HOfMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Rudolf Kassner zum 150. Geburtstag am 11. September 2023
Unveröffentlichte Briefe aus sechs Jahrzehnten
Miriam Schabinger **Ödipus nach Sophokles und vor Freud**
Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« Maximilian Bergengruen **In einem »wachen Traum« Persönlichkeitsspaltung und Dämonologie in Hofmannsthals »Ödipus und die Sphinx«**
Traian-Ioan Geană **Hieroglyphe, Chiffre, Ding, Symbol Hieroglyphendiskurs und doppelte Symbolik in Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«** Günter Schnitzler **Hugo von Hofmannsthal und die Musik** Antonia Eder **Eigenzeiten und Raumsemantik Hofmannsthals Textkunst als Libretti für Strauss**
Peter W. Marx **Das Neue im Prisma der Tradition gewinnen: Hofmannsthals und Reinhardts gemeinsame Theaterarbeit**

31/2023

Rombach Wissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
31/2023

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 31/2023

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Alexander Honold · Gerhard Neumann (†)

Ursula Renner · Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg (†)

rombach wissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

ISBN 978-3-98858-029-0 (Print)
ISBN 978-3-98858-030-6 (ePDF)

1. Auflage 2023
© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2023.
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.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Rudolf Kassner zum 150. Geburtstag am 11. September 2023
Unveröffentlichte Briefe aus sechs Jahrzehnten
Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp
7

Miriam Schabinger
Ödipus nach Sophokles und vor Freud
Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«
93

Maximilian Bergengruen
In einem »wachen Traum«
Persönlichkeitsspaltung und Dämonologie in Hofmannsthals »Ödipus und die Sphinx«
121

Traian-Ioan Geană
Hieroglyphe, Chiffre, Ding, Symbol
Hieroglyphendiskurs und doppelte Symbolik in Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«
139

Günter Schnitzler
Hugo von Hofmannsthal und die Musik
163

Antonia Eder
Eigenzeiten und Raumsemantik
Hofmannsthals Textkunst als Libretti für Strauss
239

Peter W. Marx
Das Neue im Prisma der Tradition gewinnen: Hofmannsthals und Reinhardts gemeinsame Theaterarbeit
269

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
297

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
305

Anschriften der Mitarbeiter
317

Register
319

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rudolf Kassner
zum 150. Geburtstag am 11. September 2023
Unveröffentlichte Briefe aus sechs Jahrzehnten

Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp

An Franz Servaes[1]

Paris 11/3 1900.
11 rue Toullier

Sehr geehrter Herr!

Sie haben mich sehr verpflichtet durch die Recension meines Buches,[2] nehmen Sie meinen aufrichtigsten u. herzlichsten Dank

* Die hier vorgelegten unveröffentlichten Briefe Rudolf Kassners (1873–1959) aus den Jahren 1900 bis 1959 umspannen die sechs Jahrzehnte seines literarischen Schaffens. Sie gewähren Einblick in Aspekte seines Lebens und Arbeitens, seiner Reisen, seiner Beziehungen zu Freunden und Weggefährten und bieten – oft harsche – Urteile sowie überraschende Aussagen zu Selbstverständnis und Eigeninterpretation. Die Dokumente stammen aus dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar (DLA), dem Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a.M. (FDH), dem Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar (GSA), dem Bundesarchiv in Koblenz, dem Kubin-Archiv im Lenbachhaus, München, dem Stadtarchiv Monacensia in München (Monacensia), dem Archiv der Otto von Bismarck-Stiftung in Friedrichsruh (Bismarck-Stiftung), der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (ÖNB), der Wienbibliothek im Rathaus, Wien, der Bibliothek I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence (I Tatti), den Winterthurer Bibliotheken in Winterthur sowie aus Privatbesitz. Allen genannten Instituten sei für die Erlaubnis zum Abdruck der Dokumente gedankt, insbesondere dem Deutschen Literaturarchiv i. A. der Deutschen Schillergesellschaft, die sämtliche Rechte an Rudolf Kassners Werken und Briefen innehat. Auszüge aus hier aufgenommenen Briefen, die bereits in den Anhängen der »Sämtlichen Werke« (Rudolf Kassner, Sämtliche Werke. Im Auftrag der Rudolf Kassner Gesellschaft hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Bd. I–X. Pfullingen 1969–1991; künftig zitiert als: KSW I–X) oder den veröffentlichten Kassner-Briefeditionen bekannt gemacht wurden, sind in den folgenden Anmerkungen nicht eigens gekennzeichnet. Hervorhebungen durch Unterstreichungen in den Originalbriefen sind durch Kursivierungen wiedergegeben. Zusätze des Herausgebers und erschlossene Datierungen sind in spitze Klammern <...>, im Original eindeutig zu Tilgendes und Aussparungen innerhalb wörtlicher Zitate in eckige Klammern [...] gesetzt. Die wechselnde Schreibung von »Januar« und »Jannuar« ist Teil der Kassnerschen Privatorthographie, in der sich »Jannuar« am österreichischen »Jänner« orientiert.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

entgegen. Vor allem haben Sie meinem Buche den persönlichen Hintergrund gelassen, den es verdient, und das danke ich Ihnen noch ganz besonders. Zu dem Bedenken, das Sie gegen Schluss aussprechen, haben Sie insofern ein Recht als Sie das Buch kennen. Ja noch mehr, es kam mir selbst oft, während ich daran arbeitete u. mein bester Freund[3] äußerte es schon, bevor er das Buch kannte. Aber trotz allem, für mich bedeutet das Buch noch nicht einmal eine Sicherheit, für lange, glaube ich, noch nur ein Versprechen mir selbst gegenüber u. denen, die meinen Bestrebungen sympathisch entgegentreten.

Ich selbst gehöre zu den vielleicht wenig glücklichen u. zufriedenen Menschen, die keine Ansichten haben, nichts vertreten können, niemals zum Zeugen aufgerufen werden können, sich immer ohne Recht und Anspruch glauben, die niemals die Welt schön finden u. nur selig sind, wenn ihnen etwas zum Bilde

1 ÖNB. – Franz Servaes (1862–1947), deutscher Journalist und Literaturkritiker, der 1899 als Kunstkritiker nach Wien übersiedelte, seit 1900 für die »Neue Freie Presse« arbeitete und ab 1904, nach dem Tod Theodor Herzls (1860–1904), die Feuilletonredaktion übernahm; vgl. M. Jakob, Servaes, Franz; in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Bd. 12. Wien 2005, S. 193.

2 Unter dem Titel »Kunstliteratur« hatte Servaes im »Kunstblatt« der »Neuen Freien Presse« vom 3. März 1900. Morgenausgabe, S. 16–18, in einer Sammelrezension neue Bücher über italienische Renaissance, japanische Kunst und zeitgenössische englische Malerei vorgestellt. Dabei widmet er Kassners »Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert. Accorde« (Leipzig: Eugen Diederichs 1900: KSW I, S. 5–313) auf den Seiten 17 und 18 eine ausführliche, überaus einfühlsame Besprechung und konstatiert, Kassner habe »zur Kunst ein durchaus geistiges Verhältniß. Er genießt die Welt, insoferne sie seinem Geiste als etwas ästhetisch Vollendetes erscheint und er diesen Schein zu lieben vermag. Und er genießt das Kunstwerk, insoferne sich ihm diese geistig erfaßte Welt darin spiegelt«; allerdings bestehe »eine Gefahr für Kaßner: daß er so werde wie der Marc Aurel, den er beschreibt. Einer, dessen Seele die Fähigkeit verliert, sich ihrer Zeit noch mitzutheilen, weil sie sich immer wieder auffängt in ihren eigenen Gedanken, ›gleich wie die Blätter und Blüthen eines Ornaments immer zueinander zurückkehren – in Selbstliebe‹. Das traurige Los aller ausschließlich Ornamentalen!« (das Zitat aus Kassners Buch: KSW I, S. 237f.)

3 Gemeint ist Gottlieb Fritz (1873–1934), genannt Tetzel, Kassners gleichaltriger Berliner Studienfreund, namhafter Pionier des deutschen Volksbüchereiwesens und späterer Direktor der Berliner Stadtbibliothek; vgl. Rudolf Kassner, Briefe an Tetzel. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1979; Gottlieb Fritz' Briefe an Kassner sind verloren.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird, die nie sagen können, was sie lieben – aus ebensoviel Anspruchslosigkeit als Mißtrauen – die nur etwas hassen – den Begriff. Ich bin wie Montaigne sagt ondoyant, mir geht alles ineinander u. rechtfertigt sich mitselbst. – Ich bin vielleicht etwas Psychologe, d.h. das ist das Positive an mir. Aber damit kann ich mich eben nur behaupten, u. ich käme nicht vorwärts, wenn ich nicht ein Ideal hätte, das mich immer u. immer wieder aus Augenblicken der Müdigkeit u. des Entsagens herausholt. Ich habe den leidenschaftlichen Ehrgeiz mit zu arbeiten an dem, was der junge Nietzsche irgendwo »philosophische Cultur« nennt. Gut, ich bin Egoist, wir können es gar nicht anders sein, wenn wir denken. Wenn wir denken, lebendig, schöpferisch denken, so sind wir auf unseren Egoismus angewiesen wie der Maler auf die Farbe. Der Denker muß Egoist sein wie die Welt Farbe hat. Egoismus ist Fatalismus, das muß er werden, zu dem muß er sich erlösen. Mystik ist auch nichts anderes als Egoismus. Im Mittelalter begriff die Mystik das Verhältnis der einzelnen Seele zu Gott. Unser Gott ist das große Leben, an dem wir theilnehmen, und unsere Mystik kann gar nichts anders sein als Erlösung des wilden, wirren Lebens durch den Gedanken, durch uns, durch unseren Egoismus. Und unser Ziel kann kein anders sein als unseren Egoismus für das Leben fruchtbar zu machen. Es ist der umgekehrte Weg des Helden, u. wir können dem Philosophen keine weitere Definition geben als wenn wir sagen, er ist der nothwendige Gegensatz zum Helden. Der Held kommt nach langem Handeln zu einem Gedanken, der ihn anfeuert u. beruhigt, der Philosoph ..... Verehrter Herr, Sie werden mich verstehen. Es ist sonst nicht meine Art, über mich von vornherein zu sprechen. Ich fühle immer, daß ich mich damit an etwas hindere. An u. für sich bin ich mir ziemlich gleichgiltig, ich brauche immer Gegenstände, um mich zu finden. Ich habe es jetzt nur gethan, weil ich glaubte, daß Ihre Worte mir dazu ein Recht geben. Wenn ich mich heute in meine Gedanken zurückziehen müßte, ich wäre der unglücklichste Mensch auf der Welt, ich wäre überhaupt nicht mehr. Also warten wir ab, was noch um mich werden kann. Um sich herum etwas werden lassen, an seinen Gedanken etwas geschehen lassen, das ist unser aller Ziel,

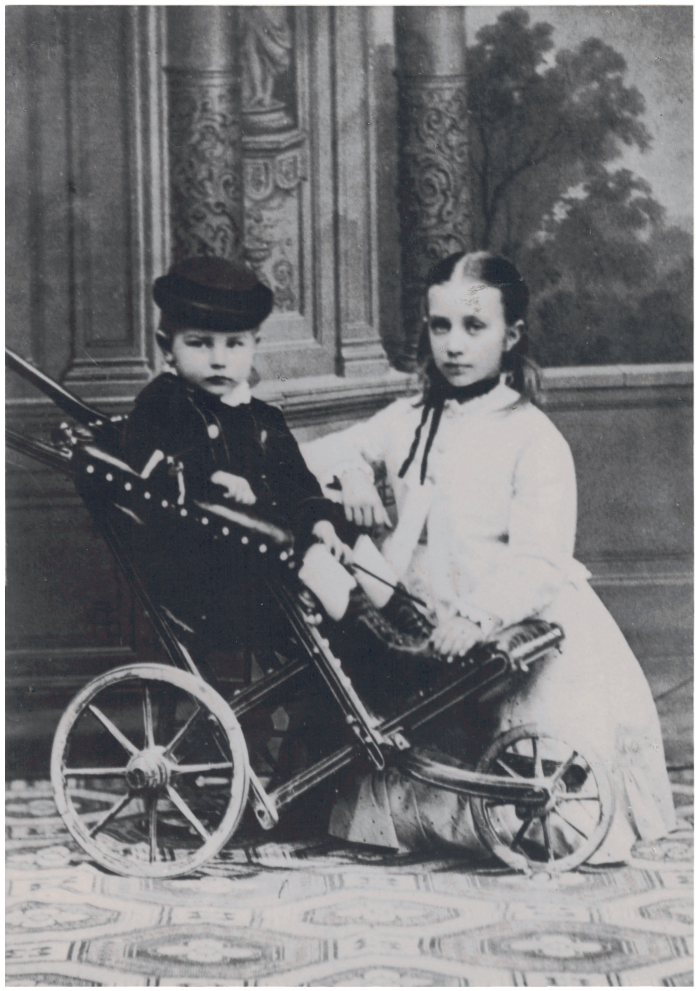
https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Ziel von uns Platonikern. Nehmen Sie nochmals allen meinen Dank entgegen, Sie sind der Erste, der mich an die Öffentlichkeit geworfen hat. Hoffentlich werden wir uns wiederfinden!

Gestatten Sie die ergebensten Grüße

Ihrem

Rudolf Kassner



Der kindergelähmte zweijährige Rudolf Kassner mit seiner ältesten Schwester Marie um 1875 (Privatsammlung Stuttgart)

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An Eugen Diederichs[4]

Wien 4/1 02.

Lieber Herr Diederichs!

es scheint also doch im Rathe der Götter bestimmt, dass wir uns nicht verstehen. Sie haben ja ganz recht, wenn Sie von meinen »Schattengestalten« sprechen,[5] aber so lange Sie nicht einsehen, dass es das Schicksal dieser Menschen – oder besser gesagt, dieses Menschen – ist, ein Schatten zu bleiben, so haben Sie kein inneres Recht, vom Schatten zu sprechen. Ich zeichne da gar keinen Menschen in erster Linie, sondern ein Schicksal, u. dieses Schicksal drücke ich ganz musicalisch aus schon im Gesamttitel »Der Tod und die Maske«. Auf dem Grunde des ganzen liegt nicht ein harter trockener Gedanke, sondern ein so durchdringendes, erschöpfendes Gefühl, dass es sich nur ganz von Ferne ausdrücken lässt. Meine ganze Dichtung ist nur Text zu einer Musik, und diese Musik muss jeder finden, um sich den Text zu begleiten. Die Musik fließt zwischen den Zeilen, u. die Worte sind durch etwas auseinandergehalten, was sie erst beim letzten endlichen Verstehen zusammenfügt. Ich kann mich nicht ganz klar machen wenn ich sagen will, *wie* alles nur Musik ist, wie alles von jedem seine Musik verlangt. Ich kenne die Dichtung fast auswendig, jedes Wort ist in mir Bewegung, nichts ist umsonst, nichts unbegründet, ich bin mir des ganzen so sicher u. Sie sagen mir, es sind Schattengestalten in jenem Ton, wie man es von mißlungenen Romanen meint. Voila ce que j'appelle Mißverständnis. Der Faun aus »Psyche und Faun« ist überall auch in der kleinsten dieser Dichtung. Ich ziehe ihm z.B. die Gleichnisse des Abenteurers vor. Wenn es jemals in einer Dichtung

[4] GSA. – Der Verleger Eugen Diederichs (1867–1930) hatte am Eingang des neuen Jahrhunderts Kassners Erstlingswerk »Die Mystik, die Künstler und das Leben« verlegt (s. oben Anm. 2), das zweite Buch »Der Tod und die Maske« jedoch kritisch beurteilt und die Veröffentlichung abgelehnt. Gleichwohl hatte er Kassner den Weg zu Rudolf von Poellnitz (1865–1905) eröffnet, seinem einstigen Lehrmeister und engen Freund, den er 1898 als Prokurist des zwei Jahre zuvor in Florenz gegründeten Eugen-Diederichs-Verlags nach Leipzig geholt hatte. 1901 hatte Poellnitz die Geschäftsführung des Insel-Verlags in Leipzig übernommen.

[5] Diederichs Brief ist nicht erhalten.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ausgedrückt wurde, dass jeder Hamlet ein Bajazzo u. jeder Bajazzo ein Hamlet ist u. dass diese beiden nur in einem Augenblick, im schnellsten möglichen Seelenaugenblick, identisch sind, so sagt das mein »Bajazzo«. Ja empfinden Sie da nicht, dass der Schatten Schicksal ist, und dass der Tod und die Maske hier zusammenklingen zu einem unendlich finsteren u. schwermüthigen Augenblick. Bruckmann gefiel der Faun am wenigsten, von den anderen sagte mir seine Frau, ein wirklich geistreiches Geschöpf, dass sie noch nie Dinge gelesen hat, die so *augenblicklich* dramatisch und geschaut sind.[6] Ja Schatten hin u. her, das sind *wirkliche* Schatten. Und wer sagt Ihnen, dass der *wirkliche* Schatten nicht die größte Realität ist. Sie müssen bei dem ganzen den Hintergrund erst begreifen, dann werden Sie sehen, wie der Schatten nothwendig, wie er das einzig Mögliche ist. »Der Tod und die Maske« ist bei mir keine lyrische Laune – dazu habe ich keine Begabung, dazu bin ich dumm wie ein Stock – der »Tod und die Maske« ist eine Weltanschauung einer Jugend, wie sie mir noch keiner vorgelebt hat. Und ich *habe* ausdrücken können, was ich wollte, restlos u. für immer, ich verachte eine Dichtung, die nicht ausdrücken kann was sie möchte, ich hab – dazu bin ich genug Mystiker – keinen Pardon für den Künstler, der mehr kann als er will, ich bin in solchen Fällen so streng, dass ich das für Phrase halte, was der Künstler nicht ausdrücken kann, wenn er es ausdrücken möchte. Was in meiner Dichtung als Wort u. Bewegung nicht ausgedrückt ist, das lebt ganz lebendig u. lustig[7] im Hintergrund als Musik. Und wenn Musik der Hintergrund ist, darf das Leben anderes als Schattenhaft <!> sein, wenn es nicht wesenlos sein soll! Denken Sie über den Satz nach. Das ist eine Maxime meiner Ästhetik.

Wenn Sie mein Buch nicht nehmen, so wird mich das nicht von Ihnen bringen, dazu achte ich Ihre rein idealen Bestrebungen viel zu hoch, aber traurig ist es, dass wenn einer, wie ich es von mir glaube, ein Werk *für immer* geschaffen hat – ich kann mir keinen Zeitpunct denken, in dem lebendige Menschen in diesem Buch kein Leben finden – aber traurig ist es, wenn einer unter solchen Umständen

6 Kassner hatte das im Sommer 1901 in Siena abgeschlossene Buch bei seiner Rückkehr aus Italien dem Verlegerpaar Elsa und Hugo Bruckmann in München aus dem Manuskript vorgelesen; vgl. BW Bruckmann, S. 34 und S. 90.

7 Lesung unsicher.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heute in Deutschland, wo man Maeterlincks oft im schlechten Sinne schattenhafte Gestalten verehrt, um Verleger betteln gehen muss! Ich erzählte Hofmannsthal unlängst von meiner Sache u. versuchte ihm von einigem einen lebendigen Eindruck beizubringen, und dann als er mich um einen Verleger fragte, sagte ich ihm: Ja, ich weiß das noch nicht, vielleicht finde ich keinen, da sagte er mir ganz naiv u. erstaunt, wie denn das möglich sei?[8] Ja bei mir scheint eben vieles möglich, bei mir scheint es möglich, dass derselbe Hofmannsthal, der jetzt meine »Mystik Künstler u. Leben« für das Bedeutendste – ich habe es schriftlich – erklärte, was über Kunst gesagt wurde,[9] 2 Jahre lang in Wien von der Existenz des Buches nichts wußte, derselbe Hofmannsthal, der alle literarischen Kreise Deutschlands beinahe persönlich kennt. Nun ich nehme die Worte Hofmannsthals immer nur bildlich, aber ich denke gerne dabei daran, wie Sie mich eigentlich nur für eine abstracte Denkmaschine halten. Ich habe Sie im Verdachte, dass das »Schattenhafte« bei Ihnen auch so viel bedeutet wie abstracte Denkmaschine, abstracter Rest. Da allerdings will ich mich nicht verständigen, das trifft mich nicht, da bleibe ich rein. »*I stand and wait.*« Mir ist es unbegreiflich, wie Sie von Psyche und Faun »entzückt« sein können u. Ihnen das Andere nichts sagen kann u. ich schwöre Ihnen, dass die Anderen mir bei der Conception einen stärkeren shock gaben.

Ob Sie es nun nehmen oder nicht, jedenfalls schicken Sie es mir gleich zurück. Ich will den Titel ändern, die Mottos aus Dantes Purgatorio beifügen, das Dramalog »Vor dem Tode« durch ein anderes ersetzen[10] u. das ganze Chamberlain vorlegen. Wenn Sie wollen, wird er Ihnen dann ein Urtheil abgeben, obwohl ich mich geniere, ihn darum zu bitten u. er nach allem, was er von mir hält, es für lächerlich halten möchte.[11]

8 Zu Kassners frühen Besuchen bei Hofmannsthal in Rodaun am 4. und 27. Dezember 1901 s. BW Kassner, S. 11–18.

9 Hofmannsthal hatte am 11. Dezember 1901 geschrieben: »Ich glaube, daß niemals in einem Buch so tief eindringende Gedanken über Künstler und Kunstwerke ausgesprochen worden sind« (BW Kassner, S. 13).

10 Italienische Zitate aus Dantes »Inferno« und »Purgatorio« stehen als Motti auf dem Titelblatt und vor mehreren Gleichnissen: KSW I, S. 315, 317, 343, 361, 377, 385, 413. – Das Stück »Vor dem Tode« fehlt; in Kassners Nachlass haben sich dazu keine Spuren gefunden.

11 Nach Diederichs' endgültigem Entscheid verständigt sich Kassner unverzüglich mit Poellnitz und lässt ihn am 13. Januar 1902 wissen: »Ich glaube wirklich Diederichs hat sich

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Inselverlag ist mir sehr sympathisch u. wenn Sie es nicht nehmen, kriegt er es. Nur soll mir Herr von Pöllnitz darüber gleich schreiben, denn ich will, dass man mit dem Druck *sofort*[12] beginnt. Ich warte lange genug, ich habe anderes zu arbeiten, und da will ich alles hinter mir haben.

Nichts für ungut, lieber Herr Diederichs, Sie wissen selbst, wie ich für Ihren Verlag u. Ihre schönen Bemühungen alle Hochachtung habe u. ich diese mit meinen Freunden theile, aber wenn Sie in mir Leben finden wollen, so suchen Sie es dort, wo ich es hinterlegt habe.

Mit besten Grüßen Ihr

Rudolf Kassner

An Lili Schalk[13]

Dresden 3/9 06.

Verehrte Frau!

Ich danke Ihnen vielmals für Ihren lieben freundschaftlichen Brief. Es gibt Ereignisse, denen wir mit den Worten nicht genügen können, und darum schweige ich lieber von den vergangenen Tagen, die mehr

in kein rechtes Verhältnis zu meinem Buche setzen können. Inwieweit er oder ich Unrecht haben, das kann man ja nicht gleich ersehen.« Dem Brief hatte er das Manuskript mit der »einzigen Bedingung« eines sofortigen Druckbeginns beigefügt, es jedoch noch einmal für »zwei Tage« zurückgefordert, um es »zunächst meinem ausgezeichneten Freunde H. St. Chamberlain vorzulesen« und einige Änderungen am Text vorzunehmen (GSA). Die Lesung findet am 17. Januar in Chamberlains Wiener Salon statt. Drei Tage später urteilt der Hausherr: »Wie neulich schon gesagt, ich habe den berauschenden Genuss eines Zwiefachen erlebt: die Erfüllung der sicheren Ahnung und die Erfahrung des Niegeahnten. Zunächst u. zuvörderst: Ihr Werk ist *ganz* Ihr eigenes. Jede Zeile ist Ihr Besitz; Konzeption u. Durchführung sind Ihnen allein eigenthümlich. [...]« (Klaus E. Bohnenkamp, Rudolf Kassner und Houston Stewart Chamberlain. Briefe und Dokumente einer Freundschaft. Münster 2020 [künftig zitiert als: Kassner–Chamberlain], S. 109–113).

12 Fünfmal unterstrichen. Das Buch wird nach schleppendem Satz und Druck, abgesehen von einigen Vorausexemplaren, in der zweiten Aprilhälfte 1902 ausgeliefert.

13 Wienbibliothek im Rathaus. – Lili Schalk, geb. von Hopfen (1873–1967), in erster Ehe verheiratet mit dem Maler und Radierer Ernst Moritz Geyger (1861–1941), heiratet sie 1904 den Hofkapellmeister und späteren Direktor der Wiener Staatsoper Franz Schalk (1863–1931). Kassner hatte sie am 26. Januar 1902, noch als Frau Geyger, bei Hofmannsthal in Rodaun kennengelernt; s. BW Kassner, S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

noch durch die Art, wie sie es brachten, als durch das Traurige selbst traurig waren.[14]

Es liegt in meinem Wesen, welches ich nicht mehr theilen kann, dass ich alles als Mensch empfinde und in mich aufnehme oder abstoße, und in diesem menschlichen Sinne war der Tod meines Vaters etwas tief Trauriges, weil er über einen kam, der sich noch in der letzten Minute mit der Angst gegen ihn wehrte, weil es darum schien, dass er ein Leben nicht versöhnte sondern einfach nur verweigerte. – Ihr<e> Aufforderung, einige Zeit bei Ihnen in St. Veit[15] zu verbringen ist so freundlich wie ich nur denken kann, doch sind zwei Gründe, die mich bewegen Sie zu bitten, davon abzusehen. Erstens muss ich jetzt noch einige Wochen in der alten Wohnung verbringen, um die Räumung und Verschickung der Möbel zu beaufsichtigen und zweitens war ich den ganzen Sommer so viel zu Gaste! Ich muss also jetzt einige Zeit bei mir bleiben, um mich nicht ganz zu vergessen. Dafür verspreche ich Ihnen sooft wie möglich mich bei Ihnen zu zeigen. Ich sage Ihnen alles das so, weil ich Sie zu gut kenne um nicht zu wissen, dass Sie alles verstehen. Bis nach Neujahr muss und will ich noch gerne in Wien bleiben. Ich verlasse in Wien so gute Freunde, dass es aussieht, als wollte ich das Schicksal herausfordern, als wollte ich verschwenden, indem ich diese Stätte guter Freunde verlasse. Doch wenn man recht und furchtlos besitzt, muss man auch verschwenden können. Augenblicklich steckt in mir so viel äußeres Leben, so viel Hin u. Her, so viel Sachen, die man eben nur abthun muss, dass ich kaum erwarten kann, bis sich das alles setzt und ich das Leben so fortführen kann, wie es mich wirklich bewegt.

[14] Kassners Vater Oskar, geb. am 4. November 1843 in Grottkau/Schlesien, war am 31. Juli 1906 in Groß-Pawlowitz gestorben. In Wien hatte er als Witwer ab 1900 gemeinsam mit dem Sohn in der von Kassner erwähnten Wohnung in der Karlsgasse 18 gewohnt.

[15] Vermutlich denkt Kassner an die ehemalige Gemeinde St. Veit, die 1867 in Ober- und Unter-St. Veit geteilt und 1890/92 in den XIII. Wiener Gemeindebezirk Hietzing eingemeindet wurde (https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/St._Veit_[Vorort] [12. Mai 2023]). Hier, in der Hügelstraße 10, liegt das Wohnhaus der Schalks; vgl. Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger für d. k.k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung. Wien 1906. Bd. 2, S. 905.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ich bin hierher gekommen, um die Kunstausstellung zu sehen.[16] Keine Sache um sich aufzuregen, einige anständige und einige unanständige Prätensionen, aber durchaus keine Schöpfungen. Dafür sah ich aber diesmals wirklich die Sistinische Madonna und dass es ein wunderbares ist. Bis Mittwoch bleibe ich hier, dann gehe ich nach Lautschin und hoffe Montag oder Dienstag den 11. in Wien einzutreffen, den Tag darauf werde ich wohl in der Hügelgasse klingeln. Einstweilen Ihnen und Mr. Schalk in Freundschaft

Ihr

Rudolf Kassner

An Alfred Kubin[17]

St. Ives 4 /8 08.

Lieber Herr Kubin!

Ihr freundlicher Brief hat mich auf Umwegen hier in England, in Cornwall erreicht. Es freute mich sehr zu hören, dass Sie im großen u. ganzen thätig und guter Dinge sind. Mehr soll man nicht verlangen. Von mir ist soviel zu sagen, dass ich, seit längerer Zeit in England, im Begriffe bin eine längere Reise nach Indien zu unternehmen. Mitte October steche ich in See. Ich verspreche mir sehr viel davon u. glaube, dass ich manches dort sehe, was Anderen verschlossen bleibt. Der

16 Die »Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung« findet vom 12. Mai bis 31. Oktober 1906 in Dresden statt.

17 Kubin-Archiv. – Der österreichische Grafiker und Schriftsteller Alfred Kubin (1877–1959) hatte sich 1906 auf Schloss Zwickledt bei Wernstein am Inn niedergelassen. Hier lebt er bis zum Tode mit seiner Frau Hedwig (1874–1948), der verwitweten Schwester des Schriftstellers Oskar A. H. Schmitz, die er im Februar 1904 im Hause Karl Wolfskehls in München kennengelernt und bald darauf geheiratet hatte (vgl. Paul Raabe, Alfred Kubin. Leben Werk Wirkung. Hamburg 1957). Zu diesem Ereignis hatte Kassner, der mit Kubin seit gemeinsamen frühen Münchner Tagen in Verbindung steht, am 7. April 1904 gratuliert: »Ich war wirklich sehr überrascht, als ich vorgestern die Anzeige Ihrer Vermählung erhielt u. freue mich mit Ihnen u. wünsche Ihnen u. Ihrer Kunst alles Glück. Ich glaube, die Ehe kann Ihnen die Ruhe u. Sicherheit im Gemüthlichen bringen, die Sie als Gegengewicht für Ihr Schaffen brauchen. Wir Künstler wir machen ja alles ideell auch das, was wir besitzen u. gerade darum ist es nothwendig uns zu binden. [...]« (Kubin-Archiv).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Heilige, der Tiger u. der Affe – das sind drei Dinge, auf die ich mich gut verstehe.

In München war ich seit vergangenem Herbst nicht. Thut mir leid, dass ich heuer nicht hinkann. Den alten Keyserling zu sehen ist mir immer eine große Freude.[18]

War in Berlin gewesen. Gott, dort ist immer etwas los. Gut, dass so etwas existiert u. gut, dass man nicht unbedingt dabei sein muss. Ich vertrage immer weniger den Jargon der Literaten u. den spricht dort heute jedermann.

Ihr Anerbieten mir eine Mappe mit Ihren Zeichnungen[19] zu schicken, nehme ich dankbar an. Nur warten Sie mit dem Schicken bitte bis ich von Indien zurück bin.

18 Der Dichter Eduard von Keyserling (1855–1918), dem Kassner fast fünfzig Jahre später eine von Bewunderung und rührender Verehrung getragene »Erinnerung an Eduard von Keyserling. Zum 100. Geburtstag am 14. Mai 1955« widmen wird (KSW X, S. 405–417 und S. 958–972). 1930 versucht Kassner, Keyserlings Gesicht physiognomisch zu deuten (KSW IV, S. 337), und 1938 erzählt er im »Buch der Erinnerung« von den gemeinsamen Begegnungen in München (KSW VII, S. 15, 84f; vgl. KSW X, S. 323). Er, der Keyserling »wie wenige verstand und liebte«, wird in den Münchner Kriegsjahren »zum treuesten Besucher des Einsamen« und bricht am offenen Grab des am 28. September 1918 Verstorbenen auf dem Münchner Nordfriedhof in »Schluchzen« aus (Otto Freiherr von Taube, Erinnerungen an E. von Keyserling; in: Die neue Rundschau. IL. Jg. der Freien Bühnen. Bd. II. Berlin 1938, S. 287–305).

19 Die sog. »Weber-Mappe« mit 15 Faksimiledrucken nach getönten Federzeichnungen auf Büttenpapier. Hg. und verlegt von Hans von Weber (München 1903). Als sich Kubin und Kassner nach mehr als dreißig Jahren im Oktober 1941 in Bad Ischl wiedersehen, widmet Kubin »Seinem lieben Rudolf Kassner in Anerkennung seines Werkes und Freude über das Wiedersehen in Ischl im Oktober 1941« das 1939 erschienene Buch »Vom Schreibtisch eines Zeichners« (Eberhard Köstler, Tutzing, Katalog Autographen. November 2004, Nr. 73), zu dem Kassner am 28. Oktober 1941 notiert: »[...] mir ist bei Ihren Zeichnungen das Element der Imagination in einem besonderen Sinn aufgefallen, so dass ich sagen möchte, dass, wenn Sie sich nicht in Ihrer Imagination (Traum) verfangen hätten, Sie unten liegen geblieben oder in ein Loch gepurzelt wären. Oder auch gar nicht auf die Welt gekommen wären oder als Schuster oder sonst was. Sie sind in Ihre Imagination sozusagen erst hineingewachsen wie der Fuß des Knaben in den Stiefel oder den Rock des Vaters, der seit Uranfang der Welt da war. Dank also für das Buch, das mich auch sonst unterhalten konnte. Es ist mir auch aufgefallen, dass es ein sehr österreichisches Buch ist, was gleichfalls seinen Werth bestimmt, wenn nicht erhält, denn das Österreichische hat nicht nur einen wirklichen, sondern auch einen Raritätswerth. Freuen wir uns also daher!« (Kubin-Archiv).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ich reise nächstens nach Irland u. Schottland u. werde überhaupt bis 16./ Oct.[20] nicht recht sesshaft sein.

Nun leben Sie wohl! Alles Gute

von Ihrem aufrichtigen

Rudolf Kassner

An Lili Schalk[21]

THE GRAND HOTEL,
CALCUTTA.[22]
21/ I 09.

Liebe Dame Schalk!

Diese Woche gibt es Briefe, allerhand, nach allen Seiten. Dank für den Ihren. Ich bin in Calcutta u. lasse für mich schneidern und schustern, da mein Gepäck nun nicht gefunden ist.[23] Calcutta ist nicht so uninteressant als man annehmen möchte. Es hat schöne indische Landhäuser mit großen Gärten, u. wenn dieser Bengale ein Frommer ist, so sieht man dann immer vor seinem mit großer Raumverschwendung gebauten Hause ein Rinderpaar – das heilige höckrige Rind – und Saraivögel – der heiligste Vogel Indiens – davor. Ich kenne hier einen sehr hohen Brahmanen,[24] bei dem ich zuweilen sehr gute Musik – indische natürlich – höre. Ich will sie Ihnen nicht beschreiben, damit

20 An diesem Tag bricht Kassner zu seiner Indienreise auf. »Ich gehe also«, hatte er Lili Schalk am 19. September aus London mitgeteilt, »nach Indien, Birma und Ceylon. Am 16. October mit dem 10,000 Tonnen Dampfer Macedonia der P und O. Linie von London (Tilbury) aus. Am 6. Nov. komme ich in Bombay an. Fünf Monate werde ich wohl dort bleiben.« (Wienbibliothek im Rathaus).

21 Wienbibliothek im Rathaus.

22 Gedruckter Briefkopf.

23 Kassner war am 3. Dezember in der Nähe von Lucknow bei einem Eisenbahnunglück »heil« durchgekommen: »Nur mein ganzes großes Gepäck ist verloren. Betrete in 3 Tagen Benares wie ein wahrer Pilger« (an Gerty von Hofmannsthal, Lucknow, 10. Dezember 1908: BW Kassner, S. 124). Von Lucknow war er nach Kalkutta weitergereist.

24 S. den folgenden Brief Kassners an diesen »gelehrten Gastfreund Chaudhuri«, den er auf der Seereise nach Indien zwischen dem 16. Oktober und 6. November 1908 an Bord der »Macedonia« kennengelernt und in Kalkutta besucht hatte; vgl. KSW VII, S. 675f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der edle Don[25] über meine Ausdruckunfähigkeit nicht entsetzt <ist>. Es ist etwas Übersubtiles, immer auf der Spitze, im Äußersten lebend u. dann bricht es immer wieder ab, ganz plötzlich, wie gegen unseren Wunsch und vergeht wie in Trauer u. dann ist es wieder oben, auf der Spitze im Äußersten u. wir glauben – echt wagnerisch – an einen Sieg, eine Vollendung doch wieder bricht es ab. Vor einem Grabe eines sehr berühmten Heiligen in Delhi habe ich so etwas singen hören von einem blinden Manne, so einen leidbeladenen Sieg, so etwas, das Gott anklagt u. doch vor ihm kriecht ... Es war wunderschön ... . Jetzt habe ich also doch die Musik beschrieben – im Hause des Gehenkten.[26]

Schade, daß man doch so wenig mit Indern zusammenkommt, die nicht Kutscher, Fremdenführer u. der eigene Diener[27] sind. Denn das ist alles Canaille u. muß schlecht behandelt werden u. verträgt davon auch unglaublich viel. Ich liebe die Sweeper, die kastenlosen, die kein Hindu berühren wird. Auch mein Diener, dem ich zweimal täglich sage, daß er nur ein Schwein ist, wird einen Sweeper nicht berühren u. wenn man diesem Geld gibt, so formt er die Hände wie zu einem Becher u. man läßt das Geld hineinfallen – damit man nur ja nicht seine Hand mit der des Kastenlosen in Berührung bringt. Und das fegt u. kehrt den Staub u. Koth in allen Straßen u. in allen Zimmern seit tausend Jahren u. viel länger, mit einem ganzen kleinen Besen, gebückt, halb nackt, Vater, Großvater, Sohn, Mutter, Tochter. Nie etwas anderes als Fegen den Staub und Koth seit Jahrtausenden. Es wird meinem Diener nicht einfallen, in meinem Zimmer zu kehren, o nein, wenn ich herausgehe, läßt er den Sweeper herein wie ein Thier u. das kehrt u. wenn es gekehrt hat, wird es wieder herausgelassen. Und manchmal sind die Kerle wirklich schön, gut gebaut, mit einem gierigen, fremden Blick. Gestern sah ich an einem Ort einen Greis,

25 Franz Schalk.

26 Mit Blick auf das Thema ›Musik‹ im Hause des Dirigenten Schalk spielt Kassner hier auf das Sprichwort an: »Im Hause des Gehenkten rede nicht vom Stricke« (Sprichwörter der germanischen und romanischen Sprachen. Vergleichend zusammengestellt von Ida von Düringsfeld, und Otto Freiherrn von Reinsberg–Düringsfeld. Bd. 2. Leipzig 1875, S. 225: Nr. 405).

27 Zu Kassners indischem Diener Ali aus Lucknow – »er trug seinem Rang entsprechend nie mehr <als Kassners Sonnenhelm>, nie einen Koffer« – und dessen Verhältnis zum »sweeper« vgl. KSW VII, S. 169f. und S. 216.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwei Männer, einige Mädchen u zwei Kinder kehren! Es war ganz erschütternd. Viele von diesen Sweeper werden Christen, viele aber nicht, denn auch die Christen-Sweeper dürfen nur kehren, was immer ihr Selbstbewußtsein sei.

Wie geht es Ihnen? Wie geht es u.s.w. Schreiben Sie mir doch wieder einmal! Nach c/o Cook u. Son, Colombo (Ceylon) oder eben dahin Cairo.

Ich fahre am 27. nach Ceylon u. Südindien u. am 2. März nach Aegypten u. im Mai bin ich <in> Wien – das habe ich aber, glaube ich, schon hundertmal geschrieben.

Alls Gute Ihnen u. allen.

Ihr

Rudolf Kassner

Chamberlains Hochzeit – terrible.[28]

An Jogesh Chandra Chaudhuri[29]

LE GOLF HÔTEL
Saint-Lunaire (Ille-et-Vilaine)
Cote d'Émeraude
23/8 10

Dear Mr. Chaudhuri.[30]

I ask you most kindly for permission to introduce to you D[r]. Karl Wolfskehl, a german poet and writer of distinction, who is travelling in

28 Kassners ehemals enger Freund Houston Stewart Chamberlain (1885–1927) hatte sich von seiner ersten, von Kassner hochgeschätzten Frau Anna, geb. Horst ((1855–1927), scheiden lassen und in zweiter Ehe Eva (1867–1942), die jüngste Tochter Richard Wagners, am 26. Dezember in Bayreuth standesamtlich und am Folgetag in Zürich kirchlich geheiratet. Auf die entsprechende Meldung war Kassner in Kalkutta »zufällig« bei der Lektüre der Londoner Wochenschrift »The Graphic« gestoßen; vgl. Kassner–Chamberlain (wie Anm. 11), S. 443–447.

29 DLA: A: Wolfskehl, Karl. Indienreise. Brieffragment; die zweite abschließende Seite fehlt. Der beiliegende Umschlag ist adressiert an: J. Chaudhuri Esqu. / High Court of Calcutta / 78 Old Bally gunge / Calcutta. – Wolfskehl plant zu dieser Zeit eine Reise nach Indien, für die seine Frau Hanna das vorliegende Empfehlungsschreiben von Kassner erbittet. Der erklärt ihr am 19. August aus Saint-Lunaire nach mancherlei Einschrän-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

India in order to study your religion and philosophy. I thought your advise might be of great help to him as it was so to me 2 years ago, when I called on you. I still cherish the memory of the hours, I spent in your beautiful house and I never will forget Sarasvati's glorious festival[31] which I would not have enjoyed so much as I did if it had not been for your company. How do you do? I hope well. Have you been in England again to see your son? I did wait for you in Vienna last autumn, but you probably did not pass[32]

kungen: »Mir bleibt für Ihren Mann da nur noch ein Herr Chaudhuri in Calcutta, Advokat, sehr gebildet, aus einer großen bengalischen Brahmanenfamilie, er spricht nur englisch, natürlich, doch dann wie der Reisende es spricht, so gebe ich Ihrem Mann sehr gerne einen Brief mit u. schreibe Chaudhuri von hier aus« (DLA). Wolfskehl wird das Schreiben nicht nutzen. Zusammen mit Melchior Lechter bricht er am 3. Oktober 1910 auf, muss sich aber schon am 11. Dezember wegen schweren Fiebers zur Rückkehr entschließen (Karl Wolfskehl. 1869–1969. Leben und Werk in Dokumenten. Katalog der Ausstellung der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt. Darmstadt 1969, S. 170).

30 Jogesh Chandra Chaudhuri (1864–1951) ist, so Kassner, »Richter am obersten Gerichtshof in Kalkutta – damals noch die Kapitale Indiens –, der Brahmanenkaste angehörig und einer der drei oder vier großen Familien der Stadt entstammend [...], religiös freisinnig, zum Brahmasomaj sich bekennend, das man am besten als Glaubensbekenntnis der Gebildeten und Aufgeklärten, als eine Art metaphysisch unterbauten Rationalismus bezeichnen mag« (KSW VII, S. 257). Chaudhuri wirkt – nach dem Studium der Rechte in Calcutta und Oxford – als Richter am Calcutta High Court und wird, auch als Gründer und Herausgeber der juristischen Zeitschrift »Calcutta Weekly Notes«, zu einem der bedeutendsten Juristen Indiens. Ihm zu Ehren trägt das 1970 in Calcutta gegründete und hochrenommierte Law Collge den Namen «Jogesh Chandra Chaudhuri Law College«. Vgl. The Cyclopedia of India. Bd. 1. Calcutta 1907, S. 209f. (mit Abb.).

31 Das Vasant Panchami oder Saraswati-Puja genannte hinduistische Frühlingsfest ist der höchste Feiertag der Göttin Sarasvati. Es beginnt am fünften Tag (Panchami) des Hindumonats Magha, nach modernem Kalender im Januar/Februar jeden Jahres (Axel Michaels, Der Hinduismus. Geschichte und Gegenwart. München 1998, S. 341). Kassner schildert und deutet das Ereignis im »Buch der Erinnerung« in dem Prosastück »Der Shivapriester« (KSW VII, S. 257–263) und schreibt: »Das Fest findet alljährlich im Januar statt und besteht darin, daß Bilder, Statuetten der Göttin, Puppen in Seide, mit Steinen und Perlen besät und besteckt, oder ungeschmückte, je nach den Lebensverhältnissen der Frommen, auf Wagen, mächtigen, knarrenden von vier Zebus gezogenen Gestellen, auf denen die Familienmitglieder vom Großvater bis zum Enkel, stehend oder sitzend, mitten um die Puppe herum Platz finden, oder auch auf Wägelchen, Schubkarren durch die Straßen der Stadt geführt werden. Den großen Wagen schreiten viele Tänzerinnen mit Musik voran, den kleineren wenige oder keine. [...] Der Zug geht zum Flusse Hugli <einem Mündungsarm des Ganges>, in dessen Fluten die Puppen samt ihrem Schmuck, darunter sich sicherlich auch mancher echte finden mag, geworfen werden und versinken. [...].«

32 Die Fortsetzung auf zweitem Blatt fehlt.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An Anton Kippenberg[33]

<Wien,> 15. 12.13.

Lieber Herr Kippenberg.

Ihr Brief hat mich gerührt. Es ist eine Freude und eine tiefe Befriedigung für einen Schriftsteller es mit einem solchen Verleger zu thun <zu> haben. In meiner Verbindung mit Ihnen sehe ich die *einzige* Förderung, die mir als Schriftsteller wiederfährt u. wenn ich Ihnen dafür danke, so thue ich es mit voller u. ganzer Aufrichtigkeit. Der Vertrag ist ja wohl wie er nur sein konnte, ich habe ihn gar nicht so beansprucht.[34]

Den Gross-Inquisitor erhalten Sie ganz bestimmt *vor* Ende Jannuar.[35]

Das Ms.[36] geht in ein paar Tagen an Sie ab. Da ich den »Doppelgänger« im Jannuar vorlesen will, so muss ich mir ihn noch schnell in der neuen Fassung typieren lassen.[37]

33 DLA: A: Kippenberg-Archiv.

34 Kassners »Melancholia. Eine Trilogie des Geistes« war 1908 bei S. Fischer in Berlin erschienen (KSW II, S. 177–372). Als Kassner und Kippenberg (1874–1950) durch Vermittlung Rilkes 1910 vereinbart hatten, Kassners Gesamtwerk im Insel-Verlag zu sammeln, gehört die geplante zweite Auflage des Buchs zum beschlossenen Programm. Kassner hatte die Rechte S. Fischers durch ein erhebliches finanzielles Opfer ablösen können, angesichts dessen Kippenberg mit Übersendung des Verlagsvertrags am 13. Dezember angekündigt hatte, »das Honorar gleich für die ganze Auflage zahlbar« einzusetzen: »Seien Sie überzeugt, daß ich stolz bin auf jedes Buch, das von Ihnen im Insel-Verlag erscheint.« (GSA)

35 Nicht zuletzt aus finanziellen Gründen hatte Kassner seit dem Vorjahr damit begonnen, für die Insel-Bücherei russische Werke ins Deutsche zu übersetzen. Nach Gogols »Mantel« (Insel-Bücherei Nr. 24: 1912) und Tolstois »Der Tod des Iwan Iljitsch« (Nr. 52: 1913) hatte er Kippenberg im September 1913 die Parabel vom »Großinquisitor« aus Dostojewskis Roman »Die Brüder Karamasow« als »das Tiefste u. Erschütterndste, was über Religion u. Rom gesagt wurde«, vorgeschlagen. Das Manuskript wird er mit leichter Verspätung am 8. Februar 1914 abliefern. Das Buch erscheint Ende Juli 1914 als Nr. 149 der Insel-Bücherei und erreicht bis heute eine Auflagenhöhe von über 250 000 Exemplaren. Als Nr. 314 folgt in der Insel-Bücherei 1920 noch Kassners Übertragung von Puschkins »Pique Dame« (vgl. Heinz Sarkowski, Der Insel-Verlag. Eine Bibliographie 1899–1969. Frankfurt a. M. 1970; S. 504, 508, 523, 590).

36 Das Manuskript der »Melancholia«.

37 »Der Doppelgänger. Eine Geschichte und eine Theorie«, das erste Stück der ersten »Verwandlung: Der Narr« aus der »Melancholia« (KSW II, S. 181–213), gehört zu den von Kassner – und Rilke – oft und gern vorgelesenen Texten. Auf Anraten Houston Ste-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Tag, an dem die Melancholia in Ihrem Verlag erscheinen wird, wird für mich ein Freudentag sein.

Ich war die letzten Wochen nicht wohl, geht mir wieder besser. Meine mathematischen u. naturwissenschaftlichen Studien sind für mich von größter Bedeutung, ja ein wahres Glück.[38]

Ich freue mich sehr Sie im Januar hier begrüßen zu können.

Einstweilen die besten Grüße[n] u. Ihnen u. den Ihren die fröhlichsten Weihnachten.

Ihr
sehr ergebener

Rudolf Kassner

wart Chamberlains hatte Kassner in der zweiten Fassung unter dem neuen Titel »Der Doppelgänger. Eine Hyperbel« den ursprünglichen Schlussabschnitt ganz gestrichen (vgl. KSW VII, S. 141). Die von Kassner angekündigte öffentliche Lesung findet am 13. Januar 1914 statt, wird aber, soviel ich sehe, in den Wiener Medien nicht angezeigt. Gleichwohl ist sie, wie Fürstin Marie von Thurn und Taxis Rilke am 29. Januar wissen lässt, »gut besucht«: Kassner »schien sehr zufrieden. Ich war es *sehr* mit dem ersten Theil – als zweites las er den Doppelgänger – und ich finde, daß gerade der zum Vorlesen nicht paßt – Auch, Sie wissen wie er vorliest, manchmal *wunderschön* und manchmal vergißt er ganz auf sein Auditorium, liest ganz für sich und kein Mensch versteht was« (Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel. Besorgt durch Ernst Zinn. Im Niehans & Rokitansky Verlag Zürich und im Insel-Verlag. 1951 [künftig zitiert als: Rilke–Taxis], S. 352; s. auch Rudolf Kassner an Marie von Thurn und Taxis. Briefe und Dokumente. Teil II: 1907–1933. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp; in: HJb 23, 2015, S. 51–252 [künftig zitiert als: Kassner–Taxis II], hier S. 137).

38 Schon am 29. April 1913 hatte Kassner Elsa Bruckmann mitgeteilt: »Betreibe in Mußestunden höhere Mathematik, auch Physik«, und am 7. Januar 1914 spricht er von sich als einem, der »sich fragt, ob er hinter einem Physikalischen Buch oder einer Differentialgleichung ein paar köstliche Stunden haben« werde (BW Bruckmann, S. 527 und S. 531). Die intensiven Studien stehen in Zusammenhang mit dem künftigen Hauptwerk »Zahl und Gesicht«, das 1919 erscheinen wird. Im Nachwort zur dritten Auflage von 1956 erinnert sich Kassner, fünf Jahre für das Buch gebraucht zu haben, »wenn ich die Jahre dazurechne, die für das Studium der Mathematik, der mathematischen Physik verwendet wurden. Es war das eine Zeit förmlicher Besessenheit von der Zahl, vom Zahlenmäßigen« (KSW III, S. 360).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An Anton Kippenberg[39]

<Wien,> 7.9.14.

Lieber Herr Dr. Kippenberg!

Ich bin Ihnen seit mehr als vier Wochen einen Brief resp. eine Antwort schuldig. Ich kann sie erst heute, da man etwas klarer sieht in dem Sinne geben daß ich mich gerne bereit erkläre weiter für Rilke jährlich Mk. 500. beizutragen. Ob ich noch einen finden werde, kann ich heute noch nicht sagen, da die meisten ja erst nach dem Kriege wissen werden, was sie haben.

Wo sind Sie? Haben Sie sich als Freiwilliger gemeldet? Arbeitet der Verlag weiter oder hat er den Betrieb einschränken müssen?[40]

Über die große Zeit in der wir leben fühlen wir alle gleich. Wie stark, groß, einzig ist doch das deutsche Volk jedesmal in der Noth! Glücklich, im wahrsten u. tiefsten Sinne glücklich alle die Menschen, die an dieser wunderbaren Erhebung eines ganzen Volkes unmittelbar u. mittelbar theilnehmen dürfen! Welche Armee! Welche Führung! Doch auch Österreich leistet sehr Großes. Die Bedingungen, unter denen wir kämpfen, sind sehr schwer! Dass wir Lemberg räumten, ist, glaube ich, gut. Sie resp. die Rücksicht darauf hat uns behindert u. der Besitz wird den Feind verwirren.[41]

39 DLA: A: Kippenberg-Archiv.

40 Nach Kriegsbeginn begleitet Kippenberg zunächst »als Reserveoffizier Truppentransporte und Munitionslieferungen zur Front«, ab September 1914 bildet er »Rekruten in Halle aus« und hält sich »nur zeitweilig in Leipzig« auf. Der Verlag arbeitet »unter der Leitung Katharina Kippenbergs mit reduzierten Kräften« (Der Insel Verlag 1899–1999. Die Geschichte des Verlags. 1899–1964 von Heinz Sarkowski. Chronik 1965–1999 von Wolfgang Jeske. Eingeleitet von Siegfried Unseld. Frankfurt a.M. / Leipzig 1999, S. 158 und S. 163f.).

41 Das »Kriegspressequartier« hatte am 5. September 1914 gemeldet: »Die österreichisch-ungarische Hauptarmee hat Lemberg und seine Umgebung geräumt, nicht nur weil dort die militärische Verteidigung Schwierigkeiten bietet, sondern auch weil die Behauptung dieses Punktes bei der allgemeinen strategischen Lage nicht sehr vorteilhaft erschien. Dabei spielte auch die Rücksicht mit, daß der Stadt eine durch strategische Notwendigkeiten keineswegs gerechtfertigte Beschießung durch die russische Artillerie erspart werden soll.« (http://www.stahlgewitter.com/14_09_05.htm [21. April 2023])

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schreiben Sie mir wo Sie sind! Alles Gute Ihnen u. den Ihren.
Ihr

Rudolf Kassner

Von der *Melancholia* ist noch ein Bogen zu setzen. Vielleicht erhalte ich den bald – wenn Sie jetzt überhaupt setzen[42]

An Albert von Jantsch[43]

München 22.3.19.

