines Rabbis lesen kann, im Gespräch mit K. als seinem Schüler über die benannte Stichwortgebung von *Täuschung*, *Pflicht*, *Einfalt* und *Dienst* K.s monosemierende Hermeneutik in seinen logischen Beschlüssen immer wieder neu zu wenden. K.s Zweifel richtet sich anhand der Parabel allerdings weder auf das Gesetz noch selbstreflexiv auf seine Lebensweise, sondern nur auf »die einfache Geschichte« und ihre Akteure. Die Parabel wird durch die assoziativen Stichworte, die sich auch auf das Verhältnis von K. und dem Gericht rückbeziehen lassen, unförmlich, aber nicht K.s nur aufgeschobener, beharrender Anspruch nach einem finalen Endurteil.⁴⁹

⁴⁹ Das Gespräch zwischen K. und dem Geistlichen lässt sich in einen größeren Kontext von Recht und Gerechtigkeit (*Zedek u'mischpat*) stellen, ein positivistisches Recht ist dabei nicht anzustreben, sondern durch eine Vielfalt von Auffassungen und Interpretationen wird das Rechtsgesetz gemeinschaftlich immer wieder angepasst: »Der Einfluss, den ethische Gesichtspunkte auf das Jüdische Recht ausgeübt haben, zeigt sich in der Auffassung, dass das Beharren auf Ansprüchen gemäß dem strengen Recht der Tora (*din*

Doch nicht nur »Im Dom« zeigt sich das assoziative Spiel talmudischer Exegese. Auch im Romanfragment »Das Schloß« greift Kafka, wie ich anhand des Kapitels »Der Vorsteher« beispielhaft zeigen möchte, auf talmudische Elemente der fortwährenden Kommentierung und der Sinnpluralisierung in den Dialogen zurück.

IV. Wirkliche Bedeutung und (Miss-)Verständnis »Beim Vorsteher«: Kafkas »Das Schloß«

Kafkas Romanfragmente »Der Prozeß« und »Das Schloß« parallel zu legen und zu interpretieren, ist ein naheliegender Impuls, dem schon Max Brod erlegen ist. Bekannterweise liest Brod Schloss und Gericht gleichermaßen als Allegorie der Gnade⁵⁰ und legt damit eine theologische Auslegung dort ein, wo die Leerstellen des Fragments jeden Anspruch auf Sinn selbst fragmentieren. Eine generalisierende Aussage mit Ganzheitsanspruch sollte daher aufgrund der sinnpluralisierenden Erzählstruktur der beiden Romanfragmente nicht k(r)ampfhaft gesucht werden, auch um den hermeneutischen Kampf der Figur (Josef) K.s auf der Rezeptionsebene nicht zu wiederholen.⁵¹ Ohne den Schritt einer weiterführenden Interpretation zu gehen, lassen sich nichtsdestotrotz – neben immer wieder zu betonenden Unterschieden – ähnliche Voraussetzungen beobachten: Beide Figuren tragen den Namen K. und sie streben zu etwas Unzugänglichem, das sich in unterschiedlichen Emanationen als Konzept, Raum oder Person zugänglich zeigt.⁵² In

tora) nicht als das zu erstrebende Ideal betrachtet wird, sondern dass noch höher der nachgebende Verzicht steht. [...] Der Rabbiner handelt in der Einsicht, dass selbst göttlich inspiriertes Recht nicht unabänderlich zu sein braucht, sondern die Offenbarung sich weiter entfaltet im Diskussionsprozess über diese Normen und ihre Gültigkeit heute.« Vgl. Nachama [u.a.], Basiswissen, S. 133–138, hier S. 135f. (wie Anm. 22).

⁵⁰ Vgl. Heinz Politzer, Problematik und Probleme der Kafka-Forschung. In: Monatshefte 42, 1950, S. 273–280.

⁵¹ Vgl. Ritchie Robertson, Kafka. Judentum Gesellschaft Literatur. Aus dem Englischen von Josef Billen. Stuttgart 1988, S. 303.

⁵² In äquivalenter Ordnung betrifft dies übergeordnet das Verhältnis von Gericht/Gesetz (»Prozeß«) und Schloss/Gesetz (»Schloß«) sowie in medientheoretischer und räumlich-personaler Ordnung das Verhältnis von Vorladung/Richter/Advokat/ Gerichtsdienner/Leerer Sitzungssaal/Maler(stube)/Dom/Geistlicher etc. (»Prozeß«) zu Brief/Beamte/Sekretäre/WirtIn/Wirtshaus etc. (»Schloß«).

den Dialogen erhalten die K.-Figuren Einblicke in das bestehende System – ohne aber die Türschwelle hin zu einem vollständigen Verständnis zu überschreiten, um im Bild der Parabellegende »Vor dem Gesetz« zu bleiben. Gerade die Dialogführung um die Parabellegende aus dem »Dom«-Kapitel des »Prozeß« halte ich in ihren Kernelementen der fortwährenden Kommentierung und des sinnpluralisierenden Ein- bzw. Widerspruchs für talmudisch inspiriert. Im Folgenden möchte ich dies anhand des Kapitels »Beim Vorsteher« aus dem »Schloß«-Roman erläutern.⁵³

K. sucht den Vorsteher, der ähnlich wie der Advokat im »Prozeß« krank das Bett hüten muss, mit einem konkreten Anliegen auf: Es geht ihm um die Klärung der Umstände seiner Berufung und der Wohnumstände, verbunden mit dem ihm zuvor überbrachten Brief Klamms. Schon zu Beginn ihrer Unterhaltung drehen K. und der Vorsteher (sich um) das Thema des Missverständnisses: K. hofft, dass im fehlenden Bedarf eines Landvermessers ein nachträgliches Missverständnis vorliegt, der Vorsteher sieht hingegen ein vorheriges Missverständnis in der Bestellung eines Landvermessers.⁵⁴ Um seine Sichtweise zu erklären, verweist der Vorsteher nun auf einen Erlass bzw. einen Akt, der jedoch im Gewühl der provisorischen Amtsstube des Bauernhauses nicht gefunden werden kann. Anstatt den eigentlichen Akt vorzulegen, erzählt der Vorsteher ersatzweise einen »Bericht« (70), der sich zu einer »Geschichte« (73) hin entwickelt. Wie im »Dom«-Dialog wird also der eigentliche Ursprungstext nur durch die mündliche Nacherzählung und Kommentierung Schicht für Schicht verfügbar. Der Erzähl-Akt fungiert dabei – ähnlich wie in der Parabellegende »Vor dem Gesetz« – als auf sich selbst verweisendes Signifikat: Zwar gibt es einen einleitenden Titel, einen Signifikanten (»Landvermesser«), jedoch fehlt der

⁵³ Die folgenden Primärtextzitate entstammen der Ausgabe Franz Kafka: Das Schloß. Roman. In der Fassung der Handschrift. Frankfurt a.M. 2012. Die entsprechenden Seitenangaben werden im Fließtext in Klammern angegeben.

⁵⁴ »[K.:] »Das überrascht mich sehr [...] Ich kann nur hoffen, daß ein Mißverständnis vorliegt.« »Leider nicht«, sagte der Vorsteher, »es ist so, wie ich sage.« »Aber wie ist das möglich«, rief K., »ich habe doch diese endlose Reise nicht gemacht, um jetzt wieder zurückgeschickt zu werden.« »Das ist eine andere Frage«, sagte der Vorsteher, »die ich nicht zu entscheiden habe, aber wie jenes Mißverständnis möglich war, das kann ich ihnen allerdings erklären.« (69)

Inhalt, der dann durch Vormerke ersetzt wird, aber zunächst ohne Antwort bleibt. Erst die Nachfrage eines Kontrollamtes beim Vorsteher, ob ein Landvermesser nun benötigt werde und dieser es verneint, sorgt für einen vermeintlichen Abschluss des Falls.

K. beharrt nach der Erzählung der Fallgeschichte jedoch auf seine Aufnahme als Landvermesser und sucht dies mit zwei eindeutigen Aussagen zu belegen. Als Erstes verweist er noch einmal auf den Brief Klamms, den der Vorsteher unter Zuhilfenahme einer weiteren Meinung (»Mizzi ist völlig meiner Meinung«, 81) von einem Amts- zu einem Privatbrief umdeutet: Nicht als Landvermesser ist K. aufgenommen worden, sondern als Privatmann in die Obhut Klamms. Diese erste Deutung wertet K. als Sinnentleerung des Briefes, wohingegen der Vorsteher K.s Vorwurf widerspricht; ein Privatbrief Klamms »hat natürlich viel mehr Bedeutung«, bezüglich der Würde als auch des Sinns:

»Sie deuten, Herr Vorsteher«, sagte K., »den Brief so gut, daß schließlich nichts anderes übrigbleibt als die Unterschrift auf einem leeren Blatt Papier [...].« »Das ist ein Mißverständnis«, sagte der Vorsteher, »ich verkenne die Bedeutung des Briefes nicht, ich setze ihn durch meine Auslegung nicht herab, im Gegenteil. Ein Privatbrief Klamms hat natürlich viel mehr Bedeutung als eine amtliche Zuschrift, nur gerade die Bedeutung die *Sie* ihm beilegen hat er nicht.« (82)

Auch der nächste Versuch K.s, das Telefonat Schwarzers mit dem Unterkastellan Fritz als eindeutigen Beleg für seine Aufnahme als Landvermesser in die Gemeinde anzuführen, wird vom Vorsteher umgedeutet: Das Telefon ist in den Wirtshäusern nicht mehr als ein Musikautomat.⁵⁵ Im Schloss, wo ununterbrochen telefoniert wird, ist es »Rauschen und Gesang«, in sich »das einzige Richtige und Vertrau-

⁵⁵ Zur Verbindung von Talmud, Telephon und Gesang vgl. Kafka, Schriften Tagebücher Briefe, S. 276f. (wie Anm. 12): »Aus dem Talmud: Geht ein Gelehrter auf Brautschau, so soll er sich einen amhorez mitnehmen, da er zu sehr in seine Gelehrsamkeit versenkt das Notwendige nicht merken würde. – Die Telephon- und Telegraphendrähte um Warschau sind durch Bestechungen zu einem vollkommenen Kreis ergänzt, der im Sinne des Talmud aus der Stadt ein abgegrenztes Gebiet, gewissermaßen einen Hof bildet [...]. – Die Gesellschaften der Chassidim, bei denen sie sich fröhlich über Talmudfragen unterhalten. Stockt die Unterhaltung oder beteiligt sich einer nicht, entschädigt man sich mit Gesang.«

enswerte, was uns die hiesigen Telephone übermitteln, alles andere ist trügerisch«, bei direkter Verbindung und Antwort ist es hingegen »nichts [...] als Scherz« (83) der Beamten. Wieder konzentriert sich K. auf die logische Folge dieser Aussagen, und schließt: »viel Vertrauen aber hatte ich zu diesen telephonischen Gesprächen nicht und war mir immer dessen bewußt, daß nur das wirkliche Bedeutung hat, was man geradezu im Schloß erfährt oder erreicht« (84). Das Stichwort der *wirklichen Bedeutung* erneut aufgreifend, verweist der Vorsteher unter Einbezug des Klammschen Briefes auf die Differenz von amtlicher und privater Bedeutung, wobei letztere viel größer ist, zumindest in Bezug auf freundschaftliche oder feindliche Verhältnisse. Weder dürfe man die »Äußerungen des Schlosses [...] wortwörtlich hinnehmen«, noch ihnen vollständige Bedeutungslosigkeit attestieren.⁵⁶ Stattdessen bedarf ein tieferes Verständnis der Fallgeschichte einer fortwährenden Kommentierung. Die weiteren Erklärungsversuche K.s unter den vereindeutigenden Stichworten des *Herlockens* und *Hinauswurfs* bleiben für den Vorsteher deshalb unverständlich:

Was Sie dann aber von Herlocken sagen, ist mir unbegreiflich. Wären Sie meinen Ausführungen besser gefolgt, dann müßten Sie doch wissen, daß die Frage Ihrer Hierherberufung viel zu schwierig ist, als daß wir sie hier im Laufe einer kleinen Unterhaltung beantworten könnten. (85)

Wohingegen die Figur K. – wie auch »Im Dom« – noch bis zuletzt versucht einen logischen Schluss zu ziehen, der schließlich nur in das Unentscheidbare führt: »So bleibt dann als Ergebnis«, sagte K., »daß alles sehr unklar und unlösbar ist bis auf den Hinauswurf.« (85) Am Ende also steht K.s »Einblick« in das »Gewirre« (74) der Behörde, der keine Einsicht generiert. K. gegenüber steht, wie auch schon mit dem Geistlichen im »Prozeß«, ein Gesprächspartner, der fortwährend Ein- und Widerspruch übt. In seinen Kommentaren legt der Vorsteher die Stichwortgebung K.s verkehrend aus und generiert Bedeutung dort, wo K. sie zu vereindeutigen sucht. Statt einem Zu-Wenig an Sinn verweist der Vorsteher also auf ein Zu-Viel an Sinn. Dies ist eine Form der

⁵⁶ »Nein«, sagte der Vorsteher an einem Wort sich festhaltend, »wirkliche Bedeutung kommt diesen telephonischen Antworten durchaus zu, wie denn nicht? Wie sollte eine Auskunft, die ein Beamter aus dem Schloß gibt, bedeutungslos sein?« (84)

Exegese, an der K. – dies sei hier nur am Rand erwähnt – auch noch in anderen Gesprächen im »Schloß«-Roman scheitert.⁵⁷ Weder auf räumlicher noch auf hermeneutischer Ebene gelingt K. damit ein Eindringen in das Schloss: Die Dialoge K.s mit den Einheimischen führen ihn in seiner Sinnsuche statt ins Zentrum der Gemeinde eher auf Abwege, ähnlich wie die Hauptstraße zum Schloss selbst.⁵⁸

V. Hermeneutisch-christliche Deutungshoheit und -talmudische Bedeutungsvielfalt

Die Sinnsuche nach den Gesetzen des Gerichts oder der Gnade des Schlosses ist für die Figur K. zentral. Doch statt im Verlauf der Erzählungen zunehmend Erkenntnis zu gewinnen, verkennt K. die Strukturen des Gerichts wie auch des Schlosses. Ersichtlich wird dies in den Dialogpartien, wie sie hier beispielhaft anhand des Geistlichen bzw. GefängnisKaplans und des Gemeindevorstehers veranschaulicht wurden: In diesen Gesprächen trifft K. auf eine Kultur der fortlaufenden Kommentierung und damit Sinnpluralisierung.

Jene Gesprächskultur könnte – im Hinblick auf zwei mögliche, interpretatorische Pole der christlichen und talmudischen Hermeneutik – als geschlossenes System von produktiver Mehrdeutigkeit oder als Prinzip destruktiver Sinnverweigerung und damit schlicht Täuschung⁵⁹ verstanden werden. Für letzteres hat Matthias Schuster darauf hingewiesen, dass etwa die Auslegungspraxis des Gemeindevorstehers – wie auch die Kommentare K.s – einen autofiktionalen

⁵⁷ Vgl. dafür die Kapitel »Gespräch mit der Wirtin« (54–66), »Kampf gegen das Verhör« (122–132) und weitläufiger auch die Gespräche mit Olga (181–258).

⁵⁸ »So ging er [K.] wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg. Die Straße nämlich, diese Hauptstraße des Dorfes führte nicht zum Schloßberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher. Immer erwartete K., daß nun endlich die Straße zum Schloß einlenken müsse, und nur weil er es erwartete ging er weiter; [...]« (Ankunft, 18)

⁵⁹ Den Vorwurf der beliebigen, dubiosen Gesprächsführung macht etwa Matthias Schuster für den Dialog zwischen dem Gemeindevorsteher und K. sowie vergleichend für den Dialog zwischen Geistlichem und K. im »Prozeß«; vgl. Matthias Schuster, Franz Kafkas Handschrift zum »Schloß«. Heidelberg 2012, S. 364.

»Kampf um die Deutung der umgebenden Wirklichkeit und um Deutungsmacht«⁶⁰ darstellt. Edgar Platen sieht wiederum in K.s »Reduktion von Wirklichkeit auf das begriffliche Faktum [...] eine Herrschaftsfunktion«, indem K. versucht, strukturanalog zum Schloss die gegebenen, bedeutungslosen Fakten mit Bedeutung aufzufüllen, instrumentell zu funktionalisieren und dadurch zu beherrschen.⁶¹

Man könnte die hier beschriebenen Dialoge aber auch als talmudische Replikation⁶² verstehen, d.h. sie in der Tradition talmudischer Gesprächskultur lesen, die über haggadische Fallbeispiele eine halachische Fragestellung und Feststellung entwickelt.⁶³ Wie der Talmud selbst ist der sinnpluralisierende Kommentar, äußerlich etwa in Mishna und Gemara fortlaufend verweisend, wichtiger als eine monose-

⁶⁰ Ebd., S. 365.

⁶¹ Vgl. Edgar Platen, *Das totale System. Zum Verstehensproblem in Franz Kafka: »Das Schloß«*. In: Ders., *Poesie & Technik. Interpretationen zum Fragehorizont*. Frankfurt a.M. 1997, S. 161–189, hier S. 173–175. Man könnte an dieser Stelle ergänzen, dass – ausgehend von der Figur des Geistlichen – in den analytischen Dialogen von Kafkas Erzählungen das Herrschaftsinstrumentarium des Pastoral-Rhetorischen etabliert wird, wie es Michel Foucault beschrieben hat. Das betrifft etwa den Kernaspekt des Geständnisses sowie der eschatologischen Wahrheitsfindung, die für das Subjekt abhängig gemacht wird von pastoraler Erkenntnisshoheit. Für die Figur K. bedeutet dies, dass sie Erlösung nur findet, wenn sie den Auslegungen pastoraler Figuren wie dem Geistlichen, aber auch dem Gemeindevorsteher, folgt.

⁶² Auf der Schriftebene hat Erwin Steinberg bereits eine analogische Struktur vom Druckbild der Tora und dem Folterapparat in Kafkas »In der Strafkolonie« hingewiesen (»Es müssen also viele, viele Zieraten die eigentliche Schrift umgeben«). Vgl. Erwin R. Steinberg, *Die zwei Kommandanten in Kafkas »In der Strafkolonie«*. In: Franz Kafka. Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Philadelphia. Hg. von M.L. Caputo-Mayr. Darmstadt 1978, S. 146; zit. n. Voigts, *Franz Kafka im Spannungsfeld*, S. 126 (wie Anm. 5). Etwas weitläufiger betont auch Voigts, dass Kafka in seinen Texten nicht das Gebet, sondern nur die Form des Gebets schreibend ausgeformt hat. Vgl. Voigts, *Kafka im Spannungsfeld*, S. 140 (wie Anm. 5). Dabei blieb Kafka im Schreiben »ein Westjude, der das talmudische Denken nicht realisieren und es nur in Teilen imitieren konnte« (vgl. ebd., S. 144). Genau diese Imitation dupliziert das talmudische Denken auf der Figurenebene selbst – aufgrunddessen ist ein sinnkonstituierendes Gelingen m.E. gar nicht das Ziel einer solchen duplizierenden Imitation, sondern primär die Form des Talmudischen in seiner dialogischen Ausgestaltung.

⁶³ Laut Catharine Hezser lässt sich insbesondere im liberalen Judentum um 1900 eine »Aufwertung der aggadischen (Erzähl-) gegenüber der halakhischen (Rechts-)Tradition« ausmachen. Vgl. Catharine Hezser, *Rabbinische Gleichnisse und ihre Vergleichbarkeit mit neutestamentlichen Gleichnissen*. In: *Hermeneutik der Gleichnisse Jesu. Methodische Neuansätze zum Verstehen urchristlicher Parabeltexte*. Hg. von Ruben Zimmermann. Tübingen 2008, S. 217–237, hier 218.

mierende Antwort. Und das geschieht traditionell beim Erlernen des Talmud in seiner Exegese, d.h. im Gespräch des Rabbis mit seinen Schülern, wobei der Rabbi angehalten ist, durch Stichwortgebung auf den nächstliegenden Sinn zu verweisen.

Zu solch einer Offenheit ist der Außenseiter K. offenbar nicht fähig. Gezeigt wird im »Prozeß« wie auch im »Schloß« eine Figur, die um Sinn innerhalb eines unbekannten Systems ringt, und bereit ist, für das Sinnhafte der Verhaftung bzw. der Berufung zu kämpfen. Während der Geistliche im »Prozeß« K.s Bemühungen um Sinnverstehen im Rückblick durch die Parabellegende transzendental-gleichnishaft erläutert, wird das Sinnverstehen im »Schloß« in vielen Dialogen transzendental angelegt. Das Gespräch des Geistlichen mit dem Prokuristen K. ist in dieser Hinsicht prototypisch für die Gespräche des Landvermessers K. mit anderen Figuren wie der Wirtin, Momus oder dem Gemeindevorsteher. Immer wieder reden diese mit K. über Verfahren des Schlosses und eben auch dessen Berufungsverfahren, doch statt eschatologischer Hoffnung zieht die Figur K. daraus – Nichts.⁶⁴ »[Es gibt] unendlich viel Hoffnung –, nur nicht für uns«, soll Kafka einmal im Gespräch mit Max Brod gesagt haben.⁶⁵ Vielleicht ist dies das Unglück der Figur K.: Unendlich viele talmudische Sinnangebote, nur nicht für den monosemierenden Hermeneutiker K.