Mein lieber Albert.

Herr von Vietinghoff[44] war gestern bei mir. Er bat mich direct um Geld. Wie ich Dir schon telegraphierte, konnte ich ihm nur 100 Mk. leihen, da das Geldbeschaffen für uns, für mich bes. jetzt äußerst schwierig ist. Ich bekomme von der Devisencentrale augenblicklich nur 500 Mk. monatlich bewilligt. Vietinghoff meint, mit 100 Mk. sei ihm bis I. IV. gedient, dann brauche er aber 500 .... Ich unterhalte keine oder nur ungern Beziehungen zu Zeitungen. Heute abend kommt

[42] Nach Abschluss des Satzes gibt Kassner am 2. Oktober 1914 zu bedenken, das Buch »jetzt im Krieg erscheinen zu lassen, hat keinen Sinn«. Nach seiner am 17. November geäußerten Bitte um »Aushängebogen« ruht die Verlagskorrespondenz über längere Zeit – aus dem Jahr 1915 fehlen jegliche Nachrichten –, so dass ihn die Nachricht vom 16. November 1916 völlig überrascht, das Buch komme »in dieser Woche zur Ausgabe«. Es erscheint als »Zweite Auflage« mit der irreführenden Jahreszahl im Impressum: »Leipzig / im Insel-Verlag / 1915« (vgl. Sarkowski, Der Insel-Verlag [wie Anm. 35], S. 196, Nr. 880, ohne Hinweis auf die um ein Jahr verspätete Auslieferung). Das Widmungsexemplar für Hugo von Hofmannsthal ist auf »Dezember 1916« datiert (BW Kassner. S. 196).

[43] Privatsammlung Stuttgart. Der Schriftsteller und Übersetzer Albert Ritter von Jantsch (1891–1973), Dr. phil., Dipl. agr., ist verheiratet mit Kassners Nichte Hilda (1893–1972), Tochter seines ältesten Bruders Oskar (1865–1948). Zu Jantschs späterer Mitgliedschaft in der NSDAP in Österreich und seiner Rolle bei der ›Arisierung‹ des Paul Zsolnay-Verlags in Wien vgl. Murray G. Hall, Der Paul Szolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen 1994, S. 469–471.

[44] Vermutlich Harald von Vietinghoff–Scheel (geb. 1890); ihm widmet Albert von Jantsch im Druck seine 1916 erschienene Leipziger Dissertation »Die Entwicklung der Zuckerindustrie Mährens und ihr Einfluss auf die Landwirtschaft«.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jemand zu mir, der mit den Neuesten Nachrichten[45] in Verbindung ist. Vielleicht kann der etwas thun. Es ist nicht so leicht heute in Deutschland ein Unterkommen zu finden, bes. in den so genannten Freien Berufen. Die Leute, bes. Officiere, die heute zur Zeitung wollen, sind zahllos. Sogar Mikusch, der wohl der am wenigsten begabte Schriftsteller in Mitteleuropa ist,[46] hat sich gleich um einen Redacteurposten beworben und das für ganz selbstverständlich gehalten.

Hier ist es jetzt ganz ruhig. Überhaupt hören sich die Revolutionen, bes. die Münchner viel schrecklicher von Weitem an als sie in der Nähe sind. Ich hatte an den betreffenden Tagen immer große Mühe mir zu sagen: Heute ist Revolution. Pass auf! Es wird nur unerhört viel geschwätzt u. auch gelogen u. noch mehr ambuliert. Männlein u. Weiblein, Lümmel u. Flitschen, die sich augenblicklich ohnehin sehr gerne haben u. das auch immerfort zeigen u. an jedem Ort, sind noch näher zusammen an solchen Tagen. Und dazwischen wird immer wieder in die Luft geknallt oder die Trambahn kann nicht weiter. Trotzdem ist man hier noch auf allerlei gespannt.

Meine Frau dürfte im April nach Wien kommen. Ich nicht vor dem Sommer. Wir dürfen in unserem Haus noch bis September bleiben.[47] Dann kommt wieder ein neues Kapitel, vielmehr eine neue Überschrift. Nur habe ich noch keine Ahnung, wie sie lauten wird. Ich lasse es darauf ankommen.

Gegenwärtig ist Georg Friemel Sohn[48] bei uns zu Gast. Er hat ungefähr alle englischen u. französischen Offensiven in der ersten

45 Die »Münchner Neuesten Nachrichten«, von 1848 bis 1945 eine der einflussreichsten Tageszeitungen Süddeutschlands. Der erwähnte »jemand« war nicht zu ermitteln.

46 Dagobert von Mikusch–Buchberg (1874–1950), preußischer Offizier, Schriftsteller und Übersetzer, seit 1904 verheiratet mit Kassners Cousine Margarete Latzel (1881–1959); vgl. KSW VII, S. 732; BW Bruckmann, S. 469.

47 Kassner und seine Frau müssen das Anfang September 1916 gemietete Haus in München-Bogenhausen, Herschelstraße 13, im Sommer 1919 aufgeben. Nach schwieriger Suche werden sie schließlich in der »Villa Dünsser« in Oberstdorf im Allgäu ein angemessenes neues Heim finden.

48 Georg Friemel (1859–1960), Ehemann von Kassners ältester Schwester Marie (1867–1957), General der Pioniere der 2. Armee, wird 1917 zum Generalleutnant befördert und 1918 pensioniert. Sein gleichnamiger Sohn Georg (1891–1977) hatte 1910 ebenfalls die militärische Laufbahn eingeschlagen, diente im Laufe des Ersten Weltkriegs an verschiedenen Fronten, zuletzt ab Oktober 1916 bis zum Kriegsende als Führer der 5. Kompanie des Badischen Pionier-Bataillons Nr. 14. Nach Kriegsende setzt er seine Karriere in der

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stellung mitgemacht, aber ich glaube, seine angeborene Nüchternheit ist noch stärker gewachsen als das Erlebte, so dass dieses Erlebte jetzt gänzlich kuscht.

Nun adieu! Grüße alle zuhause von Deinem
aufrichtigen

Rudolf Kassner

An Bernard Berenson[49]

Oberstdorf im bairischen Allgäu[50]
27. I. 20.

Mein lieber Berenson!

Ich schicke Ihnen mein neues Buch[51] und hoffe, dass es Sie in guter Gesundheit und Laune findet. Ich möchte gern von Ihnen etwas hören, von Ihnen u. unseren gemeinsamen Bekannten. Sie sind der erste von

Reichswehr erfolgreich fort, wird als Oberst 1937 Kommandeur des Infanterie-Regiments 65 und gerät im Mai 1940 bei den Kämpfen um die Festung Holland »unter grauenerregenden Umständen in englische Gefangenschaft [...], jetzt in Canada, ist General geworden« (Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 12. Januar 1914); erst im Oktober 1947 wird er entlassen; vgl. https://www.lexikon-der-wehrmacht.de/Personenregister/F/FriemelGeorg-R.htm (12. Juni 2023).

49 I Tatti. – Bern(h)ard Berenson, am 26. Juni 1865 im litauischen Vilnius als Bernhard Valvrojenski geboren, war 1875 mit seiner Familie nach Boston ausgewandert, die dort den Namen »Berenson« annahm. Nach Studien an der Harvard University ließ er sich 1889 in Florenz nieder und machte sich bald einen Namen als Experte italienischer Renaissance-Malerei. 1900 mietete er die Villa »I Tatti« in Settignano nahe Florenz, die er 1907 erwirbt. Durch Vermittlung der Fürstin Marie von Thurn und Taxis wird er spätestens im Frühjahr 1906 auf Kassner aufmerksam und versichert ihr am 5. März jenes Jahres: »I shall be happy to make the acquaintance of Dr. Kassner.« Die erste Begegnung im Sommer 1907 markiert den Beginn einer Freundschaft, die bis in die 1950er Jahre andauert. Ein letztes Treffen findet, soviel wir wissen, im Herbst 1937 in Wien statt, in dessen Verlauf Kassner, politisch kurzsichtig und naiv, noch glaubt, der »Anschluss« Österreichs an das Deutsche Reich »would be prevented by Mussolini« (Nicky Mariano, Forty Years with Berenson. New York 1966, S. 263f.); vgl. Rudolf Kassner an Marie von Thurn und Taxis. Briefe (1902–1933) und Dokumente. Teil I: 1902–1907; in. HJb 22, 2014, S. 91–204, hier S. 96.

50 Das Ehepaar Kassner hatte sich am 4. August 1919 von München nach Oberstdorf in die »Villa Dünsser« umgemeldet.

51 Rudolf Kassner, Zahl und Gesicht. Nebst einer Einleitung: Der Umriss einer universalen Physiognomik. Leipzig 1919; mit der handschriftlichen Widmung: »für B.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unseren »Feinden«, an den ich schreibe. Wie Sie auch vor mehr als fünf Jahren der letzte waren[52] in einer Reihe, die ich nicht geschrieben haben würde, wenn ich, wenn wir damals besser informiert gewesen wären (Diese Erklärung bin ich Ihnen schuldig) Vielleicht sehen wir uns in den nächsten Jahren doch einmal wieder. So bald werde ich wohl nicht die Grenzen überschreiten – nicht nur deshalb, weil ich, trotzdem ich Unterthan des tschechoslovakischen Staates bin,[53] mein ganzes Geld in Wien habe. Jetzt ist nicht die Zeit zum Reisen oder nur ganz schreckliche Menschen reisen jetzt.

Was soll ich Ihnen von mir sagen? Schon seit 1916 lebe ich den Haupttheil des Jahres in München (jetzt in Oberstdorf), im Sommer war ich dann immer in meiner Heimath, jedes Jahr auch für Wochen bei den Taxis[54] u. im Herbst in Wien. Das Buch, das ich Ihnen schicke, ist die Arbeit dieser schrecklichen Jahre. Ich hätte entweder gar nicht arbeiten können oder nur ganz so intensiv, wie ich es gethan habe.

Von unseren gemeinsamen Bekannten werden Sie zum Theil selber gehört haben. Von anderen weiß ich wenig, weil ich sie selten sehe. Gott, die Hauptsache ist jetzt zu wissen, ob einer noch todt oder lebendig ist. Von Keyserling kann ich nur sagen, dass er nicht nur lebendig ist, sondern auch sein wundervolles Reisetagebuch publiziert[55] u. einige ausgezeichnete Brochuren geschrieben hat – politisch-kulturellen In-

Berenson / von Rudolf Kassner / Oberstdorf i. Allgäu Bayern Jannuar 1920« und dem eingeklebten »EXLIBRIS BERNARDI ET MARIAE BERENSON« (I Tatti).

52 Briefe Kassners an Berenson aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sind nicht erhalten; die überlieferten Briefe, beginnend mit dem hier vorgelegten, enden am 25. August 1954.

53 Am 28. Oktober 1918 war die Tschechoslowakische Republik (ČSR) ausgerufen worden, hervorgegangen aus den zu Österreich-Ungarn gehörenden Gebieten Böhmen, Mähren und Österreichisch-Schlesien sowie aus den zu Ungarn gehörenden Gebieten Oberungarn (Slowakei) und Karpatenukraine. Auf diese Weise war der in Mähren geborene Kassner zum tschechoslowakischen Staatsbürger geworden.

54 Auf Schloss Lautschin in Böhmen.

55 Graf Hermann Keyserling, Das Reisetagebuch eines Philosophen. – Die erste einbändige Auflage war im Dezember 1918 bei Duncker und Humblot in München und Leipzig erschienen; die zweite Auflage in zwei Bänden folgte 1919 bei Reichl in Darmstadt.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

halts.[56] Das hat mich sehr gefreut. In seiner Familie, in seiner weiteren in Russland, hat das Unglück schrecklich gewüthet.

Ich schließe! Leben sie wohl u. seien Sie u. Ihre v.[57] Frau[58] besonders von mir gegrüßt.

Ihr

Rudolf Kassner

Wie ist es den Söhnen von Mrs. Crawshay, Mrs. Lesly, u. Mrs. Guthrie im Kriege gegangen?[59]

An Bernard Berenson[60]

Oberstdorf im bairischen Allgäu
30. 3. 20.

Mein lieber Berenson!

Ich danke Ihnen sehr für Ihren freundlichen Brief. Er war das erste freundschaftliche Zeichen von jenseits der Grenze seit 6 Jahren. Das

56 Beispielsweise: Kulturprobleme des Orients und des Okzidents. Eine Botschaft an die Völker des Ostens. Jena 1913; Was uns not tut. Was ich will. Darmstadt 1919; Philosophie als Kunst. Darmstadt 1920.

57 Lies: verehrte.

58 Die Kunsthistorikerin Mary Berenson, geb. Smith (1864–1945), hatte Berenson 1888 in London kennengelernt. Hier lebt und arbeitet das Paar zusammen und heiratet, nach dem Tod von Marys erstem Gatten, dem irischen Anwalt Benjamin Francis Conn Costelloe (1855–1899), im Jahre 1900.

59 Mary Crawshay, geb. Leslie (1858–1936), seit 1893 verheiratet mit Robert Thompson Crawshay (1856–1940) aus der Familie der englischen ›Iron Masters‹. Sie ist befreundet mit Bernard Berenson (vgl. The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner. 1887–1924. Ed. and annotated by Rollin van N. Hadley. Boston 1987, S. 402, 405, 466) und verwandt mit der Familie Guthrie, auf deren Schloss Duart Castle auf der Isle of Mull Kassner ihr wohl im Sommer 1908 begegnet war. Jedenfalls ist ihr Name im dortigen Gästebuch (»Aug<ust>«) nur durch zwei weitere Einträge vom Namenszug »Rudolf Kassner 2 Sept.« getrennt. Kassner denkt hier an Mary Crawshays Sohn, den 1894 geborenen Captain Jack William Leslie Crawshay, sowie an ihren Neffen Captain Norman Leslie (geb. 1886, gefallen im Oktober 1914 in Frankreich), Sohn ihres Bruders John Leslie (1857–1944), sowie – vermutlich – an Patrick Guthrie (1895–1922), Sohn ihrer Schwester Olive Leslie (1872–1945), die 1894 Walter Murry Guthrie (1869–1911) geheiratet hatte; vgl. Kassner–Taxis II (wie Anm. 37), S. 64, Anm. 65.

60 I Tatti.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

war lange, lange besonders für unsere pre-war Mentalität, die zu sehr in Augenblicken und Ungeduld gelebt hat. Ach Feindschaft liegt den Deutschen wenig, zu wenig, und trotzdem verstehe ich, dass es mir heute nicht ganz leicht würde mit meinen französischen Freunden zu sprechen, allerdings nur mit diesen, denn im Franzosen ist Feindschaft und echte Grausamkeit und die gilt es dann aufzunehmen. Doch reden wir lieber nicht von Politik. Die Dummheit, die tiefe, verbrecherische Dummheit zuerst bei uns und jetzt bei den anderen ist unfasslich und hat etwas vom Willen zum Chaos, von Verstricktheit, von Fatalität, als könnten es die Menschen nicht mehr leisten. Je demokratischer die Welt wird, je planer, je geschichtlicher, umso mehr wird es stets so zum Äußersten kommen müssen; die großen Menschen, die wahren Profeten – wozu jetzt nicht die geringste Anlage vorhanden ist – waren dazu da sich zwischen dieses Äußerste und die Menschen aufzustellen und den Zusammenstoß zu mildern. Heute gilt es zu sehen was man verträgt, ob man doch nicht viel mehr verträgt, als man von Tag zu Tag oder während man Zeitung liest, für möglich hält.

Ich lebe hier in vollkommener Abgeschiedenheit, zumal jetzt, da meine Frau für Monate in eine Gartenschule gegangen ist. Ich lese viel in theologischen Schriften und botanisiere. Die wirkliche Einsamkeit ist für den Geist gut, der Körper kann sie ohne Methode nur viel schwerer bewältigen. Ich bin sehr, sehr in diesen Jahren aus meinem früheren so beweglichen Leben herausgekommen.

Ich habe in letzter Zeit mich wieder mit englischen Dichtern des 19ten Jahrhunderts anlässlich einer Neuausgabe eines Jugendbuches von mir beschäftigen müssen![61] Das liegt einem doch sehr ferne. Shel-

61 Kassners 1900 erschienenes Erstlingswerk »Die Mystik, die Künstler und das Leben« erlebt 1920 unter dem schlichten Titel »Englische Dichter« im Insel-Verlag eine umgearbeitete und rigoros gekürzte Neuauflage. In einer Vorbemerkung erklärt Kassner: »Alles Überflüssige, Grimassige, Falsche, Unreife ist aus dem Buch gestrichen worden, soweit dies anging und der Bestand und Sinn des Ganzen dadurch nicht in Frage gestellt wurde. Es ist nichts Neues hinzugefügt und keine Meinung oder Wertschätzung des besser Belehrten und Gereiften eingeschoben und hineingeschmuggelt worden. Der Wert des Buches liegt weniger in der Kritik des Fünfundzwanzigjährigen, als in einer das kommende Werk vorausbestimmenden, vorausahnenden Gesamtanschauung. Es ist durchweg mehr das Werk eines Sehenden als das eines Urteilenden« (KSW III, S. 466).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ley zu lesen ist fast eine Qual. Keats geht gerade noch.[62] Je älter die Menschheit wird, umso wichtiger wird ihr Prosa. Wir haben in Deutschland jetzt einen einzigen großen Dichter Stefan George, aber wie ist auch bei ihm das Wort mehr als er selber, wie ist nicht auch bei ihm das Wort (ein wenn auch wundervolles) Parade![63]

Sie fragen nach der Fürstin Lichnowsky:[64] Ich kenne sie nicht, weiß aber zufällig, dass sie in Berlin lebt. Mit ihr übrigens Leonie Keyserlingk, die sich und ihren Mann[65] durch Arbeit in irgend einem Ministerium erhalten muss u. bei der Fürstin Lichnowsky sozusagen Quartier hat.

Was ist das mit dem Orden der Schweigsamkeit von Mrs. Crawshay? Eine liebe, gute Person, das letztemal war ich mit ihr bei einer von ihr protegierten Tänzerin in London in irgendeinem Theater zusammen;[66] ich fand sie, die Tänzerin, über alles Maß miserabel und muss mit meinem offenen Geständnis Mrs. Crawshay wahrscheinlich doch sehr verletzt oder gekränkt (hurt) haben, was mir heute leid thut, damals aber wahrscheinlich unvermeidlich war.

Leben Sie wohl! Alles Gute Ihnen und Ihrer Frau!

Ihr

Rudolf Kassner

Ich hoffe Sie lesen die deutsche Type leicht; ich habe mich bemüht sehr deutlich zu schreiben.

62 In »Die Mystik, die Künstler und das Leben« behandelt Kassner die beiden Dichter in den Kapiteln »Percy Bysshe Shelley« und »John Keats«: KSW I, S. 69–109 und S. 110–131; mit den gleichen Kapitel-Überschriften in »Englische Dichter«: KSW III, S. 467–500 und S. 501–517.

63 Vgl. das spätere Urteil über George im Brief an Felix Braun vom 28. November 1949 unten S. 77.

64 Die Schriftstellerin Mechtilde Lichnowsky (1879–1958), geb. Gräfin von und zu Arco–Zinneberg, seit 1904 verheiratet mit dem Gutsbesitzer, Diplomaten und ehemaligen deutschen Botschafter in London (1912–1914) Karl Max Fürst von Lichnowsky (1860–1928). Sie wohnt in Berlin, Buchenstraße 2.

65 Constantin (Costi / Kosti) von Ungern–Sternberg (1888–1945) und seine Ehefrau Leonie, geb. von Keyserling (1887–1945), Schwester Hermann von Keyserlings.

66 Kassner hatte sich zuletzt 1912 in London aufgehalten.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An Erich von Kahler[67]

Oberstdorf 28. 11. 20.

Mein lieber Kahler!

Ich habe Ihr Buch[68] zweimal gelesen und glaube es auch richtig gelesen zu haben. Zunächst bewundere ich und anerkenne ich in einem sehr hohen Maße die Beredsamkeit darin; sie ist durchaus echt und angemessen. Dann folge ich Ihnen ganz und gar in allem – wie soll ich sagen – Praktischem, in Ihren Angriffen und Vorschlägen (so bes. von pag. 82 an)[69] Nur halb gehe ich sozusagen mit im Philosophischen, wenn wir das vom Anderen einmal trennen wollen. Da *scheint* manches nur richtig. Wenig weiß ich damit anzufangen, wenn einer sagt: Fort vom Begriff, auf zur Idee oder: Vom Begriff zurück zur Idee. Begriff und Idee sind wie Unterfutter und Stoff. Die Kunst ist eben: trotz der Begriffe Ideen, trotz des Gedächtnisses Einbildungskraft zu haben. Logik kann etwas Herrliches sein. Allerdings nicht für Pedanten u. bei diesen. Sollen aber die Pedanten darum »schauen« dürfen oder müssen?! Übrigens ist der moderne Begriff, wie er seit Descartes, Galilei, Leibniz besteht, ohne Mathematik oder besser ohne die Zahl nicht zu verstehen. Daher Ihr falscher Begriff vom »Unendlichen«. Wie das Unendliche zum Ewigen steht, das glaube ich in »System und

67 DLA: A: Kahler, Erich von. – Der in Prag geborene Erich von Kahler (1885–1970) verbringt seine Jugend in Wien und ist dort eng befreundet mit Kassners späterer Ehefrau Marianne Eissler (1864–1945). Seit 1912 lebt er als Privatgelehrter und Anhänger des George-Kreises in Wolfratshausen bei München.

68 Erich von Kahlers »Wissenschaft und Beruf« war kurz zuvor im Berliner Verlag von Georg Bondi erschienen, der – laut einer Anzeige am Schluss des Bandes – die Schriften »Aus dem Kreise der Blätter für die Kunst«, d.h. dem George-Kreis, betreut. Kahler erklärt in einer »Vorbemerkung« (S. 5) zu dieser Abhandlung, die in Auseinandersetzung mit Max Webers »Wissenschaft als Beruf« (Berlin 1919) entstanden war, das »Gewicht dieser Schrift« liege »auf dem Durchbruch einer neuen Grundanschauung und geistiger Arbeitsweise«. Schon im Vorjahr hatte er am Nachmittag des 10. Mai in München im Hause von Emil Preetorius in Anwesenheit Kassners, Thomas Manns, Ricarda Huchs u.a. aus diesem »Werk über den Zustand der Wissenschaften« vorgelesen: »Streng und schmerzvoll, im Tonfall des George-Kreises, dem er nahe steht, vorgetragen, übrigens mit anmutender Sprechweise« (Thomas Mann, Tagebücher 1918–1921. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a.M. 1979, S. 233).

69 Kahler behandelt hier das Problem von »Generalisieren und Spezifizieren« und wendet sich »gegen jede Systematik im alten Sinne«.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ordnung« scharf und entschieden auseinandergehalten zu haben.[70] Es gibt kein Ewig versus Unendlich. Oder nur eines im »Kreis«. Wenn ich ganz aufrichtig sein soll, so ist mir das in Ihrem Buch, was an den »Kreis« erinnert, wenig sympathisch; es ist darin schon einiges davon enthalten, mehr als ich gedacht hätte; vielleicht bin ich aber nach Gundolfs Predigt über George,[71] die mir stellenweise widerwärtig ist, dagegen empfindlicher. Ich werde wohl mit mir selber gelegentlich auf Ihr Buch von neuem zurückzukommen haben, ist doch das große Thema vom Begriff und der Idee von der Zahl und dem Gesicht von Anfang bis jetzt mein *Thema* gewesen und wird es dies immer bleiben müssen. Es war für mich darum erschütternd zu sehen, wie davon in Ihrem Buch trotz allerlei Verbeugungen auch nicht die geringste Notiz genommen wird.

Mit den besten Grüßen an Sie und vielen Empfehlungen an Ihre von mir so verehrten Eltern[72] schließe ich als

Ihr
aufrichtig ergeb.

Dr. Rudolf Kassner

An Erich von Kahler[73]

<Oberstdorf, 10. Dezember 1920>

Mein lieber Kahler!

Es lag mir natürlich *gänzlich* fern Sie zu verletzen, dazu sind Sie mir menschlich zu lieb. Wollen wir also die »Verbeugungen« streichen!

70 Mit Bezug auf das Kapitel »System und Ordnung« in Kassners im Vorjahr erschienenem Hauptwerk »Zahl und Gesicht« (wie Anm. 51), S. 97–156; in der überarbeiteten Fassung der dritten Auflage von 1956 in: KSW III, S. 262–300.

71 Der Seitenhieb gilt nicht Gundolfs großem »in Vorbereitung« befindlichem »George«-Buch, das erst Ende Oktober 1920 ausgeliefert wird (vgl. H<ans>-J<ürgen> Seekamp / R<aymond> C. Ockenden / M<arita> Keilson, Stefan George. Leben und Werk. Eine Zeittafel. Amsterdam 1972, S. 311), sondern wohl dem Vortrag »Stefan George in unserer Zeit«, den Gundolf am 15. Dezember 1913 in Göttingen gehalten hatte und der gleich darauf als Broschüre erschienen war.

72 Rudolf (1852–1932) und Antoinette von Kahler, geb. Schwarz (1862–1951).

73 DLA: A: Kahler, Erich von.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sonst konnte ich aus Ihrem Briefe ersehen, wie wenig Sie im Grunde von meinem Werke wissen u. sehen. Wie ich selber *nur* und *ausschließlich* danach strebe zu sehen, nicht was ein Werk meint, sondern was *es ist*, so interessiert es mich nur zu wissen, ob einer mein Werk sieht, wie es ist. Dafür dass es ist, dafür sorge und lebe ich. Das andere kommt in zweiter Linie oder gar nicht. Ich weiß, dass mein Werk vollkommen eindeutig u. einheitlich ist u. *die* Klarheit hat, die allem Gestalteten eignet. Es hat nur den einen Fehler, dass ich noch immer auf der letzten Seite mehr weiß u. sehe als auf der ersten. Je älter ich werde, um so geringer muss dieser Fehler werden. In meinem letzten wird er nicht mehr sein. Nach meinem Tode wird es natürlich eine Tugend sein. Meinetwegen. Aber trotzdem war es vordem ein Fehler. Ein deutscher, wenn Sie wollen. Über den Begriff haben Sie sich in Ihrem Briefe klarer ausgedrückt als in Ihrem Buch. Wenn Sie übrigens sehen wollen, wohin die Menschen, so wie sie einmal sind, ohne Begriff, mit der bloßen wie der »Kreis« sagt, Schau kommen, so lesen Sie doch das Büchlein des Pannwitz-Schülers, des 17-18jährigen Redlich, Sohn des Josef, über Mahler »Eine Erkenntnis«, bis dorthin etwa, wo er frei nach seinem Meister vom Dionysischen Buddha spricht,[74] da ist mir lieber, einer zählt die Reime im Hartman von der Aue und wird daraufhin Außerordentlicher u. gründet eine Familie!

Ich beginne jetzt ein Büchlein: Physiognomik, vielmehr Grundlagen der Ph., ein etwas verdünnter Auszug davon geht am 25. I. als Vortrag in München vom Stapel,[75] darin werde ich wohl auch auf das ewige Thema vom Begriff u. der Idee kommen.

74 Hans Ferdinand Redlich, Gustav Mahler. Eine Erkenntnis. Nürnberg 1919; vgl. den Abschnitt »Zarathustra-Dionysos« (S. 12–14) sowie im Schlussabschnitt »Der Glaube« (S. 30–32) die Aussage: »Im ›Lied von der Erde‹ klingt ein dionysischer Buddhismus« (S. 32). Hans Ferdinand Redlich (1903–1968) – in der Folge wird er sich als Musikologe einen Namen machen – ist Josef Redlichs Sohn (1869–1936). Hofmannsthal hatte dem Vater am 30. August 1919 zur Schrift des 16jährigen mitgeteilt: »Hans Ferdinands Arbeit über Mahler habe ich aufmerksam gelesen, der Materie, die er behandelt, stehe ich als ein Laie gegenüber, muß also doppelt bescheiden sein.« Doch deute sich »wie ein Continent unterm Wasserspiegel, ein künftiger Besitz und vielleicht eine wirkliche, weit über das Jugendliche hinausreichende Productivität an« (BW Redlich, S. 45).

75 »Die Grundlagen der Physiognomik« werden vom Insel-Verlag Anfang März 1922 ausgeliefert, mit der geduckten Vorbemerkung: »Diese Abhandlung ist aus einem Vortrag entstanden, der am 21. Januar 1921 in München gehalten wurde. Das ist der Grund,

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Meine herzlichsten Empfehlungen Ihren verehrten Eltern. Ihnen selbst alles Gute.

Ihr

Dr. Rudolf Kassner

Oberstdorf 10.12.20

An Lili Schalk[76]

<Paris, 15. Oktober 1926>[77]

Meine sehr Verehrte, nur das: Paul Valéry kommt dieser Tage nach Wien (Bristol)[78] Vielleicht haben sie die Freundlichkeit ihn einmal in

warum die Form der Anrede gewahrt wurde.« Allerdings findet der Vortrag nicht am 21., sondern am 24. Januar 1921 im Münchner »Museumssaal (im Palais Porcia, Promenadeplatz)« statt, so die Ankündigung in den »Münchner Neuesten Nachrichten« vom 18. Januar 1921. Morgenausgabe, S. 2 (vgl. KSW IV, S. 541f.). 1951 erscheint, zusammen mit der zweiten Auflage der »Physiognomik«, eine überarbeitete Neufassung unter dem Jakob Böhme entlehnten Titel »Von der Signatur der Dinge«: KSW IV, S. 5–73.

76 Wienbibliothek im Rathaus.

77 Kassner war am 6. Oktober 1926 nach Paris gereist und, wie er Fürstin Herbert Bismarck am selben 15. Oktober berichtet, schon bald »mit allem bekannt, was um den <von Marguerite Bassiano gegründeten und von Paul Valéry herausgegebenen> *Commerce* herum ist«. Vom 20. bis 28. Oktober weilt er dann als Gast der Bassianos in deren »Villa Romaine« in Versailles; vgl. La Rivista »Commerce« e Marguerite Caetani. I. Briefwechsel mit deutschsprachigen Autoren. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Sophie Levie. Rom 2012 (künftig zitiert als: BW Caetani), S. 189, Anm. 14.

78 Paul Valéry trifft in der Nacht auf den 20. Oktober 1926 in Wien ein und nimmt an der »Schlußsitzung des Kongresses für kulturelle Zusammenarbeit« am 20. Oktober teil; vgl. den Bericht der »Neuen Freien Presse« im Morgenblatt des 21. Oktober 1926, S. 8, mit einer Zusammenfassung der »Rede Paul Valérys«, die »mit den Worten herzlichen Dankes an Hugo Hofmannsthal« als Präsidenten der Tagung »und Karl Rohan« als Gründer des 1924 ins Leben gerufenen »Verbands für kulturelle Zusammenarbeit« (»Europäischer Kulturbund«) schließt. Dieser Dritte Internationale Kongress vom 18. bis 20. Oktober 1926 steht unter dem Thema »Die Rolle des Geistesmenschen im Aufbau Europas«. Hofmannsthal veröffentlicht schon vor Tagungsbeginn einen »Gruß an Kultureuropa«, in dem er »gewissermaßen symbolisch« den Namen Paul Valéry als »Dichter-Denker« hervorhebt (SW XXXV, S. 277); am 18. Oktober folgt dann zur Eröffnung der Tagung seine große Ansprache »Der Deutsche in Europa« (SW XXXV, S. 278–282). Vgl. Max Clauss, Die dritte Jahresversammlung des Verbandes für kulturelle Zusammenarbeit in Wien vom 18. bis 20. Oktober; in: Europäische Revue 2, 1926, S. 196–200.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ihre Loge einzuladen; er möchte sehr gerne die Oper hören.[79] Ich habe ihm von Ihnen etc erzählt. Sie wissen, wie das zu machen ist. Durch Hofmannsthal, durch einen Brief etc. Er kennt Wien nicht. Ich finde ihn einen ganz bes. reizvollen Menschen, u. dann ist <er> der einzige bedeutende Dichter, Kopf, wie Sie wollen, Frankreichs. Der Brief ist expediert. Alles Gute. Es ist sehr gut hier.

R.K.

An Christiane von Hofmannsthal[80]

Palais d'Orsay[81]
Paris 3.6.27.

Ach mein liebes Kind, da bin ich nun. Im Hotel d'Orsay, Quai d'Orsay. Fünf Stock hoch, sehr gut, magenverstimmt, überhaupt nicht durchaus dans mon assiette. In Versailles war es gut, aber vielleicht nicht zu gut. Vielfach dumme Gesellschaften in Paris, doch immerhin nicht ohne Komik und darum annehmbar, einmal ein diner im Ritz von einer reichen Amerikanerin gegeben, 150 Personen, dann im Garten[82] russisches ballet, ein andersmal eine musicalische Soirée bei der Przss[in]

79 Der in der Nacht zum 20. Oktober anreisende Valéry verpasst die am 19. Oktober für die Teilnehmer des Kongresses angesetzte Aufführung der »Ariadne auf Naxos«. Ob Lili Schalk bis zu seiner Weiterfahrt nach Prag in dieser Sache erfolgreich tätig wird, wissen wir nicht.

80 DLA: D: Zimmer, Christiane und Heinrich. – Kassner begleitet Entwicklung und Leben Christiane von Hofmannsthals seit ihrer Geburt am 14. Mai 1902 bis zum eigenen Tod, aus der Nähe und Ferne, aufmerksam und von väterlicher Zuneigung getragen. Und Christiane erinnert sich im Dezember 1983: »Schon als junges Mädchen stand ich auf der Kärntnerstrasse in der Hoffnung R.K. werde mit seinen zwei Stöcken mühsam vorbeikommen und mir winken ihn ein Stück zu begleiten« (KSW VII, S. 744).

81 Kassner war nach Abschluss einer Vortragsreise, die ihn zuletzt am 23. Mai 1927 nach Freiburg im Breisgau geführt hatte, nach Versailles zu den Bassianos gereist und hatte, wie im Vorjahr, an mehreren der von ihnen veranstalteten gesellschaftlichen Ereignisse in Versailles und Paris teilgenommen. Wohl an diesem 3. Juni, allenfalls einen Tag früher, war er nach Paris ins »Hôtel Palais d'Orsay« am linken Seine-Ufer, nicht weit vom Louvre, übergesiedelt; vgl. BW Caetani (wie Anm. 77), S. 190, Anm. 1.

82 Im Garten der Bassiano-Villa »Romaine« in Versailles.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Polignac, Strawinskys neues Werk wurde vorgeführt,[83] mitten unter allen Menschen Lili.[84] Lili und Mme de Bassiano – oh es gab da schon manche Situation. Die Bassianos erwarten dich in Düsseldorf.[85] Er ist durchaus etwas sehr Liebes. Sie sehr gut, aber du genre jaloux, darum nicht befreiend. Und dann diese Ängstlichkeit mit den Kindern![86] In Paris habe ich noch nicht meine Freunde gesehen. Mein stomaco ist eher triste u. darum beeile ich mich mit nichts. Doch es fängt heute zu Mittag an.[87] Bei Zifferers[88] war ich. Doch wie immer sie sind, ein Ereignis sind sie auf keinen Fall. Wenn auch sozusagen der mechanische Mittelpunkt eines solchen. Ich glaube, ich werde nicht nach der Bretagne, sondern nach der Schweiz gehen.[89] Wie geht es Dir? Grüße

83 Gemeint ist das szenische Oratorium »Oedipus Rex« auf ein lateinisches Libretto von Jean Cocteau, das, kurz nach dieser Privatvorstellung bei Prinzessin Edmond de Polignac, geb. Winaretta Singer, am 30. Mai 1927 im Théâtre Sarah Bernhardt aufgeführt worden war; vgl. Igor Stravinsky, An Autobiography (zuerst 1936), hier zitiert nach der Ausgabe New York 1962, S. 132f.; Michael de Cossart, The Food of Love. Princesse Edmond de Polignac (1865–1943) and her Salon. London 1978, S. 177.

84 Lili Schalk. Spätestens seit dem Frühjahr 1925 stehen Lili und Franz Schalk mit den Bassianos in Verbindung, als Roffredo di Bassiano (1871–1961) mit Blick auf eine mögliche Aufführung seiner Oper »Hypathia« nach Wien kommt. Er trifft am 6. Mai mit Hofmannsthal in Rodaun zusammen, der seiner Tochter Christiane zuvor angekündigt hatte, er »werde Schalk auf den Besuch vorbereiten« (TB Christiane, S. 163). Roffredo berichtet seiner Frau Marguerite am 7. Mai von dieser Begegnung, allerdings »in great hurry as I am going sightseeing with Mme. Schalk« (BW Caetani [wie Anm. 77], S. 95–97).

85 Am 10. Juni 1927 wird die neue Fassung von Roffredo Caetanis Oper »Hypathia« am Großen Haus in Düsseldorf uraufgeführt; Christiane wird daran teilnehmen; vgl. BW Caetani (wie Anm. 77), S. 156f. mit Anm. 4.

86 Lelia (1913–1977) und Camillo Caetani (1915–1940).

87 Wie im Vorjahr kommt Kassner auch diesmal wieder mit Freunden und Bekannten wie André Gide, Charles Du Bos, Marcel Schwob oder Guy de Pourtalès zusammen, vor allem aber lernt er den Diplomaten und Dichter Saint–John Perse (Alexis Saint–Léger Léger; 1887–1975) kennen (vgl. BW Caetani [wie Anm. 77], S. 190f., Anm. 1), den er am 29. Juni 1927 im nächsten Brief an Christiane »den liebsten (sagen wir so, dabei bedeutet lieb auch bedeutend oder sonst allerlei) Franzosen« nennen wird. Auf Bitten Marguerite Bassianos wird er 1938 aus dessen »Éloges« (1925) ausgewählte Stücke unter dem Titel »Preislieder« ins Deutsche übersetzen, in: Corona 8, 1938, H. 3, S. 271–280.

88 Paul Zifferer (1879–1929) und seine Gattin Wanda, geb. Rosner (1889–1958). Zifferer, Journalist, Schriftsteller und Diplomat, amtiert von Oktober 1919 (vgl. BW Zifferer, S. 248 und S. 259) bis zu seinem Tod als Presse-Attaché an der Österreichischen Botschaft in Paris.

89 Kassner reist von Paris zunächst nach Basel zu Carl J. Burckhardt und von dort nach Sils-Baseglia im Engadin, vgl. BW Caetani (wie Anm. 77), S. 190.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Salz,[90] sage ihm, daß ich in Oos vorbeifuhr, aber daß die Zeit gegen mich (u. ihn) war, daß mir in Karlsruhe mein Überzieher (alt, köstlich u.s.w.) aus dem Coupée gestohlen wurde u. wenn er will, so soll er es als Rache dafür ansehen, daß ich in Oos durchfuhr u. mir nur dachte: Hier ist der Zug nach Baden! Viele Grüße. Die Burckhardts waren in Basel am Bahnhof, auch die sehr sympathische Schwester.[91]

D<ein> R.K.

An Lili Schalk[92]

Loučen 5./9. 31

Liebe, nur in Ihrem eigenen Herzen, in der Liebe zu ihm, haben Sie das Maß um ganz zu ermessen, was Sie an ihm verloren haben.[93]

90 Arthur Salz (1881–1963), Nationalökonom und Wirtschaftswissenschaftler; seit 1923 außerordentlichen Professor für Volkswirtschaftslehre an der Universität Heidelberg, mit Wohnsitz in Baden-Baden. 1933 wird er als »Nicht-Arier« beurlaubt und schließlich entlassen. Er emigriert zunächst nach Großbritannien, wo er als Gastprofessor an der Universität von Cambridge lehrt, und wechselt 1934 als Professor an die amerikanische Ohio State University (vgl. Dorothee Mußgnug, Die vertriebenen Heidelberger Dozenten. Zur Geschichte der Rupprecht-Karls-Universität nach 1933. Heidelberg 1988, S. 21f. und S. 37; Johannes Fried, Zwischen »Geheimem Deutschland« und »geheimer Akademie der Arbeit«. Der Wirtschaftswissenschaftler Arthur Salz. In: Geschichtsbilder im George-Kreis: Wege zur Wissenschaft. Hg. von Barbara Schlieben u.a. Göttingen 2004, S. 249–302). Christiane steht mit Salz in freundschaftlichem Kontakt und berichtet wenig später, am 21. Juli 1927, im Brief an Thankmar von Münchhausen: »Unlängst verbrachte ich einen ganz entzückenden Abend mit Salz« und anderen (B Christiane, S. 109).

91 Carl J. Burckhardt (1891–1974) und seine Ehefrau Elisabeth, geb. de Reynolds (1906–1989: die Hochzeit hatte am 10. November 1926 stattgefunden), sowie Burckhardts Schwester Theodora (Dory) von der Mühll (1896–1982).

92 Wienbibliothek im Rathaus.

93 Franz Schalk war am 3. September 1931 im Sanatorium Edlach bei Reichenau an der Rax in Niederösterreich an den Folgen einer zur Lungenentzündung entarteten verschleppten Grippe verstorben. Hier auch wird er beigesetzt. Am 21. Juni hatte er zum letztenmal am Pult der Wiener Staatsoper eine Aufführung von Richard Wagners »Tristan und Isolde« geleitet. Vgl. den Nachruf »Franz Schalk †« von Josef Reitler in: Neue Freie Presse, 4. September 1931. Morgenblatt, S. 1–3: »An seiner Bahre trauert mit dem Wiener Operntheater Oesterreich, die musikalische Welt.« Kassner war ihm »1902 das erstemal [...] bei einer musikalischen Soirée« begegnet: »Keyserling war auch dabei, und Schalk verwechselte uns constant« (an Fürstin Bismarck, 27. Mai 1943).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Keiner von Ihren Freunden hat Sie daran zu erinnern. Und Sie werden nun eine Verbindung mit dem theuren Vergangenen damit erhalten, dass Sie das Andenken daran ganz rein bewahren wie nur Sie es vermögen, weil Sie *so* zu ihm gestanden haben vom Anfang bis zum Ende. Ich habe die ganzen letzten Wochen hindurch erfahren und zu erfahren gewusst, durch andere, wie schlecht es ihm ging,[94] und habe deshalb nicht geschrieben, weil ich mir denken konnte, wie schwer es Ihnen fallen müsse, mir es zu bestätigen. Dort, wo er war, wird keiner treten. Auch nicht für seine Freunde. Ich habe Lotte Lehmann[95] gebeten, einen Kranz an sein Grab an meiner Stelle zu legen. Ich bin noch hier, weil wir in den letzten Tagen den Tod meiner Gastgeberin der Fürstin T. erwarten mußten.[96] Wenn es auch heute besser geht, so ist die Gefahr noch nicht beseitigt.

In Treue Ihr

Rudolf Kassner

An Anton Kippenberg[97]

<Wien,> 21/ VI. 32

Lieber Herr Doctor Kippenberg!

Ich habe mich über diese Besprechung von Prof. Emgen[98] gefreut, noch mehr aber über das Lebenszeichen von Ihnen. Mell erzählte mir

94 An Marguerite Bassiano hatte Kassner schon am 4. Juni geschrieben: »Schalk war sehr krank gewesen, sieht aus wie einer, den der Tod einmal angeblickt hat« (BW Caetani [wie Anm. 77], S. 231).

95 Die von Kassner hochverehrte Sopranistin Lotte Lehmann (1888–1976).

96 Fürstin Marie von Thurn und Taxis hatte sich einer Operation unterziehen müssen. Zum weiteren Krankheitsverlauf bis zu ihrem Tod am 16. Februar 1932 vgl. Kassner–Taxis II (wie Anm. 37), S. 238–244.

97 GSA: Insel-Verlag.

98 Anton Kippenberg hatte Kassner am 15. Juni 1932 mitgeteilt, er habe in Weimar den Rechtsphilosophen Prof. Dr. Carl August Emge (1886–1970) kennengelernt, der »gerne« mit Kassner »in Verbindung treten möchte«. Dem Brief beigefügt ist offenbar eine Kassner betreffende »Besprechung« Emges, die bislang nicht zu ermitteln war. In der Folge trifft Emge wiederholt mit Kassner bei der Fürstin Bismarck auf Schloss Schönhausen zusammen

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schon von seinem Besuch bei Ihnen, leider auch davon, dass es Ihrer Frau gar nicht gut ging damals. Hoffentlich hat sich das gebessert.

Von mir ist so weit Gutes zu berichten, was die Gesundheit u. Kraft des Geistes u. des Körpers anbelangt. Ich war sehr fleißig und habe gut gearbeitet. Ich habe eine Physiognomik fast fertig, die ich aber für den Delfinverlag[99] geschrieben habe u. dann einen Band Gleichnisse[100] samt einem Essay Beobachtungen über den Ruhm, die Nachahmung

und schreibt in seinen »Erinnerungen eines Rechtsphilosophen« (Studium Berolinense. Aufsätze und Beiträge zu Problemen der Wissenschaft und zur Geschichte. Hg. von Hans Leussink, Eduard Neumann und Georg Kotowski. Berlin 1960, S. 37–108; hier S. 88f.): »Unvergeßlich die Abende, wo, die überzarte Fürstin auf einer Couchette liegend, ihre empfindlichen Augen gegen das schon gedämpfte Licht mit dem schwarzen Fächer schützte, und Kassner, der körperlich seit seiner Jugend schwer lädierte, am Kamin aus seinen neuen Arbeiten [...] vorlas.« Im Gegensatz zu Hermann von Keyserlings »aus Einfällen geradezu explodierender Persönlichkeit« bewundert er »die ruhige Glut, die Kassners Meditationen boten« als »heilsam« und betont: »Wo auch immer ich mit einfühlfähigen Geistern rechnen konnte, wies ich auf die für mich so wichtig gewordenen Ideen Kassners über Indiskretion, Maß, Rolle der Zahlen, des Bildhaft-Physiognomischen [...] hin. Kassner war ja nicht nur in die griechischen und östlichen, indischen Auffassungen tief eingedrungen; er war auch ein Kenner mathematischer Problematik, erfaßte ihre Tragweite.« Die im Bundesarchiv zu Koblenz verwahrte Korrespondenz stammt vornehmlich aus Kassners Schweizer Jahren zwischen 1946 und 1958; vorangehen eine Nachricht vom November 1940 sowie ein – ungewöhnlicherweise – undatiertes Schreiben aus den letzten Kriegsmonaten 1945, s. unten S. 53. – Emges Laufbahn – auch im Nationalsozialismus – ist bemerkenswert: 1916 Privatdozent, 1922 Professor für Philosophie an der Universität Gießen; ab 1924 Privatdozent an der Universität Jena und zwei Jahre später Professor am Herder-Institut in Riga; 1927 Professor für Philosophie an der Universität Jena und gleichzeitig ab 1931 Wissenschaftlicher Leiter des Nietzsche-Archivs in Weimar; ab 1935 Professor für Philosophie und Rechtsphilosophie an der Universität in Berlin; 1939 bis 1945 ordentliches Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften; in der Nachkriegszeit bis 1959 Professor für Philosophie und Rechtsphilosophie in Würzburg und Senator der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz (s. unten S. 79 mit Anm. 245); vgl. Ernst Klee, Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Frankfurt a.M. 2003, S. 134.

99 Zum Münchner Delphin-Verlag, mit dem Kassner durch Vermittlung Wilhelm Hausensteins in den Jahren 1930 und 1932 vorübergehend zusammenarbeitet, vgl. Barbara Schier, Der Delphin-Verlag Dr. Richard Landauer. In: Buchhandelsgeschichte. Aufsätze, Rezensionen und Berichte zur Geschichte des Buchwesens 162, 1995, Nr. 2, S. 51–60; s. auch unten Anm. 102 und 103.

100 »Das Buch der Gleichnisse«, an dem Kassner seit Sommer 1931 arbeitet, wird mit Unterbrechungen fortgeführt und im April 1933 vorläufig abgeschlossen. In der Folge noch mehrfach umgestaltet und erweitert, erscheint es in der zweiten Aprilhälfte 1934 im Insel-Verlag: KSW V, S. 155–305; zur Entstehung s. ebd., S. 611–615.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

u. das Glück,[101] den ich Ihnen zur Verfügung stellen würde, wenn Sie Lust hätten ihn zu bringen. Mit dem Absatz von 600 E<xemplaren> können Sie rechnen u. da ich auf der zwischen uns üblichen Vorauszahlung der 1ten Auflage weder bestehen kann noch will, so würden Sie ja nichts riskieren. Die Physiognomik habe ich sozusagen im Auftrage des Delfinverlags geschrieben, auf jeden Fall muss ich ihm das Ms. erst einmal schicken.[102] Vom Physiognomischen Weltbild sind ca 800 E verkauft worden, nur war der Vertrag schlecht gewesen für mich. Einen ähnlichen würde ich nie mehr unterschreiben. Mir lag aber damals viel daran, dass das Buch vor Weihnachten 30 erschien.[103]

Ich habe einen großen Schatz für den Inselverlag 13 ungedruckte u. unbekannte Gedichte Rilkes (in einem köstlichen Büchlein mit eigener Hand niedergeschrieben dazu noch 20 andere, alles unter dem Titel Lieder der Nacht) Mir ist es pecunär so trist gegangen, dass ich es den Schweizer Freunden R<ilkes> (die Geld haben) verkaufen wollte. Jetzt hat man mir ein wenig geholfen. Wollen Sie das unter uns behalten, bitte, u. nichts Ruth Rilke sagen, die von der Existenz des Bandes weiß. Jedenfalls sage ich es Ihnen. Mir hat Rilke das Bändchen so um 1914

101 Kassners am 23. Februar 1932 im Manuskript vollendete »Betrachtungen über den Ruhm, die Nachahmung und das Glück« (an Fürstin Bismarck vom gleichen Tage) werden erst mehr als zwei Jahre später in der von Martin Bodmer und Herbert Steiner hg. Zweimonatsschrift »Corona« gedruckt (4, H. 4, April 1934, S. 421–444, und H. 5, Juni 1934, S. 544–561). Wohl im Oktober desselben Jahres 1934 erscheinen sie in Form einer 48-seitigen Broschüre als »Schriften der Corona XI« des R. Oldenbourg-Verlags in München / Berlin / Zürich (KSW VI, S. 363–408; die bibliographischen Daten ebd., S. 823f.).

102 Kassner wird das Manuskript der im März 1932 begonnen »Physiognomik« schon Anfang August dem Delphin-Verlag zuleiten können. Nach den üblichen Korrekturgängen erscheint das Buch in der zweiten Novemberhälfte 1932: Rudolf Kassner, Physiognomik. München: Delphin-Verlag 1932 (in der überarbeiteten Fassung von 1951 jetzt in: KSW V, S. 5–153; S. 540).

103 Rudolf Kassners »Das physiognomische Weltbild« war ebenfalls im Münchner Delphin-Verlag erschienen: KSW IV, S. 301–538. Kassner hatte es dem Verlag im Sommer 1930 übergeben, da er es im Rahmen seiner ersten Bewerbung um den Literarischen Nobelpreis noch unbedingt vor Jahresende 1930 dem Komitee in Stockholm hatte vorlegen wollen, Kippenberg aber angesichts der schwierigen Wirtschaftslage eine Veröffentlichung erst für das nächste Frühjahr hatte in Aussicht stellen können (vgl. KSW IV, S. 684f.). Beide Bände werden nach der erzwungenen Liquidation des Delphin-Verlags vom Insel-Verlag übernommen und gehören seit 1935 zu dessen Programm (vgl. Insel-Almanach 1936, S. 170, und Insel-Almanach 1937, S. 192). Ab 1938, nach dem »Anschluss« Österreichs, können sie allerdings wegen des Bildteils mit Photographien von Juden wie Walther Rathenau und Albert Einstein nicht mehr ausgeliefert werden.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

herum geschenkt u. es war durch Jahre in meinem Koffer in Deutschland gelegen.[104]

Nächstes Jahr am 11. Sept. 33 werde ich 60. Ich will es feiern, indem ich endlich die Aesthetik schreibe, die ich 30 bis 40 Jahre vorbereite.[105] Und noch etwas Passendes. Schopenhauer brach durch als er 60 wurde, und schrieb danach legor et legar.[106] Jedenfalls will ein Student hier eine Doctorsdissertation über mich einreichen. Er kam extra aus Königsberg dazu her.[107]

104 Vgl. Rainer Maria Rilke. Gedichte an die Nacht. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Insel-Bücherei Nr. 1261. Frankfurt a.M. / Leipzig 2004. Zur Entstehung und Überlieferung s. ebd., S. 103–116.

105 Am 15. September 1931 hatte Kassner im Brief an Fürstin Bismarck zum ersten uns greifbaren Male den Gedanken einer physiognomischen Ästhetik formuliert: »eine Ästhetik [...], die nach der Physiognomik zu kommen hat«. Doch ehe er das Vorhaben systematisch verfolgt, drängt sich, neben anderem, 1934 »Das Buch der Gleichnisse« vor (s. oben Anm. 100). Erst Ende März 1936 kann er diese »Ästhetik« als Buch »Von der Einbildungskraft« als »fertig« melden und das gründlich durchgesehene Manuskript dem Insel-Verlag am 11. Mai 1936 zuschicken. Am selben Tag heißt es im Brief an Fürstin Bismarck: »Obwohl ich weiß, daß dieses Buch nie untergehen kann, solange Geist Geist <,> Menschengeist Menschengeist ist, bin ich tief traurig u. die Thränen rinnen mir so, daß ich nicht schreiben kann« (KSW V, S. 677, 681). Das Buch erscheint Ende September 1936: KSW V, S. 307–521.

106 »Ich werde gelesen, und ich werde gelesen werden«: Arthur Schopenhauer (1788–1860) in der auf »August 1854« datierten »Vorrede« zu »Ueber den Willen in der Natur«: »[...] was sie <die Philosophieprofessoren> über Alles fürchteten, daher mit vereinten Kräften und seltener Standhaftigkeit, mittelst eines so tiefen Schweigens, so einträchtigen Ignorierens und Sekretierens, wie es noch nie dagewesen, über ein Menschenalter hinaus, glücklich zu verhüten gewußt haben, – dies Unglück ist dennoch eingetreten: man hat angefangen, mich zu lesen, – und wird nun nicht wieder aufhören. Legor et legar: es ist nicht anders« (Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke. Hg. von Arthur Hübscher. Bd. 4: Schriften zur Naturphilosophie und zur Ethik. Leipzig 1938, S. XIIf.).

107 Dies ist der erste Hinweis auf Alphons Clemens Kensik (1907–1978), Kassners späteren ›Eckermann‹, der sich im Laufe der kommenden Jahrzehnte mit einer nie abgeschlossenen Dissertation über »Zahl und Gesicht« befassen und eine Reihe meisterhafter Gespräche mit Kassner vorlegen wird, die im »Gedenkbuch« zum achtzigsten Geburtstag (wie unten, Anm. 164, S. 181–234), in mehreren Ausgaben der »Neuen Zürcher Zeitung« und im nach Kensiks Tod maschinenschriftlich vervielfältigten und von Erica de Bary besorgten Buch »Narziss / im Gespräch mit Rudolf Kassner / von A. Cl. Kensik / 1947–1958« (Eigenverlag, Zürich 1988) an die Öffentlichkeit gelangen. Von 1927 bis 1930 studiert er an der Universität Königsberg Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte, mit dem Berufsziel, Dozent zu werden; unterbricht für zwei Jahre sein Studium und arbeitet als Lektor am Sender Königsberg und als Mitarbeiter der Hartungschen Zeitung, ehe er zum Sommersemester 1932 das Studium fortsetzt. Zu seiner Vita und den entscheidenden folgenden Begegnungen mit Kassner ab März 1941 vgl. die Angaben und Daten in KSW X,

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Leben Sie recht herzlich wohl u. sagen Sie bitte alles Liebe Ihrer sehr verehrten Frau von

Ihrem

aufrichtig ergeb.

Dr. Rudolf Kassner

Fürstin Taxis geht es etwas besser. Sie ist jetzt sehr rührend u. froh, dass sie mit Ihnen wieder gut ist.[108]

An Christiane Zimmer–von Hofmannsthal[109]

<Wien, 21. September 1935>

Ach, Christiane, ich warte doch nur auf dich. Was soll ich anders sagen?[110]

R.K.

21.9.35.

S. 885–888. Am 24. Januar 1951 wird Kassner Gerty von Hofmannsthal Kensik als jemanden schildern, »der an einer Arbeit über mich 10 Jahre arbeitet, nicht fertig wird u. jedesmal weint, wenn er Abschied nimmt. Ein Russe, aber seit seiner Kindheit in Polen u. Deutschland lebend, vom 8.-16. Lebensjahr als Wunderkind in Polen Conzerte am Klavier gebend. Merkwürdiges, liebes, hochbegabtes Geschöpf, aber hoffnungslos russisch.« (FDH)

108 Es ist fraglich, ob die Verstimmung in Zusammenhang mit den »Erinnerungen an Rilke« steht, welche die Fürstin sehr bald nach Rilkes Tod in einer ersten Fassung zusammengestellt hatte. In dieser Sammlung – »Rainer Maria Rilke. Briefe, Notizen, Ungedrucktes von 1909–1926« – hatte sie es, wie Ernst Zinn anmerkt, unternommen, die Briefe des Dichters, soweit sie ihr damals schon mitteilbar schienen, mit einführenden, überleitenden und erläuternden Seiten zu einer umfangreichen Sammlung zu verbinden« (Rilke–Taxis [wie Anm. 37], S. 973). Kassner hatte Kippenberg am 4. Januar 1928 gemeldet, die Fürstin sei mit dieser Arbeit »bald fertig« und werde ihm das Manuskript zuschicken mit der Bitte um einen »Vertrag für das was Autor oder Herausgeber in solchem Fall zu erhalten hat«. Da weder das Korrespondenzarchiv noch das Inventarverzeichnis des Insel-Verlags entsprechende Hinweise enthalten, mag Kippenberg das Projekt mündlich abgelehnt haben. Die endgültige Fassung wird dann 1932 im Verlag R. Oldenbourg in München / Berlin / Zürich als »Schriften der Corona I« gedruckt: Fürstin Marie von Thurn und Taxis–Hohenlohe, Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. Deutsche Ausgabe. Bes. von Georg H. Blokesch (vgl. Marlene Rall, Zweimonatsschrift [wie Anm. 194], S. 75–77).

109 DLA: A: Zimmer, Christiane und Heinrich. Abgeschnittenes Halbblatt, ohne Umschlag.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An Heinrich Zimmer[111]

<Wien, 2. Mai 1938>

Lieber, Tod und Maske ist erschienen 1902. Hofmannsthal ist erst 1904 sozusagen darauf gekommen u. hat es George zugeschickt,[112] der ihm, dem Buch, keinen Vorzug zukommen lassen wollte vor den Englischen Dichtern (in der ersten, umfangreichen Auflage). Briefe von St. George habe ich keine.[113]

Ihre Karte ist ohne Datum u. ohne Adresse. Ich muß Gerti der letzteren wegen anrufen, weil ich sie immer wieder vergesse.[114] Uns allen geht es hier ganz herrlich.[115] Alles Gute u. Liebe

R.K.

2.5.38.

110 Christiane und Heinrich Zimmer verkaufen Ende Juni 1935 ihr Haus in der Heidelberger Quinckestraße, »dann zwei Monate bissl ungewiß [...]« (Christiane an Thankmar von Münchhausen, 9. Juni 1935: B Christiane, S. 141f.). Kassner ruft Fürstin Bismarck am 27. September zu: »Christiane Zimmer ist da«, und Heinrich Zimmer kann unter dem 20. Oktober 1935 lesen: »Christiane war gut, sehr gut, d. h. es war gut, sehr gut, sie zu sehen.«

111 DLA: A: Zimmer, Christiane und Heinrich. – Heinrich Zimmer (1890–1943), seit 1922 Dozent und ab 1926 außerplanmäßiger Professor für Indologie an der Universität Heidelberg. Hier hatte er 1927 Christiane von Hofmannsthal als Studentin kennengelernt und am 14. Juni 1928 geheiratet. Zwei Monate vor Kassners Zeilen – am 26. Februar 1938 – war Zimmer die Lehrbefugnis und das Recht zur Führung des Professorentitels entzogen worden – wegen ›nicht-arischer Versippung‹ durch die Ehe mit der als Halbjüdin eingestuften Christiane. 1939 emigriert die Familie nach England und im Jahr darauf in die USA, wo Zimmer am 22. März 1943 stirbt (s. Kassners Beileidsschreiben an Christiane, unten S. 65). Kassner hatte ihn am 13. Mai 1930 bei einem Besuch in Heidelberg kennen und schätzen gelernt.

112 Hier irrt Kassner: Hofmannsthal hatte das in der zweiten Aprilhälfte 1902 ausgelieferte Buch schon kurz darauf George zuschickt; vgl. BW George (1953), S. 147f.; und S. 263; BW Kassner, S. 26–28. Da das Buch in Hofmannsthals Bibliothek fehlt, liegt die Vermutung nahe, er habe George sein eigenes Exemplar überlassen.

113 Kassner war mit George »nur einmal«, am 29. März 1904, in Hofmannsthals »Fuchsschlössl« in Rodaun zusammengetroffen; vgl. BW Kassner, S. 47–49.

114 Die bei Gerty von Hofmannsthal erfragte Adresse ist die des im Herbst 1935 bezogenen Hauses in der Heidelberger Bergstraße 147. Diese Anschrift setzt Kassner auf die Vorderseite dieser Postkarte: Herrn / Prof. D^{r}. Heinrich Zimmer / Heidelberg / Bergstrasse 147.

115 Das von Kassner äußerst selten benutzte Wort ist – für den Empfänger leicht zu entschlüsseln – ein schmerzlich-sarkastischer Kommentar zum »Anschluss« Österreichs

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An Fürstin Herbert Bismarck[116]

Loućen 18. 8. 38.
b. Nymburk[117]

Dearest princess, it was like home-coming. I arrived in his new beautifull <!> motorcar from Prague a little after 11ho in the night, the sweet old man,[118] Louis[119] and the famous Joseph the butler were all sitting in the front of the castle on one of the longish benches waiting for me.

an das Deutsche Reich, der nur wenige Wochen zuvor, am 13. März 1938, durch den Einmarsch deutscher Truppen vollzogenen worden war. Am 14. März hatte Hitler auf dem Heldenplatz in Wien vor einem frenetisch »jubelnden Menschenmeer« »den Eintritt meiner Heimat in das Deutsche Reich« gemeldet; vgl. die ausführlichen Berichte der »Neuen Freien Presse« vom 15. März 1938, S. 1–4. Am folgenden Tag hatte Kassner Fürstin Bismarck mit Blick auf seine ausländischen Freunde und Bekannten zugerufen: »[...] all have gone, Vienna will become a sort of Leipzig.«

116 Bismarck-Stiftung. Der Brief ist wegen der herrschenden Briefzensur englisch geschrieben. – Kassner hatte die zwei Jahre ältere Fürstin Herbert Bismarck, geb. Marguerite Gräfin Hoyos (1871–1945), im September 1924 auf Schloss Schwertberg in Oberösterreich, dem Besitz ihres Bruders Alexander (Alik / Alek) Graf Hoyos (1876–1937), kennengelernt. In der Folge trifft er mit ihr bis 1942 beinahe alljährlich auf Schloss Friedrichsruh und seit 1929 auf Schloss Schönhausen zusammen, ihrem Witwensitz, den sie – nach der Eheschließung ihres ältesten Sohnes Otto (1897–1975) mit der Schwedin Ann–Mari Tengbom (1907–1999) am 18. April 1928 – bezogen hatte (vgl. KSW IX, S. 863, 866). In seiner 1947 geschriebenen »Erinnerung an Berlin« aus dem »Umgang der Jahre« setzt er der zwei Jahre zuvor verstorbenen Fürstin – »die aufmerksamste, mit dem Herzen am tiefsten eindringende, ich möchte wagen zu sagen: innigste Leserin meiner Bücher« – ein sehr persönliches Ehrenmal: KSW IX, S. 275–280. S. Andrea Hopp, Im Schatten des Staatsmanns. Johanna, Marie und Marguerite von Bismarck als adelige Akteurinnen (1824–1945). Paderborn 2022, S. 303–496: Adel verpflichtet: Marguerite von Bismarck (1871–1945); zu ihrem Verhältnis zu Kassner ebd., S. 447–451 und passim (mit sachlichen Fehlern sowie falschen biographischen und bibliographischen Zuordnungen).

117 Kassner war, nach einem mehrwöchigen Besuch bei Fürstin Herberts Bruder und Schwägerin Alexander und Edmée Hoyos (1892–1945) auf Schloss Schwertberg, am 9. August mit der Bahn nach Prag gereist und am Bahnhof mit dem Auto des Fürsten Taxis nach Schloss Lautschin abgeholt worden.

118 Fürst Alexander von Thurn und Taxis (1851–1939), Kassners Gastgeber und Lebensfreund, dem er nach dessen Tod am 21. Juli 1939 einen sehr persönlich grundierten, anrührenden Gedenkaufsatz widmen wird, der unter dem Titel »Freundschaft. / Erinnerung an den Prinzen Alexander von Thurn und Taxis« im Januar und Februar 1940 in der »Europäischen Revue« (16, H. 1, S. 34–42, und H. 2, S. 96–102) erscheint und 1946 in das Buch »Die zweite Fahrt« aufgenommen wird: KSW VII, S. 515–547.

119 Louis (Ludwig) von Thurn und Taxis bzw. Luigi della Torre e Tasso (1908–1985), Enkel des Fürsten Alexander von Thurn und Taxis.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

I did not trust to my eyes when I saw from far the white evening shirts glistening in the dark. It is good to be here and nothing comes near in a way to the last ½ hour of the day which generally I spend on the beautifull <!> terrace. The smoke from the huts of the villages. The scent of the flowers on the terrace, something indeffinissable from very far mix together and make the moment perfect. There are quite a lot of people here amongst them a mutual friend from England, I have not seen for say! 26 years. He, Captain Barton,[120] is the only man of all my friends then and there I am re-seeing. How different life was reacting on him and on me in these 26 years! How different life itself for an Englishman and a man of the old Austrian empire!

I am waiting for my proofs[121] and so I did not start anything new.

I take very long walks in the morning, there and then I am left entirely to myself. Occasionally I went with the whole company to the woods where they do the usual crayfish-fishing, which ends for me by being tiresome. Therefore I gave it up. I am going to stay here another 12-14 days. Častalovice[122] – did you perhaps mention anything about my coming? I like C.[123] but the others are alien to me, very much so

120 Capt. Basil Kelsey Barton (1879–1958); konservativer britischer Politiker, Mitglied des Unterhauses von 1931–1935 (Who's Who of British Members of Parliament. Vol. III. 1919–1945. Brighton / Sussex 1979, S. 22). Barton ist auch mit Rilke und Fürstin Marie von Thurn und Taxis bekannt, vgl. Rilke–Taxis (wie Anm. 37), S. 191.

121 Die Druckfahnen zum »Buch der Erinnerung«, das am 22. November 1938 erscheint: KSW VII, S. 769.

122 Schloss Častalovice (Častolowitz) in Böhmen, seit Mitte des 17. Jahrhunderts im Besitz der Grafen von Sternberg.

123 Cecilia Gräfin Sternberg (1908–1983), Tochter des Grafen Adolf Cécil Reventlow-Criminil (1861–1927) und der Alice Gräfin Hoyos (1877–1923), einer Schwester der Fürstin Bismarck. 1928 hatte sie in Wien Graf Leopold Sternberg (1896–1957) geheiratet. In ihren 1977 in englischer Sprache veröffentlichten Erinnerungen »The Journey«, die 1979 in der Übersetzung von Christian Spiel unter dem Titel »Es stand ein Schloß in Böhmen. Wanderjahre einer Europäerin« erschienen, porträtiert sie die Mitglieder ihrer weitverzweigten Verwandtschaft, unter ihnen Fürstin Bismarck (»Tante Maggie«) und deren Sohn Albrecht, gen. Eddie (1903–1970), »der mich bat, über unsere Familien zu schreiben« (so in der Widmung »zum Gedächtnis« im Vorsatz des Buches). Bei »Tante Maggie« begegnet sie auf Schloss Schönhausen gelegentlich Rudolf Kassner, dem »großen Philosophen«, dessen meiste Bücher sie gelesen hat, »bezaubert von der dichterischen Kraft der Sprache und ihrer evokativen Bildgewalt«, obwohl diese Schriften »für jemanden, der in der Philosophie nicht zu Hause war«, »schwer zu verstehen« waren (ebd., S. 72, 209f.). Gleichwohl wagt sie es, Kassners 1914 veröffentlichtes Gespräch »Die Chimäre« (KSW III, S. 141-166) ins Englische zu übersetzen, »was mich freut [...]. Sie hat Phantasie,

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

indeed. That is why I still shrink from the idea of going there. I have not made up my mind yet, but this is for you only.[124] Schwertberg was good, better than usually. I mean so to say Edmée[125] was better, somehow more interesting, more opened, richer. Kippenberg is a strange fish.[126] He has not the slightest idea of what my things are. He only understands things which he can learn or quote[127] by heart. He is clever, but very »un-magic« – She[128] is living now in a little house close to the Goethe-Gartenhaus in Weimar, which he rented,[129] and there she sits writing a book on Rilke.[130]

Did you get the thing from Schwertberg?[131] How are you? Weather changed all over Europe. I hope it did not affect you. I am very glad to see Goedela and Dr. D.[132] in spite of her husbands[133] métier, which is a

was ja ganz unerläßlich ist, wenn man etwas von meinen Sachen haben will« (Kassner an Fürstin Herbert Bismarck, 16. Juni 1943).

124 Kassner wird der Einladung nach Schloss Častalovice nicht folgen.

125 Edmée Gräfin Hoyos.

126 Anton Kippenberg war am 5. August 1938 zu Gesprächen mit Kassner nach Schloss Schwertberg gekommen und hatte für den Autor überraschend großzügige Bedingungen bei der bevorstehenden Veröffentlichung des »Buchs der Erinnerung« eingeräumt; vgl. KSW VII, S. 629.

127 Lesung unsicher.

128 Katharina Kippenberg (1876–1947).

129 Das Ehepaar Kippenberg hatte 1936 das »Parkhäuschen neben Goethes Gartenhaus« gemietet, »richtete es mit alten Möbeln und Bildern ein und verbrachte dort bis 1945 jedes Jahr im Sommer oder Herbst mehrere Wochen oder Monate« (Sabine Knopf, Katharina Kippenberg. »Herrin der Insel«. Beucha Markkleeberg 2010, S. 137f.).

130 Katharina Kippenberg, Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag. Leipzig 1935 (Sarkowski, Der Insel-Verlag [wie Anm. 35], Nr. 921). Zur 2., erweiterten Auflage von 1938 wird Kassner am 30. November 1938 der »Liebe<n> und Verehrte<n>« »herzlichst« danken: »Ich habe nur Theile daraus gelesen und finde es wie damals das beste und treueste und vor allem reinste von denen, die über Rilke geschrieben worden sind. Zudem ist die Sprache von so schöner u. deutlicher Flüssigkeit wie es sein soll, wenn ein Lebenslauf beschrieben wird.« (DLA)

131 Es handelt sich um eine Geldsendung, die Kassner am 9. August von Schwertberg mit der Bitte »Please keep orm e me« angekündigt hatte.

132 Nicht ermittelt.

133 Lies: husband's. – Gemeint ist Hermann Graf Keyserling, der Goedela (1896–1981), die jüngste Tochter der Fürstin Bismarck, im März 1919 geheiratet hatte. Seit dem letztlich unheilbaren Zerwürfnis des Jahres 1907 über Keyserlings Buch »Unsterblichkeit« (vgl. Kassner–Chamberlain [wie Anm. 11], S. 380–394) stehen sich beide Männer äußerst kritisch gegenüber: Vor allem Kassner begegnet Keyserling, dem Menschen ebenso wie dem Autor– trotz seiner positiven Würdigung von Keyserlings Büchern »Menschen als Sinnbilder« (1926) und »Wiedergeburt« (1927) (KSW IV, S. 295–299, vgl.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

most loathsome thing to me, the most loathsome on earth. I could not forget it in the presence even of hers.[134]

Good bye. Best love.[135]

An Fürstin Herbert Bismarck[136]

Wien 17. 9. 42

Gnädigste Fürstin,

die Wünsche für das nächste Lebensjahr[137] sind jetzt alle eindringlicher, »meinender«, ernster, wann immer sich die Gelegenheit dazu ergiebt vom einem zum anderen. So sind es auch die meinen für Sie an diesem Tag des Jahres, das an sich gar nichts Jubelndes, Jubelhaftes aufweisen kann, dafür aber durch schwerliche Zeitläufte hindurch zu einem guten Ende führen soll. Für Sie, für Ihre Lieben, für Schoenhausen,[138] das so ganz das Ihre ist, das Ihre geworden. Was ich alle Jahre mehr, in diesem Jahr zweifellos ganz stark gefühlt habe. Ich habe es gleich am ersten Tag Lulu Behr[139] gegenüber ausgesprochen. Mir

die Zeugnisse ebd., S. 677f.) – über die Jahre hin mit erheblicher Distanz. Am 16. März 1940 wird er Bernard Berenson erklären, Keyserling sei »ein pures Monstrum geworden, vor dem man rein physische Angst hat«. (I Tatti)

134 Lies: her's.

135 Ab »glad to see ...« am linken Rand quer zugeschrieben; ohne Unterschrift.

136 Bismarck-Stiftung. – Kassner hatte sich in Begleitung seines ›Adlatus‹ Alphons Clemens Kensik vom 25. August bis zum 15. September 1942 als Gast der Fürstin in Schönhausen aufgehalten.

137 Die Fürstin begeht am 20. September 1942 ihren 71. Geburtstag.

138 Das um 1700 errichtete Schloss Schönhausen an er Elbe, im Nordwesten der gleichnamigen Gemeinde in der Altmark nahe Stendal gelegen, ist Otto von Bismarcks Geburtsort und seit 1928 Witwensitz der Fürstin. 1945 entschädigungslos durch die DDR-Behörden enteignet, wird es 1958 bis auf einen Seitenflügel gesprengt, in dem seit 1998 ein Bismarck-Museum eingerichtet ist. – Kassners geplanter Besuch im Spätsommer 1944, um »das 20jährige Jubiläum unserer Freundschaft zusammen zu feiern« (an die Fürstin, 13. September 1944), wird durch die Kriegswirren vereitelt. In seiner «Erinnerung an Berlin« bietet Kassner eine kleine, atmosphärisch dichte Schilderung des Schlosses und des umgebenden Schlossparks: KSW IX, S. 279f.

139 Baronin Louise (Lulu) von Behr, geb. Freiin von der Osten–Sacken (1879–1960), eine enge Freundin der Fürstin. Kassner steht mit ihr – lange vor der Bekanntschaft mit Fürstin Bismarck – seit Anfang des Jahrhunderts bis zu seinem Tod in freundschaftlich vertrauter Verbindung. Im Sommer 1911 hatte er zum Abschluss seiner ausgedehnten

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

würde es sehr fehlen und durch nichts ganz zu ersetzen sein, wenn es dieses Schoenhausen, das Ihre, nicht gäbe, denn es ist so sehr das, was kaum irgendein anderer Ort in Deutschland, was sicherlich kein anderer dort ist: eine Stätte des Bewahrens, der Treue, des Gefühles, des Spürens, dessen also, was im höchsten Sinn Freundschaft ist und sein soll. Ich habe Ihnen immer dafür gedankt, ich danke es Ihnen heute inniger denn je.

Lulu Behr wird Ihnen vielleicht schon eine Zeile geschrieben haben, wie alles in Berlin vom Lehrter bis zum Anhalter geklappt hat.[140] Der Mann, der am Lehrter, meinen Namen nennend, vor dem Coupée stand, war nicht ein So und So, Portier oder was sonst aus dem Adlon, war gar nicht er, sondern die Vorsehung selber und gebärdete sich so. Wir waren alle ganz verblüfft, am meisten Kensik, wir hatten keiner einen eigenen Gedanken mehr, da alles Denken ausgeschaltet bleiben mußte. Die Vorsehung wirkte sogar weiter fast bis nach Wien, ein p. Stunden lang war ich im Coupée ganz allein, Schwarzfahrer schien es gar nicht geben zu dürfen dank dem Mann aus Berlin, dank eigentlich u. kürzer wiederum Schoenhausens trotzdem dass der Zug übervoll war. Ja das war eine gute Reise, das gute Ende eines so guten Verweilens.

Bitte schreiben Sie mir bald, wie es Ihnen geht, wer am 20ten alles da war, was Ihre Tochter Hannah[141] von Mutter und Tante sagt. Sie er-

Russlandreise einige Wochen auf dem Behrschen Gut Schleck im damals zum russischen Zarenreich gehörenden Kurland verbracht.

140 Gemeint sind der Lehrter und Anhalter Bahnhof in Berlin, an denen Kassner, von Schönhausen kommend, nach Wien umsteigen muss. Lulu Behr unterrichtet am folgenden 18. September die »Liebste Marguerite«: »[...] Kassner wird Dir geschrieben haben, wie herrlich bequem hier alles ging durch den Portier vom Adlon. Auch an der Bahn beim Einsteigen war es nicht schwierig. Kassner war dieses Jahr so besonders lieb u. fast rührend u. es ist so schön, dass Du so viel für ihn tun kannst. Du bist der Mensch, der am meisten für ihn sorgt. Und ich glaube, das[s] ist ihm eine grosse Beruhigung u. Woltat im Herzen. Wir unterhielten uns noch zu dreien sehr interessant über die vierte Dimension, Kassner war sehr munter u. lebendig. Dieser Kensik macht ihm Spass u. regt ihn an. Man ist immer wieder erschüttert, dass dieser wunderbare Mensch nicht mehr Freunde u. wirkliche Verehrer um sich hat. [...].«

141 Hannah (1893–1971), die von Kassner besonders geschätzte älteste Tochter der Fürstin Bismarck, hatte 1919 Waldemar von Bredow (1875–1933) in dessen zweiter Ehe geheiratet. Anders als ihre Brüder Otto (1897–1975) und Gottfried (1901–1949) ist sie von Anbeginn an eine erbitterte Gegnerin Hitlers und des Nationalsozialismus; vgl.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

innern sich unserer selbstgewählten Terminologie vom vorigen Jahre. Hier ist soweit alles in Ordnung. Gestern wurde Ihre Torte zum Thee serviert u. durchaus gewürdigt. Maries[142] wurde auch namentlich gedacht. Ich brauche immer ein p. Tage, um mich rückzuaclimatisieren <!>. Dann mache ich mich gleich an die Sibyllen u. Propheten.[143]

Ich schließe. Vielen Dank auch für die guten Tage, die Kensik in Ihrem Hause verleben durfte. Er war wirklich sehr glücklich.

Alles Liebe und Gute von

Rud. Kassner

An Max Mell[144]

Wien 17. II. 44

Lieber Mell, Folgenden Inhalts kam mir gestern aus Berlin-Charlottenburg ein Dokument zu: Da Ihre Ehefrau voll-jüdischer Abstammung

Reiner Möckelmann, Hannah von Bredow. Bismarcks furchtlose Enkelin gegen Hitler. Darmstadt 2018.

142 Nicht näher ermittelt; wohl Köchin oder Hausangestellte auf Schönhausen.

143 Nach nur gut zwei Wochen, am 3. Oktober 1942, schickt Kassner das seit November 1941 mit dem Zürcher Atlantis-Verlag vereinbarte Manuskript an den in Berlin ansässigen Verlagslektor Richard Tüngel (1893–1970) und erhält am 21. Oktober die Korrekturfahnen. Zwei Monate später erscheint der Essay, mit zahlreichen vorgeschalteten Abbildungen, unter dem Titel »Michelangelos Sibyllen und Propheten (Physiognomisch)« in der Zeitschrift »Atlantis. Länder – Völker – Reisen«. 14, Dezember 1942, H. 12, S. 409–411: KSW VIII, S. 481–489; zur Entstehung s. ebd., S. 753–757.

144 Wienbibliothek im Rathaus. – Max Mell (1882–1971) gehört zu Kassners ältesten Wiener Freunden. 1914 hatte er als Trauzeuge bei Kassners Heirat mit Marianne Eissler amtiert und zehn Jahre später im »Inselschiff« (6, Weihnachten 1924, H. 1, S. 68–74) den Aufsatz »Über die Schriften Rudolf Kassners« publiziert, den Kassner als erste gültige Zusammenschau seines Schaffens begrüßt. Am 27. Dezember 1924 dankt er dem Autor: »Das, was Sie über meine Bücher geschrieben haben, ist sehr gut u. richtig und überhaupt das erste Würdige, das darüber in der Öffentlichkeit geäußert wurde« (Wienbibliothek im Rathaus); und an Anton Kippenberg schreibt er zwei Tage später: »Mells Aufsatz ist schön u. gut [...] Und er ist bedeutend, weil er das erstemal das ganze zusammen u. das Wichtig<e> sieht« (GSA). Als Dank und Anerkennung wird Kassner seinen Essay »Der größte Mensch«, der im Juli 1920 in der Zeitschrift »Der Neue Merkur« (4, 1920, H. 4, S. 240–247) erschienen war, bei der Übernahme in »Die Mythen der Seele« (Leipzig 1924, S. 73–87) mit dem Zusatz versehen: »Max Mell gewidmet« (s. KSW IV, S. 602f. und S. 775) – eine Zueignung, die dann im frühen Nachkriegs-Sammelband »Der grösste Mensch. Auswahl aus den Schriften« (Wien 1946, S. 5–17) fehlt. Ob dabei Mells umstrit-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist, lehne ich Ihren Antrag auf Zulassung zu einer schriftstellerischen Thätigkeit aus grundsätzlicher Einstellung ab. Auf Grund vorstehender Entscheidung ist Ihnen jede Bethätigung als Schriftsteller untersagt. Im Übertretungsfall müsste die Strafbestimmung des § 28 der ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz[145] gegen Sie in Anwendung gebracht werden.

Im Auftrag

G Uhlen[146]

Das nach 1½ Jahren.[147] Ich theile es Ihnen mit, weil ich gehört habe, dass Sie meine Frau nach dem Bescheid gefragt hätten. Ich unternehme natürlich gar nichts, weil ich warten kann. Die Insel will nun etwas

tene Haltung während des »Dritten Reichs« (s. unten Anm. 217) und die seinerzeit noch anhaltende Diskussion darüber eine Rolle spielt, bleibt offen. Kassner jedenfalls lässt sich von diesen Umständen nicht beirren und bleibt Mell, dem»Freund« und »sweet creature«), weiterhin freundschaftlich verbunden (so im Brief an Marguerite Bassiano, Februar 1928: BW Caetani [wie Anm. 77], S. 201).

145 Der Paragraph sieht – nach freundlicher Auskunft von Herrn Dietrich Pannier, Leitender Regierungsdirektor an der Bibliothek des Bundesgerichtshofs in Karlsruhe – in seiner verschärften Form seit der dritten Durchführungsverordnung vom 19. April 1937 »Ordnungsstrafen bis zu einhunderttausend Reichsmark« vor; vgl. Klaus E. Bohnenkamp, Rudolf Kassner (1873–1959). »Kleiner Abstammungsnachweis« vom 20. Juli 1942. In: akten-kundig? Literatur, Zeitgeschichte und Archiv. Hg. im Auftrag des Österreichischen Literaturarchivs, der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wienbibliothek im Rathaus von Marcel Atze u.a.: Sichtungen. Archiv, Bibliothek, Literaturwissenschaft 10/11, 2007/08, S. 379–383.

146 Nicht eindeutig zu entziffern. – Schon drei Tage früher, am 14. Februar 1944, hatte Kassner Bernt von Heiseler (1907–1969) mitgeteilt: »Ich bekomme eben von der Schriftthumkammer den Bescheid, dass mir jede schriftstellerische Bethätigung untersagt ist (wegen meiner Frau). Ich hatte vor mehr als 1½ Jahren um Aufnahme ersucht, da ich aufgehört hatte čsl. Staatsbürger zu sein. Heute also die Entscheidung. Ich erspare mir jeden Commentar. [...]. Wie geht es Ihnen? Hier alles den Umständen entsprechend.« (DLA)

147 Am 11. Juli 1942 hatte Kassner Fürstin Bismarck mit Blick auf eine Mitgliedschaft in der Reichsschrifttumskammer erläutert, er sei bis zum März 1939 tschechoslowakischer Staatsbürger gewesen und habe deshalb keiner reichsdeutschen Institution angehören können, sei aber schon mit dem 1938 veröffentlichten »Buch der Erinnerung« bei der Kammer gemeldet: »Bin also ein ad hoc Gemeldet-Zumeldender.« – Im März 1939 waren deutsche Truppen in die Tschechoslowakei einmarschiert, um die sog. »Zerschlagung der Rest-Tschechei« zu vollziehen. Das besetzte Gebiet wurde in einem Führererlass als »Reichsprotektorat Böhmen und Mähren« zu einem Teil des Großdeutschen Reiches mit begrenzter Selbstverwaltung erklärt; vgl. Detlef Brandes, Die Tschechen unter deut-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von mir in der Insel-Bücherei bringen, ich will sie aber auf dieses Document aufmerksam machen, da ich nicht weiß, ob das Abdrucken von etwas schon längst Erschienenem nicht auch unter die Rubrik »der Durchführung als Schriftsteller« fällt.

So viel also darüber. Gestern war Gabi Rechberg[148] da u. sprach von Ihrem Stück.[149] Mit der Zeit wird es von ganz Wien u. mehr gesehen sein; auch ein alter General aus der Steiermark war dazu eigens nach Wien gekommen. Das muss doch auch neben dem Ruhm etwas vom Unentbehrlichen bringen!

Mit den besten Grüßen u. auf baldiges Wiedersehen

Ihr

Rud. Kassner

An Carl August Emge[150]

<Wien, Anfang 1945>

Sehr geehrter Herr Professor!

Sie sind der Simon der Stylit unter den Philosophen; Simon stand auf einer Säule;[151] Sie stehen auf einer Nadelspitze; d.h. Ihre Gedanken

schem Protektorat. Teil I. Besatzungspolitik, Kollaboration und Widerstand im Protektorat Böhmen und Mähren bis Heydrichs Tod (1939–1942). München 1969.

148 Wohl Gabriele Gräfin von Rechberg (1883–1966).

149 Max Mells Drama »Der Nibelunge Not« hatte am 23. Januar 1944 am Wiener Burgtheater seine erfolgreiche Uraufführung erlebt. Die Presse berichtet am 25. Januar von einer »glanzvollen« Aufführung und Mells »Schönstem und Reifsten« (Wiener Kronen-Zeitung, S. 5), vom »großen dramatischen Wurf« (Neues Wiener Tagblatt. Tages-Ausgabe, S. 2f.), von »anregender Dichtung« und einem »Abend erlesener Kunst« (Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, S. 4). Die Kritik lobt einhellig, Mell habe mit dem Stück »die Nibelungendichtung zur höchsten Bedeutung erhoben: zum Drama der deutschen Seele« (Hilde Haider–Pregler / Peter Roessler, Zeit der Befreiung: Wiener Theater nach 1945. Wien 1998, S. 265). Der hier schon angekündigte Zweite Teil –»Kriemhilds Rache« – wird sieben Jahre später, am 8. Januar 1951, abermals am Burgtheater folgen. Zu Kassners kritischer Haltung s. seinen Brief an Felix Braun vom 8. April 1952, unten S. 82.

150 Bundesarchiv, Koblenz.

151 Symeon Stylites der Ältere oder Simeon der Stylit (389-459), der erste christliche Säulenheilige. Er lebte über Jahrzehnte in Deir Seman bei Aleppo im Norden des heutigen Syrien, rund 60 km östlich von Antiochia, um durch strenge Askese Gott nahezukommen, auf einer Säule mit oben aufgesetzter kleiner Plattform, die er nie verließ.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

thun es. Was immerhin etwas sehr Seltenes ist. Vielen Dank für das erneute Schauspiel!

Ihrer Adresse muss ich wohl entnehmen, dass auch Sie ausgebombt sind?! Wie die meisten meiner Bekannten in Berlin, eigentlich alle mit Ausnahme der Baronin Behr (unberufen!!).[152] In welche Welt sind wir nicht hineingeschickt worden, ich vor längerer, Sie vor kürzerer Zeit. Ich habe viele Freunde u. Leser dicht am Rhein. Ich denke mit Schaudern, was ihrer in nächster Zeit wartet. Nein, wir hätten noch warten sollen mit dem Hinausgeschickt werden oder viel früher können. Im Allgemeinen denke u. fühle ich nicht so und suche dem Gegenwärtigen gerecht zu werden, aber diesmal ist uns die Gerechtigkeit schwer gemacht worden ...

Ich hoffe, dass Sie u. Ihre Frau wohl sind, ich hoffe dasselbe in mehr als einem Sinn von Ihrem Sohn,[153] den ich vor 8 Jahren (oder 9) einmal in Berlin traf.

Mit den besten Grüßen bin ich Ihr
sehr ergebener

Dr. Rud. Kassner

An Bernard Berenson[154]

Wien 4.9.45
IV. Tilgnerstr. 3

Lieber Berenson!

Ich danke Ihnen sehr für Ihre Theilnahme an meinem Schicksal in diesem letzten bösen Jahr, das eigentlich genau am 10ten

Vgl. Symeon Stylites der Ältere; in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Bd. 11. Nordhausen 1996, Sp. 353–356.

152 Emge hatte bisher in Berlin-Grunewald in der Delbrückstraße 28 gewohnt und war nach Mainfranken gezogen. Auch Lulu von Behr lebt in Berlin-Grunewald, Niebuhrstraße 2 (s. Berliner Adreßbuch 1943. 1. Bd., S. 579 und S. 143). Als sie wenig später ausgebombt wird, zieht sie zu Tochter und Schwiegersohn Amy und Friedrich von Gebsattel nach Schloss Hofhegnenberg im bayerischen Schwaben.

153 Lona Emge, geb. Küch, sowie der Sohn und spätere Soziologe Richard Martinus Emge (1921–2013).

154 I Tatti.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

September, als man das erstemal die innere Stadt bombardiert hat, seinen Anfang nahm.[155] Hoffen wir, daß es in der nächsten Zeit sein Ende findet. Wir schreiben heute den IVten September. Doch bin ich nach allem, was man sonst mit Bösem erfährt, geneigt, nicht allzu optimistisch im Hinblick auf die Zukunft, die nächste, zu sein. Ich bin also heilgeblieben, so auch die Wohnung, obwohl allerhand in der unmittelbarsten Nähe derselben geschehen ist. Ich fühle mich nur schwach, was freilich nur bei meinem Gehen zum Ausdruck kommt, which has become quite a poor affair. Vielleicht hat Ihnen oder N. M.[156] Sophie[157] vom Unglück ihrer Freunde erzählt, dass Biba Khuen auf der Flucht gestorben,[158] dass Karl

155 Am Vormittag des 10. September 1944 war es zum ersten großen Luftangriff auf Wien gekommen; vgl. den Bericht des »Neuen Wiener Tagblatts« vom 11. September 1944, S. 3: »Rauch – Schutt – Ruinen. Terrorangriff auf das Stadtgebiet von Wien« sowie die kurze Meldung »Terrorangriff auf Wien« im »Völkischen Beobachter«. Wiener Ausgabe vom selben Tage, S. 4.

156 Nicky Mariano (1887–1968) hatte Bernard und Mary Berenson um 1915 kennengelernt. Im Herbst 1919 wird sie als Bibliothekarin in I Tatti angestellt und ab 1921 »as a friend as well as an employee« aufgenommen und »truly loved by both of them. And even though the affection between B<ernard> B<erenson> and Nicky soon developed into a love affair, Mary's love, trust and sympathy remained constant« (Mary Berenson, A Self Portrait from her Letters and Diaries. Hg. von Barbara Strachey und Jayne Samuels. London 1983, S. 240f.). Nicky lernt 1921 Marie von Thurn und Taxis kennen, »the friend of Rilke, of Kassner, of Keyserling«; sie liest Platons Dialoge »in Kassner's magnificent rendering« und erinnert sich an Begegnungen im Wien des Jahres 1937 (Mariano, Forty Years with Berenson [wie Anm. 49], S. 42, 102, 263).

157 Sophie von Ungern–Sternberg (1922–1972), Tochter von Constantin (Costi) und Leonie von Ungern–Sternberg. Kassner hatte sie am 14. Januar 1945 in einem seiner letzten Briefe an Fürstin Herbert Bismarck »sicherlich eines der reizvollsten u. liebenswerthesten Geschöpfe« genannt.

158 Nora, gen. Biba, Gräfin Khuen–Lützow, geb. von Lützow (1891–1945); sie hatte 1924 in zweiter Ehe Karl Khuen von Belasi, Graf von Khuen–Lützow (1879–1963) geheiratet. Am 15. Mai 1945 war sie auf der Flucht aus Mähren in Königwiesen in Oberösterreich gestorben. Nicky Mariano bezieht sich möglicherweise auf Kassners Nachricht, wenn sie in ihren Memoiren »Forty Years with Berenson« (wie Anm. 49, S. 295) festhält: »Later on in 1945 we heard that Byba Khuen had died during her flight from the invading Russians.« Mit Bibas Familie steht Berenson in freundschaftlicher Verbindung. Anlässlich eines Besuchs auf Schloss Grussbach im Spätsommer 1933 hatte er notiert: »The ten days spent with the Khuens were an unalloyed delight [...] Strange! Biba's husband, an angle on earth, is out of nationalistic fever a Nazi und Biba splutters after him« (A Matter of Passion. Letters of Bernard Berenson and Clotilde Marghieri. Hg. von Dario Biocca. Berkeley /

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Khuen und Adolf Dubsky[159] in Mähren *alles* verloren haben bis auf den letzten Spucknapf.[160] Doch ist letzteres das Schicksal aller Grossgrundbesitzer u. s. w., die nicht direct Czechen waren, d.h. die Benešresolution seinerzeit unterschrieben haben.[161] Doch das werden Sie wissen. Meine Familie in Schlesien beheimathet und begütert, ist schwer getroffen.

Ich habe von Italien seit der ersten Gefangenahme Mussolinis im Sommer 1943[162] nichts mehr gehört, nichts von den Bassianos, nichts von Alessandro Pellegrini, nichts von meinem ganzen Übersetzungswerk, das er geleitet.[163] Am Ende ist ihm etwas geschehen und lebt er gar nicht mehr?[164]

Oxford 1989, S. 112–115); vgl. Kassner–Taxis II (wie Anm. 37), S. 183f. mit Anm. 647 und 648.

159 Der mit Kassner und Berenson befreundete Adolf Graf Dubsky von Trebomyslic (1878–1953), seit 1907 verheiratet mit Irene, geb. Gräfin Lützow (1884–1980).

160 Mit Blick auf die mährischen Schlösser Grussbach (Grusbach) und Ziadlowitz, jeweils im Besitz der Familien Khuen–Belasi und Dubsky.

161 Die nach Evard Beneš (1884–1948), dem Staatspräsidenten der Tschechoslowakei (1935–1938 und 1945–1948), benannten Beneš-Dekrete waren während der deutschen Besetzung der Tschechoslowakei im Zweiten Weltkrieg von der Exilregierung in London und später von der tschechoslowakischen Nachkriegsregierung erlassen und gebilligt worden. Betroffen war vor allem die deutsche Bevölkerungsgruppe, die sich bei der Volksabstimmung von 1938 als deutsch bekannt hatte. Bis 1947 wurden etwa 2,9 Millionen Menschen zu Staatsfeinden erklärt, enteignet und ausgebürgert. Vgl. Beppo Beyerl, Die Beneš-Dekrete. Zwischen tschechischer Identität und deutscher Begehrlichkeit. Wien 2002; Barbara Coudenhove–Kalergi / Oliver Rathkolb (Hg.), Die Beneš-Dekrete. Wien 2002.

162 Am 12. September 1943 war der gestürzte italienische Diktator Benito Mussolini am Gran Sasso d'Italia in den Abruzzen von deutschen Fallschirmjägern befreit worden; vgl. Sergio Lepri, La liberazione di Mussolini sul Gran Sasso 12 settembre; in: https://www.sergiolepri.it/ [12. Mai 2023].

163 Der italienische Philologe, Literaturkritiker und Übersetzer Alessandro Pellegrini (1897–1985) hatte sich seit 1936 mit Kassners Werk auseinandergesetzt. In einem umfangreichen Aufsatz, der, neben Texten über Hans Carossa, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Stefan George, den Mittelteil seines Buches »Novecento Tedesco« (Mailand 1942) bildet, hatte er es einer gründlichen Analyse und Deutung unterzogen, welche Kassner lobend begrüßt. Im Oktober desselben Jahres 1942 hatte er im Verlag von Valentino Bompiani in Mailand eine von ihm eingeleitete (S. 7–19) und von Giovanna Federici Ajroldi übersetzte Auswahl aus Kassners Schriften unter dem Titel »Gli elementi della umana grandezza et altro saggi« veröffentlicht. Fast gleichzeitig bemühte sich die von Adriano Olivetti (1901–1960), dem italienischen Industriellen und

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Captain Barrie[165] hat uns auch von dem schweren Verlust erzählt, der Sie mit dem Tod Ihrer verehrten Gattin getroffen.[166] Nehmen Sie meine ganze Theilnahme daran entgegen. Sie ist aus einer schauerlich gewordenen Welt dahingegangen, hoffentlich war das Ende nicht allzu schmerzvoll.

Ich habe den Tod der beiden mir so liebgewordenen Eltern der Sophie[167] noch nicht überwunden und werde es nicht so leicht thun.

militanten Antifaschisten, ins Leben gerufene »Nuove Edizione Ivrea« um die Übersetzungsrechte an Kassners Gesamtwerk, das Pellegrini als Herausgeber einer auf zwanzig Bände angelegten italienischen Edition betreuen sollte. Kassner hatte sich das Projekt umgehend zu eigen gemacht und ein Vorwort zum als ersten Band vorgesehenen »Buch der Erinnerung« verfasst (vgl. zum Gesamtkomplex dieses Projektes KSW, S. 762–764). Das Unternehmen bleibt jedoch in den Vorbereitungen stecken. Wie Pellegrini rückblickend anmerkt, zwingen »die politischen Verhältnisse jener Jahre Adriano Olivetti in die Emigration, und als er von dort zurückkehrte, gestatteten ihm weder die italienische Wirtschaftslage noch die eigenen finanziellen Verhältnisse, das ursprüngliche Vorhaben des Verlages zu verwirklichen.« Auch hätten »die so engen Bindungen italienischer Geistigkeit an Croce«, dem Kassners Werk trotz Pellegrinis Vermittlung »fremd und unannehmbar« geblieben war, »sowie der religiöse Konformismus jener Jahre eine Veröffentlichung der Werke Kassners unmöglich« gemacht; vgl. Alessandro Pellegrini, Incontro con Rudolf Kassner; in: Il profondo ieri. Pisa 1981, S. 147ff; von Gottfried Stix als »Begegnung mit Rudolf Kassner« übertragen. In: Literatur und Kritik, Nr. 151, Februar 1981, S. 4–13 (mit Auszügen aus dem Briefwechsel), hier S. 7. – Am 22. August 1942 hatte Pellegrini Kassner gebeten, »B. B<erenson>« zu grüßen.

164 Pellegrini berichtet: »Vom Sommer des Jahres 1943 bis zum März des Jahres 1946 hatte ich keine Nachricht von ihm. Meine Wohnung in Mailand war ausgebombt worden und ich wußte auch nicht, wohin ich schreiben sollte« (ebd., S. 7). Der Briefwechsel lebt im Frühjahr 1946 wieder auf und reicht bis zu Kassners 80. Geburtstag. Aus diesem Anlass wird – auf Kassners Bitte – Pellegrinis Aufsatz »Rudolf Kassner. La Fisionomica« aus dessen »Novecento Tedesco« noch einmal abgedruckt in: Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch. Hg. von A<lphons> Cl<emens> Kensik und D<aniel> Bodmer. <Erlenbach-Zürich> 1953, S. 138–164.

165 Nach freundlichem Hinweis von Dr. Thomas Gruber, I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florenz, dürfte der amerikanische Captain John S. Barrie von den »Monument Men« gemeint sein, der mit Berenson seit 1945 in persönlichem wie brieflichem Kontakt steht: https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/10/archival_objects/2167065 [21. Mai 2023].

166 Mary Berenson war »late in March 1945« »without suffering« gestorben (Mariano, Forty Years with Berenson [wie Anm. 49], S. 295).

167 Constantin (Costi /Kosti) von Ungern–Sternberg und seine Ehefrau Leonie waren am 10. April 1945 »von einem Amokläufer in Wien erschossen worden« (Ute Gahlings, Hermann Graf Keyserling. Ein Lebensbild. Darmstadt 1996, S. 296). Leonies Schwägerin, Goedela von Keyserling, geb. von Bismarck, berichtet am 21. Juli 1946 in einem »Brief an die Mitglieder und Freunde der Gesellschaft für freie Philosophie« von dieser »furchtbaren Tragödie der Ermordung der geliebten Schwester meines Mannes durch

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sagen Sie, bitte, N. M.,[168] dass ich Leonie heute ganz so sehe, wie sie es immer gethan. Sie war eine ausserordentliche Frau, so ausserordentlich war Kosti Ungern. Ich bin froh, dass Sophie die uns beiden, meiner Frau und mir, sehr liebgeworden ist, bei uns ihr Heim gefunden hat. Es war sehr ergreifend, wie sie am Abend des 13ten <April> mit Koffer und Rucksack zu Fuss ankam, alles sagte und um Aufnahme bat. Es war der erste Tag der russischen Eroberung.[169]

Bitte sagen Sie N. M. meine herzlichsten Grüsse und seien Sie selber aufs herzlichste gegrüsst von Ihrem

Rud. Kassner

An Fritz Usinger[170]

Wien 9/I. 45.

Sehr geehrter Herr Dr. Usinger!

Und doch ist meine Physiognomik, mein physiognomisches Weltbild[171] nicht ohne den Gottmenschen zu denken. Er ist recht eigent-

einen verrückt gewordenen Portier des Hauses in Wien beim Einmarsch der Russen (er erschoß sämtliche Bewohner des Hauses, nur meine Nichte <Sophie> kam mit einer Verwundung davon, er hatte wohl die Nerven verloren)« (Graf Hermann Keyserling. Ein Gedächtnisbruch. Hg. vom Keyserling-Archiv Innsbruck-Mühlau. Innsbruck 1948, S. 153).

168 Nicky Mariano ist mütterlicherseits eine Cousine Leonie von Keyserlings. Ihre Mutter Cecilia (Cecil) Pilar von Pilchau (1847–1896) ist die ältere Schwester von Hermann und Leonie Keyserlings Mutter Johanna Pilar von Pilchau (1856–1915). Cecilia hatte 1879 den italienischen Philosophen und Religionshistoriker Raffaele Mariano (1840–1912) geheiratet. Am 12. Juli 1927 schreibt Hofmannsthal an Fürstin Marie von Thurn und Taxis über Nicky: »Diese Secretärin, die er <Berenson> mithat – als Kreuzung von einem süditalienischen Philosophen und einer Baltin schon praedestiniert, sehr klug zu sein – ist es anscheinend auch, und hat dazu etwas Lebendiges und auch, wenn ich nicht irre, Güte« (BW Taxis, S. 251f. mit Anm. 6).

169 Der Kampf um Wien zwischen Roter Armee und deutscher Wehrmacht dauerte im Stadtgebiet vom 6. bis 13. April, an welchem Morgen russische Einheiten vom Prater her die Donau überquerten und die Reichsbrücke stürmten. Am 15. April 1945 meldet die »Österreichische Zeitung« auf dem Titelblatt: »Wien ist frei«. Vgl. Markus Reissner, Die Schlacht um Wien 1945. Berndorf 2021.

170 DLA: A: Usinger, Fritz. – Dr. Fritz Usinger (1895–1982), Schriftsteller, Lyriker, Essayist und Übersetzer; 1946 erster Träger des renommierten Georg-Büchner-Preises nach dem Krieg. Bis 1949 Lehrer an höheren Schulen in Bingen, Offenbach a.M. und Bad Nauheim, dann freier Schriftsteller in Friedberg / Hessen; Gründungsmitglied der

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lich die Feder darin, der Hebel, die Mitte und der Kern, wie Sie es nehmen wollen. Er ist auch zeitlich vor dem physiognomischen Gedanken da gewesen, indem ich ihn mit der Chimäre in den Elementen zusammenbringe. Da ist er mir das erstemal aufgegangen so, wie ich ihn später genommen, mir angeeignet habe. Der Gottmensch ist die incarnierte Vernunft, und zwar genau in eben der physiognomischen Welt und in keiner anderen. Und durch ihn, durch sein Da-sein, Gesetzt-sein unterscheidet sich die physiognomische Welt von der Welt Kants mit ihrer Kritik der Vernunft. Das Wichtigste aber erscheint mir, dass er statt im Mythos in der Geschichte lebt, die Geschichte gleichsam idealisiert. Daher das Gott *und* Mensch in einer Person statt des mythischen Gott im Menschen, wodurch allein die Freiheit, die Umkehr guarantiert ist und an Stelle von Nietzsches Wiederkehr steht. Nietzsche macht sich und allen alles leicht mit seinem unmöglichen Gedanken der Wiederkehr des Gleichen, ich mache mir und allen alles schwer mit dem Gedanken der Umkehr, der Wende, des Opfers und der Freiheit, die alle genau dasselbe aussagen: Umkehr, Wende, Opfer

»Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung« in Darmstadt und Mitglied der – von Kassner abgewiesenen (s. unten Anm. 245) – Mainzer »Akademie der Wissenschaften und der Literatur«. Mit Kassner und dessen Werk setzt er sich seit 1941 in zahlreichen Aufsätzen auseinander, die er anschließend in mehrere seiner Sammelbände übernimmt (vgl. Andreas Nentwich, Fritz Usinger Bibliographie. Waldkirch 1989, S. 99 s. v. Kassner, Rudolf). Am 9. März 1942 hatte Kassner Fürstin Bismarck darauf aufmerksam gemacht, dass »Fritz Usingers Buch ›Geist und Gestalt‹ mit dem ausgezeichneten Aufsatz über mich« jetzt in zweiter Auflage erschienen sei. Diese zweite Auflage war gegenüber der ersten Auflage von 1939 um den genannten Aufsatz »Rudolf Kaßner und das physiognomische Weltbild« (zuerst in: Der Bücherwurm 26, Nr. 11/12, Juni 1941, S. 175–186) erweitert worden. Zu Kassners 70. Geburtstag am 11. September 1943 hatte Usinger die von Kassner dankbar begrüßten Beiträge »Rudolf Kassner und die Deutung der Wirklichkeit« (in: Kölnische Zeitung, 29. September 1943) und »Rudolf Kassner und die Deutung des Menschen« (in: Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe, 10. Oktober 1943, S. 4) veröffentlicht (beide gehen 1947 in den Essayband »Das Wirkliche«, S. 112–118 und S. 119–124 ein). Zum letztgenannten hatte Kassner am 14. Oktober im Brief an Fürstin Bismarck angemerkt: »Usinger hält sich an das Physiognomische, was freilich nicht das Ganze meines Werkes deckt, gewiß nicht, hier versteht er viel und ist auf das Wichtigste gekommen.« Zum Verhältnis Usinger–Kassner vgl. Siegfried Hagen, Fritz Usinger. Endlichkeit und Unendlichkeit. Bonn 1973, S. 203–207.