⁶⁴ Nach einem gemeinsamen Treffen von Kafka und Jiri Mordechai Langer mit einem Rabbi schreibt Kafka an Max Brod (Brief vom 17./18. Juli 1916, 876): »L. [Langer] sucht oder ahnt in allem tiefern Sinn, ich glaube, der tiefere Sinn ist der, daß ein solcher fehlt und das ist meiner Meinung nach wohl genügend.« Franz Kafka, Schriften Tagebücher Briefe, S. 180 (wie Anm. 3).

⁶⁵ Vgl. Max Brod, Über Franz Kafka. Frankfurt a.M. 1986, S. 71. Walter Benjamin hat dieses Zitat dann in einem grundlegenden Essay übernommen. Vgl. Walter Benjamin, Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestags. In: Benjamin über Kafka. Hg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1981, S. 14.

»Kommt her ihr Böhmen alle«
Hugo von Hofmannsthal bei Ingeborg Bachmann

In Erinnerung an Martin Stern (1930–2024)

Hofmannsthal und Bachmann, Bachmann und Hofmannsthal: nicht viel scheint die beiden zu verbinden auf den ersten Blick, ihre Werke siedeln an getrennten Orten im Kanon der Literatur. So sind bislang weder die Spuren des einen im Werk der anderen, noch erst ihre poetologischen Beziehungslinien und strukturellen Analogien genauer in den Blick genommen worden, von einzelnen Motivstudien abgesehen.¹ Bachmann hatte als Nachgeborene und Leserin² das Privileg, sich auf einzelne Figuren und Formulierungen Hofmannsthals, auf seinen Sprachstil und den atmosphärischen Gehalt seiner Szenerien vielfach beziehen zu können. Umgekehrt scheinen Hofmannsthals verblüffende Wendungen vom Dichter zum Theatermann, zum Librettisten und kulturpolitischen Akteur ein Muster der Selbstverwandlung abzugeben, dessen Spuren in manchen Richtungswechseln Ingeborg Bachmanns wiederzufinden sind. Beide ergreifen skeptisch und sympathisierend das Erbe der Habsburgerwelt und zeigen sich als produktive Adepten der Wiener Sprachkritik. Auf die Ferne hin stehen sie durch gemeinsame Motive und Interessenlagen miteinander in einer Korrespondenz, die weitgehend ungeschrieben blieb. So wird das hier

¹ Kurt Klinger, Hofmannsthal und Ingeborg Bachmann. Beispiel einer Nachwirkung. In: Literatur und Kritik, 1981, S. 392–406; Rüdiger Görner, Todesarten – Requien – Sterbeszenen: Ingeborg Bachmann, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal. In: Ders., Hadesfahrten. Untersuchungen zu einem literaturästhetischen Motiv. Paderborn 2014, S. 44–51.

² Hofmannsthals Werke waren in Ingeborg Bachmanns Bibliothek breit vertreten; Einzelausgaben, Auswahlbände und Sammelausgaben reichen von Ausgaben aus den zwanziger Jahren bis in die Gegenwart und decken das gesamte Spektrum von der Lyrik und den Frühen Dramen über die Aufsätze und Reden bis hin zu den Erzählungen und Dramen ab; viele Werke sind in verschiedenen Ausgaben präsent. Vgl. Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich 2005, Kommentar der Hg., S. 635f.

Entwickelte nicht mit systematischen Auswertungen und Ergebnissen aufwarten können, ist vielmehr als exemplarische Besichtigung intertextueller Filiationen und einer intensiv gepflegten, kulturellen wie poetischen Wahlverwandtschaft gedacht.

Lyrik der Anfänge

Ingeborg Bachmann stand in der Frühzeit ihrer literarischen Entwicklung unter dem Einfluss eines großen poetischen Solitärs, dessen Gedichte einen ganz eigenen Sound aufweisen und voller enigmatischer Chiffren sind. In ihren Gedichten und Briefen der fünfziger Jahre zeigt sich Bachmann als empathische Verehrerin eines damals noch jungen Dichters, der Freunde beiderlei Geschlechts in Bann zu schlagen wusste und erotische Trophäen zu sammeln liebte, aber in diesem Falle die Bewunderung durch die junge Geliebte dann doch zunächst auf Distanz halten wollte. Bachmanns Wiener Begegnung mit Paul Celan, Ausgangspunkt einer fast lebenslangen Freundschaft,³ war vergleichsweise kurz und intensiv, sie endete zunächst mit einer Enttäuschung. Celans Name, seine poetische Textur wurden mit wenigen Gedichtbänden bald zu einem Markenzeichen von unverwechselbarer Prägung.

Sein Einfluss auf Ingeborg Bachmanns lyrisches Schaffen war immens,⁴ und erst mit ihrer entschiedenen Abkehr vom Gedichte-Schreiben trat Bachmann auch aus dem Banne Paul Celans heraus, um sich anderen künstlerischen Partnern zuzuwenden – und neuen, auf ihre persönliche Schreib-Situationen und deren veränderte mediale Bedingungen reflektierenden Ausdrucksformen: dem Hörspiel, der Prosa,

³ Ingeborg Bachmann – Paul Celan, Herzzeit. Der Briefwechsel. Mit Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé. Hg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M. 2008. Vgl. Andrea Stoll, Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit. Biografie. München 2013, S. 95–110; Ina Hartwig, Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken. Frankfurt a.M. 2017, S. 35–63.

⁴ Vgl. Ingeborg Bachmann – Paul Celan, Poetische Korrespondenzen. Hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a.M. 1997. Ferner: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen. Hg. von Gernot Wimmer. Berlin et al. 2017.

dem Essay oder den Traumprotokollen. Ein nur mehr routiniertes Fortsetzen des bisherigen poetischen Schaffens wäre ihr verdächtig erschienen, wie Bachmann in einem Gespräch mit Kuno Raeber rückblickend für sich in Anspruch nimmt. »Ich habe aufgehört, Gedichte zu schreiben, als mir der Verdacht kam, ich ›könne‹ jetzt Gedichte schreiben, auch wenn der Zwang, welche zu schreiben, ausbliebe.«⁵ Selbst noch ihre Skepsis gegenüber artistischer Geläufigkeit hat Bachmann später in eine prägnante poetische Gestalt zu bringen vermocht, etwa in dem 1964 entstandenen Gedicht »Keine Delikatessen«, wo es heißt: »Nichts mehr gefällt mir. Soll ich / eine Metapher ausstaffieren / mit einer Mandelblüte?«⁶ Man hat diese Verse, die auch an Celans eigenständige Symbolsprache erinnern, verstanden als »Denunziation der traditionellen lyrischen Bildlichkeit.«⁷ Sie wusste, gegen welche Erwartungen sie anzuschreiben hatte. Nach ihrem Wechsel in die Erzählprosa aber hat das abschätzige, von Marcel Reich-Ranicki stammende Wort von der »gefallenen Lyrikerin« die Runde gemacht;⁸ es steht musterhaft für die obstinate Abwertung durch jene männlichen Literaturkritiker, für welche Lyrik und Weiblichkeit noch in klischeehafter Allianz miteinander standen.

Etwa Mitte der fünfziger Jahre kam Bachmann mit dem jungen Komponisten Hans Werner Henze zusammen und begann, in Zusammenarbeit mit ihm literarische Sujets nach vorhandenen Stoffen einzu-

⁵ Gespräch mit Kuno Raeber. Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich 1983, S. 40.

⁶ Ingeborg Bachmann, *Letzte, unveröffentlichte Gedichte. Entwürfe und Fassungen*. Hg. und kommentiert von Hans Höller. Frankfurt a.M. 1998, S. 59. Das Gedicht akzentuiert damit eine »Verweigerung des ästhetischen Scheincharakters«, die in Bachmanns Werk eine weit zurückreichende Haltung darstellt (ebd., Hg.-Kommentar, S. 91).

⁷ Heinrich Kaulen, *Zwischen Engagement und Kunstautonomie: Ingeborg Bachmanns letzter Gedichtszyklus »Vier Gedichte« (1968)*. In: DVjs, 1991, S. 755–776, hier S. 765.

⁸ Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki hatte dieses Verdikt bereits gegen den Erzählungsband »Das dreißigste Jahr« von 1961 formuliert und angesichts des zweiten Prosabandes »Simultan« und des Romans »Malina« zu Anfang der siebziger Jahre verschiedentlich bekräftigt (Die Zeit, 19. September 1972; FAZ, 16. März 1973); vgl. Hans Höller, Ingeborg Bachmann. Reinbek 1999, S. 159. Zu Reich-Ranickis männlich-jovialer Einschätzung Bachmanns vgl. auch Hartwig, *Wer war Ingeborg Bachmann?* (wie Anm. 3), S. 101–110.

richten: zunächst den »Monolog des Fürsten Myschkin« aus Dostojewskis »Der Idiot« für eine von Henze vertonte Ballettpantomime (1953); sodann die Opern-Libretti zu Kleists »Prinz von Homburg« und später zu einer Geschichte von Wilhelm Hauff, die unter dem Titel »Der junge Lord« adaptiert wird. Dass eine anerkannte Dichterpersönlichkeit sich aus der Domäne ihrer poetischen Souveränität herausbegibt, ganz bewusst eine kollaborative Arbeitsweise eingeht und dabei einem anderen künstlerischen Medium bei- oder sogar unterordnet, hat in der Literaturgeschichte durchaus Seltenheitswert. Wenn dann reflexhaft der Verlust ihres lyrischen *ingenium* und seiner einsamen Stilhöhe zugunsten weniger präntiöser Prosawerke, Dramentexte und Libretti beklagt wird, so hat dies dann allerdings durchaus eine gewisse Tradition und lässt sich zumindest bis auf einen vergleichbar prominenten Präzedenzfall zurückführen.

Einen in manchen der skizzierten Gelenkstellen vergleichbaren Entwicklungsgang hatte Hugo von Hofmannsthal, die herausragende poetische Erscheinung der Wiener Moderne, ein halbes Jahrhundert zuvor genommen. Am Beginn seines publizistischen Hervortretens hatte der mit einer Wiener Caféhaus-Begegnung eröffnete persönliche Kontakt mit Stefan George gestanden.⁹ George, der seinerzeit schon eine etablierte Dichtergröße war, suchte vergebens den jungen Hofmannsthal anzuwerben und in seine persönliche Nähewelt hineinzuziehen. Doch blieben die Dichtungen Georges, blieben auch seine verlegerischen Organe für das gesamte letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein bevorzugter Bezugspunkt des Jungdichters Hofmannsthal.

Ein Jahrzehnt später jedoch hatte Hofmannsthal sich dem Einfluss Georges entzogen und von der Dichtung als primärer Werkgattung abgewandt. Er nahm Kontakt auf zu dem Theatermann Max Reinhardt, zu dem Komponisten Richard Strauss; dadurch knüpfte er höchst publikumswirksame Medienkontakte, die seine Arbeitsweise und künstlerische Produktivität tiefgreifend transformieren sollten. Ein für die

⁹ Zum von George mit gewisser Aufdringlichkeit herbeigeführten Zusammentreffen und dem schwierigen Verhältnis zwischen George und Hofmannsthal vgl. Thomas Karlauf, Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. München 2007, S. 9–27; Jörg Schuster, »Kunstleben«. Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900. Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthals und Rainer Maria Rilkes. Paderborn 2014, S. 41–58.

produktionsästhetische Umstellung von (individueller) Dichtkunst auf (vernetzt agierende) Literatur symptomatisches Indiz liefert der Umstand, dass »[f]ast gleichzeitig« zu dem »folgenreichen Treffen mit Richard Strauss« im Frühjahr 1906 »der Briefwechsel mit George« endet und »nicht wieder aufgenommen« wird.¹⁰ Es galt nunmehr, die eigene literarische Formungskraft in den Dienst gemeinschaftlicher Verfertigung zu stellen; in kollaborativer Arbeitsweise mit Kessler und Strauss entstand der 1911 uraufgeführte »Rosenkavalier«. Das Echo war glanzvoll, wenngleich nicht alle Freunde des Dichters sich von dessen Metier-Wechsel begeistert zeigten. Bekannt ist die Sottise Karl Wolfskehl's, der nach dem Operndebüt mit schneidendem Ton zwischen zwei Autor-Persönlichkeiten unterschied: »Ach, Sie sprechen über den Dichter Hofmannsthal! Der war enorm. Aber der ist 1906 gestorben. Das Libretto ist von seinem Vetter gleichen Namens.«¹¹

Weitere Erfolge Hofmannsthal's, als Librettist von Richard Strauss und als Dramatiker auf den Bühnen Max Reinhardts, bekräftigten den eingeschlagenen Weg des Dichters in die gemeinschaftliche, dialogische Arbeitsform. Hofmannsthal's Abwendung von der eigenen Jugendlyrik, die Beendigung des Verfassens von Gedichten überhaupt bildet einen der auffälligsten Brüche und Richtungswechsel seiner Autorschaft und wurde von etlichen literarischen Zeitgenossen wortreich bedauert. Noch postum glaubte Thomas Mann die Legende vom Jungdichter als der eigentlichen künstlerischen Lebensleistung Hofmannsthal's weiterführen zu müssen: »[...] wenn er nach den Gedichten und ersten lyrischen Spielen gestorben wäre, es ist wahr, er wäre ein Gott gewesen«.¹² Doch erst als gesellschaftlicher Akteur und öffentlicher Redner, als Kooperationspartner von Theater- und Opernbühnen, als Anthologist und Vermittler österreichischen Schrifttums und nicht zuletzt als Mitgründer der Salzburger Festspiele hatte

¹⁰ Mathias Mayer, Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart 1993, S. 7.

¹¹ Edgar Salin, Um Stefan George, S. 222, zit. nach Karlauf, Stefan George (wie Anm. 9), S. 27. Vgl. Dangel / Honold, Biographie, S. 311.

¹² Thomas Mann, In Memoriam. Neue Freie Presse, 21. Juli 1929; Wiederabdruck in: Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. 2. Aufl. Bern / München 1963, S. 288; vgl. Dangel / Honold, Biographie, S. 143, S. 772f.

Hofmannsthal zu jenem vielfältigen und innovativen Repräsentanten seiner Habsburger Herkunftswelt werden können, als der er in die europäische kulturelle Moderne hineinwirkte.

Habsburgische Gedächtnislandschaften

Ingeborg Bachmann, aus dem südlichen Kärnten stammend und von Kindheit an mit der sprachlich-kulturellen Nähe Italiens und Sloweniens aufgewachsen, in einer „Heimat an der Grenze“,¹³ hat sich bei aller Faszination für die europäischen Metropolen Rom und Paris stets auch als Österreicherin in der Tradition des Hauses Habsburg verstanden, das sie in dem späten Roman »Malina« als ein »Haus Österreich« in ihre persönliche mythogeographische Selbstverortung überführt. »Ich muß gelebt haben in diesem Haus zu verschiedenen Zeiten, denn ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und im Hafen von Triest, ich träume auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch.«¹⁴ Dem schriftdeutschen Standard des von westdeutschen Verlagen bestimmten Literaturbetriebs der sechziger Jahre setzt Bachmann bewusst ein multiregionales Sprachgefühl entgegen, das sich durch vielerlei Kontaktzonen und mit »fremdklingenden Namen«¹⁵ in unterschiedlichsten Formen entfaltet, und in dem ihre engsten Korrespondenzpartner nicht nur in Österreich und Deutschland zu finden sind, sondern ebenso in der Schweiz, in Frankreich, in Schweden und Italien.

In Lektüren, Übersetzungen und fremdsprachlichen Briefen hat sie sich diese angrenzenden Sprachräume aktiv angeeignet und dabei die Sprache selbst als ein räumliches, von Verkehrsadern und Grenzlinien vielfach durchzogenes territoriales Gebilde kennengelernt. Etliche

¹³ Bachmann, Biographisches. In: Kritische Schriften (wie Anm. 2), S. 4–9, hier S. 8.

¹⁴ Ingeborg Bachmann, *Malina*, Druckfassung. »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter der Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich 1995, Bd. 3.1, S. 397.

¹⁵ Bachmann, Biographisches (wie Anm. 13), S. 4.

ihrer Gedichte nehmen auf dieses primär räumlich erfahrene Sprachgefühl Bezug.

Große Landschaft bei Wien

Geister der Ebene, Geister des wachsenden Stroms,
zu unsrem Ende gerufen, haltet nicht vor der Stadt!
Nehmt auch mit euch, was vom Wein überhing
Auf brüchigen Rändern, und führt an ein Rinnsal,
wen nach Ausweg verlangt, und öffnet die Steppen!

Drüben verkümmert das nackte Gelenk eines Baums,
ein Schwungrad springt ein, aus dem Feld schlagen
die Bohrtürme den Frühling, Statuenwäldern weicht
der verworfene Torso des Grüns, und es wacht
die Iris des Öls über den Brunnen im Land.

Was liegt daran? Wir spielen die Tänze nicht mehr.
Nach langer Pause: Dissonanzen gelichtet, wenig cantabile.
(Und ihren Atem spür ich nicht mehr auf den Wangen!)
Still stehn die Räder. Durch Staub und Wolkenspreu
Schleift den Mantel, der unsre Liebe deckte, das Riesenrad.¹⁶ [...]

Evoziert der Gedichtstitel zunächst ein Landschaftspanorama nach Art der frühneuzeitlichen Weltlandschaften und raumgreifenden Tafelbilder, so bereiten die dann konkret in den Blick gefassten topographischen Details den lesenden potentiellen Betrachtern eine schmerzliche Desillusionierung. Von Rinnsalen und versteppten Flächen ist da die Rede, und vor allem von riesigen Bohrtürmen zur Ölförderung, Monumenten des unübersehbar vorangerückten Industriezeitalters. Diese gewaltigen Maschinen sind es, die den »Frühling«, und damit die erwartbare atmosphärische Grundierung der Landschaft, »aus dem Feld schlagen«, der Kontrast zwischen dem landschaftlichen Szenario und der auf Rohstoffgewinnung ausgerichteten Inwertsetzung des Bodens ist ein polemischer, semantisch intensiv genutzter Spannungsquell des Gedichts.

Bachmann bezieht sich in diesem Fall konkret auf die petrochemischen Anlagen, die im Zuge der Ölbohrungen bei Zistersdorf in Niederösterreich Ende der dreißiger Jahre aus dem Boden gestampft

¹⁶ Ingeborg Bachmann, Große Landschaft bei Wien, v. 1–15. In: Die gestundete Zeit. Gedichte. Hg. von Irene Fußl. München / Berlin 2023, S. 55.

wurden, ein charakteristisches Produkt der kriegswirtschaftlichen Neuausrichtung unter dem NS-Regime und insofern ein auch im militärhistorischen Sinne belastetes ›Feld‹.¹⁷ Die Dichterin nutzt hierbei eine kontrastive Technik der stilrhetorischen *Fallhöhe*, wie sie bereits Robert Musils Romanheld Ulrich im Hinblick auf die landschaftliche Umgebung Wiens praktiziert hatte. Denn angelegentlich einer Ausflugsepisode während der stagnierenden Gesellschaftshandlung des Romans kontert Ulrich die naturselige Waldesromantik der Eichendorffschen Verse »Wer hat dich, du schöner Wald / Aufgebaut so hoch da droben« mit der unverlangten Antwort: »die Niederösterreichische Bodenkreditbank«. Der skeptische Romanheld liefert damit einen ironischen Hinweis auf realwirtschaftliche Machtverhältnisse, unter denen die vom Gedicht besungene Schöpfungsinstanz längst schon im Grundbuchsregister von einem Immobilienkonsortium vertreten wird. Plädiert wird auf diese Weise für eine Zivilisationskritik, die schärfer und nüchterner agiert als romantisierende Nostalgie, und dabei insbesondere die ökonomische Basis des gesellschaftlichen Lebens ins Auge fasst. »Das wissen Sie nicht, Kusine, daß alle Wälder hier der Bodenkreditbank gehören?«¹⁸

»Große Landschaft bei Wien« leistet Vergleichbares mit den sprachkritischen Registern der Lyrik. Das Gedicht ist demnach vordergründig *auch* als zeitkritischer Reflex auf die als beklagenswert empfundene Entstellung von gewachsener Landschaft durch industrielle Eingriffe und technische Armaturen zu verstehen. Gleichwohl trifft ebenfalls zu, dass, wie die Herausgeberin der neuen Edition dieses Gedichtzyklus' im Kommentar bemerkt, dieses Gedicht »von den ersten bis zu den letzten Versen das Denken und Fühlen der Wiener Moderne zu erkennen gibt«.¹⁹ Und dies nicht nur deshalb, weil im Verlaufe des

¹⁷ Für die Kriegsführung im Osten waren die Erdölvorkommen von erheblicher Bedeutung, die Anlagen waren deshalb im Juni 1944 auch Ziel alliierter Luftangriffe und zogen im Frühjahr 1945 besonders erbitterte Gefechte auf sich.