171 Vgl. Kassners Bücher »Das physiognomische Weltbild« (München 1930: KSW IV, S. 301–538) und »Physiognomik« (München 1932: KSW V, S. 5–153).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Freiheit. Siehe alles darüber im Narciss.[172] Freilich ist hier wie immer im Reich der Idee das Schwierigste an das Leichteste gebunden: die Nicht-Resurrection an eben die Freiheit, wobei ich den Menschen es ganz überlassen muss, was sie im einen oder anderen Fall für das Schwierigste und was für das Leichteste halten. Ein Ausgleich, ein<e> Balance, eine Mitte ist ohne den Gottmenschen nicht zu erreichen. Die Schwierigkeit, die logische, liegt wie immer im historischen Christus, in seiner Einzigkeit, vielmehr im Postulat seiner Einzigkeit. Doch ist diese durch meine Idee der Einbildungskraft und deren Beziehung zur Idee der Gegenwärtigkeit behoben, was uns wiederum zur Idee der Geschichte zurückbringt. Wenn wir diese Idee der Einbildungskraft richtig erfassen, so ist in und mit ihr das Zufällige an Christus, dem Wesen der Wende, völlig getilgt. Worauf natürlich alles ankommt. Sonst könnte an Stelle von Christus auch Buddha stehen oder sonst einer der großen Heiligen, von denen Buddha zum Brahmanen in meinem Dialog sagt, dass es für ihn, den Heiligen, allein gleichgiltig sei, ob Gott ist oder nicht ist.[173] Weil er ja die Brücke, die ewige, ist zwischen Ja und Nein. Wie eben der Gottmensch zwischen dem Schwierigsten und dem Leichtesten, der Nicht-Resurrection und der Freiheit oder auch zwischen dem Opfer und der Freiheit. Denn die Nicht-Resurrection (des Gottliebenden Narciss aus meinem Dialog[174]) ist das große, das kollossale <!> Opfer des einzelnen, zufälligen<,> preisgegebenen, verlorenen Menschen. Eigentlich nehme ich den Christus ohne den Jesus, ohne das Alte Testament; er ist gewissermaßen der Johanneische nur

172 Narciss oder Mythos und Einbildungskraft, das der »Fürstin M. Bismarck gewidmete« Eingangsgespräch in Kassners gleichnamigem Buch (Leipzig 1928: KSW IV, S. 203–239). Am 1. Februar 1928 hatte Kassner seinem Verleger Anton Kippenberg mitgeteilt: »Der Untertitel des Gesprächs (Mythos und Einbildungskraft) ist für alle dem Gespräch folgenden Essays bindend, weshalb auch nothwendig sein wird, ihn auf das Titelblatt zu setzen.«

173 Das letzte Gespräch Gautamas, des späteren Buddha, mit seinem Lehrer (vor dem Aufbruch); in: Das Buch der Gleichnisse (1934): KSW V, S. 291–294: »Gautama, der spätere Buddha: Ich will damit nur das eine sagen und nicht mehr, als daß der Vollendete oder jener, der am Ende des Leidens angelangt ist, als daß der Buddha allein von allen Wesen ebensogut sagen darf: Gott ist, wie: Gott ist nicht. Das ist die Meinung des Vollendeten, das ist die Meinung und Lehre des Buddha von Gott« (S. 293f.).

174 Vgl. Kassners Gespräch »Narciss oder Mythos und Einbildungskraft« (wie Anm. 172): KSW IV, S. 203–239; s. vor allem die Ausführungen über die »Welt des Gott liebenden Narciß« (ebd., S. 235f.).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht in einer apokalyptischen, sondern eben in der physiognomischen, unendlichen Welt. Womit ich ihn am deutlichsten bestimme, denn meine Physiognomik ist gegen die Apokalypse. Das Apokalyptische liegt sozusagen vor ihr im Magisch-Mythischen. Es ist das eine sehr wichtige, keineswegs gewaltsame Transponierung und hängt mit meiner Idee der Freiheit u. der Verbindung derselben mit der Geschichte zusammen, welche Verbindung ganz un-Hegel'sch ist. Bei Hegel war alles Begriff, bei mir alles Anschauung. Der Begriff allein möchte mich tödten, auslöschen, in der Anschauung allein vermag ich zu leben, aufzuleben. Weshalb bei mir auch alle Einfälle, Zu-fälle Anschauung sind.

Nein, nein, lieber Herr, ohne den Gottmenschen und was an ihm hängt, ist meine Physiognomik nicht zu fassen, nicht zu rechtfertigen. Freilich habe ich den Gedanken, insofern als ich noch lebe und mein Denken Leben heißt, noch nicht ausgedacht. In meinem Buch »Ausdruck und Grösse des XIX Jh.« werden Sie noch manche Aufklärung darüber finden,[175] desgleich<en> in etwas, was sich zwischen dem Gottmenschen und Buch der Erinnerung als Formen genommen hält und Sohn heißt und mein letztes Opus darstellt.[176] Von meinem Buch sind 5 Kopien da und werden an vielen Orten geborgen sein. Kann ich es wagen, eine soweit nach dem Westen zu schicken?[177] Ich erhielt heute

175 Kassners Werk »Das neunzehnte Jahrhundert. Ausdruck und Größe« war während der Kriegsjahre 1940 bis 1944 entstanden. Es wird Ende September 1947 in Kassners neuem Schweizer Verlag Eugen Rentsch in Erlenbach-Zürich veröffentlicht: KSW VIII, S. 5–399; zur Entstehung s. ebd., S. 617–627.

176 Mit Bezug auf Kassners 1938 erschienene Werke »Der Gottmensch« (KSW VI, S. 5–95) und »Buch der Erinnerung« (KSW VII, S. 5–312). An dem genannten Prosastück arbeitet Kassner seit dem Frühjahr 1944. In mehreren Anläufen ringt er um die gültige Form und teilt Fürstin Bismarck am 2. Februar 1945, einen Monat nach diesem Brief an Usinger, mit, »Der Sohn« werde »den Schluß bilden des zweiten Erinnerungsbuches. Im Gesammelten Werk kann er vielleicht um des Schlusses willen in die Gottmenschserie kommen.« Das Manuskript geht am 17. Januar der Fürstin zu, die eine Maschinenabschrift anfertigen lässt, welche sie auf Kassners Bitte zur Sicherung an Lulu von Behr und Bernt von Heiseler schickt. Nach Kriegsende erscheint ein erster Teildruck »Der Sohn« in drei Abschnitten im 1. Jahrgang der österreichischen Monatsschrift »Der Turm« von September bis November / Dezember 1945. Der Gesamttext beschließt dann unter dem neuen Titel »Vater und Sohn. (Imaginär)« das Buch »Die zweite Fahrt. Erinnerungen« (Erlenbach-Zürich 1946: KSW VII, S. 548–592; zur Entstehung s. ebd., S. 752–754).

177 Usinger wohnt in Friedberg in Hessen.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einen Brief von Augsburg, der 21 Tage brauchte, wobei man mir sagte, dass ich froh sein soll, dass er überhaupt angekommen ist. Niemand verdient das Buch früher zu lesen als Sie, da Sie da und dort das Bedeutendste über meine Bücher gesagt haben. Aber ich habe da Angst vor dem, was sehr bald Kriegsgebiet sein kann mit radical zerstörten Bahnen. Ich will mir noch alles überlegen. Eine Kopie möchte ich dem Heiseler schicken, obwohl so ein Bauernhof auch gar keine absolute Sicherheit bedeutet.[178]

Nun leben Sie wohl. Wenn wir uns einmal sehen, werden wir uns darüber noch eingehend unterhalten müssen.[179] Für 1945 wünsche ich Ihnen gleichfalls das, was heute jeder Wohlgesinnte dem anderen wünschen muss.

Mit besten Grüßen
Ihr

Rud. Kassner

An Werner Reinhart[180]

Wien 3. XI. 45.

Hochgeehrter Herr!

Mein Freund Karl Burckhardt hat mir geschrieben, dass Sie die Güte haben werden, mich für einige Monate über den Winter und das erste Frühjahr hinweg, die uns hier in Wien nur Böses werden bringen können, in der Schweiz gastlich aufzunehmen.[181] Ich wollte Ihnen

178 Bernt von Heiseler lebt auf dem Familienanwesen »Haus Vorderleiten« oberhalb von Brannenburg am Inn; vgl. seine postum erschienenen Erinnerungen: Haus Vorderleiten. Mit einem Nachwort von Max Mell. Stuttgart 1971.

179 Zu einer persönlichen Begegnung zwischen Kassner und Usinger kommt es nicht.

180 Winterthurer Bibliotheken.

181 Dass Kassner nach Ende des Zweiten Weltkriegs in der Schweiz eine neue Heimstatt findet, geht auf die Initiative seiner Schweizer Freunde Carl Jacob Burckhardt und Theophil Spoerri sowie auf die großherzige Gastfreundschaft des Winterthurer Industriellen und Mäzens Werner Reinhart (1884–1951) zurück. Vor die Wahl gestellt, entweder Gast von Burckhardts Schwiegervater Gonzague de Reynold oder von Werner Reinhart zu sein, entscheidet er sich für letzteren, weil »ich ihm gegenüber das geringere Bedenken habe zur Last zu fallen« (an Carl J. Burckhardt, 3. September 1945: Nachlass Burck-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schon immer sagen, wie tief mich <Ihr> Anerbieten rührt und welche Dankbarkeit mich dafür Ihnen gegenüber erfüllt. Ich thue es heute, da sich mir die Gelegenheit giebt, einem Bekannten diese Zeilen an Sie mitzugeben,[182] und da wir ferner mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit darauf bauen dürfen, dass es zur Ausreise auch kommt, wozu es den vielen Behörden gegenüber, die wir jetzt haben, vieler Schritte bedurft hat.

Wenn also nichts mehr dazwischen kommt, so steigen wir, meine Frau und ich, so um den 20sten d. M. herum in Zürich aus, bleiben dort 2-3 Tage in einem Hotel, von wo ich mir erlauben werde, Sie, hochgeehrter Herr, in Winterthur anzutelefonieren, um Ihre Weisungen betreffend den Aufenthalt u.s.w. zu empfangen. Meine Frau reist, wie gesagt, mit mir, und ich würde sehr dankbar sein, wenn Sie eine Woche lang mir in dem mir von Ihnen bestimmten Ort würde Gesellschaft leisten können; die übrige Zeit wird sie in Basel bei Freunden zubringen.[183]

hardt: Universitätsbibliothek Basel). Auf Kassners ein Jahr späteren »sehr lieben und guten Brief« zum Jahreswechsel 1946/47 wird Reinhart am 28. Dezember 1946 antworten: »Wenn ich selber in diesen Tagen Rückschau halte auf das was mir das Jahr gegeben und auch genommen hat so denke ich in ganz besonderer Weise an das was mir die Begegnung mit Ihnen und ich darf wohl auch sagen die späte Freundschaft die daraus geworden ist, alles geschenkt hat und das erfüllt mich mit einer aufrichtigen Dankbarkeit« (Winterthurer Bibliotheken). Dem »durchaus noblen, zartfühlenden« und »überaus gütigen Menschen« (an Carl J. Burckhardt, 28. Dezember 1945 und 13. März 1946; s. KSW VIII, S. 742) wird Kassner das Titelstück des am 1. Mai 1946 ausgelieferten Buches »Transfiguration« zueignen (s. unten Anm. 193): »Transfiguration. Werner Reinhart gewidmet« (KSW VIII, S. 419–480). Im Gedenken an den am 29. August 1951 Verstorbenen wird Kassner seine im Sommer 1954 entstandene Betrachtung »Mache Musik, Sokrates« mit: »In memoriam Werner Reinhart« überschreiben und sie nach mehreren Vorabdrucken in den Band aufnehmen: Der goldene Drachen. Gleichnis und Essay. Erlenbach-Zürich und Stuttgart 1957: KSW X, S. 181–186.

182 Der Brief sollte »via Croix rouge« befördert werden (so Kassner an Werner Reinhart, 3. Dezember 1945). Allerdings wird Reinhart am 5. Dezember 1945 »nachträglich« für diese »noch von Wien aus« geschriebenen und »mir durch Ihre Frau Gemahlin übermittelten« Zeilen danken.

183 Am Montag, dem 3. Dezember 1945, unterrichtet Kassner Werner Reinhart, seine Frau werde »am Mittwoch mit dem frühesten Zug« nach Dornach reisen, »nach einem Aufenthalt von nur 6 Tagen, der sie sehr beglückt hat«. Marianne Kassner ist Anhängerin der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners und verbringt alljährlich mehrere Wochen im »Goetheanum«, dem Hauptsitz der Anthroposophischen Gesellschaft, in Dornach bei Basel.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ich werde mich gleich nach der Ankunft mit meinem Freunde Prof. Theophil Spoerri (Haselheide 7) in Verbindung setzen.[184]

Indem ich bitte, meinen tief gefühlten Dank noch einmal ausdrücken zu dürfen, schließe ich mit den ergebensten Empfehlungen

Ihr

Dr. Rudolf Kassner[185]

An Christiane Zimmer–von Hofmannsthal[186]

Hotel z. Adler
Ermatingen Thurgau
3. XII. 45.

Liebste Christiane, ich hatte mich sehr über Deinen Brief gefreut. Wie oft hatte ich nicht in diesen grausigen, verwunschenen Jahren Deiner gedacht, und wie tief hat mich das Unglück, das dich so grausam

184 Der Schweizer Romanist Theophil Spoerri (1890–1974), von 1922 bis 1956 ordentlicher Professor für romanische Philologie an der Universität Zürich, gehört zu Kassners engstem Schweizer Freundes- und Unterstützerkreis. 1955 wird er am 10. November die Laudatio bei der Verleihung des Schiller-Gedächtnispreises des Landes Baden-Württemberg an »den aus gesundheitlichen Gründen abwesenden« Kassner halten: Der Schiller-Gedächtnispreis des Landes Baden-Württemberg 1955–1980. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar 1980, S. 14–34.

185 Am 7. November 1945 erteilt die Schweizerische Vertretung in Bregenz/Innsbruck das Visum zur Einreise für Rudolf und Marianne Kassner. Beide gelangen mit amtlicher Hilfe des Wiener Kulturamtes und des tätigen Einsatzes der dort wirkenden Herta Staub (s. unten Anm. 257) Ende November mit dem ersten wieder verkehrenden Schlafwagen in die Schweiz. Am 30. November treffen sie in Ermatingen ein, wo Werner Reinhart für sie im »Hotel Adler« ein Zimmer angemietet hat; gleichzeitig stellt er dem Gast tagsüber sein Haus auf dem Lilienberg als Aufenthalts- und Arbeitsort zur Verfügung: »Meine Dienstboten werden Ihnen immer gerne einen Arbeitsraum heizen und Ihnen auch ein Mittagsmahl bereiten wenn Sie lieber über Mittag oben bleiben« (Reinhart an Kassner, 5. Dezember 1946; vgl. KSW VIII, S. 741f.; Herta Staub, »Hier winden sich Kränze zu ewiger Stille«. Vom Leben und vom Tode Rudolf Kassners in Sierre. In: Wort in der Zeit 5, Folge 6, Juni 1959, S. 223–230). Der Lilienberg, ein ehemaliger Herrensitz im spätklassizistischen Stil aus dem 19. Jahrhundert, war 1897 in den Besitz der Gebrüder Volkart in Winterthur und 1935, durch Heirat, in den der Familie Reinhart gelangt. Werner und Oskar Reinhart ließen die Villa renovieren und die Parkanlage erweitern. Heute ist das Haus ein gefragtes Begegnungszentrum für Unternehmerinnen und Unternehmer.

186 DLA: A: Zimmer, Christiane und Heinrich.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heimgesucht, im Herzen getroffen.[187] Ich habe um seinetwillen, der ein außerordentlicher Mensch und Geist war, und ich habe um deinet- und deiner Kinder willen getrauert. Wir wollten alle nicht recht daran glauben, als wir nach Monaten davon hörten. Durch Irène Carlin,[188] die es wohl auch aus der Zeitung hatte.

Ich will Dir nicht von dem Schauerlichen der letzten 1½ Jahre erzählen, erinnere ich mich doch selber nur ungenau daran. Nach alle dem jetzt unter solchen Bedingungen, wie sie mir geboten wurden dank Burckhardt, Spoerri, Reinhart, ist das Hiersein ein großes, ein wahres Glück. Von mir jede Stunde neu empfunden. Freilich liegt mein schlechtes Gehen etwas wie ein Schatten darauf. Ich hoffe aber doch, dass mit der möglichen Ursache (Unterernährung etc)[189] auch die Erscheinung verschwindet oder doch nicht in dem Ausmaß mehr wie in der letzten Zeit sich fühl- und bemerkbar macht. Es ist eine Nervensache, da es auch die Arme angegriffen hat. Ich werde oder kann 2-3 Monate hier, dann bei Bodmer in Genf einen Monat bleiben. Ich möchte, dass es im Ganzen fünf Monate werden.[190] Meine Frau,

187 Christianes Ehemann, der 1890 geborene Indologe Heinrich Zimmer, war am 20. März 1943 im amerikanischen Exil in New Rochelle im Staate New York an den Folgen einer Lungenentzündung gestorben. Kassner berichtet der Fürstin Bismarck am 13. April 1943: »Ich habe unendliches Mitleid mit der armen Christiane, die mir einer der liebsten Menschen ist, die ich kenne. Er war ein hervorragender Geist, einer meiner allerbesten Leser. Wie hat er so etwas gleich verstanden wie das Gespräch zwischen dem Brahmanen und Gotama! Oder die Einbildungskraft« mit Bezug auf »Das letzte Gespräch Gautamas, des späteren Buddha, mit seinem Lehrer« (wie oben Anm. 173), sowie das 1936 erschienene Buch »Von der Einbildungskraft«: KSW V, S. 307–221.

188 Irene Carlin (1889–1975), Tochter des schweizerischen Diplomaten Gaston Carlin (1859–1922, von April 1922 bis zu seinem Tod am 13. Juni 1922 Schweizer Gesandter in Berlin) und der Rosa von Gompertz (1867–1958) aus der mit Hofmannsthal befreundeten Wiener Familie von Gompertz. Sie steht in der Nachkriegszeit mit Kassner als Empfängerin zahlreicher Widmungsexemplare in freundschaftlicher Verbindung.

189 Hermann Broch, durch Erich von Kahler informiert, spricht am 19. Januar 1946 im Brief an Daniel Brody von dem »elendesten Zustand« Kassners, der »so schwach geworden infolge Hungerns, daß er sich überhaupt kaum mehr zu bewegen vermag« (Hermann Broch und Daniel Brody. Briefwechsel 1930–1951. Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 12, 1972, Brief 464, Sp. 849).

190 Der anfänglich auf den Winter beschränkte Besuch – die »Toleranzaufenthaltsbewilligung« für Ermatingen erlischt am 15. Mai 1946 – wird von der Schweizer Fremdenpolizei unter gewissen Bedingungen verlängert, zu denen jeweils von Schweizer Seite zugesicherte Bürgschaften gehören, die von Fall zu Fall Burckhardt, Spoerri oder Reinhart leisten. So kann Kassner sich in Zürich, in Frontenex bei Genf und in Crans-Montana

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als Begleiterin, kaum entbehrlich, ist auch hier, geht aber nach einer Woche nach Dornach.[191] Will oder kann (besser) nur 3 Monate hier verbleiben. Ich bin froh, dass ich es für sie mit erreichen konnte. War doch die ganze Zeit über für sie sehr furchtbar.

Ich hab sehr viel und gut gearbeitet. Die letzten Jahre hatte ich Schreibverbot. Was mir nicht wehthat und heute als Ehre gilt, wie es nicht anders zu erwarten war. Ich habe ja nicht eine Secunde lang an einen deutschen Sieg geglaubt.

Leider kann ich meine zwei Bücher,[192] die als Ms. in einem Safe liegen, noch nicht publicieren. Aus Gründen, die wir aus den Jahren 21, 22, 23 kennen.

Ich hoffe meine Coronaessays und dazu einen neuen, sehr umfangreichen wichtigen Aufsatz: Transfiguration genannt, hier verlegen lassen zu können.[193] Mit der Corona ist es einstweilen aus, zumal Hei-

aufhalten, bis er schließlich Mitte August 1946 im wallisischen Sierre im renommierten »Hotel Bellevue« Unterkunft findet, »in einem schönen großen Zimmer, das Werner Reinhart mir ausgesucht hat« (an Alice Bodmer, 14. August 1946), und »von Muzot aus« betreut von Frieda Baumgartner, der ehemaligen Haushälterin Rilkes (an Herbert Steiner, 19. Dezember 1946; vgl. KSW VIII, S. 742). Hier lebt und arbeitet er bis zum Tod am 1. April 1959 als Gast Reinharts und, nach dessen Tod am 29. August 1951, als Gast von dessen Erben.

191 S. oben Anm. 183.

192 Gemeint sind das Erinnerungsbuch »Die zweite Fahrt« sowie »Das neunzehnte Jahrhundert. Ausdruck und Größe«, die, jeweils im Eugen Rentsch Verlag in Erlenbach-Zürich, Ende November 1946 bzw. am 20. September 1947 erscheinen; vgl. KSW VII, S. 775, und KSW VIII, S. 812. Zum Zeitpunkt dieses Briefes kann Kassner Christiane noch nicht auf sein Prosastück »Die Mutter« hinweisen, das er ihr widmen wird. Der Text entsteht als zuletzt konzipierter Teil der »Zweiten Fahrt« während jener Wochen, die er von Mitte Mai bis Ende Juni 1946 »in Burckhardts wunderbar gelegenem Haus« in Frontenex bei Genf verbringen wird (an Otto von Taube, 31. Mai 1946: Rudolf Kassner und Otto von Taube. Eine Dokumentation aufgrund der Briefe Kassners an Taube. Mitgeteilt von Klaus E. Bohnenkamp; in: HJb 14, 2006, S. 239–367, hier S. 327). Ohne Vorabdruck geht er aus dem Manuskript in die am 23. November 1946 ausgelieferte »Zweite Fahrt« ein: »Die Mutter / Christiane Zimmer–Hofmannsthal gewidmet« (KSW VII, S. 492–514).

193 Nach seiner Ankunft in der Schweiz hatte Kassner unverzüglich Verbindung zu Dr. Eugen Rentsch sen. (1877–1948) aufgenommen, der ihm als Verleger der Bücher Max Picards schon lange bekannt war. Er schlägt einen Band vor, der neben dem gegenwärtig in Arbeit befindlichen und titelgebenden Traktat »Transfiguration« (s. oben Anm. 181) Aufsätze aus der Vorkriegszeit enthalten solle, die bisher vornehmlich in der Schweizer Zweimonatsschrift »Corona« erschienen waren. Knapp drei Wochen nach diesem Brief an Christiane unterzeichnet Kassner am 21. Dezember 1945 den zwei Tage zu-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seler, der H. Steiners Posten übernommen, Schreibverbot hat.[194] Er war vor seiner endgiltigen Bekehrung Parteimitglied.[195] So geht es im übrigen vielen. U. a. Nadler, der auch abgesetzt wurde, was Steiner interessieren wird. Als Character ist er in der That kaum mehr als Dreck. Man muss nur die letzte Auflage seiner Literaturgeschichte lesen.[196] Bei ihm fällt mir Borchardt ein, der vor einiger Zeit am Schlag gestorben ist.[197] Doch fangen wir nicht erst mit Literatur und Literaten an. Sternberger ist Herausgeber einer Zeitschrift: Wandlung geworden.[198]

vor ausgefertigten Verlagsvertrag. Das Buch erscheint am 1. Mai 1946: Rudolf Kassner, Transfiguration. Erlenbach-Zürich 1946: KSW VIII, S. 401–566; zur Entstehung und zum Inhalt s. ebd., S. 733–735.

194 Nach Herbert Steiners Emigration in die USA wird die »Corona« in »Neuer Folge« fortgesetzt und erscheint als »11. Jahr« mit vier Heften vom Frühjahr 1943 bis zum Winter 1943/44. Dabei übernimmt Bernt von Heiseler, »der mir sehr liebe«, die Betreuung des »dichterischen Theils« (an Fürstin Bismarck, 16. Dezember 1942); vgl. Marlene Rall, geb. Zinn, Die Zweimonatsschrift »Corona« 1930–1943. Versuch einer Monographie. Diss. phil. Tübingen. 1972, S. 172–190. – Über Heiseler war 1942 kein Schreibverbot, wohl aber ein in seiner Auswirkung nicht weniger einschneidender »Papierentzug« verhängt worden.

195 Heiseler war am 1. Mai 1933 der NSDAP beigetreten (vgl. Ernst Klee, Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt a.M. 2007, S. 230). Er hatte zu dieser Zeit erklärt, »daß es ein geistiges Deutschland unter Hitlers Führung gibt« und »daß deutscher Geist und deutsche Kunst außerhalb des von Hitler geführten Reiches der Deutschen nicht existiert« (in: Das deutsche Wort. Die literarische Welt – N.F., 1934. 10. Jg. [= Neue Folge 2. Jg.], Nr. 16, S. 12). Zur späteren »tiefgründigen Wandlung« in Heiselers Denken vgl. Rall, Die Zweimonatsschrift »Corona« (wie Anm. 194), S. 182f.: »Wie ein gutgläubiger Deutscher im Irrtum über das Dritte Reich befangen bleiben konnte, hat er <Heiseler> nach dem Krieg in seinem Roman ›Versöhnung‹ dargestellt.«

196 Der Germanist und Literaturhistoriker Josef Nadler (1884–1963) war seit 1931 Professor für Deutsche Literatur an der Universität Wien. Ab 1938 Mitglied der NSDAP, vollendete er hier zwischen 1938 und 1941 eine Neuauflage seiner »Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften«, in deren 4. und letztem Band er sich der Ideologie des Nazi-Regimes annäherte. 1945 außer Dienst gestellt, wird er 1947 pensioniert und erlebt in der Folgezeit eine wohlwollende Rehabilitierung; vgl. Wendelin Schmidt–Dengler, Nadler und die Folgen. Germanistik in Wien 1945 bis 1957; in: Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Hg. von Wilfried Barner und Christoph König. Frankfurt a.M. 1996, S. 35–46.

197 Rudolf Borchardt war am 10. Januar 1946 in Trins in Tirol gestorben.

198 Die Wandlung. Eine Monatsschrift. Unter Mitwirkung von Karl Jaspers, Werner Kraus u.a. hg. von Dolf Sternberger. Das erste Heft war im November 1945 erschienen. Nach vier Jahrgängen wird sie im August 1949 eingestellt; vgl. Literarische Zeitschriften und Jahrbücher 1880–1970. Verzeichnis der im Deutschen Literaturarchiv erschlossenen

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sie erscheint in Heidelberg, Alfred Weber und Heinrichs Freund, der Philosoph dort,[199] sind Hauptmitarbeiter und die Inspiratoren.

Von deinen Wiener Freuden gedenken deiner mit der allergrößten Theilnahme. die Maurigs,[200] die gleich kamen, als es hieß, ein Brief von Dir sei da. Keyserling ist jetzt in einem Sanatorium.[201] Er hatte im vorigen Winter einen Schlaganfall. Doch kann er wieder gehen (wenn auch kaum mehr als 100-200 Schritte) will Österreicher werden u. die Schule der Weisheit in Innsbruck weiterführen,[202] was wohl einer der groteskesten Gedanken ist, die in unserer Zeit auftauchten. Ferdsch C.[203] hat Hoffnung seine Tochter[204] in der Schweiz zu treffen, was ich ihm von Herze gönne. Er hatte es sehr schwer.

Periodica. Bearb. von Dagmar Laakmann und Reinhard Tghart. Marbach am Neckar 1972, S. 170, Nr. 453.

199 Gemeint ist der Heidelberger Philosoph Karl Jaspers (1883–1969). Zu seiner Freundschaft mit Heinrich Zimmer vgl. den Briefwechsel: Karl Jaspers – Heinrich Zimmer, Briefe 1929–1939. Aus dem Nachlass zusammengestellt von Hans Sauer und Maya Rauch. In: Jahrbuch der Österreichischen Karl-Jaspers-Gesellschaft 6, 1993, S. 7–32.

200 Helene (Lela) Maurig von Sarnfeld, geb. Oswalt (1889–1976), und ihr Ehemann, der Jurist und Bankier Friedrich Ritter Maurig von Sarnfeld (1889–1954). Beide sind enge Freunde Kassners und Christianes, die am 26. Oktober 1926 Thankmar von Münchhausen berichtet hatte, sie habe sich »sehr befreundet mit dieser kleinen Frau v. Maurig, die auch einen netten Mann und ein angenehmes Zu Hause hat« (B Christiane, S. 88). Nach Maurigs Tod am 29. Oktober 1954 wird Kassner seine 1933 entstandene und 1934 in »Das Buch der Gleichnisse« eingegangene Meditation »Die Uhr« in überarbeiteter Fassung in den 1955 bei Eugen Rentsch erscheinenden Band »Der Zauberer. Gespräch und Gleichnis« mit dem Zusatz »In memoriam Friedrich von Maurig« aufnehmen: KSW V, S. 198.

201 Keyserling hält sich mit seiner Frau ab Mitte Oktober 1945 für sechs Monate im Sanatorium Harthausen bei Bad Aibling auf; vgl. Goedela von Keyserlings Rundbrief (wie Anm. 167), S. 153f.

202 Vgl. dazu Goedela von Keyserlings Rundbrief (wie Anm. 167: S. 143–158), in welchem sie über die »letzten Monate« im Leben ihres Mannes berichtet, der am 26. April 1946 in Innsbruck stirbt.

203 Ferdinand (Ferdsch) Graf Colloredo–Mansfeld (1878–1967), österreichisch-ungarischer Diplomat. Kassner hatte ihn schon früh im Salon der Fürstin Marie von Thurn und Taxis kennengelernt und bleibt ihm lebenslang freundschaftlich verbunden. »Im Schreckensjahr 1945« wird er den »innerhalb weniger Wochen zum zweiten Male obdachlos geworden<en>« Freund in seiner Wohnung in der Wiener Tilgnerstraße beherbergen, »bis es uns endlich gelang, in einer einigermaßen gesicherten Zone Wiens Unterkunft zu finden – die Tat eines Samariters, für die ich ihm zeitlebens dankbar sein werde« (Ferdinand Graf Colloredo-Mansfeld, Rudolf Kassner. In: Rudolf Kassner. Gedenkbuch [wie Anm. 164], S. 25–27).

204 Maria (Pepinella) Colloredo–Mansfeld (1913–1955).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Von meiner weiteren Familie wäre nur sehr Trauriges zu berichten, von der engeren wohl auch nichts Gutes. Man hört von Deutschland nichts. Von meiner jüngeren Schwester u. ihren Töchtern[205] weiß ich fast 11 Monate nichts.

Bitte sage Marianne,[206] dass ich ihr in zwei bis drei Tagen schreiben werde. Einstweilen sei Du aufs allerherzlichste gegrüßt von Deinem alten Dir sehr anhänglichen Freund

Rud. Kassner

An Gerty von Hofmannsthal[207]

Hl.[208] z. Adler
Ermatingen
15.1.46.

Liebe Gerty! Welche lange nicht gelesene Schrift! Nicht gleich, nicht sofort realisiert. Etwas von Christiane, von der ich einen Brief hatte, hat mich dann gleich darauf gebracht. Sie wissen, wie ich Ihnen 1939 sagte: Gerty, Musik auf dem Bahnhof, wann Sie wegfahren! Und es war richtig so: an Musik zu denken. Für Sie u. die anderen, die nach Westen konnten, war es ein kurzer Schmerz. Für so mehrere, die zurückbleiben konnten, mußten etc., ist das jetzt ein langer. Meine

205 Margarethe Kassner, verheiratete Adams (1877–1972), und ihre drei Töchter Ruth (verheiratete Mallet), Gerta (verheiratete von Wolff) und Berti.

206 Marianne Duschnitz, geb. Geiringer, verwitwete Schlesinger (1891–1975). In erster Ehe verheiratet mit Gerty von Hofmannsthals Bruder Dr. Friedrich (Fritz) Schlesinger (geb. 1883, ermordet im Konzentrationslager Buchenwald, beerdigt am 20. Januar 1939 auf dem Wiener Zentralfriedhof; vgl. https://www.geni.com/people/Friederich-Schlesinger/6000000007014440830: 12. März 2021), emigriert sie 1939 in die USA und heiratet dort in den 1940er Jahren den mit ihr aus Wiener Tagen bekannten Rudolf (Rudi) Duschnitz (1886–1964).

207 FDH. Nach dem »Anschluss« Österreichs im März 1938 hatte sich die gesellschaftliche Lage Gerty von Hofmannsthals grundlegend verändert. Das Vermögen wurde von den Nazis beschlagnahmt; in das Rodauner Fuchsschlössl zog die regimetreue Heimatdichterin Maria Grengg ein. Im Juli 1939 emigrierte Gerty nach England, wurde 1947 britische Staatsbürgerin und lebte bis zu ihrem Tod am 9. November 1959 in Oxford.

208 Lesung unsicher, wohl Abkürzung für H<ote>l; s. die Adressangabe im vorangehenden Brief an Christiane Zimmer–von Hofmannsthal.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesamte Familie, die in Schlesien begütert war oder was dort lebte, ist mehr oder weniger an den Bettelstab gebracht. Freilich an die Juden im Osten darf man nicht denken. Von allen die ich kannte, ist *keiner* zurückgekehrt. Darunter auch das liebe Frl. Anna nicht, die man 42 holte u. die in Maria Theresienstadt starb, wohl an Hunger.[209] Stefan Auspitz ist im übrigen einer der wenigen, die von dort zurückgekehrt sind: verheirathet.[210] Ach ja, Ihre Freunde! Sie kamen, da ich keine Besuche mehr gemacht habe – alle die 6 Jahre war ich abends nie aus –, alle zu mir. Oft waren es 10 um meinen Tisch. Es war bis aufs letzte Jahr warm u. ich hatte Thee.[211] Gretl[212] sieht total unverändert aus, Kapsi[213] etwas enttäuscht, weil die Russen nicht so sind, wie er sichs vor- und Franckenstein es uns im Radio dargestellt hat.[214] Lisl besorgt um ihren Vater, sieht aber gut aus, sehr gut. Die Gundl[215] – doch

209 Fräulein Anna, der langjährige »gute Geist« des Hauses Kassner in Wien: Anna Löw, geb. am 7. März 1865, war im Sommer 1942 nach Theresienstadt deportiert und am 14. Juli 1942 als verstorben gemeldet worden (vgl. KSW X, S. 777f.), mit der Todesursache: »Darmkatarrh, Herzmuskelentartung« (so die amtliche »Todesfallanzeige« / »Ghetto Theresienstadt«; in: Opferdatenbank der Dokumentationsstelle des österreichischen Widerstands, s. v. : https://www.holocaust.cz/de/opferdatenbank/opfer/54590–anna-l-w/ /: 21. Januar 2021). Kassner wird ihr 1956 in der »Gedenktafel« »Die Klammer« ein ehrendes Denkmal setzen (KSW X, S. 105–108).

210 Stefan Edler von Auspitz–Artenegg (1869–1945), Kunstsammler und Bankier des Bankhauses Auspitz, Lieben und Co in Wien. Er war am 10. Oktober 1942 nach Theresienstadt transportiert worden und hatte dort die ebenfalls eingewiesene Josefine Fasal (1875–1960) geheiratet. Kurz nach seiner Befreiungwar er am 17. August 1945 in Wien verstorben.

211 Vgl. Milan Dubrovics atmosphärisch dichte Schilderung einer »stoischen Teerunde« im Hause Kassner in der Tilgnerstraße 3 im Bombenherbst des Jahres 1944, mit »Max Mell und Graf Colloredo, ein besonders geschätzte<n> Freund des Hauses« (Milan Dubrovic, Veruntreute Geschichte. Wien / Hamburg 1985, S. 206–210).

212 Wohl die Tänzerin Grete Wiesenthal (1885–1970).

213 Nicht entschlüsselt.

214 Georg von Franckenstein (1878–1953), österreichischer Diplomat und Jugendfreund Hofmannsthals. Von 1920 bis 1938 österreichischer Botschafter in Großbritannien. Mit Österreichs »Anschluss« an das Deutsche Reich im März 1938 hatte er sein Amt verloren, war aber in London geblieben und, seit Juli 1938 britischer Staatsbürger, am 26. Juli desselben Jahres als Sir George Franckenstein in den britischen Adelsstand erhoben worden.

215 Wohl Elisabeth (»Lisl«) Krippel (1901–1995) und – ohne Frage – deren ältere Schwester Adelgunde (»Gundl«) Krippel (1900–1986), eine Klassenkameradin Christiane von Hofmannsthals am Lyzeum in Hietzing und mit der Familie Hofmannsthal ebenso wie mit Kassner eng befreundet. Sie hatte 1943 den Kunsthistoriker Bernhard Degenhart (1907–1999) in dessen zweiter Ehe geheiratet. Beide Schwestern hatten 1918 bis 1923 an

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von der wissen Sie ja durch Raimund. Der Degenhardt ist ein sehr lieber Mensch, jünger als sie, dafür aber sehr ergeben; auch gefördert, natürlich. Leider war er, um in Rom bleiben zu können, Parteimitglied geworden ... Nach Österreich wird er für eine Anstellung kaum je in Betracht kommen können.[216] Natürlich arbeitet jetzt die Gegenpartei. Mell wie immer, etwas zurückgedrängt, aber es wird wieder gehen.[217]

der Wiener Kunstgewerbeschule studiert, ihre Ausbildung jeweils mit einem Diplom abgeschlossen und sich als Kunstkeramikerinnen einen Namen gemacht; vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_und_Adelgunde_Krippel [22. März 2023].

216 Degenhart arbeitet nach Anstellungen in München und Florenz von 1933 bis 1939 als Assistent an der Biblioteca Hertziana in Rom, ehe er – als Mitglied der Auslandsorganisation der NSDAP – im September 1939 zum Kustos an der Albertina in Wien ernannt wird. Hier lernt er seine zweite Frau Gundel Krippel kennen. Nach Kriegsende seines Amtes an der Albertina enthoben, lehrt er in Italien am Istituto di Studi Germanici in Rom, bis er 1949 zum Konservator und 1965 Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung in München ernannt wird; vgl. Lexikon der österreichischen Provenienzforschung: https://www.lexikon-provenienzforschung.org/degenhart-bernhard.av (1. März 2023). – Zwei Monate nach diesem Brief an Gerty von Hofmannsthal wendet sich Kassner am 28. März 1946 an Bernard Berenson in Florenz mit der Bitte: »Heute bekomme ich den flehentlichen Brief des Dr. Bernhard Degenhart aus Rom, ich soll mich bei einem Mächtigen für ihn verwenden, dass er, der Kunsthistoriker ist, viele Jahre vor dem Kriege in Rom angestellt war im deutschen Kunsthistorischen Institut (oder wie das heisst), aus Bayern stammt und darum seine Anstellung in Wien als Director der Albertina nicht wieder erlangen wird, dass er eine Anstellung bei der Hertziana (*als Fußnote zugefügt:* Abtheilung des Kunsthistorischen Instituts) finde. Er hätte, wenn Deutsche überhaupt in Betracht kommen, eine gewisse Aussicht, weil er dort zwischen 32–39 Assistent war. Er braucht nur einen Mächtigen, der ein Wort für ihn einlegt. Könnten Sie dieser Mächtige sein, haben Sie Neigung und Möglichkeit dazu? Degenhart ist ein sehr lieber Mensch, ich bin seit langem befreundet mit seiner Frau, die aus dem Kreise um Hofmannsthal kommt, und möchte ihr gerne gefällig sein. Sie haben 41 geheiratet und waren alles in allem kaum mehr als einige Monate zusammen. Bevor er nicht eine Anstellung hat, kann er sie, die in Wien lebt, nicht kommen lassen. [...].«

217 Anspielung auf Mells zwiespältige Haltung nach dem »Anschluss« Österreichs, welchen er mitsamt Hitler, dem »gewaltigen Mann«, in seinem Gedicht »Am Tage der Abstimmung – 10. April 1938« begeistert feiert: »[...] Ja, unsrer Heimatlande lichter Reigen / Will heim ins Reich, dem sie von je zu eigen, / dem sie nie entfremdet in den Zeiten, / Und unser erstes Wort darf sie zurückgeleiten. / Gewaltiger Mann, wie können wir dir danken? Wenn wir von nun an eins sind ohne Wanken. [...]« (in: Bekenntnisbuch österreichischer Dichter. Hg. vom Bund deutscher Schriftsteller Österreichs. Wien 1938, S. 68). Schon in den Vorjahren stand er dem Austrofaschismus nahe, trat 1933 aus dem PEN-Club aus, da der die Bücherverbrennung im Mai 1933 in Deutschland verurteilt hatte, wurde 1937 Präsident des NS-nahen »Bundes deutscher Schriftsteller Österreichs«, lehnte aber später die ihm angetragene Leitung der Reichsschrifttumskammer in Wien ab. 1940/41 wurden Aufführungsverbote für »Das Spiel von den deutschen Ahnen« und »Sieben gegen Theben« verhängt; und auch die von Josef Goebbels missbilligte zweite

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Seine Mutter[218] lebt noch, so mit Ausnahme eines Bruders[219] die ganze Familie, natürlich zusammen. Die Schwester[220] h<at> s<ich> außerordentlich gut bei der Belagerung u. danach benommen. Schlecht u. schwer hat es Frau Schalk. Die ganze Zeit über schon, keine Dienstboten, Haus in der Elisabethstrasse, der Rest des Vermögens, schwer getroffen. Gabriel[221] seinen Posten verloren, jetzt in einer Nervenheilanstalt, er kommt oft zu meiner Frau, geht gleich in die Küche u. isst. Bei der Plünderung hat Lili alle Vorräthe verloren. Jetzt noch ist sie von einem Auto umgestoßen worden, Verletzung am Kopf u. in der Niere. Nein, sie hatte u. hat es schwer. Dabei 73. Ach ich könnte gar nicht aufhören zu erzählen. Alle meine geliebten Sommerorte, Lautschin, Láng, Schönhausen[222] zerstört oder geplündert u. geraubt.

Verleihung des Grillparzer-Preises im Jahre 1940 konnte erst nach Intervention von Josef Nadler erfolgen. Den 1940 gestellten Antrag auf Mitgliedschaft in der NSDAP hatte Mell noch vor der offiziellen Aufnahme zurückgezogen, wahrte aber sein gutes Verhältnis zu Baldur von Schirach, dem Gauleiter und Reichsstatthalter in Wien, der ihm anlässlich des 60. Geburtstages den Ehrenring der Stadt Wien überreichte. Ab 1940 distanzierte Mell sich zunehmend von den Nationalsozialisten (vgl. Christoph Heinrich Binder, Großdeutsche Sehnsüchte und nationalsozialistische Wirklichkeit. Max Mells Haltung in den Jahren 1933 bis 1945; in: Blätter für Heimatkunde 63, 1989, S. 3–9). Nach Kriegsende machte er in seinem Entnazifizierungsverfahren geltend, er habe die NSDAP-Abzeichen nur als Schutz vor Anfeindungen getragen und unter anderem die 87–jährige Baronin Gabriele Oppenheimer (1854–1943) vor drohender Deportierung gerettet – jene Yella Oppenheimer, an die Kassner am 21. Dezember 1942 geschrieben hatte: »Ich freue mich immer vor neuem, wenn ich daran denke, wie sich in Ihrem Leben alles doch nun zum Guten gewandt vom Allerärgsten weg. Uns geht es so leidlich. Unser aller Gedanken sind zu sehr auf die Zukunft gerichtet, als dass man nicht verhältnismäßig leicht über manches Gegenwärtige hinwegkäme« (DLA: A: Kassner, Rudolf). In den Folgejahren erlangt Mell den Rang eines österreichischen ›Staatsdichters‹ und wird zwischen 1951 und 1959 mit zahlreichen Preisen und Ehrungen ausgezeichnet. Vgl. den kritischen Beitrag von Evelyne Polt-Heinzl: »Max Mell, wie immer der gehässigste«. Der österreichische Schriftsteller Max Mell war ein kulturpolitisches Phänomen eigener Art. Ob Monarchie oder Republik, Ständestaat oder Nationalsozialismus – von offizieller Seite wurde sein Werk stets hoch geschätzt (https://volltext.net/texte/max-mell-wie-immer-dergehaessigste/ [12. Februar 2023]).

218 Marie Mell, geb. Rocek (1859–1948).

219 Hofrat Dr. Leo Mell (1881–1945).

220 Wohl die Schauspielerin Maria (Mary) Mell (1885–1954), die von 1901 bis zu ihrem Tod dem Ensemble des Burgtheaters angehört.

221 Gabriel Geyger(–Schalk) (1899–1978), Sohn Lili Schalks aus ihrer ersten Ehe mit dem Maler Ernst Moritz Geyger.

222 Kassners alljährliche Erholungsstätten vor dem Zweiten Weltkrieg: Lautschin: das böhmische Schloss des Fürsten Alexander von Thurn und Taxis; Láng: das südlich

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Edmée Hoyos u. Fürstin Bismarck beide schon gestorben.[223] Ich bin hier durch Burckhardt, habe darauf bestanden, dass meine Frau, die in Dornach ist, auch nach der Schweiz kann. Bin Burckhardt sehr dankbar. Er war da, Dory[224] war da, Irène Carlin war da, Professoren aus Zürich waren da, ein Interviewer u.s.w. Ich bleibe wohl bis über den Sommer hier. Für April in Genf.

Christianes Schicksal ist uns allen *sehr* nahe gegangen.[225] Sie alle waren uns überhaupt sehr gegenwärtig die ganzen furchtbaren Jahre hindurch. Heute ein Gedenkbombentag für Wien IV.[226] Wir waren in Gottes Hand. Nun adieu. Alles Liebe immer

Ihr R .K.

von Budapest gelegene ungarische Schloss des Grafen Janos Zichy (1868–1944) sowie Schönhausen, Witwensitz der Fürstin Herbert Bismarck.

223 Edmée Gräfin Hoyos war am 8. Februar 1945 in Schwertberg, ihre Schwägerin, Fürstin Herbert Bismarck, am 4. Oktober 1945 in Schönau gestorben.

224 Burckhardts Schwester Theodora (Dory) von der Mühll.

225 S. oben Anm. 187.

226 Am 15. Jänner 1945 waren die Bezirke Innere Stadt, Leopoldstadt, Landstraße und Kassners »IV. Bezirk« Wieden bombardiert und schwer getroffen worden; vgl. den Bericht »Schwerer Terrorangriff auf Wien« im »Neuen Wiener Tagblatt« (Tages-Ausgabe) vom 16. Januar 1945, S. 3.

227 DLA: A: Pfeiffer–Belli, Erich. – Erich Pfeiffer–Belli (1901–1989), deutscher Schriftsteller und Journalist; Feuilleton- und Kulturredakteur verschiedener Tageszeitungen wie dem Stuttgarter Neuen Tagblatt, dem Berliner Tageblatt, der Frankfurter Zeitung, den Münchner Neuesten Nachrichten und der Süddeutschen Zeitung. Seit einem Besuch in Muzot im Spätherbst 1949 steht er mit Kassner bis zu dessen Lebensende in freundschaftlicher Verbindung, begleitet von nahezu jährlichen Besuchen in Sierre. Im Frühjahr 1957 stößt er mit seinem Vorschlag einer Sammlung verstreuter Schriften in der Taschenbuchreihe der Ullstein-Bücherei auf Kassners freudige Zustimmung. Im regen Austausch über aufzunehmende Essays und den Titel – »Meinetwegen [...]. Geistige Welten – ich hänge nicht an diesem Titel, aber mir fällt heute kein besserer ein« (an Pfeiffer–Belli, 21. Mai 1958) – erscheint das Bändchen als Nr. 202 der »Ullstein Bücher« rechtzeitig zu Kassners 85. Geburtstag am 11. September 1958: Rudolf Kassner, Geistige Welten. Mit einem Vorwort von Carl J. Burckhardt. Hg. von Erich Pfeiffer–Belli. Dem Vorwort Burckhardts »An Rudolf Kassner« (S. 7–10) folgt ein Einführungsessay von Max Rychner (S. 11–18); den Schluss bildet Pfeiffer-Bellis Nachwort (S. 180–190).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An Erich Pfeiffer–Belli[227]

Sierre 25. 11. 49

Lieber Herr Pfeiffer–Belli!

Küper[228] hat mir vier George Bände geschickt.[229] Da es auf Ihre sehr freundliche Ver<an>lassung geschehen ist, so darf ich Sie wohl auch *bitten*, ihm in meinem Namen zu danken. Das geht doch? Unter uns: ich würde mich – aus Aufrichtigkeit – in meinem directen Dank vielleicht etwas kurz fassen, was ihn kränken könnte. Ich warf (wohl sehr genaue) Blicke ins Jahr der Seele und den Siebenten Ring, und war doch entsetzt ob manchem, vielem, vielem. Ich hatte beide Bände nie gemocht, aber ich dachte nicht, dass vieles darin directe verworfen ist. So etwa alles über Maximins »Gottheit«,[230] wo einem das Kotzen ankommt, dann auch die ganz unwahre Beziehung zu allem, was Natur ist, natürliche Menschenbeziehung. Er ist imposant dort, wo der Wille, die Domination auch in Form von Bewunderung, Bejahung im Spiel ist. Gott, was ist da Richard Wagner nicht mehr, viel mehr![231] Und wie steht auch Rilke rein, menschlich daneben. Ich stehe nicht an,

228 Der Verleger Helmut Küpper (1904–1956) gehörte schon während seiner Studienzeit in Heidelberg dem dortigen George-Kreis an. Nach seiner Promotion zum Dr. phil. wurde er 1935 Gesellschafter in Georges ›Hausverlag‹, dem Berliner Georg Bondi Verlag, und – nach Bondis Tod im Jahre 1935 – 1938 Alleininhaber des nun »Helmut Küpper vormals Georg Bondi« benannten Hauses. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm er die Geschäfte zunächst in Bad Godesberg, sodann in Düsseldorf und München wieder auf. Vgl. Karl Josef Partsch, Küpper, Helmut. In: Neue Deutsche Biographie 13, 1982, S. 230f.

229 Die Gesamt-Ausgabe von Georges Werken in endgültiger Fassung war zwischen 1927 und 1934 in 18 Bänden bei Otto von Holten in Berlin erschienen. Aus den Restbeständen dieser Auflage stammen die hier genannten Bände, darunter »Das Jahr der Seele« als 4. und »Der Siebente Ringe« als 6./7. Band. Ab 1964 wird Küpper einen verkleinerten photomechanischen Nachdruck dieser Gesamt-Ausgabe vorlegen, nachdem er bereits 1958 eine von Robert Boehringer besorgte zweibändige Ausgabe herausgebracht hatte.

230 Mit Bezug auf die »Maximin« betitelten Gedichte im »Siebenten Ring« (wie Anm. 229, S. 96–123), dessen erstes – »Kunfttag I« – mit den Versen beginnt: »Dem bist du kind dem freund / Ich sah in dir den Gott / Den schauernd ich erkannt / Dem meine andacht gilt.« Unter dem Namen »Maximin« war der junge Münchner Gymnasiast Maximilian Kronberger, der am 16. April 1904, einen Tag nach seinem 16. Geburtstag, an Meningitis gestorben war, von George zu einem Gott idealisiert worden.

231 Vgl. die Gegenüberstellung George–Wagner in KSW VII, S. 85f. und KSW VIII, S. 235–238.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

S. G. zum ganz Unguten des Deutschen seit 1890 oder 1870 dazu zu zählen. Mit seiner Opposition dazu.[232]

Alles Gute u., noch einmal, Bitte um die paar Zeilen an Küper.

Ihr

Rud. Kassner

An Felix Braun[233]

Sierre 28./ 11. 49.

Lieber Herr Dr. Braun!

Ich habe das Gefühl, dass Sie zu meinen guten Lesern gehören, darum war es mir eine Freude, Ihnen den »Umgang der

232 Im nächsten Brief an Pfeiffer–Belli vom 2. Dezember 1949 kommt Kassner auf das Thema zurück: »Immer wieder bricht der Gedanke an George, seinen Ruhm seinerzeit in mir auf. Bei allem welche Gewalt über die Sprache! Und wie unheimlich sich doch das deutsche Schicksal in ihm widerspiegelt« (DLA): s. auch den folgenden Brief an Felix Braun.

233 Wienbibliothek im Rathaus. – Der Dichter und Schriftsteller Felix Braun (1885–1973) war nach seiner Promotion zum Dr. phil. als Journalist tätig und wirkte von 1928 bis 1938 als Privatdozent für deutsche Literatur in Palermo und Padua. 1939 emigrierte er nach Großbritannien, kommt 1951 nach Wien zurück (Kassner begrüßt ihn am 25. Januar 1951 mit den Worten: »Hoffentlich können Sie sich in Österreich wieder einleben (ohne zu grosse Opfer«) und arbeitet hier als Dozent am Reinhardt-Seminar und an der Akademie für angewandte Kunst (vgl. Lexikon deutsch-jüdischer Autoren. Bd. 3. Hg. vom Archiv Bibliographia Judaica. München 1995, S. 418–435; Isolde Emich, Leben und Schaffen des Dichters Felix Braun; in: Felix Braun zum achtzigsten Geburtstag am 4. November 1965. Wien 1965, S. 3–22). – Braun war in den 1920er Jahren durch Vermittlung des befreundeten »Romandichters« Emil Scholl (1875–1940), der Marianne Kassners Schwester Agnes Eissler (1884–1944) geheiratet hatte, mit Kassner auf dessen Wunsch in persönlichen Kontakt getreten und erinnert sich nach dem ersten Besuch in der Tilgnerstraße: »Ich war nicht beglückt, als ich fortging. Doch wußte ich, daß ich in einem oberen Bereich geweilt hatte« (Erinnerungen an Rudolf Kassner; in: Felix Braun, Anrufe des Geistes. Graz / Wien / Köln 1965, S. 139–157, hier S. 144f.; zuvor in: Der Bund. Bern, 28. August 1964, S. 7). – Brauns überlieferte Korrespondenz mit Kassner (wie in den allermeisten Fällen sind nur dessen Briefe erhalten) setzt im Juli 1932 ein und erstreckt sich bis März 1954 (Wienbibliothek im Rathaus). Am 25. August 1935 hatte Braun im »Literaturblatt« der »Neuen Freien Presse« (S. 22f.) »Kaßners ›Buch der Gleichnisse‹« als »das schönste seiner bisherigen Werke« besprochen.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jahre«[234] schicken zu können. Ich meine nicht, Rilkes Dichtung sei in toto eine sublimierte Phallik, aber diese kommt darin vor.[235] Wenn Sie wie ich sein geheimgehaltenes Gedicht auf den Phallus im Leib der Geliebten oder Mutter[236] kennen würden, würden Sie mich besser verstehen. Es ist nicht Erotik, sondern eben Phallik, hängt bei ihm mit vielem zusammen und mündet in seine S. Freud-ik. In meiner Einleitung zum Briefwechsel zw. ihm u. der Fürstin Taxis, der im Frühjahr bei Niehans u. Rokitansky in Zürich erscheint, sage ich mein letztes Wort darüber.[237] Diese Phallik kommt bei ihm, die sublimierte, aus seinem Abthun des Logos, aus seiner Beziehung zu Christus.

Ich las dieser Tage z. Th. mit wahrem Entsetzen in Georges 7tem Ring. Wie rein steht Rilke nicht daneben! Wie uneitel! Georges Dichtung ist zu einem grossen Theil sublimierte Eitelkeit. Ein Narciss, der geisselt! Mm. Purtscher–Wydenbruck bewundert sehr Eliot.[238] Ich mag

234 Rudolf Kassner, Umgang der Jahre. Gleichnis – Gespräch – Essay – Erinnerung. Erlenbach-Zürich 1949: KSW IX, S. 5–401. Das Buch war am 8. November 1949 ausgeliefert worden.

235 Im Aufsatz »Rainer Maria Rilke. Zu seinem zwanzigsten Todestag«, der, zuerst im Dezember 1946 in den »Schweizer Monatsheften« (26, 1946, H. 9, S. 552–558) erschienen, den »Umgang der Jahre« beschließt (KSW IX, S. 392–401), spricht Kassner »von einer sublimierten Phallik« bei Rilke, unter Verweis auf Gedichte wie »Der Schwan«, »Flamingos« oder die »fünfte Elegie« (S. 397).

236 Die »Sieben Gedichte« aus dem Spätherbst 1915 werden erst 1956 im Zweiten Band von Rilkes »Sämtlichen Werken« öffentlich bekannt gemacht: Gedichte. Zweiter Teil. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber–Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden 1956, S. 435–438.

237 Kassners 1948 abgeschlossener und 1949 als Sonderdruck zur Hundertjahr-Feier des Schweizerischen Buchhändlervereins erschienener Aufsatz »Zum Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und der Fürstin Marie von Thurn und Taxis–Hohenlohe« wird übernommen in Rilke–Taxis (wie Anm. 37), S. XIII–XXXVII; zu Rilkes »Neigung zur Psychoanalyse« s. ebd., S. XXXIVf. (KSW X, S. 339f.).

238 Die österreichische Schriftstellerin, Übersetzerin und Malerin Nora Gräfin Wydenbruck (1894–1959) ist seit 1919 mit dem Maler Alfons Purtscher (1855–1962) verheiratet. 1926 folgt sie ihm nach England, wo beide 1933 die britische Staatsbürgerschaft erwerben. Im Frühjahr 1921 war sie mit Rilke in brieflichen Kontakt getreten, hatte 1948 dessen »Duineser Elegien« ins Englische übersetzt und 1949 die Biographie »Rilke: Man and Poet. A Biographical Study« veröffentlicht. Zu diesem Zweck hatte sie Kontakt zu Kassner aufgenommen, dem sie im »Foreword« (S. 6) neben anderen – darunter Felix Braun, ihrem »guide, philosopher and friend« – für die Erlaubnis dankt, »to quote from their works«. Kassner spielt mit seiner Bemerkung wohl auf die gedruckte Widmung des Rilke-Buches an: »To T. S. Eliot / the other great poet whom I have been privileged to

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(seit langem) seine Prosa; seine Dichtung ist synthetisch, wie es synthetisches Elfenbein gibt u. ähnliches.[239] Wie gut doch die österreich. Dichtung seit 1890 neben der der anderen dasteht! Der schauerliche Mangel an Natur bei den Deutschen seit der Romantik!

Mit den besten Wünschen u. Grüssen
Ihr

Rud. Kassner

Ich wüsste gerne die Adresse der Gerty Hofmannsthal.[240]

An Annette Kolb[241]

Sierre
Hotel »Bellevue« 13./III.50.

Liebe Annette Kolb!

Dank für die freundliche Überraschung durch Ihre Zeilen. Gide hat mein Paris (1900) seinerzeit im Mercur gelesen[242] u. wollte sich darauf

know, in gratitude« (S. 7). Sie hatte T. S. (Thomas Stearns) Eliot (1888–1965) im Februar 1945 kennengelernt und wird in der Folge einige seiner Werke ins Deutsche übertragen; vgl. Nora Wydenbruck, My Two Worlds. An Autobiography. London / New York / Toronto 1956.

239 Kassner war Eliot im Herbst 1926 durch Vermittlung der Prinzessin Marguerite Bassiano in Paris begegnet und hatte ihn Fürstin Bismarck als »einen bedeutenden Lyriker und Essayisten« vorgestellt. Die von Eliot herausgegebene Zeitschrift »The Criterion« hatte im Oktober 1930 (Bd. 10, Nr. 28, S. 25–35) Kassners Essay »Von der Eitelkeit« als »Concerning Vanity« in englischer Übersetzung veröffentlicht; und Eliot selbst wird 1953 zu Kassners 80. Geburtstag eine kurze »Congratulation« beisteuern, »to salute and pay homage to so distinguished an author and so great a European who has every reason to look back with pride upon his life work« (Kassner, Gedenkbuch [wie Anm. 164], S. 207f.).

240 Vgl. oben Anm. 207.

241 Monacensia. – Kassner hatte Annette Kolb (1870–1967) in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg wohl im Münchner Salon des Verlegerehepaars Hugo und Elsa Bruckmann kennengelernt. Im Januar 1912 hatte er mit ihr am Treffen auf Schloss Neubeuern teilgenommen, zu dem Hugo von Hofmannsthal in Absprache mit der Schlossherrin Julie Freifrau von Wendelstadt alljährlich Freunde und Weggefährten einzuladen pflegte. Das Gästebuch von Neubeuern verzeichnet unter dem »5.I.12 – 7.I.12« auf derselben Seite die Einträge Kassners, Annette Kolbs und Hugo und Gerty von Hofmannsthals (Reinhard Käsinger, Aus den Gästebüchern von Schloss Neubeuern Band I–VII. Neubeuern 2009, S. 578). Im Februar 1933 hatte Annette Kolb Deutschland verlassen und sich nach

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in der Einleitung zu Drouins Goethe beziehen. Ach! bitte schicken Sie mir nicht die *Sagesse*.[243] Ich lese immer weniger gerne *über*, wie sich der alte Adolf Hildebrandt ausgedrückt hat.[244]

Ja die Akademie.[245] Ich habe zu innerst gar keine Beziehung zu so etwas, schon wirklich gar keine, hatte nie eine gehabt, ebensowenig zu

Stationen in Luxemburg, der Schweiz, England und Irland in Paris niedergelassen, ehe sie im April 1941 über Spanien und Lissabon nach New York emigriert und von dort als eine der Ersten Ende Oktober 1945 wieder nach Europa zurückgekehrt war. Hier zunächst ohne feste »Bleibe [...] schlüpfte sie wieder [...] bei verschiedenen Freunden in der Schweiz« unter (Ich habe etwas zu sagen. Annette Kolb. 1870–1967. Hg. von Sigrid Bauschinger. Ausstellung der Münchner Stadtbibliothek. München 1993, S. 179) und war in Zürich auch Kassner begegnet; s. unten Anm. 249.

242 Rudolf Kassner, Erinnerungen an Paris. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 1, 1947/48, H. 6, S. 842–857; dabei handelt es sich um einen erweiterten und überarbeiteten Teildruck des gleichnamigen Aufsatzes, der im Januar 1941 in der »Neuen Rundschau«, S. 41–52, erschienen war. Kassner hatte André Gide am 1. Januar 1948 darauf aufmerksam gemacht: »Im Jannuar, gegen Ende, werden es 48 Jahre, dass ich Ihnen zum erstenmal begegnet bin. Wir frühstückten zusammen bei Duval auf dem Boulevard St. Michel. <Henri> Ghéon war dabei, <Charles> Chanvin u. ich glaube auch, Drouin [...]. Im Jahre 40 schrieb ich für die Neue Rundschau Erinnerungen an Paris 1900. [...]. Man will sie jetzt wieder abdrucken. Im Mercur [...]« (Klaus E. Bohnenkamp / Claude Foucart, Rudolf Kassners Briefe an André Gide. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 30, 1986, S. 83–127, hier S. 125). Aus dem »Merkur« geht der Text unter dem neuen Titel »Paris (1900)« 1949 in den »Umgang der Jahre« ein (KSW IX, S. 358–391). Darin erinnert sich Kassner der Wiederbegegnung mit dem vormaligen Berliner Kommilitonen Charles Drouin (1871–1943), der »*das* Buch über Goethe schreiben« wollte und der, als Schwager André Gides, ihm den Zugang zur jungen Pariser Literaturszene eröffnete.

243 Aus Drouins »La Sagesse de Goethe« waren unter dem Pseudonym Michel Arnaud zwischen September 1900 und Juni 1903 einzelne Kapitel in der Zeitschrift »L'Ermitage« erschienen. Nach Drouins Tod hatte André Gide das Werk zusammengefasst und 1949 mit einer »Préface d'André Gide« bei Gallimard in Paris herausgebracht, ohne allerdings die hier zitierte Absicht zu verwirklichen, auf Kassners Pariser Erinnerungen einzugehen; vgl. KSW IX, S. 363–365 und S. 921f.

244 Diesen Ausspruch Adolf Hildebrandts (1847–1921), eines der führenden deutschen Bildhauer seiner Zeit mit Sitz in München, zitiert drei Jahre später auch Annette Kolb in ihrem zu Kassners 80. Geburtstag gedruckten Brief vom 14. Juli 1953: »Als eines Abends bei Adolf Hildebrandt die Rede kam auf ein Buch, das sich, glaube ich, auf Goethe bezog, und er um seine Meinung befragt wurde, sagte er: ›ich lese nicht *über*‹, und wir lachten wohl wissend, wie er es meinte« (Kassner, Gedenkbuch [wie Anm. 164], S. 46f.).

245 Am 9. Juli 1949 hatten »deutsche Gelehrte, Forscher und Dichter [...] in Worms die Akademie der Wissenschaften und der Literatur gegründet und Mainz zu ihrem Sitz« und Alfred Döblin zum Präsidenten gewählt. Auf der Vorschlagsliste für erste Zuwahlen der Klasse für Literatur findet sich u.a. Rudolf Kassner (Alfred Döblin, 1878–1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Penclubs u. dergleichen. Im 77sten überlässt man das anderen, schon gar, wenn man zu den anderen erst recht keine hat. Döblin wollte mich mit Schmittbonn u. Hausenstein[246] locken. Um Gottes willen! Und dann noch etwas, was ich erst dem Prof. Emge[247] schrieb später, da ich es zuerst noch nicht wusste. Ich mag nicht eine deutsche Akademie, die der französische Chef de l'éducation zusammenruft (wie mit klatschenden Händen eine Gouvernante Kinder aus der Schule an den Spielplatz ruft).[248]

Rechnen Sie dazu, dass ich deutschen Boden wohl nicht mehr betreten werde, da ich ziemlich unbeweglich, d.h. ein Auf-der Terrasse-auf u. ab-Gehender geworden bin u. seit dem wir uns in Zürich 46 gespro-

Marbach am Neckar 1978, S. 51 und S. 469–471). Döblins Schreiben an Kassner ist ebenso wenig erhalten geblieben wie Kassners Antwort; es dürfte jedoch dem Brief entsprochen haben, in welchem Döblin am 18. Juli 1949 Hans Henny Jahnn Gründung und Ziele der Akademie dargelegt hatte: »Die Abteilung für Literatur, als deren Gründergruppe Herr <Walter> von Molo, Wilhelm Schmidtbonn und ich zeichnen, [...] haben Sie, lieber Herr Jahnn, genannt, und ich habe es unternommen, Sie persönlich einzuladen. [...] Die erste Zuwahl wird kaum mehr als sechs neue Namen betreffen. Wir haben, nur kurz zu Ihrer Orientierung, weiter vorgeschlagen und um Einladung gebeten: Wilhelm Hausenstein, Werner Bergengruen, Rudolf Kassner, Hermann Kasack, Annette Kolb« (Alfred Döblin, Briefe. Hg. von Walter Muschg, weitergeführt von Heinz Graber. Olten / Freiburg i. Br. 1970, S. 397). Kassner lehnt, anders als Annette Kolb, die angetragene Mitgliedschaft ab.

246 Der Schriftsteller Wilhelm Schmidtbonn (1876–1952) sowie der Schriftsteller, Kunstkritiker und Diplomat Wilhelm Hausenstein (1882–1957).

247 Emge (s. oben Anm. 98) ist Gründungsmitglied und Senator der genannten Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz.

248 An Emge hatte Kassner am 9. August 1949 geschrieben: »Akademie der Wissenschaften – ja, eine solche der Literatur – das geht mir weniger ein. Ich habe darüber Döblin alles geschrieben, was ich ihm darüber schreiben konnte. Was hat zu allem dazu der Chef de l'éducation bei soetwas zu suchen? Hat er die Anregung gegeben? Man hätte warten sollen, bis davon keine Anregung ausgehen konnte. Wenn wir uns einmal sehen, werden wir uns darüber zu unterhalten haben« (Bundesarchiv, Koblenz). Kassner bezieht sich in beiden Fällen auf den Umstand, dass Döblin am 1. Januar 1949 durch das Pariser Ministère de l'Education Nationale zum Officier d'Académie ernannt worden war. Emge wird in einem Artikel über »Entstehung und Art der neuen Körperschaft« feststellen, sie »wäre nicht möglich geworden, wenn die Akademie nicht von Anfang an die Förderung durch die Besatzungsbehörde erfahren hätte« (Das Goldene Tor. Zweimonatsschrift für Literatur und Kunst 5, H. 2, April 1950, S. 86–88; vgl. Alfred Döblin. Ausstellungskatalog [wie Anm. 245], S. 51 und S. 471).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chen haben, nur einmal in der Eisenbahn gefahren bin. Gleich darauf nach Basel zu meiner Vorlesung.[249]

Sonst geht es mir gut. Man gewinnt mit den Jahren einen immer reineren Blick für alles, was eine Gnade ist. Für die ich Gott täglich danke.

Für Frau Burckhardt trauere ich so wie Sie u. alle Freunde der ungewöhnlichen Frau.[250]

Alles Liebe.

Rud Kassner

An Felix Braun[251]

Sierre 8./IV. 52

Sehr geehrter Herr D[r]. Braun!

Ich hoffe sehr, dass Sie die Lungenentzündung nun überstanden haben u. ganz wohlauf sind. Penicilin ist sehr efficace, hat einem 92jährigen Schwager[252] das Leben geschenkt, aber man zahlt mit langer Mattigkeit. Wie sollte es anders sein?!

249 Kassner hatte sich auf Anregung Werner Reinharts von Mitte Oktober bis 3. November 1946 in Zürich aufgehalten und war dort mit zahlreichen alten und neuen Freunden und Bekannten zusammengetroffen, darunter offenbar auch mit Annette Kolb. Nach Sierre im Kanton Wallis zurückgekehrt, wo er seit Mitte August als Reinharts Gast im Hotel »Bellevue« den bleibenden Wohnsitz seiner letzten Lebensjahre gefunden hatte, war er Anfang Dezember nach Basel gereist und hatte dort am 2. und 3. Dezember im »Penclub« und im »Philosophischen Verein« vorgelesen, und zwar Auszüge aus der »Transfiguration«, aus der kurz zuvor am 23. November erschienenen »Zweiten Fahrt« sowie aus der noch unveröffentlichten »Rede an die Erben«, dem Nachwort zum im September 1947 erscheinenden »Neunzehnten Jahrhundert« (KSW VII, S. 356–399).

250 Helene Burckhardt–Schazmann (geb. 1871), die von Kassner hochverehrte Mutter Carl J. Burckhardts, war am 19. Dezember 1949 unerwartet verstorben. Aus diesem Anlass hatte Kassner für die »Basler Nachrichten« ein Gedenkwort »Zum Tode von Frau Helene Burckhardt–Schazmann« geschrieben, das jedoch die Redaktion zu spät erreicht und ungedruckt bleibt; jetzt aus dem Nachlass in: KSW X, S. 611–612; zur Entstehung ebd., S. 1049f.

251 Wienbibliothek im Rathaus.

252 Georg Friemel, der Ehemann von Kassners ältester Schwester Marie, s. oben Anm. 48.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sierre u. Wien, ach![253] Die Wagschale Wien schnellt hinauf wie die eine des Franz Moor,[254] sooft Sierre es aufzuwiegen hat. Der Hauptgrund, warum ich hier im Hotel bin, ist der, dass mein Gehen immer schlechter wird u. das Hotel hier u. oben in Crans (im Sommer) mit ihren beiden Terrassen mir Bewegungsmöglichkeit verschafft, die ich in Wien oder sonstwo nicht haben könnte. In Wien wäre ich an einen bath-chair gebunden,[255] wenn ich aus dem Zimmer wollte. Mein Aufenthalt hier hat nichts unmittelbar mit Rilke zu thun. Ich war ca 4 Jahre nicht auf Muzot, habe 6 Jahre keine Eisenbahn betreten etc. etc. Wie sich alles weiter gestalten wird, mein Gehen vor allem, ist bei meinem Alter – in 1½ Jahren bin ich 80 – nicht abzusehen. Auf keinen Fall nicht sehr heiter, weil ich mein ganzes Leben lang viel im Freien war. Kein Mensch glaubt mir jetzt, dass ich in Lautschin oft Spaziergänge bis zu 4 Stunden gemacht habe ...[256]

Jedenfalls rührt mich sehr die Sorge, der sorgende Gedanke des Unterrichtsministeriums.[257]

253 Braun hatte wiederholt gefragt, ob und wann Kassner nach Wien zurückkehren wolle. Nach erneuter Anfrage wird Kassner am 27. Mai 1952 ungeduldig feststellen: »Ich denke, wir lassen am besten das Thema Rückkehr ruhen. So lange, als es geht. Auf alle Fälle sehe <vom Empfänger wohl wegen der unsicheren Lesung unterstrichen> ich mich nicht von hier weg« (Wienbibliothek im Rathaus).

254 Mit Bezug auf die Jenseitsvisionen des Franz Moor in Schillers »Räubern«, V. Akt, Szene 1.

255 Ein Rollstuhl, so benannt nach seinem Ursprungsort, der Stadt Bath in England.

256 Vgl. oben, S. 47. Kassners Brief an Fürstin Bismarck aus Lautschin (Loućen) vom 18. August 1938.

257 Österreichischer Unterrichtsminister ist derzeit Dr. jur. Ernst Kolb (1912–1978). In seiner Amtszeit vom Januar 1952 bis 31. Oktober 1954 setzt er sich vielfach für Kassner und dessen Werk ein, motiviert und tatkräftig unterstützt von Herta Staub (1908–1996), der Schriftstellerin, Journalistin und einflussreichen Referentin am Kulturamt in Wien. In dieser Funktion hatte sie sich unmittelbar nach Kriegsende um die Lebenssituation Kassners und seiner Frau gekümmert und schließlich im Spätherbst 1945 gemeinsam mit Carl J. Burckhardt die Ausreise in die Schweiz ermöglicht (s. oben Anm. 185). Auf Kassners Wunsch wird sie seine Nachlassverwalterin und gehört 1962, gemeinsam mit dem Unterrichtsministerium und der Österreichischen Nationalbibliothek, zu den Gründern der Rudolf-Kassner-Gesellschaft, zu deren Geschäftsführerin sie berufen wird; vgl. Lisa Fischer, »Jenseits vom lärmenden Käfig«. Die Lyrikerin, Journalistin und Aktivistin Herta Staub. Wien u.a. 1997, S. 105–111 und S. 120–125.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Habe heute Ihren Johann vom Kreuz[258] erhalten u. danke Ihnen sehr dafür. Ist alles Spanische nicht dem Deutschen sehr ferne, ferner als alle anderen Sprachen u. dem, was diese ausdrücken?

Sie fragen mich nach meinem Verhältnis zu Mells Nibelungen. Ich finde sie – abgesehen von ein paar Mellscenen, Mellausbrüchen siehe! Kriemhilds Begrüssung von Giselher in Ungarn![259] – von Grund aus verfehlt. Was episch möglich erscheint, wird auf der Bühne unerträglich. Im übrigen mag ich die Nibelungen heute weniger denn je. Sie sind sehr, sind entsetzlich deutsch, und dagegen habe ich seit 1933 resp. 38 noch etwas auf dem Herzen. Lese jetzt den wundervollen Band II. von Hofmannsthals Prosa. Oft freilich vermisse ich ein genaueres Mass, etwas mehr Strenge, ein besseres Sitzen, wie man von einem Rock sagt, dass er sitzt. So bei Balzac, auch bei Meeres u. der Liebe Wellen,[260] aber offenbar hat er den Faltenwurf, den schönsten, allem anderen vorgezogen.

Alles Gute u. mit den besten Grüssen

Ihr

Rud. Kassner

258 Johannes vom Kreuz. Die dunkle Nacht der Seele. Sämtliche Dichtungen. Aus dem Spanischen übertragen und eingeleitet von Felix Braun. Salzburg 1952.

259 Max Mell, Der Nibelunge Not. Dramatische Dichtung in zwei Teilen. Salzburg 1951; hier mit Bezug auf den »Zweiten Teil«, S. 123f. – Beide Teile bleiben in diesem Druck unbetitelt. Der erste Teil war als »Der Nibelunge Not« am 23. Januar 1944 am Burgtheater uraufgeführt worden (s. oben, S. 53, Kassners Brief an Mell vom 17. Februar 1944); der zweite Teil folgte als »Kriemhilds Rache« am 6. Januar 1951 am selben Haus (vgl. die ausführliche Rezension von Edwin Rollett in der »Wiener Zeitung« vom 9. Januar 1951, S. 3). Schon im November 1930 hatte Kassner der Prinzessin Bassiano mit Blick auf Mells entstehende Tragödie »Sieben gegen Theben« erklärt, er kenne bisher nur Fragmente: »They are fine without being by any means overwhelming. He did not trouble much about the fact of their all being old, almost prehistoric, legendary Greeks and gave each of them a tender Mell-heart with delicate and delicately poetical Mell-feelings and utterances, so that when one of them says: God, he would just as well or better say: Jesus Maria Josef« (BW Caetani [wie Anm. 77], S. 224).

260 Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Prosa II. Frankfurt a.M. 1951, darin: »Balzac« (1908), S. 328–345; »Des Meeres und der Liebe Wellen« (1902), S. 28–31. – Am 21. Januar 1951 hatte Kassner für das »kostbare Geschenk« gedankt, das ihm Gerty von Hofmannsthal mit fünf Bänden der von Herbert Steiner besorgten »Gesammelten Werke in Einzelausgaben« gemacht hatte.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An Werner Bock[261]

Sierre 6./10. 53

Sehr geehrter Herr Professor Bock!

Ich habe Sie zunächst zu Ihrem 60sten zu beglückwünschen, und dann erst für so vieles Gute zu danken, das Sie mir anlässlich meines 80sten zukommen liessen. Ein regelrechter Austausch.[262] Man ist in Augenblicken dazu verführt zu sagen: wie zwischen Potentaten. Sie haben auch ausserhalb Ihres Vaterlandes eine Gemeinde von vereh-

261 DLA: A: Bock, Werner. – Der am 14. Oktober 1893 in Gießen geborene Werner Bock lebt nach der Teilnahme am Ersten Weltkrieg und seiner Promotion zum Dr. phil. (1919) als freier Schriftsteller. 1934 mit Publikationsverbot belegt, emigriert er 1939 über Frankreich nach Argentinien, wo ihm 1942 die Staatsbürgerschaft verliehen wird. Er arbeitet in Buenos Aires für verschiedene deutschsprachige Zeitungen und Zeitschriften, wirkt von 1946 bis 1949 als Professor für Deutsche Literatur und Philosophie in Montevideo und versucht mit großem Engagement, Kassners Werk für eine spanischsprachige Leserschaft zu erschließen. Auf seinen Europareisen zwischen Dezember 1952 und September 1958 besucht er Kassner mehrfach in Sierre – zum ersten Mal im Dezember 1952, wozu Kassner am 28. April 1953 anmerkt: »Ich habe Ihren Besuch im letzten Winter in angenehmster Erinnerung u. hoffe, dass sich so etwas wiederholen lässt.« Am Briefschluss fügt er hinzu: »Die meisten Leser sind bei mir ungefähr so zwischen Knie u. Fussgelenk angekommen, bis zum Haupt oben ist es noch ein langer Weg, der genommen werden muss.« (DLA) 1954 erscheint die Festschrift zu Bocks 60. Geburtstag: »Lenz im Herbst«. Hg. von der Academia Goetheana – Buenos Aires, in der Kassner unter den »Besonderen Festgaben« auf S. 114f. mit Sätzen »Aus einem Notizbuch. Für Werner Bock« vertreten ist. 1958 verlegt Bock seinen Lebens- und Arbeitsort nach Losone im Tessin; vgl. Kerstin Unseld, Werner Bock. Ein deutscher Literat am Rio de la Plata. Heidelberg 2009, vor allem die Kapitel: »Über Les Milles nach Buenos Aires: Auswanderung. 1940« (S. 62–71), »Wieder zurück in Europa. 1958« (S. 71–77) und insbesondre »Der Einfluss Rudolf Kassners auf Bocks Essayschaffen« (S. 207–214); s. auch: Internationales Germanistenlexikon. 1800–1950. Hg. von Christoph König. Bd. 1. Berlin / New York 2007, S. 210–212. – Die zwölf im DLA verwahrten Briefe Kassners an Bock datieren von April 1953 bis Januar 1959.

262 Anspielung auf die gegenseitigen literarischen ›Gaben‹ zu Bocks 60. (in: »Lenz im Herbst«: oben Anm. 261) und Kassners 80. Geburtstag: »Conversación con Rudolf Kassner« (in: Revista Sur, Bd. 233, Juli/August 1953; deutsch: »Unterredung mit Rudolf Kassner; in: Hüben und Drüben. Beilage zum Argentinischen Tageblatt. Buenos Aires, 13. September 1953), «Rudolf Kassner, dialéctico de corazón (in: La Nación. Buenos Aires, 13. September 1953) und »La cosmovisión de Rudolf Kassner. Una conceptión mística de la historia (in: Imago Mundi. Revista de Historia de la Cultura. Buenos Aires. 2. Dezember 1953, S. 47–55). Alle drei werden 1957 aufgenommen in den Band: Werner Bock, Momento y Eternidad. Ensayos sobre literatura aleman. Buenos Aires, 1957, S. 61–82.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

renden Schülern, die Ihnen zugethan ist. Auch dazu muss man Sie beglückwünschen. Es wird Sie vielleicht interessieren, dass Ihr Aufsatz über mich im Sur zugleich in Genf gelesen wurde, und zwar von dem bekannten Dirigenten Ernest Ansermet und dass Sie ihm auf diese eher grossangelegte Art und Weise zu meiner Adresse verholfen haben. Wie weit ich Ihnen dafür zu danken haben werde, wird sich zeigen, nachdem er seinen angekündigten Besuch gemacht hat. Ihm hat es meine Physiognomik offenbar angethan, er will ihr, scheint es, eine phénoménologie de la musique entgegenhalten. Hoffen wir das Beste. Einstweilen habe ich noch etwas Angst vor solchen Sachen, Entwicklungen u. s. fort.[263]

Ich bin neugierig zu hören, ob Sur das Projekt, den Umgang der Jahre ins Spanische zu übersetzen, realisieren wird.[264] Rentsch war

263 Ernest Ansermet (1883–1969), Schweizer Dirigent, Orchestergründer und Musiktheoretiker in Genf. Zeitweise gleichzeitiger Leiter des Orchesters der »Ballets Russes«, des 1918 von ihm gegründeten »Orchestre Romand (O.R.)« sowie des 1922 von ihm ins Leben gerufenen »Argentinischen National-Orchester (Orquesta Sinfónica Argentina)« in Buenos Aires, aus welcher Tätigkeit seine enge Verbindung zu Argentinien und zu Victoria Ocampo datieren (s. unten Anm. 264 sowie »Vies croisées de Victoria Ocampo et Ernest Ansermet, Correspondance 1924–1969«. Hg. von Jean–Jacques Langendorf. Paris 2005). 1940 gründete er das »Orchestre de la Suisse romande (OSR)«, das er mit großem internationalen Erfolg bis 1967 leitet. Seine wegweisende musiktheoretische Abhandlung »Les fondements de la musique dans la conscience humaine« erscheint 1961 in zwei Bänden (Grundwerk und Noten); die deutsche Übersetzung »Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein« folgt 1965: vgl. Jean–Jacques Langendorf, Ansermet, Ernest; in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), übersetzt aus dem Französischen: https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/020533/2014–03–27/ [14. Juli 2023]. – Nach freundlicher Mitteilung von Frau Ramona Fritschi, Conservatrice des Manuscrits, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, fehlt im dort betreuten Nachlass Ansermets jede Spur einer Korrespondenz oder einer Begegnung mit Kassner. Ein gleichwohl mögliches Zusammentreffen mag zu keinem für Ansermet positiven Ergebnis geführt haben; denn, wie er im späteren Gespräch bekennt: »[...] je n'ai jamais trouvé une véritable élucidation du mystère de la musique chez aucun philosophe« (Ernest Ansermet et J.-Claude Piguet, Entretiens sur la Musique. Neuchatel 1963, S. 105).

264 Die argentinische Schriftstellerin, Kulturmanagerin und Feministin Victoria Ocampo (1890–1979) hatte 1931 die Kulturzeitschrift »SUR« und den gleichnamigen Verlag gegründet. Der hatte am 25. Februar 1953 bei Eugen Rentsch in Erlenbach-Zürich die Übersetzungsrechte für einige von Bock ausgewählte Kassner-Essays erbeten, war aber für diese Texte an den Insel-Verlag verwiesen worden. Daraufhin hatte Bock, von SUR beauftragt, sich am 9. April 1953 mit der »Insel« in Verbindung gesetzt (vgl. Unseld, Werner Bock [wie Anm. 261], S. 208). In der gleichzeitigen Korrespondenz zwischen dem Insel-Verlag und Kassner wird das Übersetzungsprojekt, das letztlich unverwirklicht bleibt, nicht erwähnt.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

für mich sehr thätig. Ausser meinem »Inwendigen Reich« hat er ein *Gedenkbuch* herausgegeben zu meinem 80sten. Ich nehme an, dass Sie ein Exemplar erhalten haben.[265]

Nochmals meine herzlichsten Glückwünsche, reichlichen Ertrag im Gebiete des Geistes sind darin enthalten und manches andere.

In freundlicher Erinnerung

Ihr

sehr ergeb.

Rud. Kassner

An Gertrud von Heiseler[266]

S<ierre> 4.2.58

Liebe Gertrude v. Heiseler!

Ihre Briefe haben einen Ton wie keine anderen u. ich danke Ihnen dafür. Es ist schön u. gut, einen solchen Ton zu vernehmen.

Ich bin also in B. H. Lebenswegen.[267] Sein Grillparzer ist als kritische Sicht vielleicht das beste, was ich über ihn gelesen habe. Hofmannsthal-Essay ist schöner,[268] aber ich fand es seit langem wichtig, dass einmal zugleich bewundernd u. kritisch geschrieben wird über ihn. Auch mag ich sehr B. Einstellung zum Österreichischen.

265 Rudolf Kassner, Das inwendige Reich. Versuch einer Physiognomik der Ideen. Erlenbach-Zürich 1953 (KSW IX, S. 523–647); sowie: Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch (wie Anm. 164).

266 DLA: A: Heiseler, Bernt und Gertrud von. – Heiselers Ehefrau, die Germanistin Dr. phil. Gertrud von Heiseler, geb. Gräfin Resseguier–Miremont (1915–2001).

267 Bernt von Heiseler, Lebenswege der Dichter. Vier Beiträge. Gütersloh 1958: Kleist: S. 11–87, Grillparzer: S. 89–120, Stefan George: S. 121–195, Henry von Heiseler: S. 197–256.

268 Vermutlich denkt Kassner an Hofmannsthals Essay »Grillparzers politisches Vermächtnis«, der am 16. Mai 1915 in der »Neuen Freien Presse« erschienen war und den er im Dezember 1917 bei der Lektüre des Dritten Bands von Hofmannsthals »Prosaischen Schriften« (Berlin 1917) wieder gelesen hatte: »Ich habe«, so schreibt er am 15. Dezember 1917, »Ihren dritten Band erhalten u. gleich gelesen, obwohl mir so ziemlich alles noch gänzlich gegenwärtig war. Ich schätze sehr das über Grillparzer [...]. Eine wunderbare Zartheit, Schmiegsamkeit u. Reife in dem was Sie da sagen u. wie Sie es sagen« (BW Kassner, S. 200).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zuerst habe ich George gelesen, dem ich einiges Biographische verdanke. Meine Abneigung zu George ist immer gewachsen u. heuer ganz entschieden. Ich finde so etwas wie pag 146[269] unerträglich, fast das meiste, auch offenbar Schoene, irgendwie krank (ein wenig in der Urbedeutung des Wortes krank[270]), krank und cranc. Es ist nicht die Lüge u. Eitelkeit in so etwas wie: der Christ, der tanzt,[271] das mir schon widerwärtig war als ich G. noch vielfach bewundert habe, sondern ich möchte sagen, sein Unwahres ist schon in seiner Seele wie der Krebs im Körper.

Ich bin im Kleist, noch nicht weit, aber der scheint mir sehr gekonnt. Ich wusste nichts von Kleists Musikalität, habe sie aber im »19. Jahrhundert« wohl richtig erkannt und gefühlt.[272] Mir sagt seine Prosa mehr als seine Poesie. Das Erdbeben in Chile ist eines der grössten Meisterwerke. B. hat sehr recht, dass er uns dazu beglückwünscht, dass uns Georges Erzählung aus seiner Jugend erspart blieb.[273] Ich erinnere

269 Im Gegensatz zu einigen frühen Gedichten, bei denen George »ins Kunstgewerbliche gerät«, zitiert Heiseler auf der genannten S. 146 die drei Strophen von »Der Einsiedel« aus dem »Buch der Sagen und Sänge« (Stefan George, Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. III. Hg. von Ute Oelmann. Stuttgart 1991, S. 55) als eines »der besten seines Lebens«.

270 Als ursprüngliche Bedeutung nennt das »Deutsche Wörterbuch« von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 5. Leipzig 1873, Sp. 2023: »leibesschwach, kraftlos, gelähmt«.

271 Heiseler, Lebenswege der Dichter (wie Anm. 267, S. 190), zitiert als »weniger glücklich« aus Georges »Gespräch des Herrn mit einem römischen Hauptmann« die Aussage des Herrn: »Des Sohnes banner mag im erdrund siegend wehn / Äonenlang sein sinnbild ob den völkern stehn / Eh wer des bundes fülle schaut: den Christ im tanz« (Stefan George, Sämtliche Werke. Bd. IX: Das Neue Reich. Hg. von Ute Oelmann. Stuttgart 2001, S. 59); vgl. dazu KSW IX, S. 438.

272 Am Beginn des Essays »Kleist« berichtet Heiseler (wie Anm. 267, S. 17f.) von Kleists »außerordentliche<m> Talent für Musik« und belegt die »musikalische Grundrichtung seiner Natur« mit Beispielen aus Kleists Leben. Kassner hatte im Buch »Das neunzehnte Jahrhundert. Ausdruck und Größe« (1947) von Kleist im Kapitel »Das neue Jahrhundert« gehandelt und ausgeführt, Kleist sei »kopfüber« in die Welt dieses neuen Jahrhunderts gestürzt, in der »an Stelle des Auges das Ohr getreten« sei: »Kleists Welt <muß> als eine des Ohrs mehr als des Auges bezeichnet werden« (KSW VIII, S. 100–106, bes. S. 101 und S. 104).

273 Vgl. Heiseler, Lebenswege der Dichter (wie Anm. 267), S. 138: »Wie die dramatische, so scheint auch die prosaische Rede sich diesem Dichter zu versagen, und wenn er wirklich, wie bei Edgar Salin berichtet wird, einmal den Gedanken hatte, eine Art von autobiographischer Erzählung ›Der Burgjüngling‹ zu schreiben, so war es gewiß ein guter Instinkt, der ihn das wieder aufgeben ließ.«

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mich dass mir seine Rede auf Mallarmé, aus Thaten u. Tage (oder ähnlich) schon vor vielen Jahren unerträglich erschienen ist.[274]

Das Richtige über George muss noch geschrieben werden, er gehört, wenn auch als Tadler, ganz zu der deutschen Epoche Wilhelm II. u. dessen, dessen Namen ich weder gerne schreibe noch ausspreche,[275] dazu. Dass er es als Tadler that, ist das Krebsartige (Krebshafte) an ihm. Ich mag eigentlich die ganze Literatur dieses Reiches* nicht. Wie viel Echtes war nicht in G. Hauptmann, u. wie ist das dann verschwollen, bonzig u. dumm geworden! Wie gescheit ein Borchardt u. wie widerwärtig, falsch! Österreich steht um so viel besser da.

Das ist alles mehr ein Brief für B; aber Sie nehmen doch ganz theil an ihm.

Es geht wie es geht, mir sind Briefe übers Befinden weder angenehm noch gemäß. Es geht gut bis aufs Gehen, das immer armseliger wird. Ich glaube nicht, dass ich S<ierre> wie im vorigen Jahr verlassen werde. Voriges Jahr war ich etwas überspannt, wohl auch vom Goldenen Drachen.[276]

Alles Liebe Ihnen u. B v.

Ihrem

Rud. Kassner.

*nach Bismarck, über den George ganz dumm redet[277]

274 Mallarmé; in: Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen von Stefan George. 2. erw. Ausgabe. Berlin 1925: Sämtliche Werke. Bd. XVII. Hg. von Ute Oelmann. Stuttgart 1998, S. 46–48.

275 Adolf Hitler.

276 Die aufreibenden Korrekturarbeiten am »Goldenen Drachen« hatten Kassners Gesundheitszustand stark beeinträchtigt und zu einem »Nervenzusammenbruch« geführt (an Erich von Kahler, 6. Oktober 1957: DLA), in dessen Folge er Anfang Juli 1957 in das 1904 gegründete »Centre de Santé La Lignière« in Glands im Kanton Vaud am Genfer See eingeliefert werden musste. Dort hatte er sich bis zum 20. August kräftigen und erholen können, freilich auch hier mit Durchsicht der Fahnen und Korrekturarbeiten am Buch befasst, das dann, drei Monate nach seiner Rückkehr nach Sierre, am 19. November 1957 erschienen war: Rudolf Kassner, Der goldene Drachen (wie oben, Anm. 181): KSW X, S. 5–304.

277 Vgl. die kurzen Bemerkungen bei Heiseler, Lebenswege der Dichter (wie Anm. 267), S. 179. Möglicherweise kannte Kassner das zu Georges Lebzeiten nicht veröffentlichte »Zeitgedicht« »Der Preusse«, das der Dichter »am 22. Oktober 1902 im Haus

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An Wolf-Dieter Zimmermann[278]

Sierre 16.8.58

Sehr geehrter Herr Pastor!

Es ist sehr gütig von Ihnen, dass Sie mir dieses Elaborat ins Französische übersetzen wollen. Es ist für eine französische Freundin, sie soll es kennen lernen, da es ihr gewidmet ist. Meine Sachen sind nicht leicht zu übersetzen, manchmal ist es wohl gelungen, freilich nicht immer. Berg Kaf ist der Abschluss einer grösseren Sache, die »der blinde Schütze« heisst, Aussagen eines Zen-Adepten.[279] Ich habe von Zen

seines Verlegers Georg Bondi vor geladenen Gästen, darunter Karl Wolfskehl«, vorlas und das als Fragment erhalten geblieben ist. Robert Boehringer druckte es in der ersten Ausgabe seines Buchs »Mein Bild von Stefan George« (München / Düsseldorf 1951, S. 90; in der zweiten ergänzten Auflage von 1968 im Textband, S. 82f., als Faksimile im Tafelband, Tafel 54, dort jeweils unter dem erschlossenen Titel »Bismarck«); der Text jetzt in: Stefan George, »Von Kultur und Göttern reden«. Aus dem Nachlass. Ergänzungen zu Stefan Georges »Sämtlichen Werken«. Hg. von Ute Oelmann. Stuttgart 2018, S. 30–32. – Eine kritische Edition mit ausführlichem Kommentar bietet Achim Aurnhammer, »Der Preusse«. Zum Zeitbezug der »Zeitgedichte« Stefan Georges im Spiegel der Bismarck-Lyrik; in: Stefan George. Werk und Wirkung seit dem »Siebenten Ring« für die Stefan-George-Gesellschaft hg. von Wolfgang Braungart. Tübingen 2001, S. 173–196.

278 Privatsammlung Stuttgart.– Wolf–Dieter Zimmermann (1911–2007), evangelischer Theologe und Schriftsteller, Schüler und Freund Dietrich Bonhoeffers; seit 1938 Pfarrer in verschiedenen Gemeinden, 1950 Persönlicher Referent von Bischof Otto Dibelius; Schriftleiter der Zeitschrift »Unterwegs«; 1954 Rundfunkbeauftragter der Evangelischen Kirche in Berlin-Brandenburg (https://www.dietrich-bonhoeffer.net/bonhoeffer-umfeld/wolf-dieter-zimmermann/ [22. April 2023]). Er korrespondiert mit Bonhoeffer, Reinhold Schneider, Erika Mann, Werner Heisenberg, Ernst Penzoldt, Edzard Schaper, Rudolf Alexander Schröder, Hermann Hesse, Alfred Andersch u.a. (vgl. die Erwähnungen in den Katalogen »Kallias« und »Kalliope«). Auf welchem Wege Kassner mit dem in Berlin lebenden Theologen in Kontakt trat, bleibt offen. Möglicherweise vermittelten der im Brief genannte Denis de Rougemont oder Carl J. Burckhardt, in dessen Nachlass zwei Briefe an Zimmermann aus dem Jahr 1954 überliefert sind (Universitätsbibliothek Basel).

279 Kassner hatte während seines Sommeraufenthaltes in Crans sur Montana im Juni 1950 Comtesse Guy de Beaumont, geb. Jacqueline Gérard (1924–2021), kennengelernt, eine junge Französin, »deren Grossvater (gut gemessen) ich sein könnte« (KSW X, S. 976f.). 1954 hatte er ihr den »Zauberer« gewidmet (»Für Mme Guy de Beaumont«), in dem er selbst als Zauberer Merlin und die junge Freundin als Viviane figurieren (KSW X, S. 418–455). Im hier vorliegenden Fall geht es um Kassners letzte größere Arbeit »Der blinde Schütze. Aussagen eines imaginären Zen-Adepten« (KSW X, S. 523–596). Den Schluss der unter diesem Titel zusammengefassten Meditationen und Gespräche bildet »Der Berg Kaf. Ein Gespräch« zwischen Schüler und Meister, das »à G. B.« gewidmet ist

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

selbst erst vor wenigen Jahren erfahren, es hat mich sehr betroffen, dass mein ganzes Werk von 1900 an eine Art Zen ist auf christlich europäischer Grundlage. Ich war, wie gesagt, darüber sehr erstaunt, Ausdruck dieses Staunens ist nun dieser »blinde Schütze«. Im übrigen hat mich Denis de Rougemont auch darauf aufmerksam gemacht.[280]

Ich wünsche Ihnen, sehr geehrter Herr Pastor, Glück zu dieser Arbeit, Glück u. Freude, etwas von ihr, und danke Ihnen herzlich dafür, dass Sie die Arbeit auf sich nehmen.

Mit ergebenen Grüssen schliesse ich

Ihr

Dr. Rud. Kassner

An Ernst Zinn[281]

S<ierre> 25/2 59

Ach,

lieber Zinn, ich hab gar nicht das Gefühl, krank zu sein, als Kranker fühlt man sich auf gewisse Weise in sich, in der Krankheit geborgen.

(KSW X, S. 583–596). Die überaus wichtige und ergiebige »Correspondance« Kassners mit Mme. de Beaumont liegt in der Bibliothèque Nationale in Paris (NAF 28948): F. 1–85: Lettres de Jacqueline de Beaumont à Rudolf Kassner, 1952–1959; F. 86–340: Lettres de Rudolf Kassner à Jacqueline de Beaumont, 1953–1959.

280 Denis de Rougemont hatte in seinem Beitrag »Rudolf Kassner« im »Gedenkbuch« zu Kassners achtzigstem Geburtstag (wie Anm. 164, S. 80–82) auf diese Parallele als »assez analogue [...] à ceux qu'imposent aux néophytes les moines bouddhistes de la secte du Zen« hingewiesen; vgl. auch Kassners Essay »Zen, Rilke und ich« (1956) in: KSW X, S. 499–511, bes. S. 505–510, sowie die Erläuterungen ebd., S. 1022f.

281 DLA: A: Zinn, Ernst. – Bereits der dreizehnjährige Ernst Zinn (1910–1980) war im Zuge seiner jugendlich begeisterten Lektüre der Werke Rainer Maria Rilkes auf den Namen Rudolf Kassner gestoßen und hatte »1933, vielleicht wenig später«, brieflichen Kontakt zu Kassner aufgenommen. Nach dieser »kurzen Fühlungnahme im Zeichen Rilkes« folgte im März 1939, auf dem Weg nach Duino, die erste persönliche Begegnung im »finsteren, furchtbar bedrückten« Wien, das sich vom im Vorjahr vollzogenen »Anschluss« Österreichs an das Deutsche Reich und vom nahenden Krieg umdüstert und belastet darbot. Schon damals erlebte Zinn im Ansatz die später formulierte Gewissheit, dass er Kassner »ohne Umschweife als den bedeutendsten Menschen bezeichnen« müsse, dem er »je begegnet« sei. Über die Jahrzehnte hin entwickelt sich eine Freundschaft, die auch die Familie mit einschließt, und die endlich im Projekt der Ausgabe »Sämtlicher

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eher fühle ich mich, dass der Teufel sein Spiel mit mir trieb, weil er Zeit hat oder weil ich Zeit habe u. was einmal auch so sein kann. Im Herbst hatte ich so Vorgefühle, dass mir etwas auflauerte. Daher noch immer die kleinen Temperaturen infolge von oben her an der Lungenspitze ohne die *aller*geringsten katarrhalischen Erscheinungen, die sehr geschwollenen Beine. Es heisst Ermüdung des Herzmuskels, nach Aufnahme des Kardiogramms sagte der Dr.: Vous avez un cardiogramme juvenil. Was sind das für Umstände, zu allem kommt noch Schwäche des Auges beim Lesen, sonst gar nicht. Erste Spuren des Alter<s>stars.

Dank für Ihren Rilkeband, der sicherlich auf seine Art ein Meisterwerk ist.[282]

Meine Frau ist da, liest vor, das Buch u.a. von Jung über die Atombombe, das Werden derselben, eine schreckliche Sache alles zusammengenommen.[283] Krustchew[284] ist wohl der erste atomare Staatsmann, daneben alles andere zurückfällt, gewissermaßen auf den Axxxx.

Meine Frau schickt Ihnen heute den Christomenos[285] zurück. Er ist ein lächerlicher Literat. Von ihr sind einige bedeutende Bemerkungen.

Werke« gipfelt, die, 1969 begonnen, nach Zinns Tod mit dem Zehnten Band im Jahre 1991 abgeschlossen wird. Vgl. Zinns sehr persönliche Rede, die er unter dem Titel »Begegnungen mit Rudolf Kassner« bei der 17. Jahresversammlung der Rilke-Gesellschaft im September 1987 in Sierre gehalten hat (nach der Tonbandaufnahme autorisierter Druck in: Blätter der Rilke-Gesellschaft, 1988, H. 15. Rilke und Kassner, S. 9–20); s. auch Zinns Beitrag »Zum Gedenken an Rudolf Kaßner« in der »Tübinger Chronik. Beilage zum Schwäbischen Tagblatt« vom 14. April 1959; aufgenommen in: Ernst Zinn: Viva Vox. Römische Klassik und deutsche Dichtung. Hg. von Michael von Albrecht. Studien zur klassischen Philologie, Bd. 80, Frankfurt a.M. u.a. 1994, S. 441–446.

282 Der dritte Band der Ausgabe der »Sämtlichen Werke«. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber–Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn: Jugendgedichte. Wiesbaden 1959. Das »Nachwort des Herausgebers« (S. 859–872) ist »Im Oktober 1958« datiert.

283 Robert Jungk (1913–1994), Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher. Bern/Stuttgart/Wien 1956.

284 Nikita Sergejewitsch Chruschtschow (englische Transkription: Khrushchev) (1894–1971), sowjetischer Politiker, von 1953 bis 1964 Erster Sekretär der KPdSU, ab 1958 auch Vorsitzender des Ministerrats und damit Regierungschef der Sowjetunion.

285 Gemeint ist Konstantin Anastasios Christomanos (1867–1911), griechischer Historiker, Theaterleiter und, gemeinsam mit Felix Rappaport (1874–1939), Herausgeber der »Wiener Rundschau«. Von 1891 bis 1894 war er Vorleser, Griechischlehrer und Begleiter der Kaiserin Elisabeth von Österreich. Seine Erinnerung an diese Zeit erschienen, zwei

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ob denn einer, irgendeiner sehen, fühlen wird, wie sehr, wie einzig der blinde Schütze gegen die Welt der Spaltung, der Atome, der Aufspaltung der heiligen Erdschichten, der heiligen Ober-Fläche ist?! Lesen Sie auf das hin alles, aber vor allem den Absatz über den blinden Schützen, der nur von Ferne lieben kann, u. Lynkeus![286]

Alles Liebe allen, der Zinne[287] u.s.w.

R.K.

Fünf Wochen später stirbt Rudolf Kassner, am Morgen des 1. April 1959 »früh um fünf Uhr fünfzig« im Hospital von Sierre. Am Abend des 28. März hatte er sich »vielleicht hundertmal <geplagt>, Alleluja zu sagen [...] sein letztes Wort [...], er konnte es nicht mehr aussprechen.«[288]

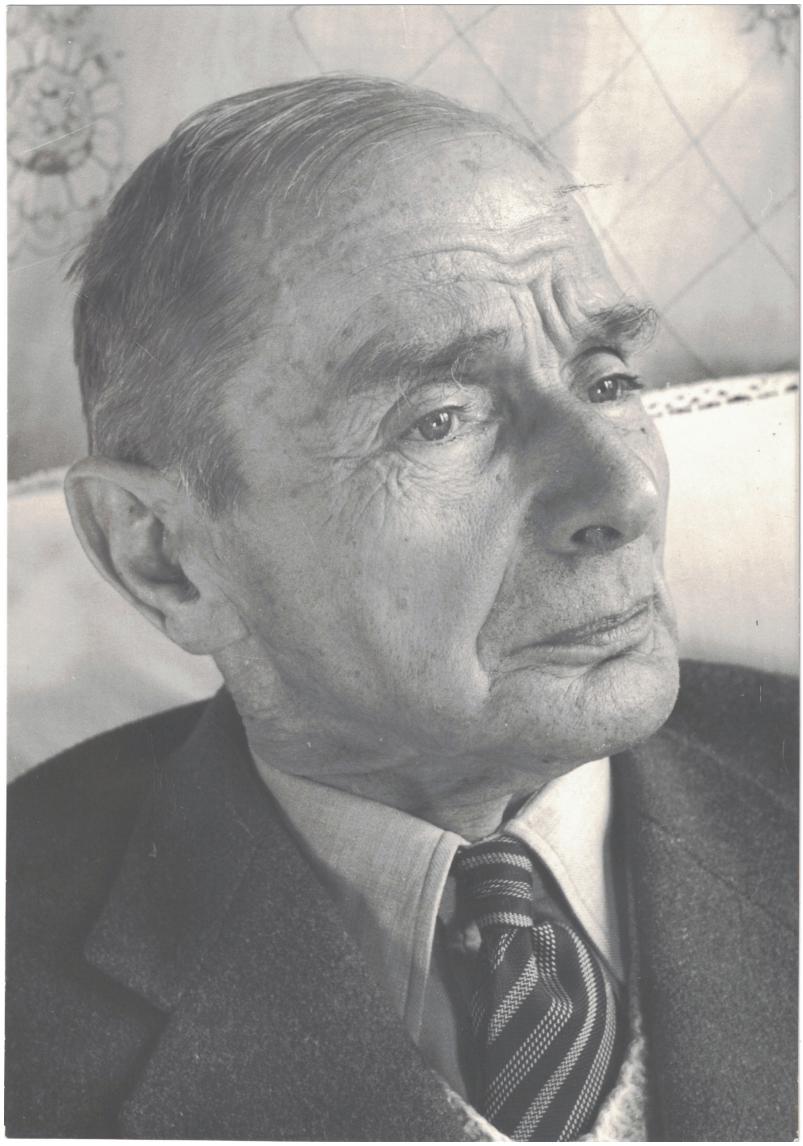
Monate nach Ermordung der Kaiserin, Ende Dezember 1899: Constantin Christomanos, Tagebuchblätter. Erste Folge: Mai 1891 bis April 1892. Lainz – Innsbruck – Wien – Schönbrunn – Miramare – Auf der Adria – Auf dem Ionischen Meere – Korfu. Wien 1899.

286 Kassners letzte große Abhandlung »Der blinde Schütze. Aussagen eines imaginären Zen-Adepten. Gewidmet der Seele der Hündin Leika, umgebracht 1957 im Weltall« war wenig früher, Ende Januar 1959, in der »Neuen Rundschau« (69, 1958, H. 4, S. 601–654) erschienen (KSW X, S. 523–596). Die Stellen über den blinden Schützen, der »nur aus der Ferne zu lieben« vermag, und über »Lynkeus«, den mythischen Seher, dessen Augen »bis in den Mittelpunkt der Erde gereicht« haben, finden sich dort in: KSW X, S. 553–555. Kassner hat diesen Abschnitt besonders hoch geschätzt; noch auf dem Sterbebett wird er ihn »das Schönste« nennen, »was ich geschrieben habe« (so Esther M. Seidel in ihren Aufzeichnungen zu Kassners letzten Lebenstagen, wie unten Anm. 288, S. 238).