¹⁸ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé. 2 Bde. Reinbek 1978, S. 280. Vgl. Norbert Christian Wolf, »Wer hat dich, du schöner Wald...?« Kitch bei Musil – mit Blick auf den »Mann ohne Eigenschaften«. In: *ZfdPh*, 2008, S. 199–217, hier S. 207f.

¹⁹ Bachmann, *Die gestundete Zeit* (wie Anm. 16), Kommentar der Hg. Irene Fußl, S. 211.

zwölf Strophen umfassenden Gedichts diverse topographische Insignien wie das Prater-Riesenrad oder die alte Kirche Maria am Gestade aufgerufen werden, mit denen sich eine emblematische Wien-Semantik evozieren lässt. In den zitierten Versen kommt überdies der auffälligen, in Klammern gesetzten Parenthese aus der dritten Strophe eine besondere, hinweisgebende Funktion zu, weil sich diese als direkte Bezugnahme und bestimmte Negation eines wichtigen lyrischen Prätextes identifizieren lässt – Hugo von Hofmannsthals Terzinen »Über Vergänglichkeit«. Dort nämlich heißt es:

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?²⁰

In schockhafter Verdichtung überlagern sich traumatische Erfahrungen eines erlittenen Verlusts mit solchen einer suggestiv erlebten körperlichen Gegenwärtigkeit des verstorbenen Menschen. Der Modus einer unerbitlich verrinnenden Zeit scheint für einmal selbst *palpabel*, physisch tastbar zu werden. Eine solche räumliche Dimension des Erlebens von Vergänglichkeit ist auch das untergründige Thema von Bachmanns Gedicht. Denn unter den aktuellen Spuren von Industrie und Kriegsführung zeigen sich Schwellenmerkmale und Zerfallsspuren früherer großer Reiche; sogar ein »trunkenes Limesgefühl« stellt sich ein, wenn unter den »Pappeln am Römerstein« der »Schauplatz vielvölkiger Trauer« vermutet wird (v. 26, 28).

Es ist solche vertikale Mehrschichtigkeit, die auch das horizontale Bewusstsein weitet, gegenüber einem Schmalspurleben, das »abgewandert in Baukästen« (v. 30) die Alltagsexistenz dominiert. Die nach den südöstlichen Ebenen Pannoniens offene, unabgegrenzte Kulturlandschaft des mittleren Donauraumes ist eine immense Ressource der Begegnungen und des Austauschs. In ihrem zweiten Gedichtband »Anrufung des Großen Bären« hat Bachmann diesen mittel- und osteuropäischen Gefilden mehrfache, weit ausgreifende Beschreibungen gewidmet, etwa in dem Zyklus »Von einem Land, einem Fluß und den Seen«, oder auch in dem Gedicht »Landnahme«, in dessen Schlusstro-

²⁰ SW I. Gedichte 1, S. 45.

phe ein mythopoetischer Vorsatz gefasst wird: »Um dieses Land mit Klängen / ganz zu erfüllen, / stieß ich ins Horn, / willens im kommenden Wind / und unter den wehenden Halmen / jeder Herkunft zu leben!«²¹

Der Herkunftsraum ist also kein gesetztes biographisches Faktum, er will mit poetischen Mitteln erkundet und erworben sein. Der (bislang kaum kommentierte) Umstand, dass Bachmann in der Eingangsszenarie ihrer Wien-Landschaft bekannte Verse Hugo von Hofmannsthals zitiert, bedeutet eine literarische Gruß-Geste über den singulären poetischen Augenblick hinaus. Hofmannsthal ist für Ingeborg Bachmann eine der elementaren kulturellen Bezugsgrößen, über unterschiedliche literarische Entwicklungsphasen hinweg. Sein Werk wird, nicht nur weil es zu den konstitutiven Beständen der Wiener Moderne gehört, von Ingeborg Bachmann vielfach erwähnt, und zwar in seiner ganzen Spannweite vom lyrischen Jugendwerk über die sprachkritischen Reflexionen des Chandos-Briefes bis zu den dramatischen Werken des Opern- und Komödienschaffens. Von vergleichbarer orientierender Wirkungskraft erweisen sich im Denken Bachmanns ansonsten nur mehr die Arbeiten Robert Musils, besonders der »Mann ohne Eigenschaften«, und die Philosophie Ludwig Wittgensteins; und von beiden ließe sich sagen, dass ihre sprachschöpferischen und gesellschaftsdiagnostischen Impulse in gewisser Weise auf den Werken Hofmannsthals aufbauen, im Sinne einer fortreichenden Linie der analytischen Wiener Sprachreflexion.

Jenseits der Sprache: die Simultankunst der Opernlibretti

Als Ingeborg Bachmann an der Universität Frankfurt als erste Inhaberin der neu eingerichteten Poetik-Professur im Herbst 1959 ihre Vorlesungen über »Fragen zeitgenössischer Dichtung« hielt, war ihr Auftakt zu dieser Standortbestimmung von dem Bestreben erfüllt, gemeinsam mit ihrem Publikum endlich Abstand zu gewinnen von den immer noch kursierenden Programm-Vokabeln aus dem ersten Nachkriegs-

²¹ Ingeborg Bachmann, Landnahme. In: Anrufung des Großen Bären. Hg. von Luigi Reitani. München / Berlin 2022, S. 37, v. 14–19.

jahrzehnt, »Worte [...] wie Kahlschlag, Nullpunkt, Kaligraphie, Existenzielles, Seinslagen«, und auch vom wiederholten »Aufflackern des Kampfes zwischen der engagierten Literatur und dem l'art pour l'art«, eine Debatte, die sie geschichtlich einordnet als eine »direkte Folge der politischen Katastrophe in Deutschland und der damit verbundenen Katastrophe in den heimgesuchten Nachbarländern, genährt von der Ahnung neuer künftiger Katastrophen«. ²² Sowohl das kleinteilige Richtungsgeplänkel, wie es für die Anfänge der Gruppe 47 und ihre männliche Kriegerückkehrer-Generation prägend gewesen war, wie auch die generelle Kontroverse zwischen Selbst- und Fremdzwecken der Kunst verstellen aus Bachmanns Sicht die Aufmerksamkeit für die Kernfragen des dichterischen Geschäfts; denn was »den Schriftsteller« vor allem »zu bewegen hat, betrifft die Rechtfertigung seiner Existenz«, und damit in erster Linie die Frage nach dem Beitrag, den er oder sie zur gesellschaftlichen Verständigung über die gegenwärtige Welt zu leisten vermag.

Es ist das Jahrhundert der Moderne, in dem sich diese Problematik in neuer, durch den dramatischen gesellschaftlichen Wandel forcierten Schärfe stellt. »Der Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber.« ²³ Mit einem perspektivischen Abstand zu den angedeuteten Nachkriegsdebatten verfolgt Bachmann diese Problematik der Rechtfertigung bis in die Inkubationsphase der literarischen Moderne zurück und führt als ihren wichtigsten Gewährsmann Hugo von Hofmannsthal an; dieser ist der erste Autor, der in ihrer Poetikvorlesung namentlich aufgerufen und ausführlich gewürdigt wird.

»Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert. Das erste Dokument, in dem Selbstbezweiflung, Sprachverzweiflung und die Verzweiflung über die fremde Übermacht der Dinge, die nicht mehr zu fassen sind, in einem Thema angeschlagen sind, ist der berühmte ›Brief des Lord Chandos‹ von Hugo von Hofmannsthal. Mit diesem Brief erfolgt zugleich die unerwartete Ab-

²² Ingeborg Bachmann, Frankfurter Vorlesungen. Kritische Schriften (wie Anm. 2), S. 253–349, hier S. 256f.

²³ Bachmann, Frankfurter Vorlesungen, S. 259; die folgenden Zitate ebd.

wendung Hofmannsthals von den reinen zaubrischen Gedichten seiner frühen Jahre – eine Abwendung vom Ästhetizismus.« Bei dem von Bachmann erwähnten und in ihrer Vorlesung ausführlich zitierten Chandos-Brief handelt es sich um die 1902 von Hofmannsthal wie »nebenbei« und ohne »die Praetension, eine *dichterische* Arbeit zu sein«, ²⁴ niedergeschriebene fiktive Epistel eines englischen Gelehrten der Barockzeit; ein literarisches Gattungsexperiment, das ungeplant zu einer Programmschrift der Wiener Sprachkrise um 1900 avancierte. Mit diesem erfundenen Dokument, einer Rollenprosa in Briefform, unterrichtet besagter Lord Chandos im August des Jahres 1603 seinen Briefpartner Lord Bacon über eine tiefgreifende eigene Schreibkrise, in der ihm die Verwendung konventioneller Ausdrucksmuster und generalisierender Bezeichnungen immer fragwürdiger geworden ist, bis ihm schließlich die Fähigkeit zu verbindlichen, folgerichtigen Satzkonstruktionen und komplexen Redeakten vollständig abhanden zu kommen droht. ²⁵ Wie ein »um sich fressender Rost« breitet sich der Zweifel aus, längere gedankliche Verknüpfungen lösen sich in einzelne Satzfragmente und Wörter auf, und selbst diese Einzelwörter wiederum »zerfallen« dem Sprechenden »im Munde wie modrige Pilze«, so eine der berühmtesten Formulierungen dieses erfundenen Briefes, der die Mitteilungsform der Epistel verbindet mit dem Anspruch eines philosophischen Essays und dem Geständnis eines verfremdeten und verschobenen Selbstporträts. ²⁶

Aus Chandos' aufgewühlter Konfession spricht eine existentielle Verstörung angesichts der tagtäglich intensiver wahrgenommenen Einzeldinge, deren je spezifische Beschaffenheit den Betrachter so inkommensurabel dünkt, dass er sie nicht mehr unter sprachliche Sammelbegriffe und allgemeine Kategorien zu subsumieren vermag. Es ist insbesondere der mithilfe der Sprache ausgeübte instrumentelle Bemächtigungsvorgang gegenüber den Phänomenen der Wirklichkeit, welchen

²⁴ BW Thun-Salm, 9. September 1902, S. 48.

²⁵ »Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.« (SW XXXI, Erfundene Gespräche und Briefe, S. 45–55, hier S. 48).

²⁶ SW XXXI, Erfundene Gespräche und Briefe, S. 49. Vgl. Timo Günther, Hofmannsthal. Ein Brief. München 2004.

Chandos als verdächtig und ungehörig abzulehnen beginnt. Bachmann betont in ihrer knappen Charakterisierung jenes nicht nur für die Wiener Moderne so überaus folgenreichen Textes, der bald als Manifest eines umfassenden modernen Sprachzweifels kanonisiert wurde, ganz zurecht die enge Verbindung, in welcher Selbstzweifel, Sprachkrise und die Erfahrung einer »Übermacht der Dinge« in dieser kulturellen Standortbestimmung Hofmannsthals miteinander stehen. Denn hierbei greifen die zeitdiagnostische Dimension und Hofmannsthals eigene literarische Neuausrichtung, die ihn von der Jugendlyrik wegführen wird, als korrespondierende Befunde ineinander. Jener Riss, der für Hofmannsthals Alter ego der Chandosfigur durch die eigene Künstlerpersönlichkeit ging, war um 1900 auch in der sprachlichen Darstellungsfunktion vorzufinden sowie in der Wirklichkeitserfassung überhaupt. Und es ist unverkennbar, dass in Bachmanns empathievoller Nachzeichnung jenes dreifachen Krisendokuments auch die eigene sukzessive Abkehr von ihrem bislang engfassten Fokus auf Gedichte eine erkenntnisleitende Rolle spielt, und es sie förmlich drängt, Hofmannsthals frühmoderne Epistel durchaus auch als Manifest in eigener Sache aufzugreifen und vorzutragen. Ebenso wie einstmals Hofmannsthal mit seinen Überlegungen über die Porosität und Fragwürdigkeit der Sprache einen fundamentalen künstlerischen Schwenk eingeleitet hatte, der ihn zu einer produktiven Neuausrichtung auf die nonverbalen Aspekte der Tonkunst, des Bühnenspiels, sogar des Tanzes und der stummen Pantomime führte, steht Bachmanns Erörterung der schriftstellerischen Arbeitsweise und Schreibhaltung im Zeichen einer intermedialen und transkulturellen Erweiterung, die für sie vornehmlich durch die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Henze und die Verlagerung ihres Lebensmittelpunktes nach Italien gekennzeichnet war, wo sie sich in italienischem Briefstil und Konversation übte und eine Auswahl der Gedichte Giuseppe Ungarettis zu übersetzen unternahm.

Nicht nur wegen der gemeinsamen Klammer des italienischen Ambientes stehen die Arbeiten mit Henze und mit Ungarettis Gedichten in einer ästhetischen Korrespondenz, welche auch in die Vorarbeiten der Frankfurter Vorlesung hineinragt. Denn sowohl das Zusammenspiel von Libretto und Opernmusik wie auch die Unterlegung der

lyrischen Originalsprache mit der Zweitstimme einer Übersetzerin stellen dezidiert dialogische, respektive »stereophone« Formen von künstlerischer Artikulation dar.

In einem Begleittext zum Libretto der nach Motiven von Wilhelm Hauff gestalteten Oper »Der junge Lord« hat Ingeborg Bachmann ausführlicher auf diesen Aspekt einer vokalen Simultanform Bezug genommen. Sie räumt mit entwaffnender Selbstbescheidung ein, das »originale Opernbuch« könne als »Stiefkind der Literatur« nur einen wenig geliebten Platz beanspruchen, und deshalb würde es »niemand einfallen«, »Libretti zu schreiben, wie man Romane, Erzählungen, Theaterstücke oder Gedichte schreibt«. Beim Schreiben für die Musik handele es sich vielmehr um eine »Auftragsarbeit«, und dabei verbiete sich jedes »Schielen auf Eigenständigkeit«.²⁷ Gleichwohl sieht Bachmann, so zumindest erklärt sie in einer Entwurfspassage des gleichen Textes, auch eine »besondere Poesie der Opernbücher«, die sie immer »fasziniert« habe, denn in den »überaus künstlichen Formen des Librettos« herrschten »innere Stimmigkeiten«, in welchen »das Prosatheater zum Unterschied vom lyrischen unterlegen« sei.²⁸

Diese Art von Stimmigkeit oder eher des Zusammenstimmens sei, so Bachmann weiter, in der medialen Eigenart der Musik begründet, ein Zugleich mehrerer Stimmlinien und sprachlicher Äußerungsakte zu gestatten, während das Drama oder die Erzählung aufgrund des linearen Zeichengefüges zu einer bestimmten Zeitstelle jeweils auch nur einer Person das Wort geben könne. In dieser »Gleichzeitigkeit von Texten« liegt demzufolge aus schriftstellerischer Sicht der besondere Zauber der Libretto- und Opernform, denn diese verfügt über die »Möglichkeit vom Duett bis zu Ensembles die Personen nicht hinterein-, sondern übereinanderzulegen«. Das Libretto hat durch die Möglichkeit der simultanen, Partitur-artigen Schichtung von Textsystemen²⁹ Teil am musikalischen Vermögen der Symphonik, des Zusam-

²⁷ Ingeborg Bachmann, Notizen zum Libretto (»Der junge Lord«). In: Kritische Schriften (wie Anm. 2), S. 412–429; hier S. 417.

²⁸ Bachmann, Notizen zum Libretto (wie Anm. 27), S. 413; die folgenden Zitate ebd.

²⁹ Die simultane Funktion des Notationsmodells der Partitur ist in ihren erzählerischen Dimensionen von Roland Barthes reflektiert worden. »Der Raum des (lesbaren) Textes ist in jedem Punkt mit einer (klassischen) Musikpartitur vergleichbar. Die Auftei-

menklangs. Und »das, was scheinbar seine Absurdität ausmacht, ist in Wirklichkeit eine entsprechende Abbildung von Vorgängen, zwischen Personen, die im Leben und auf dem Theater nur verhindert wird, aber nichtsdestoweniger von ihrem Ausdrucksbedürfnis gewünscht wird.«

Der medienästhetische Vorteil des Librettos, so Bachmann weiter, bringe insofern nur eine tiefsitzende gesellschaftliche Tendenz zur vielstimmigen und tendenziell chaotischen Gleichzeitigkeit ans Licht. Ihre Schlussfolgerung mündet in eine Pointe, die sich gleichsam als Gegenrede zu Jürgen Habermas' ein gutes Jahrzehnt später vorgelegten Ethik des kommunikativen Handelns lesen lässt.

Nur die Rücksicht auf Verständlichkeit hindert die Menschen daran, gleichzeitig zu reden, sie wünschen es weit öfter, und wenn sie sich »ins Wort fallen«, so werden sie ihrem Zustand gerechter als durch das anerzogene Abwarten, bis sie an der Reihe sind mit ihrer Formulierung.

In diesen Passagen entwickelt die sich als Librettistin bekennende Autorin ein bemerkenswert originelles Argument, indem sie vor den geistigen Augen der Leserschaft die skurrile, komödiantische Szenerie eines Haufens von gleichzeitig redenden Personen entstehen lässt, einer entfesselt parlierenden Schar, die sich in einem ungeordneten Durcheinander befindet. Würden die Menschen drauflosreden, so wie sie es eigentlich wollten, so wäre, glaubt Bachmann, das gleichzeitige, einander übertönende Stimmenwirrwarr quasi der Normalzustand, nicht der störende Ausnahmefall. Allein durch höfliche Konvention und die pragmatische Rücksicht auf akustische Verständlichkeit werde ein solches Simultanpalaver im zivilisierten Umgang für gewöhnlich regulierend eingedämmt und in die konsekutive Ordnung eines zeitlichen Nacheinanders verwiesen, bei dem alle warten, bis sie endlich an der Reihe sind. Weil derlei Mäßigung aber mit einer gewissen Dämpfung oder sogar Frustration des eigenen Expressionsdranges verbunden ist, bereitet allein schon die Vorstellung solcher gattungsbedingten

lung des Syntagmas (in seiner fortschreitenden Bewegung) entspricht der Aufteilung des Tonflusses in Takte [...]« (Roland Barthes, *S/Z*. Paris 1970. Dt.: *S/Z*, übers. von Jürgen Hoch. Frankfurt a.M. 1976, S. 33f.).

medialen Synchronie das seltene Vergnügen eines polyphonen Stimmkonzerts.

Das Ambiente der Theaterfiguren

Die Überlegungen Ingeborg Bachmanns zur kommunikativen Gleichzeitigkeit erfassen ein wichtiges semiotisches Merkmal der musikalischen Artikulation, die in der Tat das Übereinanderlegen ganz unterschiedlicher, zeitgleich ertönender Stimmen erlaubt, wie es exemplarisch etwa das Finale des ersten Teils von Mozarts »Don Giovanni« in fulminanter Steigerung demonstriert. Zur großen, spektakulären Ballszene am Ende des ersten Akts treten gleich drei unterschiedliche Figurenpaare (Don Giovanni/Zerlina, Leporello/Masetto, Ottavio/Anna) zusammen, die formgeschichtlich und sozial durch die musikalischen Formen von Menuett (Orchester I), Kontratanz (Orchester II) und Deutschem Tanz (Orchester III) im Sinne einer *concordia discors* sowohl deutlich gegeneinander abgesetzt wie zugleich miteinander verbunden sind.³⁰ Für die moderne Oper ist mit »Ariadne auf Naxos«, der von Hofmannsthal und Richard Strauss 1912 vorgestellten Doppeloper aus Burleske und Mythos, eine nochmals radikalere Gestaltung von disparater Simultanzenerie ins Werk gesetzt worden. Denn hier wird das gattungsästhetische semiotische Merkmal der Gleichzeitigkeit in die Dramaturgie des Stückes selbst übergeführt, insofern von der Rahmensituation eines quasifeudalen Spiels nach Molière die Zumutung an die engagierten Akteure ausgeht, ihre Ariadne-Tragödie und das heitere Zerbinetta-Lustspiel nicht wie vorgesehen nacheinander, sondern *beide gleichzeitig* auf die Bühne zu bringen. Vor allem in seiner zweiten, 1916 uraufgeführten knapperen Fassung ist diese Oper »Ariadne auf Naxos« ein fulminantes musikdramaturgisches Experiment stildisparater Gleichzeitigkeit.³¹ Es wird hierbei zwischen alternativen Gattungsvorlagen nicht mehr entschieden und noch nicht einmal priorisiert,

³⁰ Wolfgang Amadeus Mozart / Lorenzo da Ponte, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* K. 527. Bärenreiter Urtext. Kassel 2007, Atto primo, Scena XXI.

³¹ Juliane Vogel, *Lärm auf der »wüsten Insel«*. Simultaneität in Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos«. HJb 16, 2008, S. 73–86.

sondern ein die Kontingenz betonendes, ambiges *Sowohl-als-auch* herstellt – eine erstaunliche ästhetische Volte inmitten der erbitterten europäischen Kriegsjahre.

Kein Wunder deshalb, dass im Vorspiel die Figur des Komponisten der Ariadne-Oper schwerste Bedenken gegen die Verpantschung seines Werks äußert, wohingegen der Tanzmeister die bevorstehende Auflockerung der schweren Gesangs-Deklamationen durch das leichte Geplänkel der Gaukler als erfreuliche Verbesserung einschätzt. Es kommt sodann, wie vom einen befürchtet und vom anderen erhofft: Die simultane Ko-Aufführung beider musikdramatischer Sujets begünstigt naturgemäß die *Commedia dell'arte*-Truppe, weil diese sich von Berufs wegen besser ins spontane und komödiantische Spiel zu schicken versteht. Am Ende wird die ansteckende Lebensfreude der lustbetonten Zerbinetta ihren wechselnden Liebhabern sogar das trauervolle Pathos Ariadnes kuriert haben, die sich im Finale nicht dem Todesboten Hermes, sondern dem Rauschgott Bacchus in die Arme wirft. Es ist offenkundig, dass die Künstlerkollegen Hofmannsthal und Strauss in diesem Simultankonflikt um textbasierte Werktreue und szenische Improvisationsfreude auch ihre eigene intermediale Kooperation ironisch reflektiert und in ein vielschichtiges, unterhaltsames Rollenspiel transformiert haben.

Hofmannsthal seinerseits hatte sich indes schon vor Beginn der nach 1906 konkret aufgenommenen und rasch intensivierten Zusammenarbeit mit Richard Strauss tiefgreifende Gedanken über die formästhetischen Differenzen zwischen dem Medium Sprache und den anderen, komplementären Kunstformen gemacht und dabei nicht nur über Instrumental- und Vokalmusik reflektiert, sondern ebenso über die Ausdrucksregister von Tanz und Pantomime, die bildnerischen Mittel von Skulptur, Gemälde und Zeichnung, besonders aber über die performativen Darstellungsmittel der Schauspielkunst. Einen frühen Beitrag zur dramatischen Poetik legte er mit dem 1905 entstandenen Vortrag über William Shakespeare vor, der vor der deutschen Shakespearegesellschaft in Weimar gehalten und von mehreren Zeitungen auszugsweise nachgedruckt worden war. Was die darin entwickelten Detailbeobachtungen zu Shakespeares Dramen betrifft, hält sich Hofmannsthal weitgehend an den Essay des international bekannt-

ten Kunstkritikers Walter Pater über »Shakespeare's English Kings« (1889),³² doch erweitert er die Perspektive auf Shakespeares Werk, indem er die Dramen primär nicht von ihrer Bühnenwirksamkeit her aufzuschließen, sondern als genuin textbasiertes literarisches Universum auszuleuchten versucht. Dass sich »die Gestalten des Lear und des Shylock, des Macbeth und der Julia immer wieder den Leib eines genialen Schauspielers unterjochen« und je neu der szenischen Verkörperung bedürfen, ist das eine, was kaum ausdrücklicher Betonung bedarf; das andere aber ist der Umstand, dass Stücke wie »Cymbeline«, »Der Sturm« und andere die »Kraft« haben, »sich immer wieder in der Phantasie eines schöpferischen Lesers eine innere Bühne zu schaffen«, so Hofmannsthal. Performanz und Lektüre, die Haltung des Schauspielers und die des Lesers gelten ihm folglich als zwei selbständige und gleichrangige Zugangsweisen: »Nur daß um den einen sich *eine* der Gestalten herumlegt wie eine Haut, und in dem anderen alle gleichzeitig leben wollen.«³³

Zuvor schon hatte Hofmannsthal in diesem Vortrag als eine der bedeutsamsten Leistungen der dramatischen Dichtungen Shakespeares gewürdigt, wie in ihnen die unterschiedlichsten, oft einander in extremer Weise entgegenstehenden Motive und Regungen oftmals zu einem spannungsreichen, kunstvollen Gesamtgefüge verbunden sind. Seit der deutschen Sturm-und-Drang-Bewegung, etwa beim jungen Goethe, war Shakespeares Dramenwelt im deutschsprachigen Raum begrüßt worden als genialische Außerkraftsetzung der in Frankreich u.a. durch Corneille kanonisierten aristotelischen Regelpoetik, welche den Stücken eine Einheitlichkeit des Ortes, der Zeit und der Handlung vorschrieb; in Umkehrung der Chronologie sah man ihn gegenüber dem französischen Theater der Klassik gleichsam als den jüngeren, rebellischen Dramatiker an – ein Rezeptionsmuster, dass sich noch in der jugendlichen Shakespeare-Begeisterung des Gymnasiasten Hofmannsthal durchzeichnet. Doch nicht mehr so sehr auf der ungebärdigen, anticlassischen Wildheit der von Shakespeares Bühnenwerken

³² Walter Pater, Shakespeare's English Kings. In: The Works of Walter Pater. Cambridge 2012, Bd. V, S. 185–204.

³³ SW XXXIII: Reden und Aufsätze 2, S. 76–92, hier S. 79, 79f.

entfesselten Affekte liegt in dem Vortrag von 1905 der Akzent, sondern auf der gleichwohl erkennbaren künstlerischen Synthese des Disparaten, die Hofmannsthal durch die Einführung eines hier überraschend auftretenden Kunstvergleichs zu plausibilisieren unternimmt, indem er schreibt: »Zuweilen sind in einem dieser Gedichte die menschlichen Geschicke, die dunklen und die schimmernden, ja selbst die Qualen der Erniedrigung und die Bitternis der Todesstunde zu einem solchen Ganzen verflochten, daß gerade ihr Nebeneinandersein, ihr Ineinanderübergehen, Ineinanderaufgehen etwas wie eine tief ergreifende, feierlich-wehmütige Musik macht«.³⁴

Musik, so wird durch die Erläuterung dieses assoziativen Aperçus dann deutlicher, der Begriff Musik fungiert hierbei als ein medienästhetisches Konzept im Sinne der oben beschriebenen semiotischen Simultaneität, bei der unterschiedliche Figurenlinien und Textschichten sich zu einem gleichzeitigen Partiturgefüge zusammenschließen, bzw., mit Hofmannsthals Worten, jedes der disparaten Elemente »sich unlöslich zu einem melodischen Ganzen verbindet«. Dieses als quasimusikalischer Texteffekt von Shakespeares Dramenwelt hier angesprochene *melodische Ganze* wiederum, führt Hofmannsthal den Gedanken fort, sei »einer Sonate von Beethoven in der Führung des Themas und in den pathetischen Bestandteilen man kann kaum sagen wie nahe verwandt«. Diese strukturanalytische Bestimmung trifft insbesondere auf die kompositorische Anlage jener Klaviersonate Nr. 17 in d-moll (op. 31 Nr. 2) zu, deren formale Durcharbeitung der Komponist seinerseits einer überlieferten Episode zufolge mit Shakespeares Drama »The Tempest« verglichen haben soll. Hofmannsthal weiter:

[...] in den romantischen Stücken, im »Sturm«, in »Cymbeline«, in »Maß für Maß«, »Wie es euch gefällt«, im »Wintermärchen«, ist das Ganze so durchwoben von dieser Musik, vielmehr es mündet alles in sie hinein, es gibt sich alles an sie hin, alles was nebeneinander steht, was gegeneinander atmet und seinen Atem in Haß oder Liebe vermischt, was aneinander vorbeistreift, was sich aneinander entzückt oder entsetzt, was lieblich und was lächerlich ist, ja was da ist und was nicht da ist – [...] alles miteinander gibt erst die unnennbar süße Musik des Ganzen.

³⁴ Ebd., S. 79; die nachfolgenden Zitate ebd.

Mit spürbarem Genuss kostet der Redner die Spannweite der dramaturgischen Kontraste aus, eine vielfach variierte Beispielreihe des gedanklichen Prinzips der *coincidentia oppositorum*, um all die evozierten Konträrphänomene in dem einen umfassenden Begriff der *Musik des Ganzen* zusammenzuführen, und das dabei unterlegte, wenngleich hier sparsam explizierte ästhetische Modell ist ebenjenes der Gleichzeitigkeit, der simultanen Manifestation des Gegensätzlichen. Hofmannsthal, der in diesen Jahren durch die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt selbst an Bühnenerfahrung hinzugewonnen hatte, paraphrasiert an späterer Stelle des Vortrags diese musikähnliche Simultanästhetik Shakespeares als »ein Miteinander-auf-der-Welt-sein«,³⁵ was als eine charakteristische Formel auch für Hofmannsthals eigenen Komödiensstil gelten kann.

An die von Richard Strauss zu schaffende Musik der kommenden Opern-Sujets denkt der Dichter zu dieser Zeit, im Frühjahr 1905, sicherlich noch nicht; als musikalischer Gewährsmann fungiert Beethoven und dessen Instrumentalwerk, die Klaviersonaten und die große Symphonik. Eigentlich aber macht Hofmannsthal von dem Terminus Musik einen metaphorischen Gebrauch, indem er ihn stellvertretend für alle systematische Ausgestaltung von Gleichzeitigkeit, für die raumzeitliche Kopräsenz von ästhetischen Phänomenen exponiert. Denn als maßgeblich für die verzaubernde Wirkung Shakespeares sieht Hofmannsthal nicht nur, nicht einmal in erster Linie die einzelnen Figuren und Handlungsmuster an, sondern vordringlich »das, was zwischen diesen Gestalten vorgeht«, und auch »den leeren Raum, der um sie herum ist«, und dessen atmosphärische, stimmungsmäßige Ausfüllung – »was die Italiener *l'ambiente*«, das Ringsherumgehende, nennen«. ³⁶ *Ambiente*, *Stimmung*, *Atmosphäre*, diese Begriffe umzirkeln das schwer zu erfassende Gesamtbild einer räumlichen Situiertheit, die von unterschiedlichen Künsten auf je eigene Weise angedeutet, suggeriert zu werden pflegt. Mit seiner verstärkten Zuwendung zu den darstellenden und intermedialen Ausdrucksformen kommt Hofmannsthal dem *je ne sais quoi* eines solchen Simultangefüges näher als mit der

³⁵ SW XXXIII, S. 82.

³⁶ Ebd., S. 84.

in Verszeilen gesetzten lyrischen Sprache allein. Auf seine eigenen poetischen Anfänge (und speziell das Gedicht »Vorfrühling«) anspielend, notiert er: »Die Atmosphäre des Frühlings zu zerlegen, war immer die Leidenschaft der lyrischen Dichter. Aber ihr Wesentliches ist eben Ensemble.«³⁷

Damit hat Hofmannsthal seinerseits indirekt, aber durchaus klar und distinkt auch den eigenen Entwicklungsweg von der lyrischen Frühphase zu künstlerischen Kooperationen mit der Theater- und Musikwelt auf den Punkt gebracht – und mit dem Wort *ensemble* eine weitere Leitvokabel eingeführt, die sich sowohl als Adverb wie als Substantiv lesen lässt, folglich sowohl das ästhetische Miteinander wie auch die soziale Gemeinschaftlichkeit bezeichnen kann. Sein Argument der medienästhetischen Synchronie deckt sich in auffallender Weise mit jenen Überlegungen zur diskursiven Gleichzeitigkeit, welche Ingeborg Bachmann ein halbes Jahrhundert später zugunsten ihres eigenen »Nebenschaffens« als Librettistin anstellen wird, vermutlich in Kenntnis von Hofmannsthals Versuch über Shakespeare. Nicht unwesentlich dürfte bei dieser mutmaßlichen Verbindungslinie auch der Umstand sein, dass Hofmannsthals Beispielreihe vornehmlich jene Shakespeare-Dramen näherhin als »musikalische« Werke bestimmt, die dem Typus der Romanzen zurechnen und deshalb *erstens* aus der theatralen Basisdichotomie von Komödien- vs. Tragödienschaffen herausfallen, indem sie *zweitens* antiken und frühneuzeitlichen Erzählmustern der abenteuerlichen Liebes- und Reiseverstrickungen folgen, letztlich also mehr auf eine romanhafte Imaginationswelt abzielen als auf ein genuines Bühnenspiel. Es sind insbesondere »Cymbeline«, »The Tempest« und »Winter's Tale«, die dabei, als Verbindung von Märchenwelt, Abenteuerplot und Machtintrige, eine eigene Formreihe ausbilden. Werke, die auch für das Shakespearebild Ingeborg Bachmanns von besonderer Bedeutung sind.

³⁷ Ebd., S. 85.

Text- und Geschichtsspuren des Böhmen-Gedichts

Ein Vorgang, bei dem sich Ingeborg Bachmann allenfalls indirekt auf Hofmannsthal beziehen kann, ist ihre im Januar 1964 von Berlin aus spontan unternommene Fahrt nach Prag und die daraus hervorgehende Reihe von Notizen, Entwürfen und lyrischen Werken, die in dem berühmten Gedicht über Böhmen am Meer kulminiert. Zolt das Gedicht »Böhmen liegt am Meer« mit seiner wunderbaren, aus Shakespeares »Winter's Tale«³⁸ entlehnten Titelformel einer frühneuzeitlichen Geographie der Verzauberung Tribut, so erweist sich die poetische Ausgestaltung in ihrer Verspoetik ebenfalls als eine Reminiszenz der großen europäischen Literaturtraditionen von der Renaissance über die Barockzeit bis in die Frühklassik.

Böhmen liegt am Meer

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.

Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.

Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.

Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.

Kommt her ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen

³⁸ In Szene III des dritten Aufzugs dieses Stücks schreibt die Anweisung als Schauplatz vor: »Bohemia. A desert country near the Sea«. »Böhmen, eine wüste Gegend am Meer.« (William Shakespeare, *The Winter's Tale*, III/3. Sämtliche Werke. Englisch – Deutsch. Frankfurt a.M. 2010, S. 916. Shakespeare, *Das Wintermärchen*, III/3. Sämtliche Dramen, Bd. 1: Komödien. Aus dem Englischen von August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin. Mit einem Vorwort von Wolfgang Clemen und Anmerkungen von Werner Habicht. Düsseldorf 1996, S. 1026).

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,

ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.³⁹

Erstmals abgedruckt wurde dieses Gedicht in Nr. 15 der von Hans Magnus Enzensberger begründeten Zeitschrift »Kursbuch«, die im November 1968 erschien – nur wenige Monate nachdem sowjetische Panzer dem Experiment des Prager Frühlings, einer demokratischen Öffnung des Sozialismus, ein gewaltsames Ende bereitet hatten. Prag wurde in der westdeutschen und internationalen Linken zum Fanal, in der Frage einer reformsozialistischen Demokratisierung nicht mehr zurückzuweichen und sich somit in ›beiden Hälften‹ Europas gleichermaßen aus linksliberaler, emanzipatorischer Perspektive für gesellschaftliche Veränderungen stark zu machen. Für den zunächst in die Bundesrepublik, später nach Amerika und England übersiedelten Uwe Johnson stellte der Prager August 1968 ebenso ein epochales Geschichtszeichen dar⁴⁰ wie etwa für den DDR-Lyriker Reiner Kunze, der aufgrund seiner regimekritischen Haltung Mitte der siebziger Jahre zur Ausreise in den Westen gedrängt wurde.

Ingeborg Bachmanns Böhmen-Gedicht liegt solchen Entwicklungen um etliche Jahre voraus; doch stellen auch in ihrem mythogeographischen Kosmos die Stadt und Landschaft an der Moldau ein seltsames, mitten in Europa liegendes und zugleich eigentümlich exzentrisches Gebilde dar. Das hat zunächst sehr persönliche Gründe, die in ihrer

³⁹ Ingeborg Bachmann, *Böhmen liegt am Meer*. Werke. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München 1978. Bd. 1: Gedichte Hörspiele Libretti Übersetzungen, S. 167f.

⁴⁰ Johnson bezieht sich bei den auf den ›Prager Frühling‹ gerichteten Passagen fast explizit auf die von Ingeborg Bachmann gelegte Spur. »Und wie ist es mit Böhmen am Meer?« (Uwe Johnson, *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Bd. 2, 28. März 1968. Ausgabe in einem Band. Frankfurt a.M. 2000, S. 826).

Krankheit und Krisensituation zu finden sind; ihrem Reisebegleiter Adolf Opel, mit dem sie spontan die von ihr als Befreiungstat empfundene Fahrt von Berlin nach Prag unternommen hatte, statet die Dichterin Dank ab mit einer verschlüsselten Widmung, die allerdings nur in einer Entwurfsstufe zu finden ist. »To the only begetter des Namen sag ich nicht, / doch sprech ich Böhmen aus, so wird es Böhmen geben«.⁴¹ Ein Böhmen der Literatur, wie es in Shakespeares »Winter's Tale« als märchenhaftes Anderland beschworen wird? Ironisch und selbstbewusst bezieht sich Bachmann immer wieder auf Shakespeare, von dem in mehreren Paraphrasen diverse Komödientitel anklingen, und spricht zugleich von ihrem privaten Gefährten: »dem einzigen, der mich n[a]ch Böhmen begleitet hat / und der nicht ertrank obwohl ich ihn hielt«.⁴²

Im biographischen und kulturellen Kontext Ingeborg Bachmanns steht das »Böhmen« dieses Gedichts metonymisch für jene vielsprachige, kulturell weitläufige Dimension des Traditionsraumes Habsburg, die im Wien des ersten Nachkriegsjahrzehnts und seiner vielen Geflüchteten (dem später so genannten »Ungargassenland«) noch zu erahnen gewesen war und auch die Kindheit der Autorin im mehrsprachigen Südkärntner Grenzgebiet (in dem »Buch Franza« als »Galicien« evoziert) schon mitgeprägt hatte.⁴³

Und doch gehört diese literarische, fast privatsprachliche Chiffre des Landes Böhmen nicht ihr alleine an. Auch Paul Celan bezeichnete sich rückblickend, in Anbetracht jenes dreijährigen Aufenthaltes, den seine Mutter in Aussig an der Elbe verbracht hatte und dessen regionalen Sprachstand sie in einzelnen Vokabeln wie der »Wolfsbohne« an den Sohn weitergegeben zu haben schien, als »einigermaßen angeböhmt«.⁴⁴ Die Muttersprache im Wortsinne, das war für Celan das Böhmische, und damit auch: ein Phantasieland Shakespeares und

⁴¹ Hans Höller / Arturo Larcati, Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag. München / Zürich 2016, S. 98.

⁴² Höller / Larcati, Bachmanns Winterreise nach Prag (wie Anm. 41), S. 99.

⁴³ Bachmann, Letzte, unveröffentlichte Gedichte (wie Anm. 6), S. 37.

⁴⁴ Paul Celan an Franz Wurm, 29. April 1968, zur von der Mutter übernommenen Wortwahl der Pflanzenbezeichnung »Wolfsbohne« statt »Lupine«; zit. nach Paul Celan, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe. Hg. von Barbara Wiedemann. Berlin 2018, S. 1072.

die Sprachwelt Kafkas. An Nina Cassian schrieb Celan in einem nicht abgesandten Briefentwurf: »Quant à ma langue, la fidélité que je lui garde vient de ma mère, qui, elle, l'avait cueillie en Bohème – but this is a Winter's Tale, this is ›Bohemia‹.«⁴⁵ Und im Hinblick auf Kafka bekennt er gegenüber Klaus Wagenbach: »Sie wissen: auch ich bin ›böhmisch fixiert‹, mehrfach sogar, bei mir fings mit Lubent und Aussig an der Elbe an, wo meine Mutter ein paar für mich nachzugebärenden Ka(f)kanier entscheidende Fluchtjahre verlebt hat. [...] Bohemia –: ein Land aus dem ›Wintermärchen‹.«⁴⁶

Als ein politisches Fanal unter ganz anders gearteten Vorzeichen hatte mitten im Ersten Weltkrieg Hugo von Hofmannsthal seine Reise nach Prag erlebt, die er mit großen, freilich schon angekränkelten Hoffnungen auf den unverbrüchlichen Zusammenhalt des Habsburger Vielvölkerreichs angetreten hatte. Wie Martin Stern, Begründer der kritischen Hofmannsthal-Ausgabe und auch der Hofmannsthal-Gesellschaft, in einer großen Studie unter dem Titel »Hofmannsthal und Böhmen« schon Ende der sechziger Jahre hat zeigen können,⁴⁷ stellte Hofmannsthals Reise nach Böhmen im Juni des Jahres 1917, zum Ende des dritten Kriegsjahres also, eine heftige Desillusionserfahrung für den österreichischen Dichter dar, der seit Kriegsbeginn vielerorts und meist von Wohlwollen umgeben in auswärtigen Kulturaktivitäten unterwegs gewesen war.

Wie zahlreiche andere Schriftsteller, Gelehrte und Künstler hatte sich nach dem August 1914 auch Hofmannsthal zu der Überzeugung hinreißen lassen, Zeitzeuge und geforderter Mitwirkender in einem Kulturkrieg zu sein, bei dem im Falle Österreichs die jahrhundertealten Traditionen des Hauses Habsburg als eine europäische Mission dargestellt und ins geistige Tagesgeschäft eingebracht werden mussten.⁴⁸ Neben mehreren ausgedehnten Vortragstourneen und zahlrei-

⁴⁵ 24. April 1962; zit. nach Celan, *Die Gedichte* (wie Anm. 44), S. 838.