287 Walburga Zinn, geb. Gaehtgens (1915–2002), seit 1938 Ehefrau Ernst Zinns.

288 Vgl. Klaus E. Bohnenkamp, Rudolf Kassners Krankheit zum Tode. Der Augenzeugenbericht Esther Maria Seidels; in: Blätter der Rilke-Gesellschaft 27/28, 2006/2007, S. 233–252.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Rudolf Kassner zur Zeit seines 85. Geburtstags im September 1958; Photograph nicht ermittelt
(Privatsammlung Stuttgart)

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Miriam Schabinger

Ödipus nach Sophokles und vor Freud
Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«

Einleitung

Zu Hugo von Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« (1895) liegen zahlreiche psychoanalytische Interpretationen vor, so von Dorrit Cohn,[1] Marlies Janz,[2] Waltraud Wielthölter,[3] Rüdiger Steinlein,[4] Ingrid Haag[5] oder Ralf Simon.[6] Die in diesem Zusammenhang vorgebrachten Lesarten erscheinen plausibel, allerdings sind sie dem Vorwurf ausgesetzt, dass sie dem Protagonisten in Hofmannsthals Erzählung einen Ödipuskomplex attestieren, obwohl Sigmund Freud das Konzept 1895 noch gar nicht begründet hatte und Hofmannsthal Freud damals noch nicht gelesen hat. Demgegenüber ermöglicht ein dezidiert historisches Vorgehen eine präzisere Interpretation des »Märchen[s] der 672. Nacht«, was die literarische Anverwandlung des Ödipus-Stoffs angeht. Den Ansatzpunkt meiner Untersuchung stellt Hofmannsthals Lektüre von Sophokles' »König Oedipus« dar. Die antike Vorlage wird bei Hofmannsthal, so möchte ich argumentieren, dergestalt modifiziert, dass sich das Gewaltverhältnis umkehrt: Während Ödipus bei Sophokles den Vater tötet, wird bei Hofmannsthal der

1 Vgl. Dorrit Cohn, »Als Traum erzählt«. The Case for a Freudian reading of Hofmannsthal's »Märchen der 672. Nacht«. In: DVjs 54, 1980, S. 284–305.

2 Vgl. Marlies Janz, »Das Märchen der 672. Nacht«. Destruktion eines falschen Selbst. In: Dies., Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal. Königstein 1986, S. 128–148.

3 Vgl. Waltraud Wielthölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 23–46.

4 Vgl. Rüdiger Steinlein, Gefährliche »Passagen« – Männliche Adoleszenzkrisen in der Literatur um 1900. Hugo von Hofmannsthals Erzählungen »Das Märchen der 672. Nacht« und »Die wunderbare Freundin«. In: ZfGerm 14, 2004, H. 1, S. 55–66.

5 Vgl. Ingrid Haag, Kryptogramme der Liebesangst. Zu Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« und zu seinem »Andreas«-Fragment. In: Zur Literaturgeschichte der Liebe. Hg. von Karl Heinz Götze u.a. Würzburg 2009, S. 241–257.

6 Vgl. Ralf Simon, Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten. Lyrik und Poetik beim frühen Hofmannsthal. In: HJb 20, 2012, S. 37–77.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kaufmannssohn getötet. Eine weitere Abänderung betrifft die Hohlweg-Szene bei Sophokles. Hofmannsthal stellt die Erinnerungen in Form eines memorierten Wegs in der Psyche dar, den der Protagonist im zeitlichen Verlauf rückwärtsgeht. Durch diese Verkehrung entsteht eine Internalisierung und Psychologisierung. Im Vergleich mit Sophokles' Vorlage vertieft das »Märchen der 672. Nacht« die Erschließung einer Psyche durch ein Erzählen, das wie die gleitende Übergänglichkeit von Ereignissen im Traum funktioniert. Hofmannsthals Erzählung stellt insofern in und mit seiner literarischen Auseinandersetzung mit Sophokles ein Szenario psychointerner Vorgänge nach und veranschaulicht diese anhand der Psycho-Logik einer Figur.

Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« – Ödipus vor Freud

Beginnen wir mit der ödipalen Lesart der Erzählung, bevor wir uns im nächsten Kapitel der Frage widmen, wie Hofmannsthal dies vor und in Unterscheidung von Freud[7] entwickeln konnte.

Der Protagonist des »Märchen[s] der 672. Nacht« ist ein 25-jähriger Kaufmannssohn. Dessen Eltern agieren zwar nicht aktiv als Figuren und sind somit nicht an der äußeren Handlung beteiligt, sie sind allerdings innerpsychisch in ihm wirkmächtig. Dem Text gelingt dies, indem er ein rhetorisches Mittel einsetzt: die Allusion. Diese verweist auf die zugrunde liegende Dreieckskonstellation zwischen dem Protagonisten als Kind, der Mutter und dem Vater. So hat insbesondere die Figur der Mutter eine zentrale Funktion in der Erzählung: »[Der Kaufmannssohn] hatte sie [die alte Dienerin] gern, weil [...] die Erinnerung an die Stimme seiner eigenen Mutter und an seine Kindheit, die er sehnsüchtig liebte, mit ihr umherging« (S. 16).[8] Die starken Liebesge-

7 Vgl. hierzu Dorothee Kimmich, Psychologie, Psychoanalyse, Hysterie und Adoleszenz. In: HH, S. 19–22, hier S. 20; darüber hinaus vgl. Michael Fisch, Der Mythos vom Ödipus und seine Folgen. Von Sophokles und Sigmund Freud zu Michel Foucault. In: Ders., »Wer wusste je das Leben recht zu fassen«. Aufsätze zu Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Sigmund Freud (1856–1939) und Paul Celan (1920–1970). Berlin 2016, S. 25–45.

8 SW XXVIII Erzählungen 1, S. 13–30; im Haupttext fortlaufend zitiert mit Angabe der Seitenzahl.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fühle des Protagonisten in Bezug auf seine Kindheit sind – nach einer ödipalen Lesart – zugleich mit der Mutter verknüpft und könnten in Zusammenhang mit einer ödipalen Krise stehen, die in der Passage zu Beginn des zweiten Teils anklingt. Dort wird der Zorn des Protagonisten deutlich, ein starker Affekt wirkt in ihm. Dabei stellt sich die Frage, warum er erregt ist und wogegen sich dieser Zorn richtet.

> Er ging auf und ab, die zornige Erregung erhitzte ihn so, daß er seinen Rock und Gürtel abwarf und mit Füßen trat. Es war ihm, als wenn man seinen innersten Besitz beleidigt und bedroht hätte und ihn zwingen wollte, aus sich selber zu fliehen und zu verleugnen, was ihm lieb war. Er hatte Mitleid mit sich selbst und empfand sich, wie immer in solchen Augenblicken, als ein Kind. (S. 21)

Folgen wir einer ödipalen Lesart, so zeigt sich hier die übergroße Liebe zur Mutter, die als kostbarer »Besitz« (S. 21) in seinem Inneren erscheint. Als der Kaufmannssohn ein Knabe war, kämpfte er gleichsam mit dem Vater um die Gunst der Mutter. Die starke emotionale Bindung gegenüber der Mutter tangierte die Vater-Sohn-Beziehung, weil bereits in der Kindheit eine Rivalität mit dem Vater entstand. Darüber hinaus lässt sich ein weiterer Grund für den Zorn erahnen, der ebenfalls in dieser Zeit zu verorten ist: die Schwäche des Vaters und dessen Abwesenheit in der Kindheit. Denn der Kaufmann erscheint als schwacher Vater für den Kaufmannssohn, weil er nicht für ihn da ist. Eine mögliche Ursache für die Schwäche des Vaters ist sein übermäßiges Besitzstreben. Zugleich könnte die Abhängigkeit von den Gegenständen und Ländereien die Angst ausgelöst haben, diese wieder zu verlieren. In der »angstvolle[n] Liebe« (S. 21) manifestierte sich somit die Schwäche des Vaters. Der Besitz wäre insofern ein wirkmächtiger Faktor im Zusammenspiel zwischen dem jungen Kaufmannssohn, der Mutter und dem Vater:

> Er begriff zum erstenmal, was ihn als Knabe immer zum Zorn gereizt hatte, die angstvolle Liebe, mit der sein Vater an dem hing, was er erworben hatte, an den Reichtümern seines gewölbten Warenhauses, den schönen, gefühllosen Kindern seines Suchens und Sorgens, den geheimnisvollen Ausgeburten der undeutlichen tiefsten Wünsche seines Lebens. (S. 21f.)

Die materiellen Dinge werden als »schöne[], gefühllose[] Kinder[] seines Suchens und Sorgens« (S. 21) bezeichnet, mit denen der junge Kaufmannssohn um die Liebe des Vaters konkurrieren muss. Der

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wunsch des Sohns, vom Vater gleichermaßen geliebt zu werden, wie er ihn liebt, erfüllt sich nicht: Dem Vater scheinen der Besitz der angehäuften Reichtümer und die Waren, die dieser als Kaufmann erworben hatte, wichtiger als sein Sohn zu sein. Der Kaufmann strebt danach, diese Gegenstände anzuhäufen, hütet und umsorgt sie. Denn er braucht und liebt diese Besitztümer mehr als sein eigenes Kind, weil er davon abhängig ist. Aufgrund dieser Disposition des Kaufmanns entwickelt sich in der Kindheit die Eifersucht des Kaufmannssohns auf die anderen »Kinder« (S. 21), die sein Vater besitzt. Als junger Mann erkennt er rückblickend die Ursache für seinen Zorn: Der schwache Vater war nicht für seinen Sohn da, als er ein Knabe war.

Der Ausdruck »was er erworben hatte« (S. 21) ließe sich auf die Ehefrau und damit die Mutter des Kaufmannssohns beziehen. Demnach könnte darin eine vage Angst des Vaters anklingen, seine Ehefrau, die er erobert und geheiratet hatte, an den Sohn zu verlieren. Wird die ödipale Lesart weiterverfolgt, ließe sich das Konkurrieren um diese Frau demzufolge als ein ödipaler Kampf identifizieren. Der Kaufmannssohn fühlt sich »beleidigt«, »bedroht« (S. 21) und angegriffen durch etwas, das für ihn nicht greifbar ist. Dies könnte insoweit auf ein latent vorhandenes ödipales Begehren hindeuten, das unkontrolliert in der Psyche vonstattengeht, wobei die Gedanken dem Bewusstsein nicht zugänglich sind. Im Moment, wenn seine Kindheit plötzlich aufscheint (S. 21), wird er gleichsam zurückversetzt in die emotionale Situation als Minderjähriger. Zugleich ließe sich dieser innerpsychische Vorgang dahingehend deuten, dass seine verborgenen ödipalen Wünsche in gewisser Weise erneut aufscheinen. Sofern der Kaufmannssohn als junger Erwachsener ähnlich empfindet wie als Kind, käme dies einem Rückfall auf das kindliche Niveau gleich und somit auf jene zeitliche Ebene, in der die Fixierung stattgefunden und die ödipale Krise ihren Ursprung hat. Diese Argumentationslogik impliziert, dass er bereits als kleiner Junge in Konkurrenz zum Vater trat, weil er die Mutter für sich haben wollte; darauf könnte auch der beständige Zorn in der Kindheit hindeuten. Vor diesem Hintergrund würde es sich um Selbstmitleid (S. 21) handeln, weil er nicht das bekommt, was er begehrt. Dementsprechend fühlte sich der Sohn als Kind bisweilen vom Vater, der als Kaufmann häufig unterwegs war, emotional vernachlässigt. Falls der

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kaufmannssohn während der Abwesenheit des Vaters zeitweise dessen Rolle einnahm, könnte er mitunter der wichtigere Mann für die Mutter geworden sein. Insofern könnte die »angstvolle Liebe« (S. 21) des Vaters die Angst bedeuten, die Ehefrau an den Sohn zu verlieren. Auch hier deutet sich die Schwäche des Vaters an. Diese Problemlage steigert sich schließlich bis zum finalen (tödlichen) Kampf um die Ehefrau bzw. Mutter. In diesem Szenario verschieben sich die Macht- und Kräfteverhältnisse zugunsten des Kaufmannssohns: Der Kaufmann erscheint als schwacher Vater, der Sohn als der Überlegene.

> Er begriff, daß der große König der Vergangenheit hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte, die er durchzogen und unterworfen hatte vom Meer im Westen bis zum Meer im Osten, die er zu beherrschen träumte und die doch so unendlich groß waren, daß er keine Macht über sie hatte und keinen Tribut von ihnen empfing, als den Gedanken, daß er sie unterworfen hatte und kein anderer als er ihr König war. (S. 22)

Diese Gedanken über den Tod des Vaters sind im Kontext von Macht, Herrschaft und Unterwerfung verortet. So sind verschiedene Interpretationen für den »sehr großen König der Vergangenheit« (S. 18) denkbar. Zum einen kann damit ein König, der in der Vergangenheit gelebt hat, gemeint sein. Oder es handelt sich um die individuelle Vergangenheit und damit um die Kindheit des Kaufmannssohns – eine Zeitspanne, die ihn stark geprägt hat, die für ihn noch immer präsent ist und ihn beherrscht. Des Weiteren kann die Vergangenheit als ein sehr großer König interpretiert werden – als eine machtvolle Person, die den Protagonisten beherrscht. Entsprechend einer Analogisierung von König und Vater – respektive Kriegsherr und Patriarch – wäre es der Vater des Kaufmannssohns, der Macht über seinen Sohn ausübt und als übergroße Vaterfigur wirkt. Der große König als Kriegsherr, der andere Länder unterworfen hatte, kann assoziiert werden mit dem Vater als mächtiges Familienoberhaupt: Analog zu einem Kriegsherrn kommt der Patriarch einem Herrscher über seine Familie gleich. Das Verb ›unterwerfen‹ ist deutlich stärker als ›erwerben‹ (s.o., vgl. S. 22), es entstammt einem militärischen Kontext und impliziert eine Steigerung bzw. markiert eine Zuspitzung der Lage. Wenn der Vater die Macht verloren und seine Herrschaft an den Sohn hätte abgeben müssen, hätte dies den Tod des Königs respektive des Vaters bedeutet. Aus der Perspektive des Sohns

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stellt der Tod des Vaters gewissermaßen die Voraussetzung dar, um die Mutter für sich gewinnen zu können, zu erobern und seine ödipalen Wünsche zu erfüllen. Unter der Annahme einer ödipalen Konstellation richtet sich dementsprechend das Begehren des jungen Kaufmannssohns auf seine Mutter, wobei dieser inzestuöse Wunsch als ein Phantasma in der Psyche verortet ist und sich daher der bewussten Kontrolle entzieht. Diese Problemlage zeigt sich als ein verinnerlichter, die Kindheit überdauernder Konflikt. Eigene sexuelle Wünsche des Kaufmannssohns als Kind werden unterdrückt, und er tritt in Konkurrenz zum Vater, sodass dieser als Nebenbuhler erscheint.

Auch aus der Lebensweise des Kaufmannssohns ließe sich schlussfolgern, dass er eine in psychischer Hinsicht krisenhafte Lebensphase zu bewältigen versucht, indem er eine alternative (quasi-familienähnliche) soziale Gruppe wählt, mit der er in häuslicher Gemeinschaft zusammenlebt. Im Unterschied zu einer Familie stehen der Kaufmannssohn und seine vier Diener:innen nicht in einem natürlichen Verwandtschaftsverhältnis zueinander. Unter der Prämisse, dass die Konstellation Kaufmannssohn–Diener–Dienerinnen einer Mehrfachbesetzung gleicht, könnten die Diener:innen projektive Flächen für den Kaufmannssohn darstellen:[9] Der alte Diener vertritt demnach ersatzweise den Vater; die alte Dienerin, seine Haushälterin, nimmt stellvertretend die Stelle der Mutter ein. Den beiden jungen Dienerinnen kommt sodann die Rolle von Schwestern zu. Durch die fehlende inzestuöse Aufladung der Gemeinschaft und das künstliche Verhältnis zwischen dem alten Diener

9 Die Diener:innen wurden in Forschungsbeiträgen verschieden interpretiert: Maximilian Bergengruen weist in diesem Kontext auf die Metaphysik des Unbewussten hin. Dass Menschen an einem überindividuellen Unbewussten des Lebens teilhaben und einander als Unbewusstes beeinflussen können, führt Bergengruen auch am Beispiel des »Märchen[s] der 672. Nacht« aus; vgl. Maximilian Bergengruen, Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ›Nicht-mehr-Ich‹. Freiburg i.Br. 2010, S. 20. Zum Konzept eines universalen Unbewussten der Natur vgl. ebd., S. 19. Auch Ralf Simon widmet sich dieser Passage und vertritt die These, dass eine Missbrauchsszene zugrunde liegt, die die Vorgeschichte darstellt. Simon zufolge repräsentiert die Dienerschaft die Konstituenten einer traumatischen Urszene: »Die Urszene ist die eines Kindesmißbrauchs: Der Kaufmannssohn wurde von seinem Vater vergewaltigt« (Simon, Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten [wie Anm. 6], S. 70). Durch diese Gewalterfahrung in der Kindheit wurde der Protagonist traumatisiert, so Simon; vgl. ebd, S. 70–73. Dieser These Simons stimme ich nicht zu, weil viele Textsignale auf einen ödipalen Konflikt im Inneren der Figur hindeuten – also nicht auf eine Vergewaltigung.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und dem Protagonisten als dessen Dienstherr tritt der ödipale Konflikt zwar zunächst nicht in Kraft, er bricht dann aber im zweiten Teil der Erzählung durch. Der Kaufmannssohn fürchtet sich davor, »eines dieser Wesen [seinen alten Diener oder eine seiner Dienerinnen, Anm. M.S.] zu verlieren, mit denen er durch die Gewohnheit und andere geheime Mächte völlig zusammengewachsen war« (S. 21). Ein bedrohlicher Gedanke löst »zornige Erregung« (S. 21) aus. Chiffriert hat er Angst davor, dass ihm die Mutter oder der gute Vater weggenommen werden könnte. Denn aufgrund seiner verborgenen ödipalen Wünsche drohen Auseinandersetzungen, Streit und der Bruch mit seinem Vater – stets vorausgesetzt, dass dies ödipal gelesen wird. Als der Kaufmannssohn älter wird, reflektiert er dieses ödipale Begehren, das sich »halbunbewußt[]« (S. 21) in ihm vollzieht und daher für ihn unsagbar ist. Dabei nehmen wiederum die Diener:innen als Projektionsflächen eine zentrale Funktion ein, denn sie werden für den Protagonisten zu Spiegeln seiner selbst. Indem sie ihn mit seinen eigenen existenziellen Ängsten konfrontieren, initiieren sie den Prozess der Selbstreflexion:[10]

> Er sah schon seine vier Diener aus seinem Hause gerissen und es kam ihm vor, als zöge sich lautlos der ganze Inhalt seines Lebens aus ihm, alle schmerzhaftsüßen Erinnerungen, alle halbunbewußten Erwartungen, alles Unsagbare, um irgendwo hingeworfen und für nichts geachtet zu werden wie ein Bündel Algen und Meertang. (S. 21)

Der Kaufmannssohn imaginiert, für wertlos gehalten und missachtet zu werden, und antizipiert seine Bestrafung durch eine größere, mächtigere Instanz. Diese Andeutung (S. 21) kann als eine Vorausdeutung und Vorahnung verstanden werden, wenn am Ende die Bestrafung durch den Tritt des Pferds erfolgt, infolgedessen der Kaufmannssohn in einer trostlosen Lage in einer unwürdigen Umgebung stirbt. Im Gegensatz zu seinem Leben, als er stets umgeben und umsorgt war von seiner Dienerschaft, bleibt er am Lebensende allein, fast unbeachtet und findet einsam den Tod (S. 30).

Im Rahmen der eingeschlagenen Richtung ließe sich argumentieren, dass sich das ödipale Begehren in der Szene im Juwelierladen

10 Vgl. Steffen Burk, Private Kunst. Hermetisierung und Sakralisierung der Literatur um 1900. Baden-Baden 2019, S. 294.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

deutlich zeigt. Dort sieht der Kaufmannssohn Schmuck, der eine Assoziation auslöst und »ihn irgendwie an die alte Frau erinnerte« (S. 23). Er beschließt, den Schmuck für diese Frau, seine alte Dienerin, zu kaufen; diese ließe sich mit seiner Mutter assoziieren. Dass er ihr den Schmuck schenken will, wäre demnach ein starkes Argument für die ödipale Lesart; denn es ist der Sohn, der um die Gunst seiner Mutter wirbt. In der Juwelierladen-Passage lässt sich eine Ambivalenz erkennen in Bezug auf zwei verschiedene Frauen, für die der Kaufmannssohn Schmuck als Geschenk kauft: »altmodischen Schmuck« für »die alte Frau« (S. 23) und ein dünnes, goldenes Kettchen für die »junge[] Königin« (S. 23). In dieser jungen Frau sieht er das ältere der beiden Mädchen, seine etwa 17 bis 18 Jahre alte Dienerin. Ihre Schönheit zieht ihn an, sie affiziert ihn; er findet sie begehrenswert und spürt Sehnsucht, kein Verlangen. Dies ist eine Parallelstelle zur Szene, in der der Kaufmannssohn ihr Bild im Spiegel[11] sieht:

> Einmal erblickte er die Größere in einem geneigten Spiegel; [...] [sie schien] wie eine Königin im Kriege. Er wurde ergriffen von ihrer großen Schönheit, aber gleichzeitig wußte er deutlich, daß es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten. Er wußte es überhaupt, daß die Schönheit seiner Dienerin ihn mit Sehnsucht, aber nicht mit Verlangen erfüllte [...]. [Ein süßer] Reiz [lag] [...] in der Schönheit seiner Dienerin [...], die ihn verwirrte und beunruhigte. (S. 20)

Zentral ist die Gedankenverbindung in Bezug auf »die alte Frau« (S. 23), die der Eltern-Generation zugeordnet werden kann; denn sie erscheint als die Königin, die zum König – seinem Vater – gehört:

> Plötzlich fiel sein Blick auf einen altmodischen Schmuck aus dünnem Gold mit einem Beryll verziert, der ihn irgendwie an die alte Frau erinnerte. Wahrscheinlich hatte er ein ähnliches Stück aus der Zeit, wo sie eine junge Frau gewesen war, einmal bei ihr gesehen. (S. 23)

Diese Assoziationen sind von einer Überlagerung der Zeiten geprägt: Die alte Mutter und die Mutter, als sie noch jung war, verschmelzen darin. Eine mögliche Erklärung wäre, dass dies die Zeit war, als sein

11 Dieses Motiv findet sich auch auf dem Bucheinband der Ausgabe von 1904/05; vgl. Volker Mergenthaler, Das ›Verlangen nach der Fortsetzung‹. Begehren, Erzählen, »Die Zeit« und Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«. In: HJb 22, 2014, S. 259–283, hier S. 259–261.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vater sie kennenlernte. Dabei geht es um Begehren, Liebeswerben und Partnerwahl. Wenn der Kaufmannssohn an eine junge Frau – eine andere Frau als seine Mutter – denkt, sucht er seine Rolle und vergleicht sich mit dem Vater. Der ödipale Konflikt als hemmendes Element führt entsprechend dieser Argumentationslogik dazu, dass der Kaufmannssohn nicht frei ist für einen eigenen Weg oder eine eigene Liebesbeziehung. Dass er Schmuck für die Mutter kauft, zeigt die verborgenen ödipalen Wünsche, die ihn auch als 25-Jährigen noch umtreiben. Ein weiteres Indiz wäre das Fortbestehen des Konflikts bis zu diesem Alter von 25 Jahren; dass ein Stagnieren statt einer Entwicklung zu erkennen ist, würde ebenfalls für eine Krise sprechen.[12] Hinzu kommt, dass der Protagonist namenlos bleibt und stets als ›der Kaufmannssohn‹ bezeichnet wird. Diese Antonomasie verweist darauf, dass er nur der Sohn eines Kaufmanns ist, keinen Beruf hat und kein eigenständiger erwachsener Mann ist. So hat er sich nicht von seinen Eltern abgelöst und sich auch nicht zu einer eigenständigen Persönlichkeit entwickelt – auch darauf basiert der Konflikt.

Im Kontrast zwischen der alten und der jungen Frau deutet sich das ambivalente Verhältnis zwischen der Mutter und einer potenziellen, geeigneten Partnerin an. Vor diesem Hintergrund lässt sich erklären, warum der Protagonist im Spiegel das Bild des Mädchens imaginiert, warum er in ihr eine »junge[] Königin« (S. 23) sieht und ihr Schmuck schenken will. Der Kaufmannssohn antizipiert, dass er selbst dieser junge König und das Mädchen die Königin ist. So sieht er in ihr nicht seine Dienerin, sondern vielmehr eine potenzielle Geliebte oder Gefährtin, um die er werben will. Demzufolge thematisiert Hofmannsthals Erzählung im Kern ein Liebesbegehren, die Suche nach einer Erwiderung der Liebesgefühle. Die Stadt als ein Raum im Unterbewussten erscheint unschön und reizlos, die Umgebung wirkt öde und trist. Alles um den Protagonisten herum ist langweilig und eintönig. Im Gegensatz dazu erscheint der fremde Garten beim Blick aus dem Fenster des Juwelierladens verführerisch. Der »sehr schön gehaltene[] Gemüsegar-

12 Steinlein legt den Fokus auf die Lebenskrise des Helden, symbolisch zu verstehende Schwellenübertritte, Initiationsschritte und Schwellenhüter-Figuren im Kontext der Adoleszenzliteratur; vgl. Steinlein, Gefährliche »Passagen« (wie Anm. 4), S. 65.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten« (S. 24) kann als eine Anspielung auf Fruchtbarkeit gelesen werden. »Er bekam sogleich Lust« (S. 24), in die Glashäuser hineinzugehen. Hierin ist die Verlockung, sich dem Unbekannten und Reizvollen zuzuwenden, erkennbar – die Hinwendung zur Frau sowie das Liebesbegehren. Wie ein guter Vater führt der Juwelier den Kaufmannssohn auf das unbekannte Terrain, auf das er sich begeben will, also in die Welt hinaus. Danach wird er mit seiner Angst konfrontiert, als er sich etwas Unbekanntem zuwendet – einer Frau. Obwohl der Kaufmannssohn zunächst fasziniert ist von den fremden, exotischen Pflanzen im Glashaus mit dem unbekannten Blattwerk und es als reizvoll empfindet, wird er von Angst erfasst. Entsprechend der Argumentationslogik wäre der Anblick des Mädchens im Glashaus mit der frühen Furcht verknüpft, die er selbst als ein »höchstens vierjähriges kleines« (S. 24) Kind verspürte. Hier könnte der Ursprung seines ödipalen Konflikts vermutet werden.

Verfolgten wir die ödipale Lesart weiter, ließe sich das Pferd[13] mit dem übermächtigen Vater identifizieren. Der Tritt des Pferds in die Lenden käme folglich einer Bestrafung durch ihn gleich. Der Kaufmannssohn sucht eine Münze in seiner Tasche, wobei »ein plötzlicher, undeutlicher Gedanke ihn hemmte« (S. 29). Durch eine Handbewegung fällt der Schmuck unbeabsichtigt aus der Tasche (S. 29), was nicht bewusst geschieht. Die Ursache für diese psychisch bedingte Hemmung, durch die seine Hand den Schmuck fallen lässt, ist eine plötzlich aufblitzende Erinnerung. Der Kaufmannssohn hat wertvollen Schmuck und will ihn der Mutter schenken, um sie zu erobern. Dieses Vorhaben wird jedoch bereits im Voraus verhindert, bevor das Schenken sanktioniert würde. Der Kaufmannssohn ahnt, dass der Vater es nicht tolerieren würde, wenn er seiner Mutter etwas schenkte wie einer Geliebten. Deshalb wirft er den Schmuck eher unbeabsichtigt dem Pferd unter die Füße. Im nächsten Moment tritt das Pferd ihn in die Lenden – eine Gewalteinwirkung mit tödlichen Folgen.[14] Bei dieser

13 Die Forschung hat das Pferd verschieden interpretiert: Cohn betrachtet das Pferd als Symbol für den Vater; vgl. Cohn, »Als Traum erzählt« (wie Anm. 1), S. 301. Im Unterschied dazu symbolisiert das Pferd nach Auffassung Wielthölters die imaginierte Mutter; vgl. Wielthölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts (wie Anm. 3), S. 45.

14 Diese Passage fasst die Forschung überwiegend als eine Kastrationsszene auf, die tödlich endet: Cohn zufolge agiert das Pferd hier stellvertretend für den Vater als strafen-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konfrontation mit der angreifenden Instanz dringt der Kaufmannssohn nun gleichsam ins innere Zentrum seines Kriegs gegen den König[15] vor, und am Ende findet der finale Kampf um Leben und Tod statt. Ähnlich wie das Mädchen im Glashaus wirkt das Pferd zornig und boshaft. Der Kaufmannssohn sieht sich in der Rolle des kleinen Kindes; der Gegner – das Pferd – ist wie seine Eltern deutlich größer als er selbst. Der Kauf von Schmuck für die Mutter und die Absicht, ihr diesen zu schenken, sind also folgenreich; die Konsequenz daraus wäre, dass er von einer übermächtigen Instanz, die gemäß einer ödipalen Lesart an Stelle des Vaters agiert, angegriffen, für sein ödipales Begehren bestraft und getötet wird. Daher liegt die Vermutung nahe, dass der Vater auch nach seinem Tod Macht über ihn hat und ihn noch immer angreift. Unausweichlich führt das Handeln des Protagonisten zur Zuspitzung des Konflikts und zum tragischen Ende.

Wie einleitend schon gesagt: Ödipale Lesarten wie diese müssen sich den Vorwurf[16] gefallen lassen, dass sie ahistorisch mit Begriffen argumentieren, die Freud erst zu einem späteren Zeitpunkt (1897)[17]

de Instanz, die den Kaufmannssohn kastriert; vgl. Cohn, »Als Traum erzählt« (wie Anm. 1), S. 301. Hingegen argumentiert Wielthölter, dass die als überwältigend imaginierte Mutter dem Kaufmannssohn mit der Kastration droht, womit sie die Unterwerfung ihres Sohns bezweckt; vgl. Wielthölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts (wie Anm. 3), S. 45. Simon deutet den Tritt des Pferdes als eine »Kastrationsszene, letale Konsequenz der anfänglichen Vergewaltigung, in der der Sohn zum Mädchen gemacht wurde« (Simon, Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten [wie Anm. 6], S. 71).

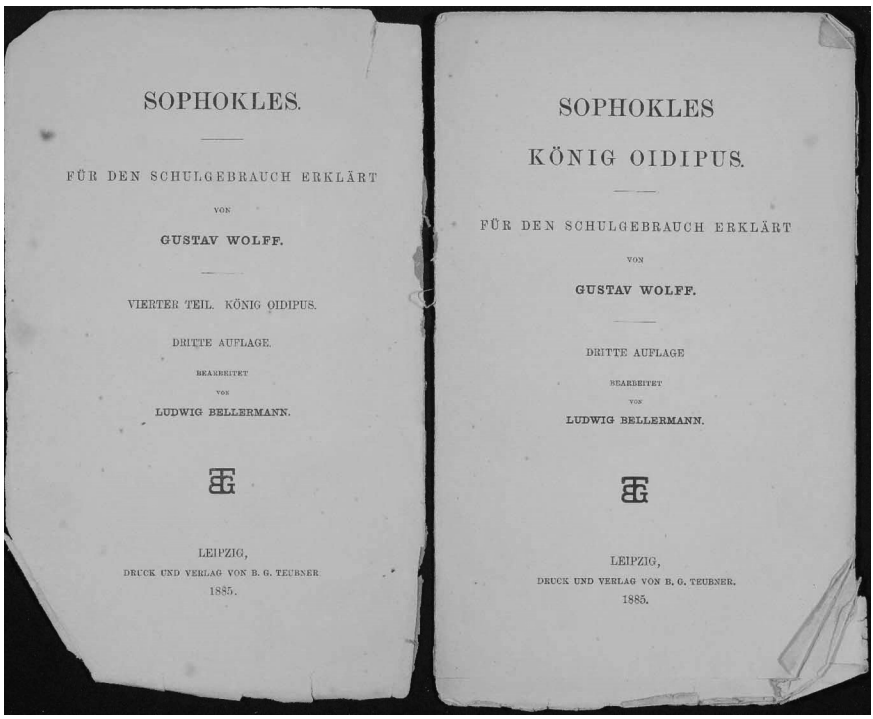
15 Auch Janz widmet sich dieser Konfrontation am Ende der Erzählung und formuliert die These vom Krieg des Sohns gegen den Vater; vgl. Janz, »Das Märchen der 672. Nacht« (wie Anm. 2), S. 128–148.

16 Vgl. Wolfgang Nehring, Das Unheimliche in Hofmannsthals frühen Erzählungen. Zum Zusammenhang von Form und Gehalt. In: Studia austriaca 9, 2001, S. 9–23, hier S. 19f.

17 Im Jahr 1895 beschäftigt sich Freud noch nicht mit Sophokles' »König Oedipus«. Als Gründungsstelle für den sog. ›Ödipuskomplex‹ gilt in der Forschung ein Brief Freuds im Jahr 1897 an Wilhelm Fließ: Sigmund Freud, Brief Nr. 71 vom 15. Oktober 1897. In: Ders., Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902. Hg. von Marie Bonaparte et al. London 1950, S. 235–239. Darin bemerkt Freud »die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater« (ebd., S. 238) bei sich selbst und verallgemeinert: »[D]ie griechische Sage [»König Oedipus« von Sophokles, Anm. M.S.] greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. Jeder [...] war einmal im Keime und in der Phantasie ein solcher Ödipus« (ebd.). Freuds Theorie des ›Ödipuskomplexes‹ ent-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einführt, zumal Hofmannsthal Freud damals noch nicht gelesen hat.[18] Daher soll im nächsten Kapitel nach einer historischen Herleitung gesucht werden.


SOPHOKLES.

FÜR DEN SCHULGEBRAUCH ERKLÄRT

VON

GUSTAV WOLFF.

VIERTER TEIL. KÖNIG OIDIPUS.

DRITTE AUFLAGE.

BEARBEITET

VON

LUDWIG BELLERMANN.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1885.

SOPHOKLES

KÖNIG OIDIPUS.

FÜR DEN SCHULGEBRAUCH ERKLÄRT

VON

GUSTAV WOLFF.

DRITTE AUFLAGE

BEARBEITET

VON

LUDWIG BELLERMANN.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1885.

Abb. 1: Sophokles, König Oidipus. Für den Schulgebrauch erklärt von Gustav Wolff, bearbeitet von Ludwig Bellermann. 3. Aufl. Leipzig 1885.

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Nachlass Hugo von Hofmannsthal, Bibliothek: *1918 (Band mit Besitzvermerk). Foto: © Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum.[19]

stand über mehrere Jahrzehnte; vgl. Frauke Berndt und Almut-Barbara Renger, Ödipus. In: Handbuch Literatur & Psychoanalyse. Hg. von Frauke Berndt et al. Berlin / Boston 2017, S. 280–304.

18 Hofmannsthal bittet seinen Freund Hermann Bahr in einem undatierten Brief um die »Studien über Hysterie« (1895) von Freud und Breuer – bekanntlich im Jahr 1902; vgl. Hugo von Hofmannsthal, Brief Nr. 110 an Hermann Bahr. In: B II, S. 142.

19 Abb. 1 zeigt eine Aufnahme, die Frau Esther Woldemariam im Hofmannsthal-Archiv (Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum) dankenswerterweise erstellt hat.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthals Beschäftigung mit dem antiken Ödipus-Stoff

Ich möchte im Folgenden die These vertreten, dass das im Jahr 1895[20] entstandene »Märchen der 672. Nacht« eine literarische Auseinandersetzung mit Sophokles' »König Oedipus« darstellt. Wichtig ist der Befund, dass Hofmannsthal zu diesem Zeitpunkt bereits Sophokles gelesen hatte. So ist Hofmannsthal die ödipale Thematik aufgrund seiner Antikenrezeption bekannt, denn er hat Sophokles' »König Oedipus« in der Schule übersetzt und sich früh mit dem Ödipus-Stoff beschäftigt. Die Anverwandlung des sophokleischen »Oedipus Rex« ist im Kontext von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Antike und seiner Beschäftigung mit dem griechischen Drama zu sehen. In Hofmannsthals Bibliothek befindet sich ein broschiertes Exemplar von Sophokles' antiker Tragödie mit dem Titel »König Oidipus. Für den Schulgebrauch erklärt von Gustav Wolff, bearbeitet von Ludwig Bellermann. 3. Aufl. Leipzig 1885«.[21] Dieser Band aus dem Jahr 1885 enthält Anstreichungen sowie handschriftliche Annotationen (»vereinzelte Marginalien als Metrik- und Übersetzungshilfen«,[22] wie die Herausgeber Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp in den »Erläuterungen« konstatieren) und weist starke Gebrauchsspuren auf. Daher handelt es sich vermutlich um ein Schulbuch Hofmannsthals.[23] Dieses Exemplar aus Hofmannsthals Handbibliothek ist mit einem eingeklebten Besitzvermerk versehen und wird im Hofmannsthal-Archiv im Freien Deutschen Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum in Frankfurt a.M. verwahrt (Abb. 1). Bei der Durchsicht dieses Archivales habe ich folgenden Hinweis entdeckt: Handschriftlich ist mit Bleistift das Datum »3.6.87«[24] am Rand notiert (s. Abb. 2); es ist davon auszugehen, dass diese Bleistiftergänzung von seiner Hand stammt. Zu diesem Zeitpunkt ist Hofmannsthal (geboren am 1. Februar 1874) 13 Jahre alt und Schüler des

20 Vgl. Ellen Ritter, Varianten und Erläuterungen. Das Märchen der 672. Nacht. In: SW XXVIII Erzählungen 1, S. 201–214, hier S. 201.

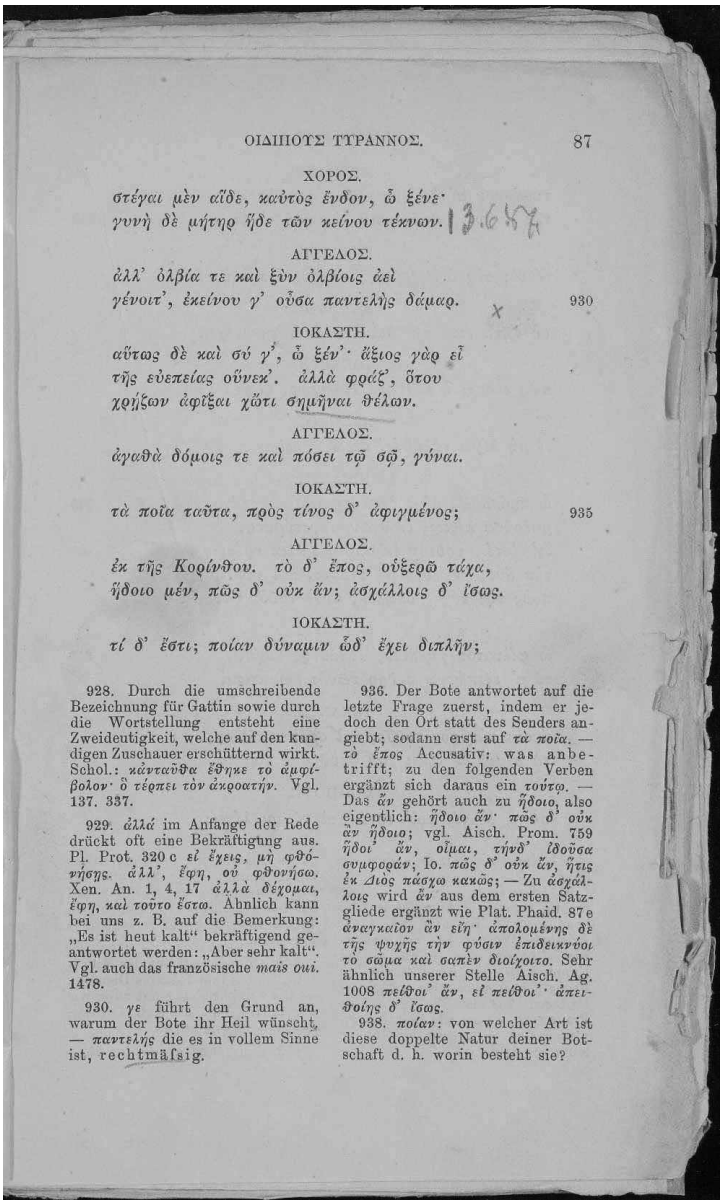
21 Sophokles, König Oidipus. Für den Schulgebrauch erklärt von Gustav Wolff, bearbeitet von Ludwig Bellermann. 3. Aufl. Leipzig 1885.

22 Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus. In: SW VIII Dramen 6, S. 667–726, hier S. 667.

23 Vgl. ebd.

24 Sophokles, König Oidipus (wie Anm. 21), S. 87.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ. 87

ΧΟΡΟΣ.

στέγαι μὲν αἵδε, καὐτὸς ἔνδον, ὦ ξένε·
γυνὴ δὲ μήτηρ ἥδε τῶν κείνου τέκνων.

ΑΓΓΕΛΟΣ.

ἀλλ' ὀλβία τε καὶ ξὺν ὀλβίοις ἀεὶ
γένοιτ', ἐκείνου γ' οὖσα παντελὴς δάμαρ.

ΙΟΚΑΣΤΗ.

αὔτως δὲ καὶ σύ γ', ὦ ξέν'· ἄξιος γὰρ εἶ
τῆς εὐπείας οὕνεκ'. ἀλλὰ φράζ', ὅτου
χρῄζων ἀφῖξαι κἄστι σημῆναι θέλων.

ΑΓΓΕΛΟΣ.

ἀγαθὰ δόμοις τε καὶ πόσει τῷ σῷ, γύναι.

ΙΟΚΑΣΤΗ.

τὰ ποῖα ταῦτα, πρὸς τίνος δ' ἀφιγμένος;

ΑΓΓΕΛΟΣ.

ἐκ τῆς Κορίνθου. τὸ δ' ἔπος, οὐξερῶ τάχα,
ἥδοιο μέν, πῶς δ' οὐκ ἄν; ἀσχάλλοις δ' ἴσως.

ΙΟΚΑΣΤΗ.

τί δ' ἔστι; ποίαν δύναμιν ὧδ' ἔχει διπλῆν;

928. Durch die umschreibende Bezeichnung für Gattin sowie durch die Wortstellung entsteht eine Zweideutigkeit, welche auf den kundigen Zuschauer erschütternd wirkt. Schol.: *κάνταῦθα ἔθηκε τὸ ἀμφίβολον· ὃ τέρπει τὸν ἀκροατήν.* Vgl. 137. 337.

929. *ἀλλά* im Anfange der Rede drückt oft eine Bekräftigung aus. Pl. Prot. 320 c *εἰ ἔχεις, μὴ φθόνησης. ἀλλ', ἔφη, οὐ φθονήσω.* Xen. An. 1, 4, 17 *ἀλλὰ δέχομαι, ἔφη, καὶ τοῦτο ἔστω.* Ähnlich kann bei uns z. B. auf die Bemerkung: „Es ist heut kalt" bekräftigend geantwortet werden: „Aber sehr kalt". Vgl. auch das französische *mais oui.* 1478.

930. *γε* führt den Grund an, warum der Bote ihr Heil wünscht, — *παντελής* die es in vollem Sinne ist, rechtmäßig.

936. Der Bote antwortet auf die letzte Frage zuerst, indem er jedoch den Ort statt des Senders angiebt; sodann erst auf *τὰ ποῖα.* — *τὸ ἔπος* Accusativ: was anbetrifft; zu den folgenden Verben ergänzt sich daraus ein *τούτῳ.* — Das *ἄν* gehört auch zu *ἥδοιο*, also eigentlich: *ἥδοιο ἄν· πῶς δ' οὐκ ἂν ἥδοιο*; vgl. Aisch. Prom. 759 *ἥδοι' ἄν, οἶμαι, τήνδ' ἰδοῦσα συμφοράν*; Io. *πῶς δ' οὐκ ἄν, ἥτις ἐκ Διὸς πάσχω κακῶς*; — Zu *ἀσχάλλοις* wird *ἄν* aus dem ersten Satzgliede ergänzt wie Plat. Phaid. 87 e *ἀναγκαῖον ἂν εἴη· ἀπολομένης δὲ τῆς ψυχῆς τὴν φύσιν ἐπιδεικνύοι τὸ σῶμα καὶ σαπὲν διοίχοιτο.* Sehr ähnlich unserer Stelle Aisch. Ag. 1008 *πείθοι' ἄν, εἰ πείθοι'· ἀπειθοίης δ' ἴσως.*

938. *ποίαν*: von welcher Art ist diese doppelte Natur deiner Botschaft d. h. worin besteht sie?

Abb. 2: Sophokles, König Oidipus. Für den Schulgebrauch erklärt von Gustav Wolff, bearbeitet von Ludwig Bellermann. 3. Aufl. Leipzig 1885, S. 87.

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Nachlass Hugo von Hofmannsthal, Bibliothek: *1918 (Band mit Besitzvermerk). Foto: © Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum.[25]

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Akademischen Gymnasiums in Wien. Es ist wahrscheinlich, dass Hofmannsthal in dieser Klassenstufe im Unterricht Sophokles aus dem Altgriechischen übersetzt. Wenn die Annotation aus dem Schulunterricht stammt, könnte das Datum 3. Juni 1887 den Termin für eine Hausaufgabe oder Prüfung bezeichnen.

Weitere Textquellen zeigen, dass sich Hofmannsthal bereits früh und kontinuierlich mit dem Ödipus-Stoff beschäftigt. Im Mai 1887[26] besucht er die Aufführung des sophokleischen »König Oedipus« in der Übersetzung von Adolf Wilbrandt[27] im Wiener Burgtheater. Zu dieser Zeit plant Hofmannsthal wohl noch keine eigene Bearbeitung des Ödipus-Stoffes, obwohl er sich mit verschiedenen antiken griechischen Dramen auseinandersetzt.[28] Hofmannsthals Sophokles-Lektüre im Jahr 1892 belegen Briefe an Richard Beer-Hofmann,[29] Gustav Schwarzkopf [30] und Marie Herzfeld.[31]

So sind ihm das Ödipus-Drama und die Ödipus-Gestalt früh als ein Bestandteil des tradierten Bildungsgutes präsent. Beispielsweise erinnert er sich, als er im September 1892 nach seiner Reifeprüfung auf einer Reise in Orange ist, an eine Aufführung des Ödipus-Dramas.[32] 1892 beschreibt er in einem Tagebucheintrag ein offenbar eindrückliches Erlebnis auf einer Reise durch die Provence: »So hat es rings

25 Ich danke Frau Dr. Katja Kaluga (Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum) für die Unterstützung bei der Recherche im Hofmannsthal-Archiv.

26 Dies belegt ein Brief Hofmannsthals an Gabriele Sobotka vom 7. Mai 1887; vgl. Nehring / Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus (wie Anm. 22), S. 667f.

27 Hofmannsthal verwendet später jedoch die Übersetzung von Hartung (Sophokles, König Oedipus. Griechisch mit metrischer Übersetzung und prüfenden und erläuternden Anmerkungen von Johann Adam Hartung. Leipzig 1851).

28 Vgl. Nehring / Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus (wie Anm. 22), S. 668.

29 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Brief vom 26. Juni 1892 an Richard Beer-Hofmann. In: BW Beer-Hofmann, S. 7f.

30 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Brief Nr. 25 vom 17. Juli 1892 an Gustav Schwarzkopf. In: B I, S. 47f.

31 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Brief Nr. 8 vom 21. Juli 1892. In: BW Herzfeld, S. 28.

32 Vgl. Nehring / Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus (wie Anm. 22), S. 667.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

um den Engpaß ausgesehen, wo Ödipus dem Vater begegnete«.[33] Die »Ruinen«[34] wie auch die Landschaft lösen beim jungen Hofmannsthal eine Assoziation aus und regen seine Fantasie an, sodass er an Sophokles denkt und sich vor dem inneren Auge den historischen Ort in Griechenland ausmalt. Diese Reiseeindrücke aus dem Herbst 1892 erscheinen in produktionsästhetischer Hinsicht für den zweiten Teil des 1895 entstandenen »Märchen[s] der 672. Nacht« prägend: Zum einen sind auch hier der Scheideweg und die Wegenge von zentraler Bedeutung, denn sie finden sich thematisch in der Glashaus-Passage wieder. Zum anderen beeinflussen Hofmannsthals Reiseerfahrungen die Art der Darstellung, denn »Das Märchen der 672. Nacht« ist traumförmig erzählt; die Erzählung führt eine Reise vor, hier allerdings eine Reise ins Innere. So erkundet sie die Psyche des Protagonisten auf genuin literarische Weise; das Erzählen funktioniert wie ein Ineinandergleiten von Ereignissen in Träumen. Hofmannsthal erachtet Träume und innerpsychische Prozesse als essenziell, sodass er Träume und Reisen engführt: In seinem Tagebuch reflektiert er 1892 über »den seltsamen, sinnlosen Reiz der Träume [...]. Ich glaube, so [...] erlebt man sie [Reisen] [...]. Darum haben auch Reiseerinnerungen nachher für uns selbst diesen sonderbar traumhaften Charakter, so fremd, wie nicht wirklich gewesen«.[35] Auch beim »Märchen der 672. Nacht« entsteht ein Eindruck vom »sonderbar traumhaften Charakter«.[36] Dass Hofmannsthal den Text dezidiert als eine Traumerzählung konzipiert, zeigen Briefe, in denen er »das Traumhafte«[37] und die »traumhafte Raschheit«[38] betont. Ob es sich insbesondere beim zweiten Teil um eine reine Imagination des Protagonisten handelt, lässt sich von daher nicht klären. Es bleibt bis zum Ende unklar, ob er real ins Glashaus hineingerät oder aber dieses rätselhafte Ereignis nur imaginiert oder

33 Hugo von Hofmannsthal, Südfranzösische Eindrücke. In: P I, S. 77–82, hier S. 82. In diesem Tagebucheintrag vom 16. September 1892 schreibt Hofmannsthal über seine Reise durch Südfrankreich im September 1892 nach dem Abitur.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 77.

36 Ebd.

37 Hugo von Hofmannsthal, Brief Nr. 130 an den Vater. In: B I, S. 170.

38 Hugo von Hofmannsthal, Brief vom 27. April 1895 an Richard Beer-Hofmann. In: BW Beer-Hofmann, S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

träumt. Auch Arthur Schnitzler hebt in einem Brief 1895 anerkennend hervor, dass das »Märchen der 672. Nacht« traumförmig erzählt sei:

> [Diese Erzählung prägt] in wunderbarer Weise das fahle Licht des *Traums*, dessen rätselhafte wie verwischte Übergänge und das eigene Gemisch von Deutlichkeit der geringen und Blässe der besondern Dinge, das eben dem Traum zukommt. Sobald ich mir die Erlebnisse des Kaufmannssohnes als Traum vorstelle, werden sie mir höchst ergreifend; [...] die Empfindungen des Kaufmannssohnes sind wie im Traum geschildert; die unsägliche Unheimlichkeit, die irgend ein Weg, ein Kindergesicht, eine Tür annehmen kann, wenn man sie träumt, finden kaum im wachen Leben ein Analogon. (Herv. M.S.)[39]

Neben dem Interesse an psychischen Vorgängen ist ein weiterer Faktor für Hofmannsthals Schreiben von Bedeutung: das Adaptieren antiker Mythen,[40] insbesondere die Anverwandlung des Ödipus-Stoffs. Hofmannsthal gestaltet antike Vorlagen neu und setzt sich literarisch mit antiken Mythen auseinander. Dieses Verfahren ist typisch für Hofmannsthals Œuvre. Sein Interesse richtet sich auf den Ödipus-Stoff, den er überträgt und für die Bühne neu bearbeitet.[41] Hofmannsthal plant neben seinem Drama »Ödipus und die Sphinx« (ED 1905/06) auch eine freie Übersetzung von Sophokles' »König Oedipus« als Teil einer Ödipus-Trilogie.[42]

Hofmannsthals Kenntnis der europäischen Literatur ist einerseits Grundlage seiner Arbeit, andererseits motiviert ihn die Tradition zu modernen Transformationen.[43] Im Unterschied zur sophokleischen Tragödie, wo der tragische Held Ödipus unwissentlich seine Mutter Iokaste ehelicht, ist Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« anders

39 Arthur Schnitzler, Brief vom 26. November 1895 an Hugo von Hofmannsthal. In: BW Schnitzler, S. 63f.

40 Zum Zusammenhang Sophokles-Hofmannsthal in »Elektra« vgl. Antonia Eder, Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals ›zerstörendes Zitieren‹ von Nietzsche, Bachofen und Freud. Freiburg i.Br. 2013.

41 Der Erstdruck erschien 1907 unter dem Titel »Ödipus, der König. Tragödie von Sophokles mit einiger Freiheit übertragen und für die neuere Bühne eingerichtet« in der Österreichischen Rundschau.

42 Vgl. Nehring / Bohnenkamp, Varianten und Erläuterungen. König Ödipus (wie Anm. 22), S. 667–684.

43 Vgl. Elsbeth Dangel-Pelloquin, Biographie. Hugo von Hofmannsthal. In: Website der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, https://www.hofmannsthal.de/biographie/ [22. Mai 2023].

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

angelegt, sodass es nicht zum Inzest kommen kann. Denn die Mutter des Kaufmannssohns tritt nicht als Figur in Erscheinung, sondern ist nur intrapsychisch in ihm wirksam. Bei Hofmannsthal ist es auch eher nur ein Inzestwunsch, der sich in der Psyche des Protagonisten regt. Im Unterschied zu Sophokles zeigt sich in seiner Erzählung eine Psychologisierung und Internalisierung, sodass sich das »Märchen der 672. Nacht« als eine Transformation des »König Oedipus« von Sophokles deuten lässt. Dass Hofmannsthal sich dabei auf eine psychologische Auslegung beschränkt, um den antiken Stoff lediglich zu aktualisieren, wäre allerdings eine zu schlichte Beschreibung für seine Syntheseleistung auf der Basis des zeitgenössischen psychiatrischen Wissens. In produktionsästhetischer Hinsicht macht Hofmannsthal die antike Vorlage für sein Schreiben fruchtbar und bleibt im Vergleich mit Freud enger am sophokleischen Urkonzept. Anders als Freuds Theoriekomplex, der ebenfalls auf Sophokles' »König Oedipus« basiert, ist Hofmannsthals Erzählung durch eine ausgeprägte Literarizität gekennzeichnet; darin spielt der literarisch umformulierte Mythos eine stärkere Rolle als in Freuds Ödipus-Theorie. Wesentlich ist der Befund, dass Sophokles' Tragödie der Ausgangspunkt der genuin Hofmannsthal'schen Anverwandlung des antiken Ödipus-Stoffs ist. Durch die Auseinandersetzung mit Sophokles' »König Oedipus« kommt Hofmannsthal zu einer psychologischen Lesart und zu neuen Erkenntnissen, die sich im »Märchen der 672. Nacht« niederschlagen. Dabei ist die Art und Weise, wie er die antike Vorlage umarbeitet und neu montiert, ausschlaggebend.