⁴⁶ 9. Juni 1962 an Klaus Wagenbach; zit. nach Celan: *Die Gedichte* (wie Anm. 44), S. 838f.

⁴⁷ Martin Stern, *Hofmannsthal und Böhmen. Teil I bis IV*. In: *Hofmannsthal-Blätter*, Folge I, H. 1–4, 1968–1970, S. 3–30, 102–127, 195–215, 264–282.

⁴⁸ Alexander Honold, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*. Berlin 2015, S. 260–273.

chen diplomatischen Kontakten bestand Hofmannsthals Beteiligung insbesondere an der Vorbereitung publizistischer Großprojekte wie der im Insel-Verlag begonnenen, binnen kurzem auf 26 Bände angewachsenen »Österreichischen Bibliothek« oder dem (letztlich nicht zustande gekommenen) Bildband über »Österreichs Ehrenstätten«. Schon im Spätherbst 1914 hatte Hofmannsthal für diese Sammlungen auch tschechische Kulturschaffende (wie den Theaterintendanten Jaroslav Kvâpil oder den Übersetzer Pavel Eisner) angefragt, zunächst aber von dort oftmals keine oder nur zögerliche Antworten erhalten, ganz im Gegensatz zur ansonsten kräftigen Resonanz dieser Vorhaben. Um die nach Jahren immer noch stockende Kooperation zu beleben, blieb dem Wiener Kulturemissär nichts anderes übrig, als sich selbst auf den Weg zu machen, eine »innere Stimme« befolgend.⁴⁹ Vom 18. bis 25. Juni 1917 hielt sich Hofmannsthal zu einer Reihe von kulturellen Treffen und Gesprächen in Prag auf. Inzwischen hatte sich durch ein (u.a. von Kvâpil und dem Schriftsteller Alois Jirásek lanciertes) Manifest tschechischer Intellektueller vom Mai 1917, mit dem die tschechischen Reichsrats-Abgeordneten zur Ablösung vom habsburgischen Zentralismus und zur Gründung eines selbständigen Staates aufgefordert wurden, das Meinungsklima in der Böhmen-Frage weiter verschärft.

Bei der Zusammenstellung des neuen, dritten Bands seiner Prosaschriften hatte Hofmannsthal unter den hierfür nicht berücksichtigten Beiträgen auch einen (später fallengelassenen) Aufsatz über »Böhmen« vermerkt, der sich im Hinblick auf die anstehende Pragreise in Planung befand. In seinen Entwurfsnotizen vor Beginn der Reise hatte Hofmannsthal das Problem mit dem böhmischen Sonderfall noch als ein »ästhetisches« behandelt und auf die kulturelle Labilität des Landes zurückgeführt.⁵⁰ Doch konnte von mangelnder Selbstbestimmungskraft in Tschechien nicht die Rede sein; zu Hofmannsthals schmerzvoller Überraschung fielen die Diskussionen in Prag im Vergleich zu den früheren brieflichen Sondierungen sogar noch viel kritischer, im

⁴⁹ An Robert Michel, 12. Juni 1917; BW Michel, 131; zit. nach SW XXXIX, S. 1053.

⁵⁰ »Die Čechen müssen eine eigene Sinnlichkeit ausgebildet haben. Nicht analog eine eigene Geistigkeit. Ihr Selbstbewußtsein unsicher. Die Fascination des Fremden groß. / wodurch sie sich selbst zu heben hoffen« (SW Bd. XXXIV, Reden und Aufsätze 3, S. 339f.).

Ergebnis geradezu ablehnend aus. Gefordert wurde die »[v]ollständige Lösung vom Staat«, ein »selbständiges böhmisches Reich«, man konfrontierte ihn mit »Recriminationen über das während des Krieges vorgefallene«, d.h. antitschechische Übergriffe, die man mit »den Atrocitäten der Türken gegen die Armenier gleichgestellt« sah, und Hofmannsthal konzidiert, dass seine tschechischen Gesprächspartner damit nicht ganz unrecht hätten.⁵¹

Die Einhelligkeit der ihm nach drei zermürbenden Kriegsjahren entgegenschlagenden Erbitterung war für Hofmannsthal unfassbar, und durch keine Art von Ausflucht oder Umdeutung wegzuleugnen. Stern konstatiert: »Der Grad der Überlebtheit der veralteten Strukturen und Institutionen, das Maß auch der Ungeduld, ja des Hasses einzelner Volksgruppen gegen Wien, gegen die deutsche Vorherrschaft und (bei den Tschechen) gegen die römisch-katholische Grundlage des Staates, wurden Hofmannsthal erst mit den Jahren bewußt.«⁵² Ein letztes Mal spielte Hofmannsthal seinen »Versuch« aus, »die Idee Oe's an die alte Mission des heil. röm. Reiches anzuknüpfen.«⁵³ Er sieht sogar eine »[r]egenerative Kraft die von hier aus für Oesterreich ausgehen könnte«,⁵⁴ und dies selbst eingedenk des Umstandes, dass man in Böhmen die »[f]este Erwartung der deutschen Niederlage« hegt.⁵⁵

In Prag musste Hofmannsthal sich geschlagen geben, musste seine Form des habsburgischen Mythos, die Idee von der völkerverbindenden Mission Österreichs, für gescheitert und verloren erklären. »[....] ich weiß nicht, mit was für einem Gefühl ich nachhaus gekommen bin«, schrieb er nach der Rückkehr im Juli an seinen politisch versierten Freund Eberhard von Bodenhausen. »Die Entschlossenheit dieses Volkes gegen uns, und der Stolz darin und die Überhebung, die fast frevelhafte Vorwegnahme einer Zukunft«⁵⁶ – noch fehlen ihm die Tole-

⁵¹ SW XXXVIII, Aufzeichnungen, S. 702.

⁵² Martin Stern, Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie. In: *Recherches germaniques*, Nr. 20, 1990, S. 103–122, hier S. 109f.

⁵³ SW XXXVIII, Aufzeichnungen, S. 704.

⁵⁴ Ebd., S. 700.

⁵⁵ Ebd., Aufzeichnungen, S. 702.

⁵⁶ An Eberhard von Bodenhausen, 10. Juli 1917; zit. nach SW XXXIX, Aufzeichnungen. Erläuterungen, S. 1058.

ranz und Zuversicht, all dies auch als befreites Selbstbewusstsein und Aufbruchssignal in eine plurale kulturelle Gemeinschaft zu sehen.

»Historischer Moment, wie er kaum alle tausend Jahre einmal kommt«:⁵⁷ Wenn mit den Schüssen von Sarajewo die brüchige Ordnungsmacht auf dem Balkan den zufallsbedingten Auslöser für die militärische Eskalation gegeben hatte, so wurde in Prag und Böhmen die klare, begründete und definitive Rückweisung habsburgischer Hegemonie-Ansprüche auf die Tagesordnung gesetzt, und dem über so viele Jahrhunderte zurückreichenden Reich stand seine definitive Abwicklung bevor. An Robert Michel äußerte sich Hofmannsthal im Juli 1917 allerdings schon mit einem aufgehellten, zukunftsfrohen Akzent. »Ja, Prag war mir ein großer Eindruck, in jedem Sinn. Die wundervolle unvergleichliche alte Stadt, und doch noch stärker diese tschechischen Menschen, und was sie bewegt u. wie stark bewegt u. verbindet, und die große Kraft in alledem.«⁵⁸ Ab jetzt würde es auch und gerade aus österreichischer Perspektive eine ganz neue, nämlich emanzipative Bedeutung haben können, sich auf die tschechische Hauptstadt zu beziehen, auf Böhmen und Prag.

Vor dem Hintergrund der mit Hofmannsthals Prager Mission definitiv gescheiterten »Österreichischen Idee« gewinnt die Revitalisierung Böhmens in Ingeborg Bachmanns Prager Gedichtzyklus den Charakter eines dezidierten geschichtlichen Gegenbildes, eines postnationalen Entwurfs. Jenes Böhmen, das seit 1918 nur mehr eine legendäre, posthistorische Existenz etwa im Liedgut zu behaupten schien, wird als ein exemplarisches Land der überfälligen Korrektur früherer Fehler adressiert. Bei Bachmanns »Böhmen« handelt es sich um eine umkämpfte Gemeinschaft, die in den europäischen Kriegen sowohl das Fehlgehen ihrer Verbündeten, Gegner und Besucher wie auch die eigenen Fehler leidvoll erfahren hatte; um ein Land, das später aber doch noch seine Probe bestand und dafür belohnt wurde mit dem Vorrücken an die Meeresküste, durch eine Internationale zur See.

⁵⁷ SW XXXVIII, Aufzeichnungen, S. 702.

⁵⁸ An Robert Michel, 11. Juli 1917; zit. nach SW XXXIX, Aufzeichnungen. Erläuterungen, S. 1059.

Kommt her ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
Ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

In Ingeborg Bachmanns Gedicht schließt das lyrische Ich einen Pakt mit dem *Böhmen*-Topos, der die Spuren jahrhundertetiefer geschichtlicher Risse tilgt und für eine neue, die kulturellen Differenzen nicht nivellierende habsburgische Verbindung plädiert, indem die Alexandriner-Verse wie ein streng aufgebauter Algorithmus dafür eine Reihe spezifischer Voraussetzungen definieren: die grünen Häuser (in einer Vorstufe auch als »Prager Häuser« identifiziert), die intakten Brücken, die Berührung durch ein »angrenzendes« Wort und *last not least* die Lage am Meer.

Am Meer: Durch das wie traumwandlerisch bewerkstelligte Vorrücken Böhmens an die Meeresküste wird ein quasi kategorisches Binnenland in der Mitte Europas aus seiner territorialen Bindung befreit, die so oft zu Kriegen Anlass gegeben hatte. Auch in Hofmannsthals Prager Aufzeichnungen war dieser Aspekt als ein geographisches Isolationsmerkmal bedacht und mit einem Goethe-Zitat als räumlich unumstößliches Binnenschicksal beschrieben worden. »Dieses Land, als wahrhaft mittelländisch, von Bergen umgeben, in sich abgeschlossen, führt durchaus den Charakter der Unmitteilung in sich selbst u. nach aussen.«⁵⁹ Wenn also 1917/18 nach Ende des Krieges Tschechien und die Slowakei ihre nationale Selbständigkeit nach dem Vorbild Belgiens erlangen wollten, so hatte in Hofmannsthals Prager Gesprächen das skeptische Gegenargument gelaute, würden sie dauerhaft Abschied nehmen müssen vom Adriahafen Triest. »Als ein Theil Oesterreichs nimmt Böhmen am Meere teil, andernfalls nicht.«⁶⁰ Gegen eine solche

⁵⁹ Goethe an Johann Heinrich Meyer, 21. Juli 1813; zit. nach SW XXXVIII, Aufzeichnungen, S. 700.

⁶⁰ Ebd., Aufzeichnungen, S. 703.

Logik der Restriktion, der vermeintlichen geopolitischen Sachzwänge, bringt Bachmann mit Shakespeares böhmischem Wunderland eine poetisierte Landeskunde ins Spiel, in welcher dem Zauber neu geschaffener Nachbarschaften keine anderen als die selbst gestalteten Grenzen gezogen sind.

Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

So phantasievoll diese Bestimmungen je für sich genommen erscheinen, so schaffen sie in ihrem Zusammenschluss ein Bedingungsgefüge, dessen algorithmische Verkettung eine greifbare Verortung des lyrischen Ichs im evozierten Imaginationsraum ermöglicht. Das »Angrenzen«, mit dem Bachmann die lyrische Subjektivität des Gedichts aus der Perspektive eines Sprachraums, einer Landessprache im Wortsinne, formuliert,⁶¹ erweist sich als äußerste und zugleich innigste Form eines Liebesgedichts, denn *grenzen an* bedeutet, geographisch und zwischenmenschlich, letztlich nichts anderes als *liegen bei* – ein Plädoyer für die liebende Zugewandtheit als poetische Grundhaltung.

»Gier nach den Altenwyls.« Hofmannsthals »Schwieriger« in Bachmanns »Malina«

In ihrem 1954 entstandenen Radioessay über Robert Musils fragmentarisch gebliebenen Großroman »Der Mann ohne Eigenschaften« stellt Ingeborg Bachmann den Protagonisten des von ihr überaus geschätzten Werks in eine Reihe mit anderen bedeutenden Zweifler-Figuren der Wiener Moderne. »Musils Held« Ulrich sei, so einer der Sprecher des mit verteilten Stimmpartien arbeitenden Essays, »ein Nachfahr des ›Schwierigen‹ von Hofmannsthal«, und in einem erweiterten Sinne auch ein Abkömmling »aller liebenswürdigen und unliebenswürdigen

⁶¹ Die Idee des liebenden Angrenzens ist eine der Keimzellen des Gedichts, dessen früher Entwurf unter dem Titel »Grüne Häuser in Prag« die Zeilen enthält: »so grenze ich / an Dich«. (Böhmen liegt am Meer. In: Letzte, unveröffentlichte Gedichte [wie Anm. 6], S. 97). Darin wird das Problem des Angrenzens als Existentielles beschrieben. »Krankt jeder auch daran, nicht anzugrenzen / wie Böhmen nicht ans « (ebd.).

Unzufriedenen, die Nestroysche Luft geatmet haben.«⁶² Damit weist die Autorin auf die weit zurückreichende österreichische oder sogar spezifische Wiener Tradition derjenigen Figuren hin, welche von sozial distanzierter Beobachterwarte aus, und meist in einem Status der Nichtbeteiligung, das gesellschaftliche Gefüge ihrer Zeit auf ironisch-kritische Weise kommentieren und vorzugsweise in seinen Schwachstellen durchdringen. Diese Skeptiker, Nörgler und Misanthropen leisten mit ihren Beobachtungen scharfsichtige, treffende Kulturkritik; sie täuschen allerdings ihre betonte emotionale Unbeteiligtheit zuweilen nur vor und würden in Wirklichkeit, so zeigen die jeweiligen Erzählvorgänge und Stücke mit ironischer Doppelbödigkeit, recht viel darum geben, in der so geschmähten gesellschaftlichen Betriebsamkeit als integrale Bestandteile aufgenommen zu sein.

Diese Ambivalenz von Mittun und Beobachten weist neben Musils Romanfigur aus dem »Mann ohne Eigenschaften« in der Tat auch schon Hofmannsthals Komödienheld Hans Karl Graf Bühl, besagte Titelfigur des »Schwierigen«, von Anfang der 1920er Jahre auf. Hofmannsthal hatte den Protagonisten in einem der alternativ erwogenen Titellentwürfe für das Stück sogar als »Mann ohne Absicht«⁶³ bezeichnet, was die beiden sich gleichermaßen auf einen hypothetischen Lebensstandpunkt kaprizierenden Akteure gedanklich noch enger zusammenrückt. Graf Bühl, von seinen Freunden Kari genannt, hat in diesem Stück nach seinem Kriegseinsatz die schwierige Mission einer Wiedereingliederung ins zivile Leben zu meistern. Zwar war, als Hofmannsthal 1917 konkreter mit der Ausarbeitung der Figur und des Handlungskonzeptes begann, der Weltkrieg noch keineswegs vorbei. Dennoch wird die mitzudenkende militärische Rahmensituation aufgrund ihrer atmosphärischen Überblendung innerhalb des Stücks in das seltsam milde Licht einer eigentlich bereits absolvierten negativen Phase der Jüngstvergangenheit gerückt.⁶⁴

⁶² Ingeborg Bachmann, Der Mann ohne Eigenschaften. In: Kritische Schriften (wie Anm. 2), S. 109.

⁶³ SW XII, Der Schwierige, S. 68; sowie ebd., Kommentar des Hg., S. 160.

⁶⁴ Inka Mülder-Bach, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«. In: HJb 9, 2001, S. 137–162.

Hofmannsthals einem Novaliswort folgende Devise, nach einem verlorenen Kriege müssten Komödien geschrieben werden, findet in »Der Schwierige«, seinem mit Abstand und nachhaltig erfolgreichsten Stück aus der Lustspielgattung, eine fabelhafte Einlösung.⁶⁵ Es geht in den Komplexionen des Handlungsganges darum, dass der zwar von etlichen Frauen umschwärmte, aber mit 39 Jahren noch hartnäckig im Junggesellenstatus befindliche Kari Bühl in seiner sarkastisch-melancholischen Grundeinstellung, die durch das Kriegstrauma des Verschüttetwerdens noch an Schwere hinzugewann,⁶⁶ sich beim Wiedereintritt in das Wiener Gesellschaftsparkett den Versuchen seiner Verheiratung beharrlich zu entziehen scheint. Für »schwierig« gilt er, weil und sofern er sich weigert, die üblichen, leichthin gesprochenen Floskeln zu bedienen, die auch in Liebesdingen oftmals nur nützlichen Zweckklügen Vorschub leisten und in baldige Enttäuschungen münden.

Als die Szenenfolge eröffnet, stellt sich im Hause des Grafen bald das Kammermädchen einer gewissen Antoinette Gräfin Hechingen ein, welche zu Karis verflossenen Geliebten gehört und nun ihre kompromittierenden Liebesbriefe zurückfordern lässt (ein für Ingeborg Bachmann geradezu existentielles Motiv), zugleich aber eigentlich auf die Erneuerung der Affäre hofft. Inzwischen hat ihr ehemaliger Liebhaber indes, und zwar nirgendwo anders als im gemeinsamen, entbehrungsreichen Fronteinsatz, mit Antoinette Hechingens Ehemann Adolf Bekanntschaft schließen können und in ihm einen herzensguten Freund gewonnen, den weiterhin zu betrügen Graf Bühl nunmehr ganz ausgeschlossen dünkt. Karis eigentliche Liebeshoffnung aber war immer auf die schon vor den Kriegsjahren verehrte Helene von Altenwyl gerichtet gewesen, die ihm in einer tranceartigen Anwandlung an der Front imaginär sogar schon als angetraute Ehefrau erschienen war. Die »Cur« des sperrigen Solitärs,⁶⁷ um ihn doch noch zu einem passablen Ehemanne umzuformen, setzt in Hofmannsthals Komödie folglich auf zwei denkbar unterschiedlichen Ebenen an. Einerseits ist es die Anamnese besagter einschneidender Kriegsmomente, die in ihm

⁶⁵ Dangel / Honold, Biographie, S. 591–599; Sigrid Nieberle, Der Schwierige. In: HH, S. 233–237.

⁶⁶ Müller-Bach, Herrenlose Häuser (wie Anm. 64), S. 157.

⁶⁷ SW XII, Der Schwierige, Kommentar des Hg., S. 147.

kraft mystischer Energiequellen⁶⁸ eine echte, gefühlsbasierte Entscheidung reifen lässt, zum anderen bringen die Damen Antoinette von Hechingen und Helene von Altenwyl ihren Schwierigen durch diverse Machinationen der Gesellschaftskomödie über drei szenenreiche Akte bis hin zu jenem Punkt, an welchem die leichtsinnige, aber eloquente Affäre dem um Worte verlegenen Liebesgeständnis weichen muss.

Den Zusammenhang der Fäden schafft die allseits betriebene, aber kritisch reflektierte Konversation, in der die Worte »alles Wirkliche verflachen und im Geschwätz beruhigen«, wie Helene von Altenwyl es mit Indignation formuliert.⁶⁹ Als ihr demonstrativ in die gleiche kritische Kerbe schlagender Gegenpart „bouleversiert“⁷⁰ der Schwierige seine Zuhörer durch konfuses Reden und reagiert verstört auf eine Zivilisationswelt der trivialen Belanglosigkeiten, in der er sich nicht mehr zurechtfinden mag: »Mir können über eine Dummheit die Tränen in die Augen kommen – oder es wird mir heiß vor Gêne über eine ganze Kleinigkeit, über eine Nuance, die kein Mensch merkt, oder es passiert mir, daß ich ganz laut sag’, was ich mir denk’ – das sind doch unmögliche Zuständ’, um unter Leut’ zu gehen.«⁷¹

Zu den Schönheiten dieser Komödie gehört, wie gerade in solchen Passagen spürbar wird, neben den lebensklugen Wirkmechanismen allzumenschlicher Ambivalenz eine auffällige, sorgsam durchregistrierte Behandlung der Figurenrede, in der die weltläufige Prätentation und regionale Verankerung der Wiener Salon- und Adelswelt nochmals zu ausdrucksvoller Klangentfaltung gelangt. Ein von Silbenverschleifungen und dialektaler Tonfärbung geprägtes Wienerisch wird dabei leichthin mit dem überkommenen aristokratischen Zur-Schau-Stellen des Französischen kombiniert, derart, dass erfrischend lebendige Mixturen aus zwei kontrastiven Sprachebenen entstehen, wenn Hofmanns-

⁶⁸ Maximilian Bergengruen, »Mystik der Nerven«. Neurasthenie, Zerstreuung und die Metaphysik des Willens in »Der Schwierige«. In: Ders., *Mystik der Nerven*. Hugo von Hofmannsthal's literarische Epistemologie des »Nicht-mehr-Ich«. Freiburg i.Br. 2010, S. 199–236, bes. S. 205, 210.

⁶⁹ SW XII, *Der Schwierige*, S. 64.

⁷⁰ Ebd., S. 104.

⁷¹ Ebd., S. 13.

thal seine Hauptfiguren reden lässt – Figuren, denen er damit einiges vom eigenen Sprachgefühl mit auf die Zunge legt.

Es ist genau dieses in Hofmannsthals »Der Schwierige« wie in einem Klangarchiv lebendig aufbewahrte Salon-Altwienerisch, mit dessen sozialer Disparität auch Ingeborg Bachmann in manchen ihrer Wiener Milieu-Szenarien spielt. Für diese Autorin, so fasst es eine Analyse im Hinblick auf die poetologisch reflektierte Mehrsprachigkeit der Erzählung *Simultan*, »stellt Wien ein sprachliches Territorium dar«. ⁷² Im Zusammenhang mit der urbanen Einbettung der Handlungslinien innerhalb des Todesarten-Projekts schwebte ihr frühzeitig auch der Name Altenwyl als ein zu verwendender Figuren- und Geschlechtsname vor. Spätestens in den Skizzen zur Figur Fanny Goldmann und deren gesellschaftlichem Verflechtungsgrad, ebenso dann beim »Buch Franz« tritt ein ehemals gräfliches Haus Altenwyl als noble Bezugsgröße und potentieller Schauplatz in den Blick (wenngleich die Adelstitel nun aus Gründen der historischen Zäsur wegfallen müssen). Die Mitglieder solcher meist immer noch begüterten, auf großbürgerlichem Fuße lebenden ehemaligen Aristokratenfamilien pflegen, wie man in Bachmanns Figuren-Wien weiß, die Winterurlaube in den Skiresorts, die Sommerfrische hingegen im Salzkammergut zu verbringen, ⁷³ und knüpfen mit letztgenannter Gewohnheit an die Gepflogenheiten der feinen Wiener Gesellschaft von vor dem ersten Weltkrieg an. Auch Hofmannsthal war der Rhythmus dieser saisonalen Ortswechsel, war die mit großem Aufwand an die Seen verfrachtete sommerliche Haushaltsführung als Vorkriegs-Lebensform schon von Kindheit her sehr vertraut gewesen und zu einer Gewohnheit geworden, ohne deren Beibehaltung sein Arbeitsgefühl völlig außer Takt geraten wäre. ⁷⁴

Die ehemalige soziale Klammer der Habsburgertradition freilich war nach der Kriegsniederlage und dem Zerfall des k.u.k.-Reiches weggefallen, und darum muss sich die *Haute Volée* nun primär über die

⁷² Giulia Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin 2011, S. 169.

⁷³ Inhaltsangabe, in: Ingeborg Bachmann, Malina. Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich 1995, Bd. 3.2 (Paralipomena), S. 739.

⁷⁴ Dangel / Honold, Biographie, S. 82f.

Teilnahme an abendlichen Empfängen oder sportlichen Regatta-Wettrennen einander zu erkennen geben. So jedenfalls gestaltet sich der Zeitvertreib am Sommersitz der Altenwyls, in der Gemeinde St. Wolfgang am Wolfgangsee, aus Sicht der auf einige Tage ebenfalls dorthin gereisten Erzählfigur des Romans »Malina«.

»Antoinette Altenwyl steht in Salzburg auf dem Bahnhof und verabschiedet am Zug gegenüber ein paar Leute, die nach München zurückfahren. [...] Warten muß ich doch, bis Antoinette sich durch alle Leute begrüßt und geküßt hat, dann winkt sie dem abfahrenden Zug nach, als wären ganze Völkerscharen zu grüßen, huldvoll, und mich hat sie natürlich auch nicht vergessen.«⁷⁵ Es ist geradezu das Ambiente eines Staatsempfangs, mit dem die Salzburger Reisetage der Icherzählerin an ihrem Auftakt versehen werden; Frau Altenwyl, bürgerliche Gattin des Grafen Arthur, weiß auch auf der schnöden Grundlage einer Bahnhoftsplattform feierlich Hof zu halten; fast scheint es, als wäre die ehemalige Zeremonialkultur Altösterreichs noch intakt, als dann das Konversations-Geplänkel beginnt. »Atti freue sich wahnsinnig auf mich, er wird bald regattieren, so? das wisse ich nicht? Antoinette vergißt immerzu, wofür ein anderer Mensch sich interessiert, und Atti will also morgen vormittag mit mir nach St. Gilgen hinüberfahren, denn diese erste Regatta mache er natürlich nicht mit.«⁷⁶

Meisterlich baut Bachmanns Erzählduktus hier mit wenigen Strichen eine atmosphärisch dichte Sprach- und Figurenwelt auf, in der die gemeinsamen Themen und Beschäftigungen und das Reden darüber stets einen doppelten Boden besitzen. Arthur Graf Altenwyl, der mit seinem Vornamen raffinierterweise gerade nicht auf Hofmannsthal, sondern auf dessen lebenslangen Dichterfreund Schnitzler rückverweist, lässt sich von Freunden wie selbstverständlich als »Atti« apostrophieren, was eine gewisse Verbindung zu Hans Karl alias Kari schafft. Genau wie im »Schwierigen«, wo ein preußischer Neureicher allenthalben unbedarfte und zudringliche Fragen stellt, macht beim Empfang der Altenwyls ein »junger Mann«, der möglicherweise »Schriftsteller« ist, »mit unverhüllter Gier nach den Altenwyls« unan-

⁷⁵ Malina, Druckfassung. Todesarten-Projekt, Bd. 3.1 (wie Anm. 73), S. 471.

⁷⁶ Ebd.

genehm auf sich aufmerksam. »Was macht denn der Graf Altenwyl eigentlich? fragt das junge Genie, und immerfort weiter, wie lange ich den Grafen Altenwyl schon kenne, [...] und ob es wahr sei, daß der Graf Altenwyl...«. ⁷⁷ Etwas komplexer hat Bachmann die intertextuelle Verweisstruktur bei der Gattin des Grafen eingesetzt, denn diese trägt den Vornamen derjenigen, welche lange die Geliebte des Schwierigen gewesen war, Antoinettes von Hechingen also, während ihr Nachname von Karis eigentlicher Liebeshoffnung, schließlich Braut und Ehefrau übernommen worden ist. Diese Entlehnungen verbinden in Bachmanns weiblicher Hauptfigur auf dem gesellschaftlichen Glanzparkett gleich zwei für die Dramaturgie des »Schwierigen« maßgebliche Damen und Liebhaberinnen, und dies auf eine Weise, bei der die vorgenommene kompositorische Zusammenfügung als solche noch klar zu erkennen bleibt.

Für Antoinette Altenwyl und ihre Freundinnen hat Bachmann genau jene Hofmannsthalsche Sprachmelodie als Rollenprosa entworfen, die in ihrer charakteristischen Abtönung aus mundartbasiertem Regiolekt und parlierender Weltläufigkeit so bezeichnend für den kulturellen Kompromiss des allmählich verbürgerlichten österreichischen Adels gewesen war. Das Redeverhalten der Komödienfiguren aus dem »Schwierigen« hat allerdings im Salon der Bachmannschen Altenwyls gleichsam den Charakter einer Farce, einer Inszenierung zweiten Grades angenommen – dargestellt wird eine in jedem Moment auf der Handlungsebene selbst mitreflektierte Spielsituation. »Je vous adore, mon chérie, flüstert sie zärtlich und so laut, daß es doch alle hören.« ⁷⁸

Der Gebrauch des Französischen nimmt darin wie auf einer Kostümprobe die Rolle des Modezitats ein, dessen Anachronismus durch den gezielten Kontrast mit einem ebenso gesucht klingenden Alltagsdialekt nur um so spürbarer zu fassen ist. »Der halbe Tisch muß [...] französisch sprechen«, wenn Attis Onkel Beaumont und dessen Tochter Marie als Gäste anwesend sind, und gekonnt lässt die Hausherrin der üblichen Klage bezüglich des schwer zu findenden oder schlecht arbeitenden Fachpersonals ein ähnlich lautendes Lamento in

⁷⁷ Malina, Druckfassung. Todesarten-Projekt Bd. 3.1 (wie Anm. 73), S. 475, 476.

⁷⁸ Ebd., S. 483.

der Nachbarsprache folgen. »Das ist halt heutzutage alles nur noch eine Pfuscheri, was diese Handwerker bei uns! Mais les artisans chez nous, je vous en pris, c'est partout la même chose!«⁷⁹ Derlei Konversations-Etüden beherrscht Antoinette Altenwyl nicht nur aufgrund ihrer schnellen Umschaltfähigkeit von einem Register in das andere, sondern auch hinsichtlich der viel Fingerspitzengefühl erfordernden Frage, wie die Mehrstimmigkeit bei Tisch in eine für alle Seiten angenehme Balance zu bringen sei. So streut die Gastgeberin, falls »das Französische überhandnimmt«, rasch ein paar bodenständige Floskeln wie jene über das Handwerkerpersonal noch ein; in der affektierten Ankündigung ihres »regattierenden« Gatten beispielsweise sind (wie in den Text-Musik-Verbindungen) beide Stilregister zugleich am Werk, das Parfümierte ebenso wie das Handgreifliche. Beides aber wird mit einer Geste der überzeugten Reinheit serviert.

»Wahrscheinlich ist Antoinette es dem Namen Altenwyl schuldig, daß die Namen und die Gerichte unverfälscht bleiben, und sie weiß, daß den meisten Gästen und Verwandten ihr Prinzip zum Bewußtsein kommt. Selbst wenn es Wienerisches nicht mehr geben sollte, bei den Altenwyls wird man, solange sie leben, noch Zwetschkenröster essen, Kaisererdäpfel und Husarenbraten«. Der Umstand, dass ausgerechnet die eingeheiratete Antoinette als letzte Bastion stolzer Vergangenheitspflege in Erscheinung tritt, ist eine satirische Pointe für sich; ihr altadliger Gemahl, Graf Atti also, wird sich demgegenüber bei der morgendlichen Spritztour mit der Icherzählerin als grober, ungehobelter Kerl erweisen, der mit seinem angeberischen Lospreschen im Motorboot mehrfach und rücksichtslos die Fahrtlinien der verärgerten Segler kreuzt.

Die höhere Gesellschaft innerhalb des Malina-Personals wiederum navigiert nirgendwo näher an den Gewässern Hofmannsthal's, als just in diesen Altenwyl'schen Salon-Episoden: »und im Haus wird es eine Konversation geben, was nicht mit ›Gesprächen‹, ›Diskussionen‹ ›Begegnungen‹ zu verwechseln, sondern eine untergehende Abart von schwerelosem Aneinandervorbeireden ist, das jeden gut verdauen läßt

⁷⁹ Ebd., S. 480.

und bei guter Laune hält.«⁸⁰ Wieder blitzen in dieser Passage die Toleranz-Errungenschaften der Libretti und Opern-Sextette auf, und die geistige Mitanwesenheit vom Skript des »Schwierigen« wird hierbei explizit betont und zur Stilkritik gleichsam in beide Richtungen genutzt.

Aus der Sprachtradition und den Sinnbeziehungen Kakanians zu schöpfen, ist für Gräfin Altenwyl Ehrensache, denn nicht von ungefähr hat man sich in der Sommerfrische des Salzkammerguts voller Kulturstolz auch dem Hofmannsthalschen Festspielbetrieb anheimgegeben, von dessen Glanzzeiten der Gründungsjahre ihr französischer Gast aus scheinbar authentischer Erfahrung schier endlos zu schwärmen weiß. Wie stets »fängt« er

unbarmherzig an, von den alten Zeiten zu reden, das waren noch wirkliche Sommerfrischen gewesen, aus Wien waren Attis Eltern weggezogen, mit Kisten voller Geschirr, Silber und Wäsche, mit den Diensthofen und den Kindern. Antoinette sieht seufzend um sich, [...] denn die ganze Geschichte droht wieder [...] aufgetischt zu werden, der Hofmannsthal und der Strauss waren natürlich jeden Sommer bei ihnen gewesen, Max Reinhardt und Kassner,⁸¹

und in solcher Weise geht die Renommisterei noch fort.

Die Weise des »O alter Duft aus Märchenzeit«⁸² aus Schönbergs »Pierrot Lunaire« von 1912 hatte anfangs des Textes wie zufällig im Wiener Stadtpark aus den versunkenen Tiefen des Wiener *Fin de siècle* heraufgetönt, als Signatur der erloschenen Aufbruchzeiten einer europäischen Moderne. Im Gespräch an der Altenwylschen Tafel nun reihen sich die Nach- und Vorgespräche des Prominentenkarussells bei den Salzburger Aufführungen nahtlos und komisch in die viel dringlichere Bewältigung kulinarischer Herausforderungen ein. »Nein, so wie sonst ist der falsche Has' heute nicht. Zu den anderen laut: Übrigens die Zauberflöte, warts ihr alle drin? und was sagts ihr jetzt dazu? [...] Atti glättet die Wogen zwischen dem zu trockenen falschen Hasen, dem Verdi-Requiem, das Karajan ohne Antoinettes Zustimmung diri-

⁸⁰ Ebd., S. 479f. Zur Diskursgeschichte der »Konversation« vgl. die historisch-semantische Studie von Seraina Plotke, *Semantic Traces of Social Interaction from Antiquity to Early Modern Times*. Historical conversatio. Newcastle upon Tyne 2017.

⁸¹ Malina, Druckfassung. Todesarten-Projekt Bd. 3.1 (wie Anm. 73), S. 483f.

⁸² Ebd., S. 281; S. 483f.

giert hat, und der Zauberflöte, die ein bekannter deutscher Regisseur inszeniert hat«. ⁸³

Weit, sehr weit ist in solchen grotesken Banalitäten die schwierige, zunehmend toxische Gegenwartswirklichkeit mit Malina, Ivan und den Wiener Bedrohlichkeiten entrückt. Die Protagonistin weiß eigentlich schon von Beginn an genau voraus, wie im Salzkammergut die Tage und Nächte, die Redegeplänkel und sonstigen Abenteuer ablaufen werden.

Ich erzähle umständlich, wann ich zum erstenmal in St. Wolfgang war (und die Hauptsache lasse ich aus, einen Nachmittag in einem Hotelzimmer) [...]. Und ich [...] verzichte darauf, Antoinette aufzuklären und mich zu verwunden. Ich hätte nie mehr hierherkommen dürfen. ⁸⁴

Offensichtlich ist ihre Gastgeberin über manche früheren Vorkommnisse, welche die Erzählerin am Ort der Altenwylschen Sommerfrische schon erlebt und mitgemacht hat, nur unzureichend im Bilde, und tanzt mit ihrem unbeugsamen Stilwollen über manche Abgründe hinweg. Abends muss die Dame des Hauses ohnehin wieder an den Festspielort eilen, »in die Premiere des JEDERMANN.« ⁸⁵

Wenn jedoch Antoinette Altenwyl bei Tisch und coram publico ihren Gatten preist als einen, der ihr auch gegenwärtig noch ein fortwährendes und ungelöstes »Rätsel« sei und immer aufs Neue zu denken gebe, so steckt spürbar mehr in dieser Bemerkung als nur ein eheliches Diskursmanöver. Es ist ein an die Figur delegiertes Kompliment, das dem Theaterdichter des »Schwierigen« gilt, dem Sprachgestalter auch so vieler anderer krisenhafter und ironischer Figuren; eine Reverenz an Hofmannsthal, die ganz im Sprachgewand des insgeheim Angesprochenen auftritt und die auch den vielfältigen Wegen, auf welchen sich Ingeborg Bachmann zeitlebens mit dem Werk und Wirken Hofmannsthals beschäftigte, durch dieses Aperçu aus dem Munde ihrer gemeinsamen Figur eine berührend persönliche Note verleiht. »Denn wenn ein Mann uns noch immer die größten Rätsel aufgibt nach zehn Jahren, bitte, zwölf meinetwegen, wir wollen die anderen

⁸³ Ebd., S. 481f.

⁸⁴ Ebd., S. 472f.

⁸⁵ Ebd., S. 490.

nicht embetieren mit unseren öffentlichen Geheimnissen, dann hat man das große Los gezogen, habe ich nicht recht?»⁸⁶

⁸⁶ Ebd., S. 483.

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

In Memoriam Prof. Dr. Martin Stern
(19. Februar 1930 – 1. Juli 2024)

Prof. Martin Stern, emeritierter Ordinarius für Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel, war ein Germanist, der genau zur rechten Stunde gekommen war. 1930 geboren, konnte er seine höhere Schulzeit und Studienjahre in jener frühen Nachkriegsphase durchlaufen, als sich langsam, aber stetig der Horizont wieder weitete, als die Möglichkeiten wuchsen und sich für aufgeschlossene junge Menschen viele kulturelle und geistige Orientierungsangebote auftaten. Wie so einige seiner späteren Schweizer Fachkollegen, mit denen ihn seit gemeinsamen Zürcher Studienjahren eine enge, oft sogar lebenslange Freundschaft verband, schloss sich Martin Stern den Lehrveranstaltungen des bekannten Zürcher Ordinarius Emil Staiger an, dessen charismatische Vergegenwärtigung der Dichtkunst zwar das Auditorium stets hochgradig beeindruckte, jedoch, wie sich herausstellte, zur Nachahmung eher ungeeignet und als Basis der Anleitung von Studierenden in Zeiten der Bildungsreform auch methodisch nicht mehr tragfähig genug war.

In seinem akademischen Meisterstück, der 1959 vorgelegten Dissertation, setzte sich Stern mit einem Gegenstand auseinander, dessen Themenwahl seine ureigene Handschrift verrät und gleich zwei seiner großen akademischen Herzensneigungen zusammenführt, die Liebe zum Theater und die besondere Wertschätzung der österreichischen Literatur. In Hugo von Hofmannsthal, dem wandlungsfähigsten und vielseitigsten Dichter der Wiener Moderne, fand Martin Stern so etwas wie seinen Lebensautor, und insbesondere waren es Hofmannsthals Komödien, welchen dabei sein literaturwissenschaftliches Interesse galt. Dass schon der Zürcher Doktorand das allgemeine Augenmerk dabei von dem bereits etablierten Werkekanon weglotzte und auf Hofmannsthals weitverzweigtes fragmentarisches Schaffen hinlenkte, indem er sorgfältig die Entwurfsfassung des Lustspiels »Silvia im ›Stern«

edierter und mit textkritischen Kommentaren versah, erwies sich für die Hofmannsthal-Forschung hernach als eine Pioniertat ersten Ranges, welche nur durch die Sichtung des international verzweigten Nachlassbestandes möglich geworden war. Zugleich verrät die Wahl gerade dieses Komödienfragments (und seines besagten Titels, nämlich: »Silvia im ›Stern«), weil ja bei Hofmannsthal die verschiedenen Figurenschicksale ausgerechnet in einem Gasthaus mit Namen »Stern« zusammenfinden, dass der junge Literaturwissenschaftler seinen akademischen Leistungsausweis durchaus mit einer gewissen Prise Humor und ironischer Selbstbezüglichkeit zu würzen verstand.

Seinem editionsphilologisch nüchtern gehaltenen Textband ließ der Promovierte im gleichen Jahr einen ausführlichen, eleganten Essay zum untersuchten Hofmannsthal'schen Komödienfragment folgen, der in S. Fischers renommierter Literaturzeitschrift »Die neue Rundschau« erschien; und auch diese publizistische Parallelgeste darf als charakteristisch und wegweisend für die Arbeitsweise des Germanisten Stern gelten. Er betrachtete sein Fach, die deutsche Literaturwissenschaft, als eine von Methoden und Regeln geleitete akademische Praxis, die über ihre eigene intellektuelle Selbstreproduktion hinaus jeweils auch einem gesellschaftlichen Bildungsauftrag verpflichtet war, und diesen Bildungsauftrag nahm sowohl der junge Nachwuchswissenschaftler wie auch noch der gestandene Herr Professor mit ebensolcher Ernsthaftigkeit und Ausdauer wahr wie seine Verpflichtungen im Rahmen der akademischen Lehre und Forschung.

Die öffentliche Seite seines Wirkens, sie wird dokumentiert beispielsweise von den vielen kenntnisreichen und doch leicht zugänglichen Einführungen, die Stern über Jahrzehnte hin für die Programmhefte Schweizer Theater schrieb, von der Zürcher Pfauenbühne bis hin zu den Textbüchlein der studentischen Theatergruppe am Basler Seminar, eine Initiative, die er immer wieder beratend unterstützt zu haben scheint. Auch zu Fragen des Schweizer Kulturlebens und der Gegenwartsliteratur legte Martin Stern wichtige publizistische Wortmeldungen vor. Gerade mit kontroversen Themen und Autoren, später auch Autorinnen, scheute er die genauere Befassung nicht; aus persönlicher Erfahrung ist mir erinnerlich, wie er bei einem germanistischen Sommertreffen der von dem Genfer Kollegen Bernhard Böschenstein

begründeten sogenannten *Silser Runde*, es mag nun vor ungefähr zehn Jahren gewesen sein, gegen manche skeptische Stimme aus seiner eigenen Generation entschieden dafür eintrat, sich gemeinsam eine ganze Tagung lang mit dem kontroversen Werk der österreichischen Autorin Elfriede Jelinek zu beschäftigen. Er selbst trug bei jenem Anlass dann eine minutiöse Analyse von Jelineks Drama über die nazistischen Baujahre des Alpen-Großkraftwerks von Kaprun vor – ein Sprechstück voll stacheliger Invektiven und greller Kalauer, stilistisch denkbar weit entfernt von der feinfühligsten Dezens Hofmannsthalscher Komödiesprache, die Martin Stern gewiss um Lichtjahre näher stand. Mit grosser Selbstverständlichkeit aber lebte Stern als Lehrender den Geist der Aufgeschlossenheit, blieb von kritischem Spürsinn angetrieben und war immer bereit, sich überraschen zu lassen.