Sophokles' »König Oedipus« und Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«

Meine These, wonach das »Märchen der 672. Nacht« als eine literarische Anverwandlung der antiken Vorlage angesehen werden kann, lässt sich konkretisieren durch den Vergleich zwischen Sophokles' »König Oedipus« und Hofmannsthals Erzählung: Durch die Beschreibung von Strukturanalogien, auch auf der Ebene von Anspielungen, wird diese Lesart plausibel. Dies heißt jedoch nicht, dass die Differenzen zu vernachlässigen wären. Hofmannsthal ändert die literarische Vorlage

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf spezifische Weise ab: Die zentrale Hohlweg-Szene bei Sophokles wandelt er um und verlagert den Weg, den die Figur gehen muss, in ihr Inneres. Dadurch erreicht Hofmannsthal eine Psychologisierung und Internalisierung.

In Sophokles' »König Oedipus« hat der Orakelspruch eine zentrale Funktion: Laios und Iokaste lassen den gemeinsamen Sohn Ödipus kurz nach der Geburt wegbringen, sodass er nicht bei seinen leiblichen Eltern aufwächst. Aufgrund der Prophezeiung bricht Ödipus von seiner Heimatstadt Korinth auf und tötet auf dem Weg unwissentlich seinen Vater. Movens der Handlung und des Aufbruchs in Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« ist der Brief an den Kaufmannssohn im zweiten Teil, der dem Orakelspruch strukturell entspricht. In beiden Fällen erfolgt der Aufbruch, um das, was geweissagt oder gelesen wurde, zu verhindern. Allerdings gelingt dies nicht, vielmehr wird die Situation dadurch umso schlimmer und endet tragisch.

In Hofmannsthals Erzählung will der Kaufmannssohn in die Stadt zu sich nach Hause; ein Vorhaben, das aber nicht realisierbar ist: Als er einen Brief erhält, verlässt er sein Landhaus, wo er im Sommer lebt, und fährt zurück in die Stadt, um den Tatvorwurf gegen seinen Diener zu klären (S. 22). Nachdem der Kaufmannssohn den Gesandten des Königs von Persien nicht zu Hause antrifft und seine eigene Wohnung versperrt ist, weil keiner seiner Diener anwesend ist, muss er eine Unterkunft finden. Entgegen seiner ursprünglichen Absicht, sich zügig eine Bleibe für die Nacht zu suchen, geht er in einen Juwelierladen und trifft nach dem Schmuckkauf die Entscheidung, einen anderen Weg einzuschlagen und den benachbarten Garten zu besichtigen. Erklären lässt sich dies durch einen intrapsychischen Konflikt, der ihn hemmt oder blockiert und sein äußerlich sichtbares Handeln beeinflusst. Der Funktion des Sehers Teiresias, durch den Ödipus in Sophokles' Tragödie die Wahrheit erkennt, entspricht die Rolle des Juweliers in Hofmannsthals Erzählung. Denn dieser bringt den Kaufmannssohn auf die richtige Spur, indem er ihm den Weg in den Garten zeigt, und führt ihn so indirekt zur Erkenntnis.

Beim Vergleich der Texte sind deutliche Parallelen zwischen den beiden Protagonisten erkennbar: Ödipus wächst ohne seine leiblichen Eltern in einer Ersatz- oder Adoptivfamilie auf. Der junge Kaufmanns-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sohn lebt mit Diener:innen zusammen, weil er »weder Vater noch Mutter« (S. 15) hat. Beide Protagonisten leben in privilegierten Verhältnissen, jeder von ihnen hatte einen Vater, der König war und Macht hatte: Ödipus' leiblicher Vater, König Laios, und der »König der Vergangenheit« (S. 18) bei Hofmannsthal (s.o.). Trotz der räumlichen Trennung zeigt sich bei beiden Männern eine sehr starke Bindung an die Mutter, die Ödipus zum Verhängnis wird. Sie geraten in eine psychische Ausnahmesituation und zeigen dabei die gleichen Affekte: Furcht und zornige Erregung; ein Tatvorwurf führt zu starkem Zorn. Beide Figuren leben ständig in Angst: Ödipus, seit er den Orakelspruch bekommen hat und den geweissagten Inzest mit der Mutter fürchtet. Analog dazu empfindet der Kaufmannssohn eine »furchtbare Beklemmung [...], eine tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens« (S. 19). Das Schicksal vollzieht sich unausweichlich und das tragische Ende ereilt die Hauptfiguren unaufhaltsam.

Die Analyse inhaltlicher und struktureller Parallelstellen ergibt zahlreiche signifikante Übereinstimmungen relevanter Schlüsselwörter.[44] Diese werden hier teilweise erneut aufgegriffen, um die Argumentation stichhaltig zu begründen. Mit dem »große[n] *König* der *Vergangenheit*« (S. 22, Herv. M.S.) wird der Vater des Protagonisten assoziiert, der als mächtige Instanz in seinem Inneren wirksam ist. Der Kaufmannssohn reflektiert über den Tod des Vaters. Ähnliche Gedanken treiben Ödipus um: »Wie lange Zeit nun ist es schon, daß Lahios – [...] spurlos dahinschwand, umgebracht von Mörderhand?« (V. 525; 527).[45] Ödipus' leiblicher Vater Laios ist seit langer Zeit tot, und Ödipus folgt ihm als König von Theben nach. Entsprechend seinem Selbstbild fühlt sich der Kaufmannssohn als *König* und folgt dem Spruch

> »Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße« [...]. [Er] sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrter *König*, in einem unbekannten Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. (S. 16, Herv. M.S.)

44 Diese Schlüsselwörter sind im Folgenden kursiv markiert (Herv. M.S.).

45 Versangaben in Klammern zitiert nach: Sophokles, König Oedipus. Griechisch mit metrischer Übersetzung und prüfenden und erläuternden Anmerkungen von Johann Adam Hartung (wie Anm. 27; Herv. M.S.).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dies ist eine vage Vorausdeutung auf die spätere Glashaus-Szene und seinen Tod am Ende.

> [Er ging in eine Richtung,] wo er sich eine Herberge für die Nacht suchen könnte. Denn es verlangte ihn nach einem *Bette*. Mit einer kindischen Sehnsucht erinnerte er sich an die Schönheit seines eigenen breiten Bettes, und auch die *Betten* fielen ihm ein, die der große König der Vergangenheit für sich und seine Gefährten errichtet hatte, als sie *Hochzeit* hielten mit den Töchtern der unterworfenen Könige, für sich ein *Bett* von Gold, für die anderen von Silber[.] (S. 27, Herv. M.S.)

Der Kaufmannssohn assoziiert sein eigenes Bett mit dem *ehelichen Bett* des Königs, seines Vaters – so denkt er bei der Suche nach einem Bett gleichzeitig an das Ehebett seiner Eltern. Sophokles gestaltet die inzestuöse Konstellation unzweideutig, denn Ödipus teilt sich ein eheliches Bett mit seiner Mutter Iokaste und spricht: »ich sitz' in seinem [Laios'] Thron und Reiche, das er einst besaß, ich nenne seine Gattin [Iokaste] mein, sein ehlich Weib« (V. 243–245). Der Inzest (»die Muttereh'«, V. 925) findet realiter statt (»schnöde[] Ehefreuden mit dem eignen Kind; Beweint das *Bette*, wo die Arme zweier Art, vom Mann den Mann, vom Kinde Kinder sich gebar!«, V. 1194–1196, Herv. M.S.). Ödipus wird als »Mann der Frau, von der er stammt!« (V. 1293) zur tragischen Figur. Das Tragische ist verbunden mit der Einsicht der Figur in die Ausweglosigkeit des tragischen Konflikts: »War ich [Ödipus] getraut mit der [Iokaste], Der ich entsproßte, weh!« (V. 1295). Beim Kaufmannssohn hingegen spielt sich dieser Vorgang rein intrapsychisch ab.

Der *Diener* hatte von Iokaste den Auftrag, Ödipus als Säugling wegzubringen und zu töten. Aufgrund seines Berichts erkennt Ödipus, dass er selbst der Täter ist und den Vatermord begangen hat (V. 1119–1128). So trägt der Diener wesentlich zur Aufklärung der Tat bei. Sowohl bei Sophokles als auch bei Hofmannsthal ist die Figur des Dieners direkt verknüpft mit einem Tatvorwurf und indirekt auch mit der Tat selbst.

> Der Brief trug keine Unterschrift. In unklarer Weise beschuldigte der Schreiber den *Diener* des Kaufmannssohnes, daß er im Hause seines früheren Herrn, des persischen Gesandten, irgendein abscheuliches *Verbrechen* begangen habe. (S. 21, Herv. M.S.)

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dieser Verdacht setzt die Handlung in Gang. Hofmannsthal stellt die Hohlweg-Szene im zweiten Teil ins Zentrum der Erzählung und legt dabei den Fokus ebenfalls auf eine Weggabelung oder einen Scheideweg. Dieser *Engpass*, ein enger Pfad in der Glashaus-Szene, entspricht dem o.g. biographischen Erlebnis 1892 auf einer Reise durch Südfrankreich.

> [Der Kaufmannssohn] stand in einem schmalen, gemauerten Gange; [...] die *Mauer* zu beiden Seiten war kaum über mannshoch. Aber der Gang war nach einer Länge von beiläufig fünfzehn Schritten wieder vermauert, und schon glaubte er sich abermals gefangen. (S. 26, Herv. M.S.)

Der Protagonist sieht sich mit der Unentrinnbarkeit des Schicksals konfrontiert und spürt die Unausweichlichkeit körperlich und psychisch. Es gibt nur diesen einen Ausweg; er kann sich keinen falschen Schritt erlauben, sonst würde er hinabstürzen. So versucht er, über einen schmalen Steg oder ein Brett zu einer gegenüberliegenden Plattform »hinüberzugehen. Aber unglücklicherweise wurde er sich doch bewußt, daß er über einem viele Stockwerke tiefen, gemauerten Graben hing« (S. 26f.). Der Kaufmannssohn steht hier an einem psychischen Abgrund, der sich plötzlich öffnet.

In der antiken Vorlage ist die *Kreuzung* – ein »Dreiweg« (V. 801) – der wichtigste (Tat-)Ort der Handlung, nämlich der Schauplatz des Vatermords: »eine[] Scheide dreier Wagenwege« (V. 730); »Phokis [...] ein *Scheideweg* trifft dort von Delphi und von Daulia her zusammen« (V. 733f., Herv. M.S.); »[d]reifacher *Kreuzweg*, und verborgnes Waldesthal« (V. 1328, Herv. M.S.). Ödipus sagt über die Wegenge, an der er seinen Vater Laios tötete: »Und Forst und *Engpaß* am gekreuzten *Scheideweg*, die einst das Blut des Vaters, welches meine Hand vergossen, tranken!« (V. 1330, Herv. M.S.). Bei Sophokles sind Bäume und Gehölz mit dem Vatermord verknüpft. Für den Kaufmannssohn sind die *Pflanzen* – »so seltsames, ihm völlig unbekanntes Blattwerk« (S. 24) – angstauslösende Faktoren; das »halbdunkle Gewirr der Bäume und Ranken« (S. 26) im Glashaus ist Furcht einflößend. »Blüten, die [...] etwas von Masken hatten, heimtückischen Masken mit zugewachsenen Augenlöchern« (S. 26) versetzen ihn in Angst und Schrecken. Die Pflanzen sind anthropomorphisiert und deuten darauf hin, dass eine starke diffuse Furcht bezogen auf andere Menschen in ihm wirkmächtig ist. Die »Augenlöcher[]«

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(S. 26) sind verknüpft mit der Stelle der Selbstblendung und insoweit eine Anspielung auf Sophokles, denn Ödipus durchstößt sich mit Nadeln die Augen. Bei Hofmannsthal ist eine begrenzte Einsicht ins Glashaus möglich, denn die Wände sind durchsichtig und lassen Blicke ins Innere zu. Verschiedene *Mauern* markieren Räume im Unterbewusstsein, der Garten um das Glashaus herum ist ebenfalls von einer hohen Mauer umschlossen (S. 24). Auch bei Sophokles kommen Mauern vor; so ist die Stadt Theben von einer Stadtmauer umschlossen (»die Stadt, die Mauern«, V. 1309).

Der Text lässt kaum einen Zweifel daran, dass die *Tür* einen Übergang von außen nach innen darstellt – eine Schwelle; bei Hofmannsthal steht diese für den Zugang zu Erinnerungen. Da es im Garten zwei Glashäuser gibt, ist naheliegend, dass dort mindestens *zwei Türen* existieren – ähnlich wie die Doppeltür in Sophokles' Stück. Beim Öffnen der Glashaustür stößt der Kaufmannssohn auf Widerstand:

> In seiner Angst ging er sehr schnell auf die *Tür* des Glashauses zu, um hineinzugehen; die Tür war zu, von außen verriegelt; hastig bückte er sich nach dem Riegel, der sehr tief war, stieß ihn so heftig zurück [...] (S. 25, Herv. M.S.). [...] Als er fertig war, ging er zur Türe und wollte hinaus. Die Tür gab nicht nach; das Kind hatte sie von außen verriegelt. (S. 26)

Die Tür ist verbarrikadiert, der Rückweg nach außen versperrt – er fühlt sich dem Abgrund ausgeliefert und kann seinem innerpsychischen Konflikt nicht entkommen. Seine Psyche bleibt gefangen. Im Unterschied zum Hofmannsthal'schen psychischen Abgrund spitzt sich das Geschehen in Sophokles' Tragödie zu, bis Ödipus direkt am tödlichen Abgrund steht: »Und schrecklich schreiend [...] sprang er auf die *Doppelthüre*« (V. 1206, Herv. M.S.). Ödipus tobt und bricht die *Tür* auf, hinter der sich Iokaste nach dem Erkennen des Inzests getötet hat. Daraufhin entfernt Ödipus goldene Nadeln von Iokastes Gewand und blendet sich damit: »Er zog den *gold*getrieb'nen Spangen-*Schmuck* herab vom Kleid der Frau, womit es zugeheftet war, und hub und stieß sie in die Augen-Kreise sich« (V. 1214–1216, Herv. M.S.).

Goldschmuck erscheint in der antiken Vorlage als ein zentrales Glied in der Handlungskette und steht in Verbindung mit einer Frau, die wie Ödipus selbst am Inzestverhältnis beteiligt ist. Bei Hofmannsthal löst der goldene Schmuck Assoziationen und Impulse aus, die auf ödipa-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lem Begehren basieren. Diese innerpsychischen Vorgänge, die dem Bewusstsein nicht zugänglich sind, münden in ein Agieren des Protagonisten, das ihn antreibt: das Kaufen des Goldschmucks für seine Dienerinnen (S. 23).

Der *Kampf* ist in beiden Texten eine Schlüsselszene und verläuft analog, denn der Protagonist wird angegriffen, d.h. er macht nicht den Anfang, sondern reagiert. So übt zuerst die gegnerische Seite *Gewalt* gegen ihn aus, und er wehrt sich. Bei Hofmannsthal ist das Pferd die angreifende Instanz: »[Der Kaufmannssohn] bückte sich, das *Pferd* schlug ihm den Huf mit aller Kraft nach seitwärts in die Lenden und er *fiel auf den Rücken*« (S. 29, Herv. M.S.). Dabei wird er zum Opfer, kann sich nicht mehr wehren und stirbt kurz nach dem Angriff. Auch bei Sophokles erfolgt zunächst eine Gewaltanwendung gegen den Protagonisten, wobei Pferde eine eher untergeordnete Rolle spielen. Ödipus schildert den Kampf aus seiner Perspektive:

> [A]ls ich [Ödipus], also pilgernd, jenem Kreuzweg nahe war, da kam ein Herold mir entgegen und ein Mann [König Laios] auf einem *roßbespannten* Wagen fahrend, so wie du ihn schilderst, und der Fuhrmann *drängte mich*, wie auch der Greis selbst, aus dem Wege *mit Gewalt*. Und *ich, im Zorne, schlage* den mich Drängenden, den Wagenlenker: und der Greis, das sehend, paßt mir beim Vorbeigeh'n an dem Wagen auf, und *trifft mich* mitten auf den Scheitel mit dem Stachelstock. Doch büßt' er nicht mit Gleichem: nein, ein kräft'ger Hieb des Stabs, geführt mit diesem Arme, macht, daß er [Laios] *rücklings*, sich überschlagend, aus dem Wagen *stürzt*. Darauf erschlug ich alle (V. 755–768, Herv. M.S.).

Zuerst ist Ödipus der Unterlegene, kurz danach wird er allerdings zum Täter und Vatermörder, indem er die Gewalt erwidert und Morde im Affekt begeht. Ausschlaggebend ist, dass hier eine Umkehrung der Gewalt stattfindet: In der antiken Tragödie tötet Ödipus seinen Vater, bei Hofmannsthal hingegen wird der Protagonist getötet – diese Konstellationen stehen sich diametral gegenüber.

Sowohl im »König Oedipus« wie auch im »Märchen der 672. Nacht« sind *Affekte* wie Zorn, Angst und eine starke emotionale Erregung der Protagonisten unverkennbar, jedoch beruhen diese Reaktionen auf je unterschiedlichen Ursachen. Ödipus' *Zorn* entsteht, als der Seher Teiresias ihn mit dem Tatvorwurf konfrontiert, der gesuchte Königs- und Vatermörder zu sein: »Ich spreche kein Wort weiter: magst du

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[Ödipus] darum, wenn's beliebt, im *Zorne* toben, noch so grimmig wild« (V. 328f., Herv. M.S.). Ähnlich reagiert der Kaufmannssohn, wobei der Vorwurf nicht gegen ihn selbst, sondern gegen seinen Diener gerichtet ist: »[Der Kaufmannssohn] ging auf und ab, die *zornige* Erregung erhitzte ihn« (S. 21, Herv. M.S.). Dieser *Zorn* ist mit seinen Eltern verknüpft.

Ödipus ist getrieben von der *Angst*, den prophezeiten Vatermord zu begehen: »So lange bebte Oedipus vor dieses Manns [gemeint ist Polybos, M.S.] Ermordung, und verbannte sich: Jetzt hat das Schicksal ihn erlegt, nicht seine [Ödipus'] Hand!« (V. 897–899). Ödipus spricht: »Du hast's gesagt, ich aber war von *Furcht* bethört« (V. 923, Herv. M.S.). Zudem ist Ödipus erfüllt von Furcht vor der Erfüllung der geweissagten Ehe mit der Mutter. Der Bote fragt: »Um welches Weib nun hegt ihr eure *Bangigkeit*? [...] Und was an jener ist es, das euch *Furcht* gebiert?« (V. 938; 940, Herv. M.S.). Ödipus antwortet: »Aus *Angst*, daß Phóbos deutlich sich verwirkliche! [...] Dies eben, Vater, *schreckt* mich immerfort.« (V. 960; 962, Herv. M.S.) Dieses »*Bangen*« (V. 963, Herv. M.S.) stellt sich dar als Furcht vor der Realisierung des Orakelspruchs – des Vatermords und des Inzests. Deshalb meidet er seine Eltern und bleibt der Stadt Korinth fern. Ödipus nimmt die Furcht wahr als äußere Bedrohung angesichts der real erscheinenden Gefahren. Hofmannsthal hingegen lässt die Quelle der Angst offen: »[Der Kaufmannssohn] wußte nicht, wovor er so namenlose *Furcht* empfand« (S. 25, Herv. M.S.). Naheliegend ist, dass diese Angst im Inneren der Figur entsteht. »In seiner *Angst* ging er sehr schnell auf die Tür des Glashauses zu [und] hatte Herzklopfen vor Angst« (S. 25, Herv. M.S.). Hinzu kommen weitere negative Affekte – Schrecken und Grauen: »[Der Kaufmannssohn] erschrak [...] abermals, mit einer unangenehmen Empfindung des *Grauens* im Nacken« (S. 24, Herv. M.S.). All dies deutet auf einen Konflikt im Inneren des Kaufmannssohns hin. Dabei kann er sich nicht bemerkbar machen, um Hilfe zu holen, kann keine Laute artikulieren und bleibt stumm:

> Er *wollte schreien, aber er fürchtete sich* vor seiner eigenen Stimme (S. 26, Herv. M.S.).
> [...] Eine Weile beschäftigten ihn nur seine *Schmerzen* und die erstickende Todesangst [...]. Mit einer großen *Bitterkeit* starrte er in sein Leben zurück

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> [...]. Dann erwachte er und *wollte schreien*, weil er noch immer allein war, *aber die Stimme versagte* ihm. (S. 30, Herv. M.S.)

Hofmannsthal orientiert sich deutlich an Sophokles' Urkonzept. Die Notwendigkeit des Untergangs und das tragische Schicksal sind unausweichlich. Rückblickend empfindet der Kaufmannssohn sein Leben und den Lauf des Schicksals ähnlich bitter wie Ödipus, der klagt:

> [Ödipus:] Ach ach! ach ach! ich Unglücksmann! Wo schwebt *mein Laut* in die Weite hinaus, und *verhallet* im Flug? Wo triebst du mich hin, weh! *Schicksal*! (V. 1253-1256, Herv. M.S.) [...] [W]ie durchbohren mich zugleich die Dolche dieser *Schmerzen* und die *Erinnerung*! (V. 1261f., Herv. M.S.).

Wie Ödipus erkennt auch der Kaufmannssohn die »Unentrinnbarkeit des Lebens« (S. 19).

Der Vergleich mit Sophokles hat gezeigt, dass Hofmannsthal verschiedene Elemente und zentrale Momente aus der Hohlweg-Szene aufgreift und am Ende neu zusammenfügt. Auch wenn Hofmannsthal Abänderungen der sophokleischen Vorlage vornimmt, bleibt ein innerer Zusammenhang bestehen. Dem Gerichtsprozess bei Sophokles entspricht strukturell die Anlage des zweiten Teils des »Märchen[s] der 672. Nacht«: Der Tatvorwurf motiviert die Handlung, und der Kaufmannssohn muss den Weg rückwärtsgehen, um die Schuld zu klären. Das Ermitteln endet mit dem eigenen Tod und gleicht einem Erkennen der eigenen Schuld. Bei Sophokles führt der Chor Ödipus, entsprechend dem mäeutischen Prinzip, zur Erkenntnis; bei Hofmannsthal sind derartige Erkenntnisvorgänge internalisiert und vollziehen sich allein im Inneren des Protagonisten ohne externe Einflüsse und ohne Austausch mit anderen Figuren.

Entscheidend ist der Befund, dass die Erlebnisse des Protagonisten auch von psychointernen Vorgängen beeinflusst werden und in einem gewissen Maß aus der Dynamik der Psyche resultieren. Hofmannsthal stellt in seiner Erzählung innerpsychische Prozesse anhand der spezifischen literarischen Gestaltung der Psycho-Logik einer fiktiven Figur dar, an der er Wünsche und Ängste veranschaulicht, die dem Bewusstsein nicht zugänglich sind. Dadurch, dass er die literarische Vorlage umwandelt, erreicht er eine verstärkt psychologische Darstellung. Zwar übernimmt Hofmannsthal die analytische Struktur der antiken Tragödie von Sophokles, aber er verinnerlicht diese, sodass

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich in seiner Erzählung eine schrittweise Enthüllung in der Psyche der Figur vollzieht. Im Unterschied zur zentralen Hohlweg-Szene bei Sophokles gibt Hofmannsthal dem Geschehen in der Glashaus-Szene eine andere Wendung. Die genannte Psychologisierung gelingt ihm, indem er die antike Vorlage abwandelt und den Hohlweg durch einen innerpsychischen Hohlweg ersetzt. Dieser gleicht einem memorierten Weg im Inneren der Figur – dabei handelt es sich um Erinnerungen an die Kindheit. Ähnlich wie bei Sophokles ist das auslösende Moment, dass der Protagonist die Ausweglosigkeit des inneren Konflikts spürt. Diese Erkenntnis führt dazu, dass er den Weg rückwärtsgeht. Der Kaufmannssohn ist psychisch gefangen und kann dem Konflikt, der sich in seiner Psyche abspielt, nicht entkommen. Weil Gedanken, die sich dem Bewusstsein entziehen, den Protagonisten umtreiben und ihn bewegen, verspürt er den Zwang, zum Tatort vorzudringen – zu jenem Bereich, wo das Problem verortet ist. Deshalb kehrt er intrapsychisch zur Tat zurück und geht den Weg zeitlich rückwärts bis zu dem Punkt, an dem der Konflikt entspringt. Die Handlung steigert sich bis zum finalen Aufeinandertreffen in einem tödlichen Gefängnis, aus dem es kein Entrinnen gibt. Der Tod durch den Pferdetritt erscheint als die logische Konsequenz. Hofmannsthal wendet die Konstellation, sodass sich das Gewaltverhältnis im Vergleich mit der antiken Vorlage umkehrt. Der Vatermord bei Sophokles steht der Tötung des Kaufmannssohns diametral gegenüber: Ödipus tötet – der Kaufmannssohn kommt zu Tode. Während Ödipus Gewalt ausübt, indem er den Mord an Laios und seinen Begleitern begeht, erleidet der Kaufmannssohn Gewalt.

Im Hinblick auf die immense Wirkungsgeschichte des Ödipus-Stoffs und der sophokleischen Ödipus-Gestalt ist zu konstatieren, dass der antike Mythos zahlreiche Schriftsteller:innen und Künstler:innen inspirierte. Freud ist bekanntlich nicht der Erste, der ödipale Strukturen erkannt hat. Denn eine ödipale Konstellation findet sich bereits früher, beispielsweise in literarischen Werken der Romantik.[46] Als besondere Leistung Hofmannsthals ist hervorzuheben, dass er den (nicht-psycho-

[46] Exemplarische Beispiele sind Ludwig Tiecks »Der Runenberg« (1802) und E.T.A. Hoffmanns »Die Bergwerke zu Falun« (1819). Hierzu sei außerdem verwiesen auf eine Überblicksdarstellung zur Romantischen Psychologie und zur Proto-Psychoanalyse im literarischen Text; vgl. Detlev Kremer und Andreas B. Kilcher, Romantik. Lehrbuch Ger-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

logischen) Ödipus-Stoff psychologisiert – und dies eben vor Freud. Bei der Anverwandlung des antiken Dramas Sophokles' gelingt Hofmannsthal eine Psychologisierung, indem er die treibenden Kräfte des Geschehens von der Außenwelt in die Innenwelt und damit ins Innere der Figur verlagert. Denn die Erzählung beleuchtet den Bereich der unbewussten Wünsche eines Subjekts, die im Schlummer liegen, und fokussiert einen innerpsychischen Konflikt, der mit den spezifischen, verborgenen Kindheitserinnerungen eines Individuums in Verbindung steht. Dieser Ansatzpunkt, die diffusen psychointernen Vorgänge und Rückerinnerungen an die Kindheit vorzuführen, ermöglicht Hofmannsthal die Erschließung der psychischen Verfasstheit einer Figur; zugleich wird dabei die Frage nach dem Subjekt in literarischer Form erkundet. Obwohl Hofmannsthal 1895 Freuds Ödipus-Theorie nicht kannte, konnte er dennoch zu einer psychologischen Les- bzw. Schreibart gelangen: zum einen durch die literarische Auseinandersetzung mit Sophokles – zum anderen durch die Art, wie er Elemente aus der antiken Vorlage neu montiert. Hofmannsthal nimmt zwei Abänderungen der sophokleischen Vorlage vor, die allerdings einen inneren Zusammenhang ergeben. Das Gewaltverhältnis wendet sich, die Konstellation verkehrt sich ins Gegenteil – sie endet nicht wie bei Sophokles mit dem Vatermord, sondern mit dem Tod des Kaufmannssohns. Außerdem ist bedeutsam, dass Hofmannsthal die Hohlweg-Szene umwandelt und einen Weg innerhalb der Psyche darstellt: Dieser Weg im Inneren des Kaufmannssohns wird verkehrt und verläuft zeitlich rückwärts. Auf diese Weise wird das zentrale Geschehen internalisiert und stärker psychologisiert. Der ästhetische Eigenwert tritt besonders hervor in Hofmannsthals genuin literarischer Anverwandlung des Ödipus-Stoffs nach Sophokles und vor Freud. Diese unterscheidet sich grundlegend von der später entstandenen Freud'schen Psychoanalyse: Beim ›Ödipuskomplex‹ setzt die Psychoanalyse als Verfahren der Heilung an, sodass die Überwindung oder Bewältigung einer ödipalen Krise durch psychoanalytische Therapie denkbar ist; im »Märchen der 672. Nacht« hingegen ist keine Heilung möglich.

manistik. 4., akt. Aufl. Berlin/Heidelberg 2015, S. 80–88 (auch online: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05414-2).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maximilian Bergengruen

In einem »wachen Traum« Persönlichkeitsspaltung und Dämonologie in Hofmannsthals »Ödipus und die Sphinx«

Vorab

Joséphin Péladans »Œdipe et le Sphinx«, Paris 1903, fällt Hugo von Hofmannstahl 1904 in die Hände und regt ihn sogleich zu einer freien Übersetzung an, die bald in ein eigenes Drama übergeht: »Ödipus und die Sphinx« (ED 1905/1906). Anfangs plant Hofmannsthal eine Ödipus-Trilogie: Auf das Sphinx-Drama soll eine freie Übersetzung von Sophokles' »König Ödipus« folgen, danach ein – in der Realität freilich nie über das Notizen-Stadium hinausgekommener – Einakter mit den (wechselnden) Arbeitstiteln »Ödipus – Greis«/»Des Ödipus Ende«/»Oidipus auf Kolonos«. Diesen Plan gibt Hofmannsthal im November 1905 auf,[1] da eine zeitnahe Uraufführung der Trilogie durch Max Reinhardt in Berlin zunehmend unrealistischer wird.[2] Die Uraufführung von »Ödipus und die Sphinx« findet dementsprechend ohne die beiden anderen Dramen im Februar 1906 statt.

Ausgangspunkt meiner Lektüre von »Ödipus und die Sphinx« ist der Befund, dass die Figuren keine eigenständigen Personen darstellen, sondern über ihr Unbewusstes miteinander verbunden sind bzw. ineinander übergehen. Dieser Befund lässt sich, in der Terminologie der zeitgenössischen Psychiatrie gesprochen, als eine überindividuell gedachte hysterische Dissoziation (**1.**), andererseits als ›Dramatisierung‹ von Erwin Rohdes Theorie des Dämons bzw. des Dämonischen (**2.**) analytisch konkretisieren. Die folgenden Überlegungen sollen der daraus entstehenden Dialogizität, also der Korrespondenz zwischen

[1] Vgl. die Ausführungen des Herausgebers Nehring in SW VIII Dramen 6, S. 187–202.

[2] Vgl. Christoph König, Traditionen, Traditionen. Hugo von Hofmannsthal schreibt »Ödipus und die Sphinx« für Max Reinhardt. In: Austriaca 18, 1993, S. 101–122.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der psychiatrischen und der metaphysischen Dimension des Dramas, nachgehen.

I. Psychische Krankheit

Kreon, der sich anheischig macht, nach dem Tod seines Schwagers Laïos den Thron von Theben zu übernehmen, ist krank, psychisch krank. Also tut er, was viele Menschen tun, die sich in einer solchen Situation befinden: Er sucht sich professionelle Hilfe. Der herbeigerufene Magier kann die ihm zugedachte Rolle des Therapeuten anscheinend einnehmen; zumindest bescheinigt ihm Kreon das enthusiastisch, wobei dieser Enthusiasmus vielleicht auch seinem dringenden Wunsch nach Heilung geschuldet ist:

> O, du bist groß, der meine Krankheit kennt
> und hat mich nie gesehen! Magier,
> befreie mir die Seele. (SW VIII Dramen 6, S. 48)

Mit diesen Worten ist nicht nur der Wunsch nach Gesundung, sondern auch die Krankheit selbst beschrieben: Die Seele ist besetzt und muss »befrei[t]« werden. Im Gespräch mit dem Magier formuliert Kreon nun einen Verdacht, wer ihm die Seele besetzt: »es ist meine Schwester«. Jokaste muss also seinen Vorstellungen zufolge angegangen werden, damit »sie mir die Seele freigibt« (SW VIII Dramen 6, S. 48).

Wie kann aber ein Mensch die Seele des anderen besetzen? Kreon macht verschiedene Anläufe, um dem Magier seinen psychischen Zustand näher zu beschreiben: »Sie ist der Dämon«, sagt er über seine Schwester, »der mir die Seele aus dem Leib saugt« (SW VIII Dramen 6, S. 48). Es sind also bei näherem Hinsehen zwei unterschiedliche, wenngleich miteinander zusammenhängende Zustände, unter denen Kreon leidet: Seine Schwester hat ihm die eigene Seele (oder zumindest deren Inhalt) geraubt bzw. ist dabei, dies zu tun (»saugt«); und zugleich setzt sie sich bzw. etwas, das von ihr ausgeht, an diese Stelle (davon möchte Kreon »befrei[t]« werden).

Kreons psychische Abwehrschwäche hat zur Folge, dass er die Herrschaft über seine Seele verliert oder zu verlieren droht. Darin stimmt ihm der Magier in seiner Rolle als ›Psychotherapeut‹ zu: »Es stiehlt

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dich von dir selber. Wo du bist, / dort bist du nicht« (SW VIII Dramen 6, S. 48), sagt er zu seinem ›Patienten‹. Kreons Gegenstrategie besteht dementsprechend darin, den von der Schwester begonnenen Kampf um die Oberherrschaft über seine (in einer Vorstufe erwägt Hofmannsthal auch: über ihre)[3] Seele anzunehmen und ihn, so zumindest seine Hoffnung, letztlich zu gewinnen: »Die Kraft über Jokaste! [...] Womit bezwing ich / die Schwester?« (SW VIII Dramen 6, S. 50), fragt er den Magier. Dieser psychische Kampf ist als eine Art von Analogon zum politischen Kampf über die Oberherrschaft von Theben zu verstehen, was sich schon an einer Metapher des Magier-Therapeuten ablesen lässt, der von der »*Krongewalt* der Seele« (SW VIII Dramen 6, S. 48; Herv. M.B.) spricht. Analog dazu ist Kreon davon überzeugt, dass nur, wenn die Schwester seine Seele »freigibt«, er endlich »König werden« kann (SW VIII Dramen 6, S. 48).[4]

Worin drückt sich aber die Besetzung der Seele aus? Der Angriff erfolgt, wie im weiteren Gespräch deutlich wird, im Unbewussten, insbesondere in Traum und Schlaf: Obwohl Kreon »die Augen / kaum zugetan« hat, hat er »dennoch so maßlos widerlich geträumt« (SW VIII Dramen 6, S. 52f.). Im Verlauf des Stücks wird sich herausstellen, dass er gezwungenermaßen von Ödipus geträumt hat. Er war nämlich »[s]o etwas wie ein Diener / des neuen Mannes, der dann König war« (SW VIII Dramen 6, S. 53).

Doch stellen wir die Inhalte seines Traums ein wenig zurück und bleiben wir vorderhand bei dem psychischen Phänomen des gezwungenen Träumens. Der Traum wirkt nämlich auf die Gegenwart nach:

> Brächt' ich nur
> den Ton aus meinem Ohr, mit dem ich ihm
> entgegnete, ... ein ekler Ton (SW VIII Dramen 6, S. 53).

Der Schwester merkwürdige Anwesenheit in seiner Seele drückt sich also insbesondere in Träumen aus, deren Ursprung, wie Kreon gewahr wird, nicht in ihm liegt; und genau das macht die vom Magier be-

[3] »Versöhn mir ihre Seele oder mach mich zum Herren über ihre Seele heute« (12 H [Oktober 1905]; SW VIII Dramen 6, S. 381).

[4] Ähnlich in 12 H: »nun muss ich greifen können nach der Krone / nun muss ich meine Träume von mir thun« (SW VIII Dramen 6, S. 380).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schriebene Selbstentfremdung aus. Mit Shakespeare fragt der Thebener Kronprätendent: »wer bin ich, / wenn ich voll Stoff zu solchen Träumen bin?« (SW VIII Dramen 6, S. 53).[5]

Kreon geht freilich nicht davon aus, dass Jokaste wirklich in ihm anwesend ist. Es ist vielmehr so, dass er sich nicht sicher, nicht abgedichtet gegenüber ihrem psychischen Einfluss fühlt.[6] Ähnlich wie der Mystiker, der in seiner Seele einen (wie es der um 1900 neben Meister Eckhard geschätzte mittelalterliche Mystiker Johannes Tauler[7] genannt hat) unendlichen »*abgründe*«[8] spürt, an dem seine Seele in Gott übergeht, so fühlt auch Kreon in sich einen »bodenlose[n] *Abgrund* / [...], der die fahlen Träume mir gebiert« (SW VIII Dramen 6, S. 58; Herv. M.B.).

Das Stück ist in Bezug auf die Genese und Symptomatik von Kreons Krankheit sehr genau. Kreon kann deswegen von Jokaste über den Abgrund des Unbewussten heimgesucht werden, weil er, wie mehrfach im Stück betont wird, schwach ist. Antiope ruft dem Volk, das Kreon gerne als Herrscher sähe, zu: »Den willst du haben, / den Schattenmann, den Unhold *ohne Kraft*?« (SW VIII Dramen 6, S. 82; Herv. M.B.). Dieser Analyse würde Kreon keinesfalls widersprechen. Den Einsatz des Volks für seine Thronübernahme wertet er zum Beispiel als einen »verdammte[n] Widerhall« seiner eigenen »*kraftlose[n]* Wünsche« (SW VIII

5 William Shakespeare, The Tempest. Hg. von David Lindley. Cambridge 2002, S. 191 (IV,1): »We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep«.

6 Die Träume des Dramas sind also nicht nur »koordiniert«, wie William H. Rey, Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals Griechischen Dramen. Philadelphia 1962, S. 98, schreibt, sondern die Träumenden arbeiten an ihnen und ihrer Transmission mit.

7 Vgl. zur Konjunktur mittelalterlicher Mystiker um 1900 Maximilian Bergengruen, Mystik der Nerven, Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des Nicht-mehr-Ich. Freiburg i.Br. 2010, S. 21–23.

8 Johannes Tauler, Die Predigten. Aus der Engelberger und Freiburger Handschrift sowie aus Schmidts Abschriften der ehemaligen Straßburger Handschriften. Hg. von Ferdinand Vetter. Berlin 1910, S. 201 (Herv. M.B.); vgl. zu diesem Begriff Louise Gnädinger, Der Abgrund ruft dem Abgrund. Taulers Predigt Beati oculi (V 45). In: Das einig Ein. Studien zur Theorie und Sprache der deutschen Mystik. Hg. von Alois M. Haas und Heinrich Stirnimann. Fribourg 1980, S. 167–207. Auch Walter Jens, Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen 1955, S. 80; 85, verweist auf eine mystische Nähe/Einheit der Figuren.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dramen 6, S. 63; Herv. M.B.).[9] Dieser Kraftlosigkeit steht das psychische Naturell seiner Schwester gegenüber, die Kreon als »ein[en] Dämon *voll Kraft*« (SW VIII Dramen 6, S. 63; Herv. M.B.) beschreibt. Jokaste macht sich also die psychische Kraftlosigkeit ihres Bruders zu Nutze. Sie spürt, dass er unter einer »absence de résistance«,[10] wie das Phänomen der psychischen Abwehrschwäche im Bereich des Unbewussten in der zeitgenössischen Psychiatrie genannt wird, leidet – und kann ihm dementsprechend über den genannten innerseelischen Abgrund Gedanken, Töne und Gefühle, vor allem aber Träume schicken.

Das Stück ist jedoch noch genauer; formuliert wird nämlich auch eine Anamnese und in ihr ein Grund, warum Kreon nicht die psychische Abwehrstärke besitzt, mit der er sich gegen den psychischen Einfluss seiner Schwester wehren könnte: weil er in seiner Jugend psychisch geschädigt wurde. Es ist die Rede davon, dass er als ein Kind seiner Schwester Jokaste und ihrem Mann Laïos den Orakelspruch, dass ihr Kind seinen Vater töten und seine Mutter heiraten werde, überbringen musste; und zwar genau zu dem Zeitpunkt, da diese sich anheischig machen, dieses Kind zu zeugen, nämlich in der »Hochzeitsnacht« (SW VIII Dramen 6, S. 49).

Die Botschaft wird von Kreon mit einer »gift'gen Salbe« verglichen, die sich in die gerade gezeugte oder zu zeugende »Lebenssaat« fressen sollte. Die damit beschriebene toxische Wirkung hat aber auch Auswirkungen auf den Überbringer der Botschaft. Der Magier fragt, die Metapher aufnehmend, »Zerfraß das Gift / des Kindes Seele? / Kreon: Ja du fassest mich« (alle Zitate: SW VIII Dramen 6, S. 49). Die Metapher ist mehr als vielsagend: Beschrieben wird anhand eines physischen ein psychisches Trauma, an dem Laïos, Jokaste, Ödipus und Kreon gleichermaßen leiden.

9 Vgl. zum Antagonismus von Kreons Dekadenz und Ödipus' Vitalismus Dieter Martin, Bruder Kreon. Zu Hofmannsthals Ödipus und die Sphinx. In: Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900. Hg. von Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof. Frankfurt a.M. 2002, S. 333–362.

10 Auch Janet verwendet zur Beschreibung der fehlenden Abwehrstärke bzw. der Fähigkeit anderer, sich diese Abwehrschwäche zu Nutze zu machen, politische bzw. militärische Vokabeln: »lutter«, »résister«, »commande[r]« etc. (Pierre Janet, Les obsessions et la psychasthénie. Paris 1903, S. 312; 314).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aus Kreons Sicht mag es nämlich scheinen, als ob nur derjenige, dessen Seele nicht abwehrbereit ist, eine psychische Verletzung erlitten hat, aber auch Jokaste, die psychische Angreiferin, begeht ihren Angriff aus einer, genauer gesagt: der gleichen, Verletzung heraus. Nicht ohne Grund sagt Teiresias über Ödipus und seine Familie: »Sie können nicht / mit ihrem Blut in ihrem Leibe hausen« (SW VIII Dramen 6, S. 87). Auch wenn Jokaste nicht explizit als krank beschrieben wird (zumindest nicht so krank wie ihr Bruder), so wird doch deutlich, dass Kreons pathologisches Gefühl der Besessenheit auf einem ebenfalls auf Verletzungen beruhenden Zwang, die Seele des andern besitzen zu müssen, vonseiten Jokastes beruht. Und beides hat seine Ursache im Überbringen des Orakels. Es geht also bei Kreons Krankheit, ja überhaupt bei der Verbindung zwischen ihm, seiner Schwester und Ödipus, nicht um individuelle Verletzungen, sondern um ein Geflecht von Verletzungen, das nicht vor den Grenzen des Ich oder der Subjektivität haltmacht.

Der Gedanke, das Modell der psychischen Dissoziation nicht allein zur Entwicklung von Einzelfiguren, sondern, darüber hinausgehend, von Figurenkonstellationen zu entwickeln (wobei man sich überlegen könnte, ob man aufgrund der Unabgeschlossenheit im Unbewussten überhaupt noch von Figuren sprechen kann),[11] ist das zentrale narrative und dramatische Movens in Hofmannsthals literarischem Schaffen seit der Jahrhundertwende.[12] Er hat diese Vorstellung jedoch nicht erst in »Ödipus und die Sphinx« entwickelt. Über ekelerregende Träume wie die, die Kreon heimsuchen, hatte bereits Klytämnestra in der »Elektra« von 1903 geklagt:[13] »und dann schlaf' ich / und träume, träume! Daß mir in den Knochen das Mark sich löst« (SW VII Dramen 5, S. 79). Elektras Mutter wird nämlich ebenfalls von Träumen heimgesucht, die ihr eine ruinöse Zukunft verheißen bzw. eine solche generell

11 Zumindest ist es fraglich, ob man von »Figuren als Personen« mit einer vollumfänglichen »psychische[n] Konstitution« sprechen kann (vgl. Tilmann Köppe und Tom Kindt, Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart 2014, S. 120f., mit Bezug auf Jens Eder, Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg 2008, S. 162–316).

12 Vgl. Bergengruen, Mystik der Nerven (wie Anm. 7).

13 Vgl. zum Zusammenhang der beiden Dramen Jens, Hofmannsthal und die Griechen (wie Anm. 8), S. 74f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

absprechen. Als deren Urheberin geriert sich ganz ungeniert und zweifelsfrei ihre Tochter: »Ich! ich! / ich hab' ihn ihr geschickt. Aus meiner Brust / hab' ich den Traum auf sie geschickt!« (SW VII Dramen 5, S. 73). Dieses Versenden der Träume wird, in den Augen Elektras, so lange weitergehen, bis sich der Inhalt des Traums erfüllt hat: »Dann«, so sagt sie ihrer Mutter, »träumst du nimmermehr, dann brauche ich / nicht mehr zu träumen« (SW VII Dramen 5, S. 86). Der Inhalt der Träume ist die Rache, genauer Elektras Verarbeitung des Traumas der Vatertötung (an der wiederum alle anderen Figuren des Dramas beteiligt sind). Sie verbindet damit die Hoffnung, dass ihr Bruder »Orest«, von dem die Mutter unaufhörlich träumt (SW VII Dramen 5, S. 73), die ersehnte Rache durchführen möge.

Es ist offensichtlich, dass beide Dramen, also »Elektra« und »Ödipus und die Sphinx«, auf einem psychiatrischen Grundgerüst aufbauen, das zu errichten Hofmannsthal aufgrund seiner nach der Jahrhundertwende neu einsetzenden, insbesondere durch Hermann Bahr vermittelten[14] Lektüre psychiatrischer Texte in der Lage war. Grundlage ist, wenn man es mit Charcots Begriffen ausdrücken wollte, der Begriff der »traumatischen Hysterie« (»hystéro-traumatisme«), also die Vorstellung, dass Hysterie aufgrund eines psychischen Traumas entsteht; und dies durch einen Akt von »*Autosuggestion*« (»auto-suggestion«), der auf einen, wie auch immer erlittenen, »Shok« (»*choc*«) folgt.[15] Dieser ins Trauma führende Schock wäre in der »Elektra« die Vatertötung, in »Ödipus und die Sphinx« der Orakelspruch bzw. dessen Übermittlung.

Von besonderer Wichtigkeit ist in diesem Zusammenhang der Begriff der Autosuggestion. Unterstellt wird nämlich eine Art von Kom-

[14] Als die markantesten Einsatzpunkte in Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Psychiatrie seiner Zeit (deren schüchterner Beginn sehr wahrscheinlich um 1890 liegt) sind zwei Briefe an Hermann Bahr zu werten. Im ersten bittet Hofmannsthal seinen psychiatrisch belesenen Freund um das »Buch von Freud und Breuer über Heilung der Hysterie durch Freimachen einer unterdrückten Erinnerung«, im zweiten um Ribots »Maladies de la personnalité« sowie dessen »m[aladies] dela volonté« (SW XV Dramen 13, S. 259f.). Die Briefe sind undatiert; zumindest der erste ist sicherlich vor bzw. während der Arbeit an der »Elektra« verfasst. Vgl. Bergengruen, Mystik der Nerven (wie Anm. 7), S. 17f.

[15] Jean-Martin Charcot, Poliklinische Vorträge. Bd. I: Schuljahr 1887–1888. Übers. von Sigmund Freud. Leipzig 1894, S. 100; Ders., Leçons du Mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1887–1888. Paris 1892, S. 99f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

munikation zwischen den verschiedenen Persönlichkeitsteilen. Breuer, ein bekennender Adept der französischen Psychiatrie-Schule, lässt keinen Zweifel daran, was er für das Herzstück der Hysterie hält: die »double conscience« oder »Dissociation der geistigen Persönlichkeit« in »zwei Persönlichkeiten« als Folge eines traumatischen Erlebnisses.[16] Die genannten zwei Persönlichkeiten können nun gemäß der zeitgenössischen psychiatrischen Theorie aufeinander einwirken, wobei insbesondere der unbewusste Teil der Persönlichkeit auf den bewussten Einfluss nimmt – und zwar im Sinne einer, das war ja Charcots Rede, Suggestion. Dieser Begriff, der eigentlich aus der Hypnoseforschung stammt, wird zeitgenössisch auch für die Beschreibung der innerpsychischen Interaktion einer Hysterikerin/eines Hysterikers verwendet: »suggestion dissociates a limited number of mental states« schreibt der amerikanische Psychiater Morton Prince in Rückgriff auf seine französischen Bezugstexte.[17]

Hofmannsthal radikalisiert diese Engführung von innerseelischer Dynamik und externer Beeinflussung zweier Subjekte (des Patienten durch den Hypnotiseur), indem er in der »Elektra« die einzelnen Figuren nicht mehr als abgeschlossene Subjekte, sondern als die »Schattierungen *eines* intensiven und unheimlichen Farbentones«[18] anlegt. Auf die gleiche Weise geht er nun in »Ödipus und die Sphinx« vor, von dessen Figuren er schreibt, sie seien aus »*einem* Kern geboren« (SW VI Dramen 4, S. 204; Herv. M.B.). Analog dazu stellt Rudolf Kassner in einem Brief an Hofmannsthal vom 20. Februar 1906 fest, dass die Figuren eine »Verwandtschaft« hätten, die man als, und das ist durchaus im psychologischen Sinne zu verstehen, »sublim« bezeichnen müsse.[19] Da alle Figuren – Kreon als Übermittler, Jokaste als Empfängerin der

16 Sigmund Freud und Josef Breuer, Studien über Hysterie. Leipzig et al. 1895, S. 33; 36.

17 Morton Prince, The Dissociation of a Personality. A Biographical Study in Abnormal Psychology. 2. Aufl. London et al. 1908 (ED 1905), S. 44.

18 Ernst Hladny, Hofmannsthal's Griechenstücke II (XIII. Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums in Leoben). Leoben 1911, S. 20; Herv. M.B.

19 Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner, Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2005, S. 79; hierzu Jens, Hofmannsthal und die Griechen (wie Anm. 8), S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Botschaft und Ödipus als ihr eigentlicher Aktant – an der traumatischen Ursprungssituation teilhatten, sind sie in diesem Stück aneinandergekettet wie die verschiedenen Persönlichkeiten einer dissoziierten Person und können sich dementsprechend qua Suggestion wechselseitig im Bereich des Unbewussten manipulieren; mit dem Effekt, dass sie zwar sie selbst sind, aber zugleich, wie es Ödipus von sich selbst sagt: »unbehaust[]«. Wenn diese Figuren also, wie es Freud später nennen wird, nicht »*Herr*« in ihrem »*eigenen Haus*« [20] sind, dann ist der eigentliche Herrscher nicht nur das *eigene* Unbewusste, sondern, viel radikaler, auch das der *anderen* Figuren.[21]

[20] Sigmund Freud, Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Bd. XII. Hg. von Anna Freud u.a. London 1947, S. 1.

[21] In der Forschung ist »Ödipus und die Sphinx« oft individualpsychologisch (meist im engeren Rahmen der Psychoanalyse) gelesen worden: Bernd Urban, Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt a.M. et al. 1978, S. 54–56, sieht den Ödipus-Komplex bei Hofmannsthal literarisch ausgebildet; Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1983, S. 303; 317f., spricht von dem Drama als einer »Antwort auf die Traumdeutung«, die sich in einer (über Freud hinausgehenden) »Verherrlichung der Macht des Unbewußten« manifestiere. Bernadette Malinowski und Michael Ostheimer, Ödipus zum Beispiel: Zur Komparatistik als Wissenspoetik. In: Theorien der Literatur: Grundlagen und Perspektiven, Bd. VI. Hg. von Günter Butzer und Hubert Zapf. Tübingen 2013, S. 21–26, behaupten, dass die »Psychoanalyse dem Stück ja eingeschrieben« sei und sich dementsprechend das »Unbewusste seiner Figuren« auf dionysische Weise Bahn breche (Zitat S. 26). Max Roehl, (V)erkennen. Ödipus als Figur der poetischen Genealogie in Hugo von Hofmannsthals Ödipus und die Sphinx. In: ZfdPh 138, 2019, S. 573–590, unterstellt schließlich eine Verbindung von Psychoanalyse- und Sophokleslektüre. Demgegenüber betonen Elisabeth M. Steingruber, Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen. Winterthur 1956, S. 116f.; Karl G. Esselborn, Hofmannsthal und der antike Mythos. München 1969, S. 30f.; 43–45; Monika Fick, Ödipus und die Sphinx. Hofmannsthals metaphysische Deutung des Mythos. In: Schiller-Jahrbuch 32, 1988, S. 259–290; Wolfgang Nehring, Elektra und Ödipus. Hofmannsthals Erneuerung der Antike für das Theater Max Reinhardts. In: Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner-Henke und G. Bärbel Schmidt. Würzburg 1991, S. 123–142, hier S. 138 (ähnlich: Ders., Ödipus und Elektra – Theater und Psychologie bei Hofmannsthal. In: Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ... Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk. Hg. von Joseph P. Strelka. Bern et al. 1992, S. 239–255, hier S. 251), mal mit, mal ohne Bezug auf Schopenhauer und Nietzsche, einen Zusammenhang der Figuren über den Begriff des Lebens. Dieser überindividuelle Zugang zur Figurenkonstellation negiert jedoch deren explizite psychologische (und psychopathologische) Verfasstheit. Beide Zugänge verbindend, soll hier eine überindividuelle psychologische Lesart versucht werden, die, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll, mit einer mythologisch-dämonischen zusammenfällt.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Als die psychopathologische Außenseite dieser aus verschiedenen Persönlichkeiten bestehenden Kollektiv-Person figuriert in diesem Zusammenhang, wie gerade gezeigt, vor allem Kreon, da er sich als besonders schwach gegenüber den Suggestionen seiner Schwester zeigt. Aber auch Ödipus weist Krankheitsanzeichen auf, die auf einen psychopathologischen Gesamtkomplex, der die verschiedenen Figuren umfasst, hindeuten, zum Beispiel, wenn er sich wie in einem »wache[n] Traum« verhält, sich also ebenfalls in einem quasi-hypnotischen Zustand befindet. In diesem traumhaften Zustand, der ihn über sich selbst hinausweist – »denn nun träumt alles mit« – erfährt er beispielsweise eine für die Persönlichkeitsspaltung typische starke anterograde Amnesie, in deren Rahmen er nicht einmal mehr seinen Diener als Diener erkennt: »wer ich dir bin? / Es ist mir nicht geläufig« (SW VIII Dramen 6, S. 16f.). Gleiches gilt für retrograde Erinnerungen: Die Tötung des Lykos, von dem Ödipus erfuhr, dass er nicht der Sohn der Frau ist, die er für seine Mutter hielt, ist dem Königssohn »entfallen« (SW VIII Dramen 6, S. 19).