Der öffentlichen und gesellschaftlichen Wirkungssphäre kann gleichfalls zugerechnet werden, dass Martin Stern es mit seiner frühen Studie zu Hofmannsthal keineswegs hatte bewenden lassen, sondern aus genuiner Kenntnis des Nachlassbestandes zu der Auffassung kam, dass für die Erschließung dieses in weiten Teilen noch unveröffentlichten Text- und Entwurfsmaterials eine ganz neue, umfassende und kritische Werkausgabe würde begonnen werden müssen. Als Stütze und Basis eines solchen Langzeit-Editionsunternehmens sah Martin Stern auch die Bildung einer literarischen Hofmannsthal-Vereinigung an, die er selbst dann auch, zusammen mit einigen Mitstreitern, im stürmisch bewegten Jahr 1968 ins Leben rief, und dies noch dazu in Frankfurt, das damals einen der Brennpunkte bildete. Dort war Martin Stern im Vorjahr auf einen neugermanistischen Lehrstuhl berufen worden, nachdem er zuvor bereits eine Professur an der Harvard University innegehabt hatte, die ihrerseits ein idealer Standort für die Archiv-Studien in der Houghton Library gewesen war. Sowohl für Harvard, dann auch für Frankfurt war Martin Stern mit seiner Verbindung von philologischer Klarheit und kultureller Sensibilität der richtige Mann der Stunde. Und was immer sonst von der Chiffre 1968 an Impulsen oder Irritationen bleiben mag; die von Martin Stern damals mitbegründeten Einrichtungen der Hofmannsthal-Gesellschaft und der Kritischen Ausgabe haben sich über die Zeit hin als sehr erfolgreiche Geschöpfe erwiesen, mit insgesamt 40 voluminösen Bänden liegt die Werkaus-

gabe inzwischen abgeschlossen vor, für die Martin Stern 1994 eine mustergültige Edition von Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige« beigesteuert hat.

Die alltäglichen akademischen Geschäfte, die kleinteiligen und doch zeitaufwendigen Arbeiten des Betriebs hinterlassen naturgemäß weniger imposante Spuren, dafür aber oft solche feineren Gepräges, geht es in der Lehre doch um das Erwecken und Weiterentwickeln der Lektürewege von immer neuen studentischen Generationen. Noch 1968, zum Ende jenes Epochenjahrs, fand das professorale Wirken Martin Sterns zu seinem nachhaltigsten Bestimmungsort, er nahm zusammen mit dem Freund und Kollegen Karl Pestalozzi den Ruf auf die neugermanistischen Professoren in Basel an. Ganze dreißig Jahre lang übte Martin Stern in Basel, das ihm zur Heimatstadt wurde, das Amt des Hochschullehrers aus. Auch nach seiner Emeritierung hielt er mit unverminderter Faszination an den großen Lebensthemen fest. Seine Vorträge, Aufsätze, Kritiken, Kommentare und editorischen Miszellen bereicherten die Fachorgane in schönster Regelmäßigkeit, buchstäblich bis in sein letztes Jahr. Es war Martin Stern vergönnt, das gute Zeitalter der deutschen Literaturwissenschaft voll auszukosten, es mit zu prägen und ihm ein produktives Erbe einzupflanzen. Es war den guten Zeiten der Germanistik, und es war vor allem vielen Studierenden und Forschenden mehrerer Generationen vergönnt, bei den Abenteuern des Lesens einen Menschen, Förderer und Freund wie Martin Stern zur Seite zu haben. Er wird uns fehlen.

Alexander Honold

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
(Oktober 2023 bis Oktober 2024)

Prof. Dr. Barbara Beßlich, Heidelberg
Dr. Tillmann Heise, Paderborn
Susanne Jurgan M.A., Berlin
Sibylle Leon M.A., Jurdani, Kroatien
Dr. Christiane Mühlegger-Henhapel, Wien, Österreich
Dr. Helmut Nicolaus, Berlin
Michaela Plattenteich-Göd M.A., Krefeld
Dr. Rouven Pons, Darmstadt
Dr. Max Roehl, Tübingen
Prof. Dr. Norbert Christian Wolf, Wien, Österreich

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
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>

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 Köttelwesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). Frankfurt a.M.

<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>P I (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>P I</i>	Prosa I. 1956
<i>P II (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>P II</i>	Prosa II. 1959
<i>P III</i>	Prosa III. 1952
<i>P IV</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>D I</i>	Dramen I. 1953
<i>D II</i>	Dramen II. 1954
<i>D III</i>	Dramen III. 1957
<i>D IV</i>	Dramen IV. 1958
<i>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 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 Gerty* Gerty und Hugo von Hofmannsthal: »Bin ich eigentlich jemand, den man heiraten kann?« Briefwechsel 1896–1929. Hg. von Nicoletta Giacom. Frankfurt a.M. 2024.
- 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.

<i>BW Oppenheimer I</i>	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Myssa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7, 1999, S. 7–99.
<i>BW Oppenheimer II</i>	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Myssa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8, 2000, S. 7–155.
<i>BW Pannwitz</i>	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.
<i>BW Redlich</i>	Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt a.M. 1971.
<i>BW Rilke</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a.M. 1978.
<i>BW Roller</i>	»Mit dir keine Oper zu lang...«. Hugo von Hofmannsthal – Alfred Roller – Richard Strauss, Briefwechsel. Hg. und kommentiert von Christiane Mühlegger-Henhapel und Ursula Renner. München/Salzburg 2021.
<i>BW Schmuylow-Claassen</i>	Ria Schmuylow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a.N. 1982.
<i>BW Schnitzler</i>	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964.
<i>BW Schnitzler (1983)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1983.
<i>BW Strauss</i>	Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin / Wien / Leipzig 1926.
<i>BW Strauss (1952)</i>	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
<i>BW Strauss (1954)</i>	Erw. Auflage. Zürich 1954.

- BW Strauss (1964)* Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh.
- BW Strauss (1970)* 4., erg. Aufl. Zürich 1970.
- BW Strauss (1978)* 5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i.Br. 1978.
- BW Taube* Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14, 2006, S. 147–237.
- BW The Dial* Hugo von Hofmannsthal / The Dial. Briefe 1922–1929. Hg. von Alys X. George, in HJb 22, 2014, S. 7–69.
- BW Thun-Salm* Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
- BW Thurn und Taxis* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe 1903–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2016.
- BW Wiegand* Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7, 1963, S. 44–190.
- BW Wildgans* Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich/München/Paris 1935.
- BW Wildgans (1971)* Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
- BW Zifferer* Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien [1983].
- B Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a.M. 1995.
- TB Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt a.M. 1991.
- TB Christiane (21991)* 2. überarb. Aufl. Frankfurt a.M. 1991.

<i>Brief-Chronik</i>	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.
Dangel-Pelloquin / Honold, Biographie	Elsbeth Dangel-Pelloquin, Alexander Honold: Grenzenlose Verwandlung. Hugo von Hofmannsthal. Biographie. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 2024, 928 S.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a.M. 1995.
<i>Hirsch (1998)</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. 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 Werlitz. 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. Maximilian Bergengruen
Julius-Maximilians-Universität
Würzburg
Institut für deutsche Philologie
Am Hubland
D – 97074 Würzburg

Conrad Fischer
Julius-Maximilians-Universität
Würzburg
Institut für deutsche Philologie
Am Hubland
D – 97074 Würzburg

Dr. Oliver Grill
<https://independent.academia.edu/OGrill>

Prof. Dr. Annegret Heitmann
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Nordische Philologie
Geschwister-Scholl-Platz 1
D – 80539 München

Prof. Dr. Alexander Honold
Universität Basel
Deutsches Seminar
Engelhof, Nadelberg 4
CH – 4051 Basel

Prof. Dr. Inka Müller-Bach
Ludwig-Maximilians-Universität München
Germanistik, Komparatistik, Nordistik,
Deutsch als Fremdsprache
Deutsche Philologie
Schellingstraße 3 RG
D – 80799 München

Prof. Dr. Ursula Renner(-Henke)
Zasiussstraße 42
D – 79102 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Peter Sprengel
Freie Universität Berlin
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45
D – 14195 Berlin

Prof. John Zilcosky
University of Toronto
Victoria College
Centre for Comparative Literature and
Department of Germanic Languages
and Literatures
73 Queen's Park Crescent
CAN – Toronto

Register

- Abraham, Ulf 301
 Adelt, Leonhard 140
 Agazzi, Elena 158
 Ahlström, Gunnar 261, 265
 Alaimos, Stacy 257
 Alatri, Paolo 104, 158
 Albertini, Luigi 103
 Albrecht, Hermann 94
 Albrecht, Monika 313, 318, 346
 Alewyn, Richard 187
 Alt, Peter-André 241
 Al-Taie, Yvonne 296
 Althaus, Thomas 289
 Amsler, Monika 296
 Anderhub, Annemarie 33
 Andersen, Hans Christian 263
 Anderson, Mark 240
 Andrea del Castagno 67
 Andreoli, Annamaria 18
 Andrian, Leopold von 45, 63, 65, 141, 147, 163
 Anguissola di s. Damiano, Fernando 17
 Anguissola-Gravina Cruyllas di Ramacca [Gräfin Maria G. H.] s.u. Gravina, Maria
 Anstey, F. [Pseudonym f. Thomas Guthrie] 189
 Antschel, Friederike 338
 Anz, Thomas 239
 Arcoleo, Giorgio 88
 Aretino, Pietro 114
 Ariost 96
 Ascarelli, Roberta 8, 12, 18
 Asendorf, Christoph 256
 Aspertsberger, Friedbert 103, 105, 110f., 113
 Auernheimer, Raoul 83, 112
 Auerochs, Bernd 293
 Aurnhammer, Achim 279
 Auspitzer, Emil 15f.
 Auspitzer, Johann 15
 Bachmann, Ingeborg 313–352
 Bachtin, Michail M. 264f.
 Badiou, Bertrand 316
 Badurina, Natka 7
 Bahr, Hermann 15f., 20f., 23f., 26, 30f., 39–41, 44–50, 52, 61–63, 68, 72–75, 79f., 91, 93, 118, 146f., 157, 219
 Bakst, Léon 100
 Barck, Karlheinz 173
 Baron, Frank 288
 Barrès, Maurice 23, 98f., 146
 Baudelaire, Charles 12, 48, 179, 286
 Baudrillard, Jean 200f., 206
 Bauer, Felice 229, 293
 Baumgarten, Arthur 156
 Bay, Hansjörg 244
 Beauchamp, Louis Robert de 140
 Becker, Nikolaus 116
 Beer, Christian 65, 92
 Beer-Hofmann, Richard 21, 23, 73, 147
 Beethoven, Ludwig van 265, 331f.
 Begozzi, Luigi 158
 Belke, Ingrid 193
 Bennett, Jane 257
 Benthien, Claudia 204
 Bératon, Ferry 25
 Berg, Christian 160
 Bergel, Kurt 274
 Bergen, Fritz 64, 72
 Bergengruen, Maximillian 345
 Berger, Adele 22
 Bergmann, Franziska 193
 Bernhardt, Sarah 27, 34
 Berthold, Margit 124
 Bevilacqua, Giuseppe 158

- Bianchetti, Egidio 12
 Biden, Joseph (Joe) 242, 249
 Bideri, Ferdinando 12f., 18, 22
 Bie, Oscar 22
 Biermann, Gabriele 159
 Billen, Josef 306
 Binding, Rudolf 94
 Blanc, Jacques 124
 Blei, Franz 145
 Blennerhassett, Charlotte Lady 65
 Blériot, Louis 94
 Bodenhause, Eberhard von 116f., 341
 Bognár, Zsuzsa 158
 Boito, Arrigo 80
 Bomhoff, Hartmut 297
 Bonsels, Rose-Marie 231
 Bonsels, Waldemar 231
 Bööks, Fredrik 267
 Borchardt, Rudolf 147, 150
 Borgese, Giuseppe 95
 Born, Jürgen 229
 Böschenstein, Bernhard 316, 356
 Bosis, Adolfo 78–80
 Bosse, Heinrich 7
 Bott, Gerhard 63
 Boyken, Thomas 259
 Bradbury, Malcolm 252
 Brahm, Otto 57
 Brahms, Johannes 33
 Brandé, Fritz 64, 72, 74f.
 Brandes, Georg 35, 251f.
 Brandl-Risi, Bettina 279, 283
 Bräuer, Christoph 258
 Braun, Felix 133
 Brecht, Bert 150
 Brecht, Walther 11, 147
 Brézina, Otokar 146
 Brod, Max 94, 229f., 236, 238, 242f., 293, 302, 306, 312
 Brod, Otto 94
 Brooks, Peter 267
 Bruckmann, Hugo 20, 23
 Brunelli, Silvia 21
 Buber, Martin 301
 Buchmeister, Monika 106
 Budisavljević, Bojan 143
 Bülow, Daniela von 148
 Buohler, Hans Peter 76
 Burckhardt, Carl Jacob 156, 193
 Burdach, Konrad 147
 Buschendorf, Bernhard 185
 Calderara, Mario 94
 Calori, Angela 169
 Cambellotti, Dulio 89
 Cantacuzène, Elsa Prinzessin 19
 Cantarutti, Giulia 160
 Caputo-Mayr, Maria Luise 311
 Carducci, Giosuè 10, 21, 33, 53, 84
 Carlsson, Lena 261
 Carlyle, Thomas 267
 Carmi, Maria 143
 Carrière, Joseph M. 158f.
 Carroll, Lewis 255, 259
 Caruso, Enrico 144
 Carsten, Fritz 151
 Casanova, Giacomo 38, 114, 165–196
 Cassian, Nina 337
 Castelli, Alighiero 59
 Celan, Paul 316f., 336
 Celan-Lestrang, Gisèle 316
 Cena, Giovanni 89
 Chlumecky, Leopold Freiherr von 141
 Christen, Matthias 216
 Christophe, Franz 92
 Chytraeus-Auerbach, Irene 32, 59, 103f.
 Cippico, Anton 44–46
 Claudel, Paul 157
 Clemen, Wolfgang 334
 Clemens, Gabriele B. 291
 Colli, Giorgio 165
 Collodi, Carlo 142

- Conrad, Heinrich 182
 Conterno, Chiara 160
 Croce, Benedetto 88
 Cross, Donatella s. Goloubeff, Nata-
 scha von
 Csáky, Moritz 73
 Curtiss, Glenn 94

 D'Annunzio, Gabriele 7–161
 D'Annunzio, Gabriele Maria (»Ga-
 brielino«) 109
 D'Annunzio, Francesco 9, 28
 Da Ponte, Lorenzo 328
 Dahn, Felix 283
 Dangel-Pelloquin, Elsbeth 168, 182
 Dante Alighieri 48, 134f., 212, 281f.
 Däubler, Theodor 151
 David, Jakob Julius 291
 Debussy, Claude 98, 124
 Degenfeld, Ottonie von 97, 110, 184
 Dehmel, Richard 32f., 63
 Del Guzzo, Giovanni 112
 Demetz, Peter 158
 Derrida, Jacques 294, 296, 298
 Deschamps- Vierø, Camille 254
 Desmidt, Isabell 261
 Detering, Heinrich 197
 Dewitz, Hans-Georg 43
 Diaghilew, Sergei 99, 116, 124
 Dicke, Gerd 209
 Diebold, Bernhard 157
 Diem, Hermann 200
 Dieterle, Bernard 283
 Döblin, Alfred 150
 Dohm, Hedwig 62
 Donatello 67
 Donnay, Maurice 77
 Doyle, Arthur Conan 131, 198
 Durzak, Manfred 159
 Duse, Eleonora 23f., 28, 33f., 38, 48,
 50, 52–54, 59f., 63, 66–78, 80–83,
 86, 130, 150

 Eden, Caroline 66
 Edström, Vivi 265f., 268
 Eglinger, Hanna 262
 Eikelmann, Manfred 209
 Eilert, Heide 215
 Eisner, Pavel 338
 Elisabeth, Kaiserin von Österreich 8,
 36, 39, 41, 43, 152
 Ellison, Ralph 237f.
 Elm, Theo 295, 299
 Elze, Judith 133
 Ender, Eduard 279
 Engel, Manfred 293
 Engelmann, Peter 294
 Enzensberger, Hans Magnus 335
 Erbertz, Carola 294
 Erhardt, Louis 91
 Erstič, Marijana 7
 Esposito, Fernando 159
 Estes, Mary Elizabeth 242
 Ette, Wolfram 199

 Falena, Ugo 87
 Fallenstein, Robert 251
 Fangor, Sigmund Oswald 144, 149
 Fara, Gustavo 106
 Fauser, Markus 289
 Fauteck, Heinrich 200
 Federn, Karl 52
 Felcht, Frederike 254, 258
 Fenske, Uta 216
 Fetzner, Günther 75
 Fewster, J. Colin 159
 Fiechtner, Helmut A. 317
 Fiedler, Corinna 146
 Filipuzzi, Carla 159
 Fischer, Conrad 293–312
 Fischer, Hedwig 146
 Fischer, Samuel 35, 54f., 75f., 81, 131,
 146
 Fitz, Gregor 176
 Flake, Otto 97

- Flaubert, Gustave 61, 204f., 233f.
 Fliedl, Konstanze 202, 274, 289
 Fokine, Michel 129
 Fontius, Martin 173
 Forcella, Roberto 12, 151
 Forsås-Scott, Helena 255, 262
 Fortuny, Mariano 66
 Fossaluzza, Cristina 186
 Foucault, Michel 245, 311
 Fraade, Steven D. 198
 France, Anatole 135
 Frank, Manfred 300
 Franz Joseph I., Kaiser von Österreich 59, 103f., 111, 123, 128, 152
 Freud, Sigmund 200–203, 230, 271
 Frie, Ewald 291
 Friedell, Egon 134
 Frisé, Adolf 167, 320
 Fucilla, Joseph G. 158f.
 Fürstner 100
 Fürstenwärther, Margot 82
- Gaddi, Taddeo 67
 Gagliardi, Ernesto/Ernst 62, 65
 Gagliardi, Maria 22, 26f., 34, 36, 45, 54, 62, 64, 74
 Galimberti, Alice 96
 Gallop, Jane 200
 Ganghofer, Ludwig 16, 47, 75, 135
 Garbo, Greta 262
 Garibaldi, Giuseppe 132
 Gazzetti, Maria 9
 Gelber, Mark H. 216
 Genz, Julia 159
 George, Stefan 11, 13f., 26, 43, 45, 48, 70-72, 76, 82, 123, 150, 286, 316f.
 Germaine de Staël 266f.
 Gerstfeldt, Olga von 185
 Gess, Nicola 256
 Gewert, Th. 64
 Giacon, Nicoletta 105
 Giulio de Medici 40
- Giolitti, Giovanni 103f., 106, 108, 123
 Gleichen-Rußwurm, Alexander von 60
 Gleisenstein, Angelika 215
 Glümer, Marie 197
 Goethe, Johann Wolfgang von 15f., 135, 233f., 330, 341
 Goldoni, Carlo 34, 186, 188
 Goldschmidt, Kurt Walter 159
 Goloubeff, Natascha von 108
 Gorhan, Gunter 200
 Görner, Rüdiger 313
 Götsche, Dirk 216, 218, 220, 315, 320, 346
 Graevenitz, Gerhart von 216
 Grafenburg, Markus 294f.
 Grage, Joachim 256, 259
 Gramatica, Irma 76
 Gravina, Maria 17
 Gray, Richard 243
 Greiner, Leo 47
 Grill, Oliver 197–228, 252
 Grimm, Reinhold R. 113
 Grözinger, Karl Erich 293, 295, 299, 303
 Guabello, Mario 159
 Guglia, Eugen 27, 36, 44, 46, 54, 74, 87
 Gulbransson, Olaf 77
 Gumbrecht, Hans Ulrich 159
 Gundlach, Fritz 33
 Gurlitt, Wilibald 98
 Gutjahr, Ortrud 206
 Guzzo, Giovanni del 112
- Haas, Willy 43, 152, 293
 Habermas, Jürgen 166, 198, 327
 Habicht, Werner 334
 Halbe, Max 47
 Hamann, Christof 244
 Hamsun, Knut 251f.
 Hananel Ben Hushiel 297

- Hansen-Löve, Aage 166
Harden, Maximilian 41–43, 145, 152
Hardouin, Maria, Duchessa di Galliese 10
Hartwig, Ina 314f.
Hasebrink, Burkhard 209
Hauff, Wilhelm 318, 328
Haug, Walter 201
Hauptmann, Gerhart 46, 72, 118, 140, 150, 276
Hausmann, Frank-Rutger 158
Hecker, Oskar 123, 158
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 270
Heian, Bente 254
Heilborn, Ernst 151
Heimann, Moritz 22
Heine, Thomas Theodor 62
Heitmann, Annegret 251–272
Hennig, Christian 251
Henze, Hans Werner 315f., 325
Herder, Johann Gottfried 91
Hérelle, Georges 15, 34
Herwig, Henriette 220
Herwig, Malte 198
Herzfeld, Marie 16, 19, 25, 159
Herzl, Theodor 60
Hesse, Hans 40
Hesse, Hermann 123
Heumann, Konrad 156
Heym, Georg 286
Heymel, Alfred Walter 81, 95, 100
Heyse, Paul 83
Hezser, Catharine 312
Hiebler, Heinz 101
Hildebrand, Adolf von 81
Hillel ben Eliakim 297
Hinterhäuser, Hans 159
Hoch, Jürgen 329
Hodler, Ferdinand 131
Hoffmann, E. T. A. 283
Hofmann, Hans 210
Hofmann, Ludwig von 45, 147, 280
Hofmannsthal, Anna von 24, 30, 37, 40, 42, 44, 66, 170
Hofmannsthal, Christiane von 147
Hofmannsthal, Franz von 156
Hofmannsthal, Gerty von 36, 47
Hofmannsthal, Hugo von (Vater) 24, 30, 37, 40, 42, 44, 66, 170
Hofmannsthal, Hugo von 7–161, 165–196, 288, 313–352
Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst, Friedrich (Fritz) zu, 82, 84, 92, 130
Holtscher, Arthur 241–243, 247
Höller, Hans 316f., 336
Holm, Birgitta 266f.
Homolka, Walter 297
Honold, Alexander 313–356
Horaz 9
Horch, Hans Otto 216
Howard, Sidney 146
Hudzik, Agnieszka 200
Hülk-Althoff, Walburga 7
Humbert s. Umberto I.
Humperdinck, Engelbert 143
Hutter, Elisabeth 197
Huysmans, Joris Karl 23, 61
Ibsen, Henrik 251
Ifkovits, Kurt 23
Ingold, Felix Philipp 94
Jacobsen, Jens Peter 251f.,
Jacobsen, Rosalia 33
Jacques, Norbert 229, 240
Jagow, Bettina von 293
Jahraus, Oliver 242, 293
Jardine, Alice 200
Jelinek, Elfriede 355
Jetti, Hugo s. Ojetti, Ugo
Jirásek, Alois 338
Johnson, Uwe 335

- Kadushin, Max 298
 Kafka, Franz 94, 163, 229–249, 293–313, 337
 Kahane, Arthur 94, 100
 Kahn, Otto H. 146
 Kamzelak, Roland S. 159
 Kanner, Heinrich 21
 Kapp, Volker 158
 Karolis, Adolphus de 75
 Kassner, Rudolf 350
 Kaulbach, Wilhelm von 284
 Kaulen, Heinrich 315
 Kellen, Tony 87
 Kerr, Alfred 101
 Kersten, Jens 270
 Kessler, Harry Graf 7, 62, 70, 73, 81, 86, 91, 99f., 106, 115, 117–119, 122–124, 129, 143f.
 Kielland, Alexander 251
 Kierkegaard, Søren 200f., 213f., 270
 Kilcher, Andreas B. 293
 Kinbar, Carl 298
 Kippenberg, Anton 99
 Kircher, Erwin 56
 Kirchner Reill, Dominique 143
 Kittler, Friedrich A. 159
 Kittler, Wolf 231
 Klaiber(-Gottschau), Pauline 253, 262
 Klein, Karl August 14
 Klemperer, Viktor 95, 97
 Klinenberger, Ludwig 128
 Klinger, Kurt 315
 Klinger, Max 282
 Kluge, Gerhard 212–215
 Koch, Adelheid 208
 Koch, Hans-Albrecht 168
 Koch, Hans-Gerd 229–231, 237, 293–295
 Kohle, Hubertus 279
 Kolb, Annette 61
 König, Malte 291
 Koopmann, Helmut 288
 Köppen, Ulrich 245
 Koppenfels, Martin von 298, 226
 Koschel, Christine 315, 335
 Kracauer, Siegfried 193
 Kramme, Rüdiger 166, 258
 Kraus, Karl 115, 140f.
 Krause Landt, Andreas 295
 Krings, Bruno 275
 Kunze, Rainer 335
 Kupka, Anne 159
 Kurscheidt, Georg 233
 Kvapil, Jaroslav 338
 Lagerlöf, Selma 163, 251–272
 Lahouati, Gérard 169
 Landa, Sara 7
 Landsberg, Hans 65
 Laplanche, Jean 200
 Larcati, Arturo 159f., 336
 Lazarus, Moritz 300
 Lessing, Gotthold Ephraim 186, 211
 Lethen, Helmut 206
 Leutert, Torsten 273
 Ley, Klaus 159
 Liebenwein, J. H. 54
 Liebermann, Max 147
 Lilien, Ephraim Moses 83
 Lindner, Anton 53
 Lippardini, Giuseppe 53
 Liss, Hanna 300
 Litten, Julius 11
 Litzmann, Berthold 273
 Ljung Svensson, Ann-Sofi 265
 Loquai, Franz 189
 Loris [Pseudonym], s. Hofmannsthal, Hugo von
 Louis Ferdinand von Preußen 273
 Löwy, Jitzchak 243
 Lubkoll, Christine 283
 Luccichenti, Furio 169
 Lucheni, Luigi 69
 Ludwig II. von Bayern 152

- Luhmann, Niklas 199, 204
 Luise von Mecklenburg-Strelitz 276
 Lukács, Georg 198
 Lukas, Wolfgang 202
 Luna, Marie-Françoise 169
 Lunzer, Renate 103–105, 111, 160
 Lützow, Carl von 49
 Lützow, Linda von 49–51, 54f., 58,
 60, 64, 75, 78, 82
 Lybeck, Bertil 259, 261
- Macaulay, Thomas 16
 Magano, Benedetto da 67
 Mallarmé, Stéphane 12, 23, 82
 Mancinelli, Giuseppe 279
 Mann, Heinrich 219, 274, 288, 290
 Mann, Katia 62
 Mann, Klaus 294
 Mann, Thomas 147, 150, 197f., 201,
 219, 226, 317
 Maragliano, Giorgio 160
 Marconi, Guglielmo 150
 Marenzeller, Andrea 158
 Maria Gravia 17
 Mardersteig, Hans 151
 Marinetti, Filippo Tommaso 91, 142f.
 Marquart, Odo 216
 Martens, Gunter 286
 Martin, Paul 54, 57
 Masini, Ferruccio 160
 Matala de Mazza, Ethel 198
 Matthes, Valerie 14, 160
 Mayer, Mathias 319
 Mayer, Reinhold 297, 299
 Mayerhofer, Lukas 73
 Mazzarella, Arturo 160
 McFarlane, James 252
 Medici, Giulio de 158
 Mehmed V. 108
 Meli, Lino 105
 Mell, Max 147
 Melville, Hermann 189
- Mendelson, Giulietta 81
 Mendelssohn, Francesco von 150
 Mendelssohn, Peter de 22, 26, 35, 71,
 76, 160
 Menkes, Hermann 91, 146
 Meriggi, Marco 291
 Meßner, Michael 200
 Meyer Troxler, Katharina 160
 Meyer, Baron Adolphe de 94
 Meyer, Johann Heinrich 343
 Miceli, Giovanni 110
 Michaelis, Karin 148f.
 Michel, Klaus Markus 270
 Michel, Robert 340, 342
 Michelangelo 40, 43
 Michetti, Francesco Paolo 11, 66, 76
 Mieszkowski, Sylvia 220, 222
 Minder, Robert 274
 Mino da Fiesole 66
 Mirbeau, Octave 145
 Mitterwurzer, Friedrich 27
 Moering, Renate 79
 Mohnike, Thomas 259
 Moissi, Alexander 116
 Moldenhauer, Eva 217
 Molière 328
 Montinari, Mazzino 165
 Moretti, Franco 204
 Morgenstern, Christian 62
 Moritz, Ulrich 273
 Moses, Stéphane 302
 Mozart, Wolfgang Amadeus 328
 Mühlbacher, Manuel 226
 Müller-Bach, Inka 163–196, 201, 270,
 343f.
 Müller, Georg 140, 142
 Müller, Katharina 253
 Müller, Martin Anton 23
 Müller, Michael 229, 241
 Müller-Wille, Klaus 259–261
 Münchhausen, Thankmar von 147
 Münster, Clemens 335

- Münz, Sigmund 92
Murray, Gilbert 147
Musil, Robert 167, 226, 320, 322, 342–344
Müssener, Helmut 265
Musset, Alfred de 116, 122
Mussolini, Benito 45, 150
- Nachama, Andreas 297, 306
Nadler, Josef 147
Necker, Moritz 25
Nerlich, Michael 201
Nestroy, Johann 343
Neumann, Gerhard 216, 221f., 231, 293–295, 302
Neumann, Michael 197
Neumeyer, Harald 283
Neun, Oliver 206
Nickl, Therese 26, 35
Niefanger, Dirk 295
Nietzsche, Friedrich 48, 61, 63, 83, 134, 163, 165, 172, 268, 295
Nijinsky, Vaslav 99f., 117, 124
Nissim Gaon 297
Nix, Angelika 254, 258
Nordlund, Anna 253, 262, 272
- Oberdan, Guglielmo 105
Obermayer, Brigitte 197
Oellers, Norbert 216, 233
Offermanns, Ernst L. 207, 209, 218
Ojetti, Ugo 137
Oldofredi, Ercole 94
Opel, Adolf 336
Oppenheimer, Felix von 141
Origo, Marquis Clemente 85
Orlik, Emil 147
Oscarson, Christopher 254
Ott, Michael 216
Ott, Ulrich 159
Otto, Detlef 294
- Palmieri, Enzo 104, 158
Panofsky, Erwin 185f.
Pasley, Malcolm 229, 231, 293–295, 302
Passerini, Giuseppe L. 160
Pastrone, Giovanni 124
Pater, Walter 19f., 332
Paul, Hermann 232
Pelz, Annegret 206
Perdichizzi, Concetta 160
Perez, Isak Leib 302
Pestalozzi, Karl 183, 358
Pfeifer, Wolfgang 237
Pfister, Manfred 213
Pica, Vittorio 23
Pichl, Robert 318
Pietro Arentino 34
Pigeon, Amédée 15, 160
Pindar 112
Pinès, Meyer Isser 302
Pinkas, Ronen 301
Pinkert, Ernst-Ullrich 213f.
Pizzetti, Ildebrando 130
Placci, Carlo 21, 86
Plachta, Bodo 241
Platen, Edgar 311
Polak, Ya'akov 298
Poltzer, Heinz 306
Pollak, Milena 294
Pontalis, Jean-Bertrand 200
Pontoppidan, Henrik 251
Poppenberg, Felix 54
Porto, Petra 274
Pott, Hans-Georg 220
Pravida, Dietmar 52, 59, 63, 160
Praxiteles 276f., 287
Primoli, Giuseppe Graf 78f.
Pringsheim, Hedwig 62
Prokopius 285
Pross, Caroline 203f.
Puccini, Giacomo 94
Puccini, Mario 149

Puttkamer, Alberta von 72, 83

Quandt, Regina 251

Raabe, Wilhelm 135

Radaelli, Giulia 346

Radetzky, Josef Wenzel 105

Radò, Anton 147

Raeber, Kuno 315

Raffael 35, 278

Rammstedt, Angela 166

Rammstedt, Otthein 176, 258

Raponi, Elena 18, 160f.

Rashi 297

Rath, Willy 25, 66

Rathenau, Walther 122f.

Rauch, Christian Daniel 275

Rauchenbacher, Marina 274

Ravel, Gaston 143

Re, Lucia 161

Reed, Terence J. 198

Reich, Philip 198, 252

Reich-Ranicki, Marcel 317

Reinhardt, Max 82, 94, 143, 316f.,
332, 350

Reinthal, Angela 159

Reitani, Luigi 322

Renner, Ursula 7–161, 275

Rest, Walter 200

Rezai-Dubiel, Jasmin Marjam 161

Rheinberger, Hans-Jörg 201

Richter, Elke 233

Richter, Karl 234

Rieke, Dorothea 199

Riezler, Kurt 147

Rilke, Rainer Maria 150, 274

Ringgaard, Dan 252

Ritter-Santini, Lea 161

Robertson, Ritchie 306

Rodewald, Dierk 146

Rodin, Auguste 124

Roebing, Irmgard 206

Rohden, Jan 161

Rolland, Romain 131

Roncoroni, Federico 18

Rosendahl Thomsen, Mads 252

Rossetti, Dante Gabriel 12, 48

Rossi, Francesco 161

Rubinstein, Ida 99f., 108, 117, 129

Ruch, Johannes s. Weinhöppel, Hans
Richard

Rühling, Lutz 258

Ruskin, John 42, 72

Ruthner, Clemens 205

Saitschick, Robert 22

Salin, Edgar 317

Salten, Felix 15, 62, 73, 83

Salvatore, Gaston 133

Salzmann, Siegfried 289

Sanden, C./Katharina von 74

Sarti, Giuseppe 137, 139

Sartorio, Giulio Aristide 12

Scarfoglio, Edoardo 18

Scarpetta, Eduardo 88

Schäfer, Carina 159

Schanze, Helmut 274

Schanzer, Carlo 96

Schanzer, Ottone 82, 91f., 96, 115,
114, 153–155

Schaukal, Richard 135

Scheible, Hartmut 215

Schenkl, Else 83

Scherpe, Käthe 161

Schiller, Friedrich 15, 135

Schlaf, Johannes 60–62

Schlaffer, Hannelore 217

Schlegel, August Wilhelm 334

Schleiermacher, Friedrich 300

Schlenstedt, Dieter 173

Schlenther, Paul 57, 81

Schlesinger, Franziska 41f., 46

Schlesinger, Gerty s. Hofmannsthal,
Gerty von

- Schlesinger, Hans 65, 67, 78, 84, 93
 Schmitz von Aurbach, Sieglinde 49
 Schmutjlow, Wladimir 28, 71
 Schmutjlow-Claassen, Ria 27
 Schneeli, Gustav 99, 125, 142
 Schneider, Uwe 239
 Schnitzler, Arthur 17, 23, 26, 35, 47,
 50, 94, 163, 197–228, 274, 290, 347
 Schnitzler, Heinrich 26
 Schnitzler, Lili 226
 Schnitzler, Olga 94
 Schnyder, Mireille 209, 223, 256
 Scholem, Gershom 294
 Scholz, Wilhelm von 47, 54, 57
 Schonfeld, Eli 301
 Schröder, J. H. W. d.i. Hans Schrö-
 der 189, 195
 Schroeder, Rudolf Alexander 147
 Schuhen, Gregor 216
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 111, 115,
 161
 Schumacher, Hans 160
 Schumacher, Katrin 205
 Schumann, Andreas 239
 Schuster, Jörg 159, 316
 Schuster, Matthias 310
 Schwarz, Hans-Günther 189
 Schweppenhäuser, Hermann 238,
 294, 312
 Sciamengo, Carlo 124
 Sedgwick Kosofsky, Eve 268
 Segantini, Bianca 150
 Serao, Matilde 18
 Serres, Michel 222
 Shakespeare, William 329–336, 342
 Shelley, Percy Bysshe 12
 Sheppard, Richard 301
 Siegert, Bernhard 143, 159
 Simmel, Georg 163, 165f., 171, 175f.,
 179, 198, 200, 206f., 210, 220, 258
 Singer, Isidor 21
 Skiveren, Tobias 257
 Skram, Amalie 251
 Smith, Paul 200
 Söderlund, Petra 262
 Sonzogno, Edoardo 98
 Sonzogno, Riccardo 98
 Sörlin, Sverker 255
 Spackman, Barbara 161
 Sprengel, Peter 273–292
 Spurr, David 241
 Staadt, Heinrich 131
 Stecchetti, Lorenzo 11
 Stegmaier, Werner 299
 Steigerwald, Jörn 185
 Steinberg, Erwin R. 311
 Steinfeld, Thomas 254
 Steinthal, Heymann 300
 Steinmayer, Josef 132
 Steinsaltz, Adin 296–299
 Steinwachs, Burkhard 173
 Stemann, Anna 259
 Stendhal 204
 Stern, Martin 183, 313, 337, 339, 353–
 356
 Stiller, Mauritz 262, 272
 Stobbe, Urte 291
 Stock, Frithjof 221
 Stockmayer, Fritz von 65, 142f.
 Stoessl, Otto 70
 Stoll, Andrea 314
 Stössinger, Felix 152
 Strack, Friedrich 189
 Strauss, Richard 47, 98, 100, 117, 180–
 182, 317, 328f., 332, 350
 Strindberg, August 251f., 265
 Strobel, Jochen 291
 Stuck, Franz 20
 Stutterheim, Christiane von 189
 Susman, Margarete 56
 Swift, Jonathan 255
 Swinburne, Algernon Charles 12,
 48f., 145
 Szondi, Peter 171

- Taube, Otto von 83, 92, 143
 Tegner, Hertha 148
 Teuber, Bernhard 199
 Thiersch, Frieda 147
 Thode, Henry 148f.
 Thode, Hertha 148f.
 Thomä, Dieter 165
 Thomé, Horst 203
 Thompson, Mark Christian 243f.
 Thomsen, Bjarne Thorup 254f.
 Thulstrup, Niels 200
 Thun-Salm, Christiane von 67f., 78–81, 324
 Thurn und Taxis, Marie von 78, 82–85, 92
 Tieck, Dorothea 334
 Titzmann, Michael 213
 Tonger-Eck, Lily 193
 Treves, Emilio 32, 109
 Tyrtäus 112
- Ubell, Hermann 26, 36, 48, 74
 Umberto I., König von Italien 17
- Valeri, Ugo 91
 Vallentin, Berthold 123, 161
 Van de Velde, Henry 73, 81
 Varwig, Olivia 27
 Vecchioni, Mario 161
 Verhaeren, Émile 131, 142
 Verlaine, Paul 12, 23, 48
- Vietta, Silvio 159
 Vignazia, Adriana 11, 66, 99, 102, 112, 118, 161
 Viktor Emanuel III. 47
 Viti de Marco, Harriett, geb. Lathrop-Dunham 67
 Vogel, Juliane 175, 193, 328
 Vogl, Joseph 239
 Vogüé, Eugene-Melchior de 32
 Voigts, Manfred 294, 297, 300f., 311
- Vollmoeller, Hans Robert 119
 Vollmoeller, Karl Gustav 65, 71, 75f., 94–96, 99, 102, 118f., 130, 143
- Wachinger, Burghart 201
 Wagenbach, Klaus 337
 Wagner, Cosima 81, 148
 Wagner, Heinrich Leopold 47
 Wagner, Richard 65
 Waissnix, Olga 26
 Wangerin, Wolfgang 258
 Wassermann, Jakob 147
 Watzlawick, Helmut 169
 Weber, Oskar [d.i. Adrian Rösch] 230
 Wedekind, Frank 54, 57
 Weidenbaum, Inge von 317, 335
 Weidner, Daniel 294
 Weigel, Sigrid 314
 Weinhöppel, Hans Richard 127
 Weiß, Ernst 293
 Weiss, Otto E. 203
 Wellbery, David 173
 Wells, H. G. 131
 Weltsch, Felix 294
 Wenn, Anja 181
 Wenzel, Mirjam 193
 Werfel, Franz 150
 Wertheimer, Jürgen 161
 Werther, Julius von 44, 48, 60, 65
 Whiting, Raleigh 205
 Wiedemann, Barbara 314, 336
 Wiesensthal, Grete 100, 126–128
 Wild, Christopher 193, 273–292
 Wilde, Oscar 157
 Wildenbruch, Ernst von 91
 Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar 73
 Wilhelm I. 276
 Wimmer, Gernot 294f., 316
 Wimpfheimer, Barry 298
 Wind, Edgar 185
 Wirtz, Thomas 168

Witte, Axel 294	Zandrino, F. M. 107
Wittgenstein, Ludwig 322	Zanucchi, Mario 14, 161
Wivel, Henrik 265, 269	Zick, Alexander 285
Wokalek, Marie 166, 170	Zickel, Martin 54
Wolf, Joanna 274	Zifferer, Paul 120
Wolf, Norbert Christian 320	Zilcosky, John 198, 229–249
Wolfzettel, Friedrich 173	Zimmermann, Hans Dieter 301f.
Wolzogen, Ernst von 47	Zimmermann, Martin 270
Woodhouse, John 161	Zimmermann, Ruben 311
Wurm, Franz 336	Zoff, Otto 151
	Zola, Emile 166
Zabel, Eugen 74	Zumbusch, Cornelia 206
Zand, Helene 73	