Dass in der Dissoziation Handlungen vollzogen werden, die zwar gespeichert werden, nicht aber dem Bewusstsein zugänglich sind, ist, von der oben genannten überindividuellen Übergipfelung Hofmannsthals einmal abgesehen, diskurstypisch: Pierre Janet weist in »État mental des hystériques« nach, dass »bei jeder hysterischen Amnesie die Aufbewahrung der Erinnerung noch fortbesteht« (»la conservation des souvenirs subsiste encore«), aber eben nicht im Rahmen des »›Ich‹-Bewusstein[s]« (»conscience [...] personnelle«), sondern in »eine[r] zweite[n] Form des Seelendaseins« (»une seconde forme d'existence psychologique«).[22] Diese zweite Form des Seelendaseins ist bei Hofmannsthal – und das ist die vorhin genannte Radikalisierung – nicht allein Ödipus' Unbewusstes, sondern das Schicksal oder, mit Schopenhauer

22 Pierre Janet, État mental des hystériques. Les stigmates mentaux. Paris 1892, S. 98; 109; Ders., Der Geisteszustand der Hysterischen (Die psychischen Stigmata). Übers. von Max Kahane. Leipzig et al. 1894, S. 81; 90.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesprochen, der »Wille« als »ein blinder, unaufhaltsamer Drang«,[23] an dem alle anderen Figuren über ihr Unbewusstes teilhaben.

Dieser letzte Punkt markiert wiederum eine deutliche Differenz zwischen Ödipus und Kreon. Ödipus träumt nämlich nicht die Träume einer anderen Figur, sondern ist, wiewohl durchaus auch individuell angegriffen, unmittelbar mit dem Schicksal oder, wenn man es psychiatrisch ausdrücken wollte, mit der traumatischen Situation als solcher verwoben. Durch den zweiten Orakelspruch – »*des Erschlagens Lust / hast du gebüßt am Vater, an der Mutter / Umarmens Lust gebüßt, so ist's geträumt, / und so wird es geschehen*« (SW VIII Dramen 6, S. 26) – hat er Zugriff auf den »Lebenstraum« (SW VIII Dramen 6, S. 25).[24] Wenn er im schlafwandlerischen Zustand (den er mit dem Magier teilt, der wie »tot« daliegt; SW VIII Dramen 6, S. 52) Suggestionen erhält, dann sind das nicht, wie bei Kreon, die »widerlich[en]« Träume (s.o.) einer anderen Figur, sondern, ähnlich wie bei Teiresias, dessen »Schlaf« sehr »tief« ist (SW VIII Dramen 6, S. 86), Träume, die direkt am Geschick teilhaben. Ödipus ist der, der »die tiefen Träume« träumt (SW VIII Dramen 6, S. 106), obwohl auch sie »seicht« gegenüber der Wirklichkeit sind (SW VIII Dramen 6, S. 112).

Zwischen Ödipus als einer starken Figur, die unmittelbar mit dem Schicksal bzw. der traumatischen Situation verwoben ist, und Kreon, der seine Träume nur qua Suggestion durch die Mit-Persönlichkeiten erfährt, steht Jokaste, die ihren Mann im Traum verliert (»Laïos mein Mann, / wo bist du denn?«; SW VIII Dramen 6, S. 78) und dieses Unkenntlichwerden Laïos' inklusive des Heraustretens seines Nachfolgers an Kreon als den schwächsten Teil der Gesamt-Persönlichkeit qua Traum weitergibt: Während Letzterer »das Gesicht des fremden Menschen« in sich nicht mehr »wiederfinde[t]«, sieht er, dass es »eine Art von jüngerer Laïos« ist (SW VIII Dramen 6, S. 53). Dennoch werden bei Kreon – und das könnte der Sinn der geschilderten Kette von Suggestionen bis hin zu Kreon sein – die bei Ödipus noch sehr, bei Jokaste

[23] Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Zürcher Ausgabe. Bd. 2. Hg. von Arthur Hübscher. Zürich 1977, S. 347; hierzu Fick, Ödipus und die Sphinx (wie Anm. 21).

[24] Vgl. zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der stoischen Metapher des Lebens als Traum Bergengruen, Mystik der Nerven (wie Anm. 7), S. 149–155.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schon weniger undeutlichen Traum-Elemente endlich sichtbar und begrifflich bestimmbar: Es ist Ödipus, der anstelle von Laïos Jokaste zur Frau nehmen wird. Selbst im Unbewussten ist er also ganz König: Er lässt träumen und bewirkt so, dass sich sein Bild als König in diesen Träumen herauskristallisiert.

II. Dämon und Opfer

Schon in der »Elektra« wird, sozusagen als mythologische Entsprechung der psychiatrischen Dimension des Textes, eine Ursache für die psychische Besetzung und ein Heilmittel dagegen diskutiert, der Dämon und das Opfer. Beginnen wir, um diese zweite, mythologische, Ebene in Hofmannsthals dialoghaftem[25] Schreiben zu rekonstruieren, mit dem Dämon. Hofmannsthal zieht, wie er gegenüber Hladny anmerkt, seine diesbezügliche Kenntnis aus Erwin Rohdes »Psyche«, in dem er nach eigenen Angaben bei der Abfassung der »Elektra«, neben dem »merkwürdige[n] Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud«, »geblättert« habe.[26] Bei Rohde[27] werden im Zusammenhang von – so der Titel eines Kapitels seiner *Psyche* – »Blutrache und Mordsühne« die Erinnyen als »Dämonen«[28] der Rache beschrieben.

25 Zur Theorie der Dialogik des Wortes vgl. Michail M. Bachtin, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übers. von Gabriele Leupold. Frankfurt a.M. 1995, S. 478–480, und Ders., Die Ästhetik des Worts. Übers. von Reiner Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a.M. 1979, S. 168–170. Mit dem Begriff der Dialogik soll deutlich gemacht werden, dass Hofmannsthals Zerstörendes Zitieren (Antonia Eder, Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals zerstörendes Zitieren von Nietzsche, Bachofen, Freud. Freiburg i.Br. 2013), also seine Konfrontation antiker Texte mit der Psychiatrie seiner Zeit, keineswegs nur das Ziel hat, mythologische Strukturen zu vernichten, sondern in dieser Vernichtung auch, sozusagen auf höherer Ebene, einen Dialog mit ihnen aufzubauen. Vgl. hierzu auch, am Beispiel der Elektra, Werner Frick, Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. Tübingen 1998, S. 117f.

26 Hladny, Hofmannsthal's Griechenstücke II (wie Anm. 18), S. 20.

27 Vgl. zu Hofmannsthals Rohde-Lektüre auch, allerdings nicht im Kontext seiner Dämonen-Theorie, Esselborn, Hofmannsthal und der antike Mythos (wie Anm. 21), S. 21; 74.

28 Soweit ich sehe, fahndet Lars Friedrich (Das dämonische Werktheater. Hofmannsthals Selbstinterpretationen. Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe. Hg. von Dems., Eva Geulen und Kirk Wetters. München 2014,

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Funktion nehmen sie, wie Rohde weiter ausführt, insbesondere bei Morden innerhalb der Familie ein, da in diesem Falle Mörder und Rächer (der ja aus der direkten männlichen Verwandtschaft kommen muss) zusammenfallen.

> Dass dennoch dem Gemordeten seine Genugthuung werde, darüber wacht die Erinys [...], die aus dem Seelenreich hervorbricht, den Mörder zu fangen. An seine Sohlen heftet sie sich, Tag und Nacht ihn ängstigend, vampyrgleich saugt sie ihm das Blut aus; er ist ihr verfallen als Opferthier.[29]

Das galt schon für die »Elektra«, und dies gilt auch für »Ödipus und die Sphinx«. Es gibt keine Figur, die ohne Schuld wäre und daher die Rache vollziehen könnte, daher muss der Dämon bzw. das sich des Dämonischen bedienende Schicksal eingreifen – und zwar dergestalt, dass die schuldigen Menschen die Rache an sich selbst vollziehen. Das ist, wieder mit Rohde gedacht, möglich, weil der Dämon nicht nur als ein externes, sondern zugleich auch als ein internes Element gegenüber dem, an dem die Rache vollzogen werden muss, figuriert. Für den Heidelberger Altphilologen ist nämlich der »römische[] genius« oder der griechische »δαίμων«, verstanden als »Specialdämon des Einzelnen« – und dazu würde auch der »vampyrgleich[e]« Rachedämon gehören –, lediglich eine, man könnte sagen: personal oder figurativ gewordene »Projicirung« eines wesentlich umfangreicheren und älteren Konzeptes von Metaphysik, das er »ψυχή« nennt.[30] Rohde geht von der »Vorstellung« aus, »nach welcher in dem lebendigen, voll beseelten Menschen, wie ein fremder Gast, ein schwächerer Doppelgänger, sein *anderes* Ich, als seine ›Psyche‹ wohnt«. Und dieses »andere[] Ich« namens »Psyche« – und spätestens hier erweist sich Rohde nicht nur als Altphilologe, sondern auch als Leser der Hysterie- und Dissoziations-

S. 267–289) v.a. nach einem auf Goethe zurückgehenden Dämonenbegriff (und dessen Problematischwerden) bei Hofmannsthal. Mir scheint jedoch der rohdesche, zumindest bei den Griechenstücken, näherliegend.

29 Erwin Rohde, Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Freiburg i.Br. 1894, S. 236; 246.

30 Ebd., S. 607 (Anm.).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

theorie Pierre Janets[31] – erhält bei ihm die Funktion des Unbewussten, ja einer unbewussten Persönlichkeit:

> aus den Erfahrungen eines scheinbaren Doppellebens im Traum, in der Ohnmacht und Ekstase ist der Schluss auf das Dasein eines zwiefachen Lebendigen im Menschen, auf die Existenz eines selbständig ablösbaren ›Zweiten Ich‹ in dem Innern des täglich sichtbaren Ich gewonnen worden.[32]

Daraus erhellt, dass sich mit Rohde sowohl in der »Elektra« als auch in »Ödipus und die Sphinx« eine Rechtfertigung oder besser gesagt eine mythologische Entsprechung für die plurale oder multifigurale Adaptation der psychologischen Dissoziationstheorie formulieren lässt. Mit dem Dämon ist ein Aktant bzw. eine Aktantengruppe geschaffen, die sowohl innerhalb der Psyche einer Figur (dort als Unbewusstes bzw. im Unbewussten agierende Entität) und außerhalb der Figur, nämlich im Schicksal (und natürlich im Unbewussten seiner Umwelt) existiert – und von hier aus die Rache, die die Menschen an sich selbst üben müssen, vorantreibt.

So ergibt sich für »Ödipus und die Sphinx« eine klare Anordnung und Hierarchie der Dämonen: Jeder kann Dämon für jeden sein – dies gilt insbesondere für Ödipus, Jokaste und Kreon (in der oben genannten königlichen Hierarchie) –, aber es muss auch einen Dämon geben, der das tiefere Wissen des Lebenstraums besitzt, das über die personalen Dämonen-Strukturen hinausgeht. Diese Rolle nimmt, neben Ödipus, die Sphinx ein, deren Seinsweise als »Dämon« sehr oft hervorgehoben wird (SW VIII Dramen 6, S. 68; 95; 98; 101; 106; 108). Diese gemeinsame Teilhabe am tieferen Lebenswissen macht Ödipus und die Sphinx zu Spiegelwesen.[33] Die Sphinx wiederum ist jedoch nur eine

31 Rohde verweist in der zweiten Auflage (Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. 2. Aufl. Freiburg i.Br. 1898, S. 413) ausdrücklich auf Pierre Janet, L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine. Paris 1889. Vgl. hierzu Worbs, Nervenkunst (wie Anm. 21), S. 295.

32 Rohde, Psyche (wie Anm. 29), S. 5f.

33 Vgl. hierzu Sören Eberhardt und Günter Helmes, Antikenrezeption und Geschlechterdifferenz: Sphingen bei Helene Böhlau, Else Lasker-Schüler, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke. In: Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900. Hg. von Helmut Scheuer und Michael Grisko. Kassel 1999, S. 257–283, hier

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

reale Figuration übernatürlicher »Dämon[en]«, wie sie beispielsweise im Kampf zwischen Ödipus und seinem Vater Laïos kurz als »*Stimmen* aus der Luft« in Erscheinung treten (SW VIII Dramen 6, S. 42). In diese Kategorie gehört auch der »Dämon« des Magiers, der keine figurale Entsprechung jenseits des Unbewussten des Magiers hat (SW VIII Dramen 6, S. 51).

Neben dem realen, aber übermenschlichen Dämon namens Sphinx sind es die einzelnen menschlichen Figuren, die sich gegenseitig dämonisieren. Ödipus, der in dieser psychischen Beeinflussungskette ganz am Anfang bzw. ganz oben steht, bezeichnet sich selbst als einen »Dämon« (SW VIII Dramen 6, S. 32); diese Bezeichnung wählt auch seine Mutter, allerdings unwissend, dass sie dabei von ihm spricht (SW VIII Dramen 6, S. 70). Sie selbst wiederum fungiert als ein »Dämon« (SW VIII Dramen 6, S. 63) gegenüber Kreon, wenn sie ihm ihre Träume schickt. Sogar Laïos agiert als ein »Dämon« (SW VIII Dramen 6, S. 42), wenn er im Hohlweg mit seinem Kampf gegen Ödipus das Schicksal vollzieht. Damit ist auch vonseiten der Mythologie eine Erklärungsweise gegeben, warum, psychologisch gesprochen, alle Figuren ineinander übergehen und so jeweils das Unbewusste des andern beeinflussen können.

Nun scheint es ein wenig inkonsequent zu sein, wenn bei Rohde ausdrücklich zu lesen ist, dass die Dämonen dem »Seelenreich« (s. o.) entstammen, während die Figuren bei Hofmannsthal noch lebendig sind. Doch so richtig lebendig sind sie eben nicht. Mehrmals wird gesagt, dass Ödipus, Laïos, Jokaste, Antiope und Kreon nur noch physisch am Leben sind: »Ich lebe halb im Leben, halb im Tod« (SW VIII Dramen 6, S. 69), sagt beispielsweise Antiope. Ähnlich Jokaste: »ich zog mich so – / so aus dem Leben, wie man seinen Leib / aus einem Bade zieht« (SW VIII Dramen 6, S. 75); Letzteres eine Anspielung auf Elektras Va-

S. 275–277, die auf die Sphinx-nahe Selbstdefinition Ödipus' als »König und [...] Ungeheuer« (S. 110) hinweisen. Vgl. hierzu auch Gerhart Baumann, Hofmannsthal: Oedipus und die Sphinx. In: Ders., Skizzen. Freiburg i.Br. 2000, S. 117–135, hier S. 128f.; Thorsten Zeiß, Priester und Opfer. Hofmannsthals Ödipus aus Sicht der Mythen-Theorie René Girards. Marburg 2011, S. 68f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ter Agamemnon, den man tatsächlich tot aus einem Bad zog.[34] Auch wenn weder Antiope noch Jokaste wie Agamemnon physisch gestorben sind, ist ihr Zustand »halb im Tod« ausreichend, um die von Rohde beschriebene Funktion des Dämons, der als Bewohner des Seelenreichs in andere Seelen eindringt und dort als ein zweites unbewusstes Ich haust, einzunehmen.

Kommen wir nun zum Opfer, das die Dämonen (angeblich) fordern: Klytämnestra, der in der »Elektra« eine ähnliche Rolle zukommt wie Kreon in »Ödipus und die Sphinx«, sagt: »ein jeder Dämon lässt von uns, sobald / das rechte Blut geflossen ist« (SW VII Dramen 5, S. 126). Dementsprechend fragt sie ihre Tochter Elektra: »also wüßtest du mit welchem / geweihten Tier? –« (SW VII Dramen 5, S. 126). Dieser einfachen Logik hängt auch anfangs noch der Magier aus »Ödipus und die Sphinx« an, wenn er Kreon zuruft: »Opfre Kreon, opfre Kreon!« (SW VIII Dramen 6, S. 51) und seine weitere therapeutische *talking cure* analog zu einem Opfer gestaltet (»gieß aus / die Seele, wie das schwarze Opferblut«; SW VIII Dramen 6, S. 49). Und auch Laïos, von dem Jokaste sagt, er »brachte Opfer« gegenüber der Sphinx (SW VIII Dramen 6, S. 68), war bis zu dem Tod der Meinung, dass der Dämon ein Opfer verlange und von den Menschen ablasse, sobald dieses Opfer gegeben sei.

Grundsätzlich ist dies auch nicht falsch. Allerdings gilt bereits für die »Elektra«, dass aufgrund der Schwere der Schuld der Ersetzungsvorgang, der dem Opfer zugrunde liegt, vom Schicksal bzw. den Göttern nicht mehr akzeptiert wird und also rückabgewickelt werden muss.[35] Schauen wir uns zur Rekonstruktion dieses komplexen Sachverhaltes Hofmannstahls Opfertheorie an: Im »Gespräch über Gedichte« von 1904 heißt es über den ersten Opfernden:

34 »Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut / rann über deine Augen, und das Bad / dampfte von deinem Blut, dann nahm er dich, / der Feige, bei den Schultern, zerrte dich / hinaus aus dem Gemach, den Kopf voraus, / die Beine schleifend hinterher: dein Auge, / das starre, offne, sah herein ins Haus«, sagt Elektra in einer imaginären Vergegenwärtigung (SW VII Dramen 5, S. 66f.).

35 Vgl. zur Problematik des Opfers in »Elektra« und »Ödipus und die Sphinx« Jens, Hofmannsthal und die Griechen (wie Anm. 8), S. 83f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 80).

Ganz ähnlich sagt es der von Kreon georderte Magier über seine eigene mantische Entgrenzung, der er sich hingab, bevor er gerufen wurde:

> Auf dem Leib / des Opfertieres lag ich, zuckend mit / dem zuckenden. Aus einer Kehle troff / das Blut. Ich mischte meinen Hauch damit, / da fuhr die Seele mir aus meinem Leib / und schwang sich auf dem Tier hinab zur Herrin Hekate (SW VIII Dramen 6, S. 46).[36]

Diese Opfertheorie bzw. -praxis, verstanden als eine Substitution des Menschen durch das Tier, die aufgrund einer imaginären Identität der beiden möglich ist,[37] wird in beiden Dramen als unzureichend zurückgewiesen. Die im »Gespräch über Gedichte« geäußerte und von Klytämnestra und den Thebanern geteilte Hoffnung, dass der Opfernde imaginär »in dem Tier gestorben« sei (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 81), real aber unbeschadet weiterleben könne, bestätigt sich nicht. Klytämnestra und nicht ein Tier wird in der »Elektra« sterben. Für die Ödipus-Dramen gilt ein Gleiches: Laoïs ist gestorben, die Sphinx wird sterben, Jokaste wird sich erhängen, Ödipus sich blenden. Die Menschen können nicht länger die Tiere für sich sterben lassen. Der Dämon will keine Substitution, auch nicht im Modus einer imaginären Identität, er will, ganz wörtlich, die eigentlichen Verursacher.

Aber auch die singulären Menschenopfer gehen – und das unterscheidet »Ödipus und die Sphinx« noch einmal von »Elektra« – in Theben fehl. Am deutlichsten wird dies am Knaben, der glaubt, dass er sich für Kreon opfern könne. Seine Vorstellung ist, dass wenn er sich

[36] Hierzu Hans Heinrich Schaeder, In memoriam Hugo von Hofmannsthal. In: Hofmannsthal-Blätter 31/32, 1985, S. 32–51, hier S. 41.

[37] Hierzu Hans Richard Brittnacher, Das ist die Wurzel aller Poesie. Das Blutopfer bei Hugo von Hofmannsthal und Joseph De Maistre. In: Ästhetik des Opfers. Hg. von Alexander Honold, Valentina Luppi und Anton Bierl. Paderborn 2012, S. 263–280, hier S. 278f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»schnell« zu »geben« entschließt und mit dem »Messer« tötet, Kreon den »Dämon haben« könne, der »sich dir / herniederschwingt aus leerer Luft und Kraft / in deine Seele fächelt« (SW VIII Dramen 6, S. 64). Das Gegenteil aber ist der Fall. Kreon leidet nach dem Tod des Knaben unverändert weiter.

Gleiches gilt für Laïos. Nicht nur die Opfer, die er der Sphinx brachte, das sowieso, auch sein eigener Tod, in den Augen von Jokaste: »ein sehr großes Opfer« (SW VIII Dramen 6, S. 68), war nicht genug. »Angstvoll« führt Jokaste gegenüber ihrer Schwiegermutter aus: »Laïos hat es auch gewußt – / er zog hinaus – doch an dem einen Opfer / war nicht genug« (SW VIII Dramen 6, S. 80). Sie wiederholt damit eine Überlegung ihrer Schwiegermutter: »Allein der Dämon lebt und mordet! / So war dies Opfer nicht genug« (SW VIII Dramen 6, S. 68). *Nicht ein* Mensch muss sich opfern, erst wenn *alle* sterben oder unheilbar qualvoll leiden (sogar Ödipus' Nachkommen werden noch eine »Leidenszukunft« haben, notiert sich Hofmannsthal für »Ödipus – Greis«; SW XVIII Dramen 16, 259), hat der Dämon oder das Schicksal genug.

In gewissem Sinne ist dies eine logische Fortführung der Rückabwicklung der Opfertheorie erster Stufe aus der »Elektra«. Wenn die imaginäre Nähe zwischen Opfertier und Opfernden mit Rohde – für den der vom Dämon Verfolgte wie gesagt selbst ein »Opferthier« ist (s.o.) – real wird, also der Opferwillige selbst geopfert werden muss, dann gilt dies eben auch für die mystische Nähe, die die beteiligten Figuren haben: Da sie alle miteinander figurale Dämonen voneinander sind, kann ein einzelner Tod nicht ausreichend sein, um die überindividuelle Schuld, in die sie sich alle verstrickt haben, zu sühnen. Da die dämonische Struktur des Lebenstraums sich in alle ausgeschüttet hat, ist ihre Aufgabe erst erfüllt, wenn alle getötet sind oder unheilbar leiden. Aber da alle, die am Ende sterben oder zumindest im Leben wie tot sind, vorher auch Dämonen waren, zumindest für andere, so gilt für sie, was Ödipus am Ende prägnant formuliert: »Ich soll es selber tun? der Priester sein / und auch zugleich das Opfertier? « (SW VIII Dramen 6, S. 107).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Traian-Ioan Geană

Hieroglyphe, Chiffre, Ding, Symbol
Hieroglyphendiskurs und doppelte Symbolik in Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«

Einleitung

Über die Auseinandersetzung mit den Grenzen der Sprache in Hugo von Hofmannsthals Schriften ist in der Literaturwissenschaft mittlerweile viel Tinte geflossen – vor allem der berühmte »Chandos«-Brief bedarf diesbezüglich keiner Erläuterung mehr.[1] Als Thematisierung einer Sprachblockade, die teils durch eine Mystik der Präsenz, teils durch die Versöhnung mit der unüberbrückbaren Kluft zwischen Wort und Wirklichkeit überwunden wird, ist der Text mit Recht zum zentralen literarischen Dokument der Sprachkrise um 1900 geworden, wenn auch

[1] Aus der wichtigsten Sekundärliteratur zum »Chandos«-Brief seien hier erwähnt: Benjamin Specht, »Wurzel allen Denkens und Redens«. Die Metapher in Wissenschaft, Weltanschauung, Poetik und Lyrik um 1900. Heidelberg 2017, S. 302–325; Peter Schäfer, Zeichendeutung. Zur Figuration einer Denkfigur in Hugo von Hofmannsthals »Erfundenen Gesprächen und Briefen«. Bielefeld 2012, S. 17–110; Claudia Bamberg, Hofmannsthal: der Dichter und die Dinge. Heidelberg 2011, S. 247–262; Eva Blome, ›Schweigen und tanzen‹: Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos-Brief und »Elektra«. In: HJb 19, 2011, S. 255–290, hier S. 261–268; Sabine Schneider, Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006, S. 9–19; Dies., Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz. In: HJb 11, 2003, S. 209–248, hier S. 209–240; Timo Günther, Hofmannsthal: Ein Brief. München 2004; David E. Wellbery, Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: HJb 11, 2003, S. 281–310; Heinrich Bosse, Die Erlebnisse des Lord Chandos. In: HJb 11, 2003, S. 171–207; Carsten Strathausen, The Look of Things. Poetry and Vision around 1900. Chapel Hill, NC 2003, S. 177–189; Uwe Spörl, Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn 1997, S. 353–383, bes. S. 364–383; Wolfgang Riedel, Homo natura. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin / New York 1996, S. 1–39; Georg Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995, S. 217–230. Für eine teilweise an Derrida angelehnte Lektüre vgl. Gerald Bartl, Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert. Würzburg 2002, S. 21–132.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diese Krise keineswegs die einzige war, die die Künstler der Moderne beschäftigte.[2]

Erst vor ca. zwei Jahrzenten wurde jedoch Hofmannsthals poetologisches Denken mit einem kulturgeschichtlichen Begriff in Verbindung gebracht, der bis dahin wenig Beachtung fand, nämlich dem Begriff der Hieroglyphe. Dabei hat Aleida Assmann nachgewiesen, dass der »Chandos«-Brief sich auch als bedeutsamer Beitrag zum Hieroglyphendiskurs der Moderne lesen lässt, genauer: als Versuch, die Suche nach einem tieferen Sinn der Außenwelt mithilfe der symbolischen Funktion des Hieroglyphenkonzepts zu erschließen.[3] Entsprechend gelangt Assmann in ihrer Analyse zu dem Schluss, dass Lord Chandos eine Konzeption der Hieroglyphik für eine andere eintauscht. Anstelle des Glaubens an eine göttlich fundierte Weltordnung, die sich durch die hieroglyphenartige Signifikationsfähigkeit der Sprache unmittelbar einfangen und wiedergeben lässt und die angeblich der dominanten Naturvorstellung um 1600 entsprechen soll, tritt die Anerkennung der Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit – einer Kluft, die nur dadurch gefüllt werden kann, dass der Lord selbst als geheimnisvoll-hieroglyphische körperliche Präsenz in Beziehung zur Welt und zu den Dingen tritt:

> Seine [Chandos'] Erfahrung einer mystischen Entgrenzung befreit ihn von der Bürde der Subjektivität und lässt ihn hinüberfließen in jedwede Kreatur und Materie. Die Beschreibung dieses Zustands klingt wie eine neuartige Einlösung des gescheiterten alten Hieroglyphen-Projekts, welches in der Entzifferung der Signaturen des Buches der Natur bestanden hatte [...] Er braucht also nicht mehr einen Schlüssel nach dem anderen ›bei der Krone zu packen‹, um damit so viel wie möglich aufzusperren, vielmehr ist er selbst zu einem Schlüssel, zu einem Medium dieser Schrift geworden. Mit dem Austritt aus der Menschensprache wird er Teil der Schrift, die er vormals nur zu lesen gedachte.[4]

[2] Vgl. hierzu Strathausen, Look of Things (wie Anm. 1), bes. S. 9–10, 40–42, 64–72. Strathausen erklärt in seiner durchaus lesenswerten, minutiös argumentierenden Studie, dass die Krise des sprachlichen Ausdrucks Teil einer umfassenderen Krise der Medien bildete, die alle wichtigen künstlerischen Ausdrucksmittel (Wort/Schrift, Bild, Film) betraf.

[3] Aleida Assmann, Hofmannsthals Chandos-Brief und die Hieroglyphen der Moderne. In: HJb 11, 2003, S. 267–279; neu bearbeitet in: Aleida Assmann, Im Dickicht der Zeichen. 2. Aufl. Berlin 2018, S. 149–170.

[4] Assmann, Im Dickicht der Zeichen (wie Anm. 3), S. 159.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit dem Bewusstsein, dass die literarische Behandlung der Hieroglyphik in Hofmannsthals Werk als Forschungsthema immer noch in den Kinderschuhen steckt, soll im folgenden Aufsatz ein weiteres Werk aus Hofmannsthals Œuvre untersucht werden, in dem die Hieroglyphik eine bedeutsame Rolle spielt, nämlich das »Gespräch über Gedichte«. Obwohl das »Gespräch« in den letzten Jahrzehnten an Aufmerksamkeit gewonnen hat, gibt es m.W. bislang keinen Beitrag, der Hofmannsthals Umgang mit dem Hieroglyphenbegriff in diesem Text näher ins Auge fasst.[5] Gerade eine Untersuchung des Hieroglyphenbegriffs und dessen Relation zu anderen gegenstandsbezogenen Begriffen des Textes (›Symbol‹, ›Ding‹, ›Chiffre‹) kann jedoch die Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zwischen dem »Gespräch« und dem »Chandos«-Brief ans Licht treten lassen. Die Analyse soll am Ende jedoch nicht nur zeigen, inwiefern das »Gespräch über Gedichte« einen eigenen wertvollen Beitrag zum Hieroglyphendiskurs der Moderne leistet, sondern auch, dass die scheinbare Synonymie der Termini ›Symbol‹ und ›Hieroglyphe‹ eine Spannung zwischen zwei unterschiedlichen Symbolkonzeptionen verdeckt: nämlich zwischen der traditionellen Konzeption des binären Symbols als Zeichen für ein anderes (d.h. als fremdreferentieller Bedeutungsträger) und einer modernen Konzeption, in dessen Mittelpunkt ein rein materielles, undurchschaubares, selbstreferentielles Symbol als Zeichen für sich selbst steht. Ausgehend von dieser Problematik des Textes wird es nicht zuletzt möglich, Assmanns These eines Paradigmenwechsels im »Chandos«-Brief kritisch zu überprüfen, indem gerade die Analyse von Hofmannsthals nach dem »Chandos«-Brief entstandenem »Gespräch« uns ermöglichen wird, Hofmannsthals Konzeption des Hieroglyphischen und deren Widersprüche differenzierter zu beschreiben.

[5] Für Sekundärliteratur zu »Gespräch über Gedichte« vgl. insb. Specht, »Wurzel allen Denkens und Redens« (wie Anm. 1), S. 325–345; Yongqiang Liu, Schriftkritik und Bewegungslust. Sprache und Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Würzburg 2013, S. 48–69; Schäfer, Zeichendeutung (wie Anm. 1), S. 111–165; Bamberg, Hofmannsthal (wie Anm. 1), S. 157–180; Hans-Jürgen Schings, Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«. In: HJb 11, 2003, S. 311–340. Eine beträchtliche Anzahl von Untersuchungen fokussiert sich auf das Thema des Schlachtopfers; da im Lauf des vorliegenden Aufsatzes auch die entsprechende Passage aus dem »Gespräch« zitiert werden soll, wird auf die einschlägige Forschungsliteratur in einer weiteren Fußnote verwiesen.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Um die oben erwähnten Ziele zu erreichen, wird der vorliegende Aufsatz in drei Kapitel gegliedert, wobei – wie vorhin angedeutet – im Lauf der Argumentation die kritische Auseinandersetzung mit Assmanns Aufsatz unvermeidlich sein wird. Entsprechend soll zunächst auf die Stelle im »Gespräch« eingegangen werden, an der das Wort ›Hieroglyphe‹ auftaucht und an der die performative Funktion der poetischen Sprache gerade im Vergleich zum »Chandos«-Brief erkennbar wird. In einem zweiten Schritt werden mit Blick auf Hofmannsthals Symboltheorie im »Gespräch« die miteinander konkurrierenden Vorstellungen von Zeichenhaftigkeit bzw. Gegenstandsbedeutsamkeit näher betrachtet, die den wichtigsten gegenstandsbezogenen Begriffen des Textes (›Hieroglyphe‹, ›Symbol‹, ›Ding‹, ›Chiffre‹) zugrundeliegen. Dabei werden die Spannungen von Hofmannsthals Symboltheorie anhand der binären Einteilung des Zeichens in Signifikant/Bezeichnendes (hier verstanden als materieller Bedeutungsträger bzw. als Wort oder Ding) und Signifikat/Bezeichnetes (hier vorwiegend im Sinne der außersprachlichen Bedeutung, etwa der inneren Stimmung oder des außenweltlichen Referenten) erläutert.[6] Der dritte Teil enthält schließlich den Versuch, unter Rückgriff auf den semiotischen Begriff des ›natürlichen Zeichens‹ die poetologische Auffassung des »Gesprächs« in einem breiteren ideengeschichtlichen Kontext zu situieren und von dort aus Hofmannsthals Beitrag zum Hieroglyphendiskurs der Moderne unter doppelter Berücksichtigung des »Gesprächs« und des »Chandos«-Briefs genauer auszuwerten.

6 Streng gesprochen lässt sich die Struktur eines (semiotischen) Zeichens nicht durch das binäre Modell Signifikant–Signifikat ausschöpfen, sondern setzt zumindest drei Elemente voraus, nämlich Signifikant, Signifikat und Referent, wobei das Signifikat häufig für die mentale Vorstellung, die mit dem Wort assoziiert wird, steht, vgl. hierzu Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Aus dem Italienischen übers. von Günter Memmert. Frankfurt a.M. 1977, S. 30–31. Für die poetische Sprache, die eine unmittelbare Nähe zwischen Wort und Ding bzw. zwischen Sprache und Wirklichkeit anstrebt, ist es dennoch von Vorteil, die Unterscheidung zwischen dem Signifikat als mentaler Vorstellung im strengen Sinne und dem Referenten als außerweltlichem Gegenstand fallen zu lassen. Die Problematik der durch Sprache erschaffenen Präsenz, die Hofmannsthals poetologische Texte thematisiert, lässt sich in ihrer Schärfe viel besser anhand der binären Opposition zwischen Sprache und Wirklichkeit erfassen, in welchem Fall das Bezeichnende in erster Linie der Sphäre der Sprache, das Bezeichnete in erster Linie der Sphäre der außersprachlichen Wirklichkeit zugeordnet wird.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

I. Der Hieroglyphenbegriff in »Das Gespräch über Gedichte«

»Das Gespräch über Gedichte« wurde 1904 veröffentlicht und stellt den ersten wichtigen poetologischen Text dar, den Hofmannsthal nach dem »Chandos«-Brief veröffentlicht hat. Das Werk erinnert an die Struktur der platonischen Dialoge sowie an die Dialoge aus Oscar Wildes Essayanthologie »Intentions« – kurzum, an Dialoge, in denen eine Figur die Funktion einer klärenden Instanz gegenüber den anderen SprecherInnen übernimmt.[7] In Hofmannsthals »Gespräch« ist es Gabriel, der die zentralen Thesen darlegt und die Fragen des Gesprächspartners Clemens beantwortet.

Im Grunde genommen dreht sich das Gespräch der beiden um die Frage nach der Faszinationskraft der Poesie und den Ursachen dahinter. Anhand zahlreicher Beispiele, die teils Gedichte verschiedener Autoren (Hebbel, Goethe, Symbolisten wie Stefan George) umfassen, teils aus dem Bereich des Performativen stammen (etwa die aus der Ethnologie entlehnte Bezugnahme auf das ritualische Opfer), versucht Gabriel Clemens zu erklären, inwieweit die Dichtung eine Kunst ist, die Elemente der Außenwelt in Symbole verwandelt, um eine seelische Stimmung auszudrücken. Dabei geht es Gabriel nicht darum, die Außenwelt als bloßen Stoff für den Ausdruck seelischer Motive aufzufassen und die absolute Macht der Sprache über die Wirklichkeit zu verkünden, wie es noch bei manchen Hauptvertretern des Symbolismus (Mallarmé, George) der Fall war.[8] Im Gegensatz sowohl zu den

[7] Erwähnungen von Wildes »Intentions« tauchen seit 1892 mehrmals in Hofmannsthals Aufzeichnungen auf, vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 164 (Nr. 213), S. 193 (Nr. 269), S. 291 (Nr. 488), S. 335 (Nr. 598).

[8] Prominente Autoren des Symbolismus (Mallarmé, Huysmans, teilweise auch Baudelaire) vertraten bekanntlich die ästhetizistische Vorstellung einer von der organischen Wirklichkeit dissoziierten Kunst (durch Begriffe wie *poésie pure*, ›künstliches Paradies‹, ›Kunst um der Kunst willen‹). Die dichterische Sprache wirkte an sich wie eine Geheimschrift, die von der Wirklichkeit gleichsam abgekapselt war. Der Hang vieler Symbolisten zum Gekünstelten, Anorganischen beruht in letzter Linie auf der Verherrlichung der Imagination gegenüber der Wirklichkeit. Zur Aufwertung des Künstlichen gegenüber dem Natürlichen bzw. des Anorganischen gegenüber dem Organischen bei den Symbolisten vgl. insb. Mario Zanucchi, Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin / Boston 2016, S. 43 (allgemein), 335–381 (zur Übertreibung des Kunstschönen in Georges »Algabal«); Paul Hoffmann, Symbolismus. München 1987, S. 43f., 50f., 68–74. Im Unterschied zu den

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Symbolisten als auch zu den Romantikern behauptet Gabriel, dass der ›geheimnisvolle Weg‹ der Seele nicht nach Innen, sondern nach Außen gerichtet ist:

> Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.[9]

Ent-äußerung und Wiederfindung der Seele scheinen demnach die beiden Pole zu sein, die durch Gedichte paradoxerweise vermittelt werden. Mit dieser Stellungnahme Gabriels (und indirekt auch Hofmannsthals) kündigt sich ein poetologischer Paradigmawechsel an: Die Außenwelt wird nicht mehr zum bloßen Bildvorrat für den poetischen Ausdruck innerer Zustände, sondern zu demjenigen Ort, an dem sich seelische Empfindungen selbst materialisieren,[10] so dass die Sprache

Symbolisten ist Hofmannsthal eher darum bemüht, den Ästhetizismus und die Exzesse der Imagination zu vermeiden, ja die Außenwelt in ihrer Konkretheit gegenüber dem Kunstschönen zu rehabilitieren. Außerdem nimmt er im Vergleich zu den Symbolisten mehr Rücksicht auf die Grenzen der Sprache. Die zur Zeit wertvollste Studie zu Hofmannsthals Rezeption des Symbolismus bietet Robert Vilain, The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism. Oxford 2003; vgl. weiterhin Zanucchi, Transfer und Modifikation, S. 392–394, 400–410, 423–516; zu Hofmannsthals Abstandnahme vom Symbolbegriff der Symbolisten in *Gespräch über Gedichte* vgl. weiterhin Claudia Bamberg, »Das Gespräch über Gedichte« [1904]. In: HH, S. 322–324, bes. S. 323f.

9 SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76. Auf die Umwertung des romantischen Satzes »Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg« und dessen Ersetzung durch die Selbstsuche nach Außen hat die Forschung bereits hingewiesen, vgl. hierzu Schings, Lyrik des Hauchs (wie Anm. 5), S. 317–319.

10 Erwähnt werden vorher zahlreiche Beispiele für Gefühle und »Halbgefühle«, die in Elementen der Außenwelt verortet werden: »Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76). Was an dieser Stelle vorliegt, ist eine wunderbare Illustration des Atmosphären-Konzepts, genauer: des Gefühls als räumliche Ausdehnung, d.h. als diffuse Stimmung des Leibs, die sich aus der Zusammenwirkung von inneren Empfindungen und dem Betreten eines bestimmten Raums ergibt. In der Philosophie verdankt man Hermann Schmitz und Gernot Böhme grundlegende Beiträge zum Begriff der ›Atmosphäre‹, vgl. Hermann Schmitz, Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie. Bonn 1990, S. 292–296 (zum Gefühl als Atmosphäre); Gernot Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt a.M. 1995, bes. S. 21–48. In der Lyriktheorie sei insbesondere auf Burkhard Meyer-Sickendieck verwiesen, für dessen Begriff der ›Situationslyrik‹ Atmo-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schließlich dazu genötigt wird, materiell zu werden, um die Stimmung der Seele einzufangen. Kurzum: Nicht die Sprache ist mächtiger als die Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit ist überwältigender als die Sprache und die seelische Innenwelt. Daher entsteht beim Dichter der Drang, sich nach Außen zu wenden, um die Begegnung von Innen und Außen durch eine möglichst wirklichkeitsnahe poetische Sprache zu realisieren.

In diesem Zusammenhang spielen Termini wie ›Symbol‹, ›Ding‹, ›Chiffre‹ und ›Hieroglyphe‹ eine entscheidende Rolle, wenn auch der Symbolbegriff der präsentere ist. An allen diesen Begriffen wird die durch Gabriels Stimme verdeckte Intention Hofmannsthals erkennbar, das Spannungsverhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit aufzulösen, ohne dass die Sprache in ihrer scheinbaren Flüchtigkeit komplett hinter der materiell festeren, stabileren Wirklichkeit zurückbleibt. Entscheidend bleibt trotzdem, dass die Wirklichkeit nicht restlos in das Gebiet der Sprache übergeht, sondern ihre Undurchdringlichkeit auch dort zumindest teilweise beibehält.

Dieser irreduzible Charakter der Wirklichkeit im Verhältnis zur Sprache, der als solcher gerade für poetische Zwecke hinzunehmen ist, illustriert Gabriel mit besonderer Prägnanz an Hebbels Gedicht »Sie seh'n sich nicht wieder«. Dieser Text schildert die Liebesbegegnung zweier Schwäne in einem sachlich distanzierten Ton und wird nach der Besprechung dreier Gedichte Georges vollständig angeführt. Obwohl die Erwähnung von Hebbels Gedicht die Vielschichtigkeit des im »Gespräch« verwendeten Symbolbegriffs nicht ausschöpft, erweisen sich die Passagen, in denen auf die Symbolik der Schwäne eingegangen wird, aus zwei Gründen als besonders wichtig: Erstens, weil sie Anlass zur Abzeichnung einer spezifischen Auffassung von Symbolik und konkreter Gegenständlichkeit geben; zweitens, weil sie die einzige Erwähnung des Wortes ›Hieroglyphe‹ enthalten.[11] Der erste Aspekt ist

sphären eine zentrale Rolle spielen, vgl. Burkhard Meyer-Sickendieck, Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie. München 2011, bes. S. 29–31.

11 An sich stellt die Tatsache, dass das Wort ›Hieroglyphe‹ nur einmal im Text explizit vorkommt, kein Hindernis gegen den Versuch dar, die eventuelle Relevanz des »Gesprächs« für den Hieroglyphendiskurs der Moderne geltend zu machen. Ansonsten wäre man dazu genötigt, eine derartige Relevanz auch dem »Chandos«-Brief abzusprechen, da

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wesentlich komplexer und soll im nächsten Abschnitt näher behandelt werden, nachdem der zweite geklärt worden ist. Dementsprechend sei unten nur auf die entscheidende Stelle eingegangen, in der die Schwäne als Hieroglyphen bezeichnet werden:

> CLEMENS: Und diese Schwäne? Sie sind ein Symbol? Sie bedeuten –
> GABRIEL: Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig. Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: dieses hier mit der Majestät seiner königlichen Flüge; mit der lautlosen Einsamkeit seines strahlenden weißen Leibes, auf schwarzem Wasser trauervoll, verachtungsvoll kreisend; mit der wunderbaren Fabel seiner Sterbestunde...Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffern, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklich der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffern in seine Schrift verweben darf –[12]

Die durch den Gedankenstrich performativ gefärbte Mahnung an Clemens, die Bedeutung der Schwäne nicht preiszugeben, impliziert nicht, dass die Schwäne keine einsehbare Bedeutung hätten, sondern nur, dass man dem Symbol- bzw. Dingstatus der Schwäne auch auf sprachlicher Ebene gerecht werden soll, indem man ihnen einen gewissen Grad an materieller Dichte und Selbstreferentialität zuerkennt und sich mit der tautologischen Feststellung abfindet, dass die Schwäne nur das sind, was sie sind, nämlich: Schwäne. Diese Undurchschaubarkeit der Vögel, die Gabriel zufolge die Poesie bewahren soll, ist es, die mit dem Hieroglyphenkonzept in enger Verbindung steht. Dabei handelt es sich jedoch nicht bloß um den Schwan als poetisches Symbol oder um das bloße Wort ›Schwan‹, sondern auch um den Schwan als wirkliches Tier bzw. als Kreatur Gottes. Die Bewertung der Tiere als ›Hieroglyphen‹ und als ›lebendige geheimnisvolle Chiffren‹ Gottes legt eine Weltanschauung nahe, die man aus dem »Chandos«-Brief

auch hier nur ein einziges Mal von den »Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 47) explizit die Rede ist. In einem solchen Fall wäre bereits Assmanns legitimes Unternehmen, der Hieroglyphikkonzeption des »Chandos«-Briefs auf den Grund zu gehen, sinnlos gewesen.

12 SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 79.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bereits kennt. Es ist die Welt der geheimnisvollen Signaturen, die in die Dinge eingelegt wurden und in denen die Haupteigenschaften der Dinge verborgen liegen – die Welt, die für das barocke Zeitalter charakteristisch war und in der der enzyklopädische Topos des Buchs der Natur anklingt.[13] Diese Welt war die Welt Bacons, von der sich Lord Chandos entfernt hatte.

In Bezug auf den »Chandos«-Brief hatte jedoch Assmann festgestellt, dass der Lord am eigenen Körper die entscheidende Wandlung vollzieht – anstatt zu sprechen und zu schreiben, gesellt er sich selbst als physische Präsenz, d.h. als Chiffre und Hieroglyphe, zu den anderen geheimnisvollen Dingen der Außenwelt. Und bereits hieran werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem »Chandos«-Brief und dem »Gespräch über Gedichte« sichtbar, da aus beiden Texten erst der zweite sich mit der Funktion der Dichtung explizit beschäftigt. Und weil das »Gespräch über Gedichte« die Funktion der Dichtung angesichts der im »Chandos«-Brief festgestellten unüberbrückbaren Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit erneut bestimmen muss, kann Hofmannsthal (obgleich durch die Stimme Gabriels) nicht umhin, die magische Kraft der Poesie zu rehabilitieren.[14] Solange jedoch die Differenz zwischen Sprache und Wirklichkeit bestehen bleibt, kann jeder Überbrückungsversuch nur teilweise gelingen. Durch einen zugegebe-

13 Vgl. Assmann, Im Dickicht der Zeichen (wie Anm. 3), S. 133–142; zur Metapher des Buchs der Natur vgl. weiterhin Friedrich Ohly, Zum Buch der Natur. In: Ders., Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung. Hg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil. Stuttgart / Leipzig 1995, S. 727–843; Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a.M. 1981; zur Signaturenlehre vgl. weiterhin Michel Foucault, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris 1990 [1966], S. 40–45; Friedrich Ohly, Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst. Aus dem Nachlaß hg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil. Stuttgart / Leipzig 1999; Maximilian Bergengruen, Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur. Himmlische und Natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen). Hamburg 2007, S. 160–177 (mit besonderem Bezug auf Paracelsus und die Paracelsisten). Im »Chandos«-Brief werden die enzyklopädische Vorstellung des Buchs der Natur und die Signaturenlehre miteinander vermengt.

14 Vgl. auch Liu, Schriftkritik (wie Anm. 5), bes. S. 65–68. Liu weist zu Recht darauf hin, dass Chandos seine Epiphanien passiv erlebt, wohingegen im »Gespräch« eine »Apotheose des Dichters« (S. 65) stattfindet, die sich auf die Fähigkeit der Poesie, Präsenzerlebnisse unmittelbar heraufzubeschwören, positiv auswirkt.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nermaßen kühnen Zug gelingt dennoch diese partielle Rehabilitation der Sprache im »Gespräch«, und zwar durch die Berufung auf eine gewisse Gnade vonseiten Gottes und der Dinge. Denn während es im »Gespräch« keinen Chandos gibt, der seinen eigenen Körper gleichsam aufs Spiel setzt, um die Mängel der Sprache auszugleichen, gibt es nichtsdestotrotz eine höhere Bereitschaft seitens der Dinge, sprachlich bearbeitet zu werden. Auf diese Weise gewinnt die Poesie ihren Zauber zurück: Auch wenn sie die Unaussprechlichkeit gegenständlicher Bedeutungen nicht ausschöpfen kann, vermag sie trotzdem die Verschmelzung der Seele mit den Dingen der Außenwelt sprachlich wiederzugeben. Somit liefern Hebbels Schwäne nichts anderes als einen weiteren Nachweis für Gabriels Behauptung, dass die Seele sich in den Dingen der Außenwelt wiederfindet – die Schwäne drücken am Ende eine Stimmung aus, bleiben dennoch bis zum Ende geheimnisvoll, ja sie übertragen ihren geheimnisvollen Charakter auf das Gedicht und auf das Wort ›Schwäne‹ selbst. Auf das Hieroglyphenkonzept des »Gesprächs« angewendet heißt es, dass die materielle Präsenz der Schwäne von der Poesie übernommen wird – die dichterische Sprache wird selbst zur Hieroglyphe, da sie die Hieroglyphen der Außenwelt in das Gewebe des poetischen Textes integriert. Das Misstrauen gegenüber der Sprache, das ausschließlich durch eine hieroglyphische Sprache des Körpers bzw. des Performativen im »Chandos«-Brief ausgeglichen werden konnte, wird somit im »Gespräch« gemildert, ja teilweise aufgehoben, weil nun das dichterische Wort Materialisierungsimpulse von der Außenwelt empfängt und daher die performative Funktion des Körpers zu erfüllen vermag, die ihm im »Chandos«-Brief verweigert worden war.

II. Zwischen fremd- und selbstreferentieller Gegenstandsbedeutsamkeit: ›Symbol‹, ›Hieroglyphe‹, ›Chiffre‹, ›Ding‹

Obwohl das Wort ›Hieroglyphe‹ nur einmal im »Gespräch« vorkommt, lässt sich eine gewisse Kontinuität zwischen dem »Chandos«-Brief und dem »Gespräch« feststellen, zumindest was die Fragen bezüglich der Suche nach einer wirklichkeitsnahen Sprache angeht. Wenn das »Gespräch« dennoch als Beitrag zum Hieroglyphendiskurs der Moderne

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu verstehen ist, dann hängt diese Einstufung von dem Verhältnis zu anderen Begriffen ab, die im Text vorkommen und mit denen die Bedeutsamkeit von Gegenständen erfasst wird – Termini wie ›Chiffre‹, ›Ding‹ und vor allem ›Symbol‹.

Prinzipiell sind alle diese Begriffe weitgehend Synonyme, ja ›Hieroglyphe‹, ›Chiffre‹ und ›Ding‹ können im Kontext des »Gesprächs« sogar als austauschbare Termini betrachtet werden. Letztendlich wird mit allen drei Bezeichnungen eine Art bildhafter bzw. konkreter Gegenständlichkeit erfasst, die einen gewissen Widerstand gegen die Sprache leistet. Entsprechend schlägt sich im Dingbegriff eine tautologische Logik nieder, die jeden Entzifferungsversuch an der materiellen Präsenz oder am (Sprach-)Bild des jeweiligen Dings abprallen lässt, so dass die Bedeutung im Sein des Dings verortet wird, wenn etwa die Schwäne Hebbels in ihrer unaussprechlichen, unausschöpfbaren Bedeutung ›nur noch‹ sich selbst bedeuten. Ähnliches gilt für das Wort ›Chiffre‹, wenn die Schwäne weiterhin im Gespräch als »Chiffern« bezeichnet werden, »welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist«.[15] Die Dinge schlagen sich als Bilder im Gedicht nieder und behalten dabei den Eindruck ihrer Konkretheit bzw. ihrer Dichte, die sprachlich nur durch die Bescheidenheit der bloßen Denotation suggeriert werden kann.

Trotzdem lässt sich bemerken, dass aus allen vier oben erwähnten Termini, mit denen im »Gespräch« die Bedeutsamkeit von konkreten und poetischen Gegenständen bezeichnet wird, das Wort ›Symbol‹ im Mittelpunkt steht. Diese besondere Aufmerksamkeit kommt dem Symbolbegriff freilich nicht ohne Grund zu – stellt doch das »Gespräch« eine Auseinandersetzung mit dem Symbolbegriff der Symbolisten und der Goethezeit dar. Dabei überrascht Gabriels Überdruss gegenüber dem Missbrauch des Worts ›Symbol‹ nicht: »Wie gern wollte ich dir das Wort ›Symbol‹ zugestehen, wäre es nicht schal geworden, daß mich's ekelt.«[16] Gegen die Entwertung des Wortes ›Symbol‹ infolge dessen allzu häufiger Verwendung wendet sich Gabriel mit einem Rückgriff auf den performativen Ursprung des Symbols in der ritualischen

15 SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 80.
16 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geste des Schlachtopfers bzw. in der Identifikation des Opferers mit dem Opfer:

> Weißt du, was ein Symbol ist? ... Willst du versuchen dir vorzustellen, wie das Opfer entstanden ist? [...] Ich meine das Schlachtopfer, das hingeopferte Blut und Leben eines Rindes, eines Widders, einer Taube. [...] Mich dünkt, ich sehe den ersten, der opferte. Er fühlte, daß die Götter ihn haßten: daß sie die Wellen des Gießbaches und das Geröll der Berge in seinen Acker schleuderten; daß sie mit der fürchterlichen Stille des Waldes sein Herz zerquetschen wollten; oder er fühlte, daß die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut. Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. – Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. – Das ist die Wurzel aller Poesie: wie durchsichtig im Großen: denn was ist klarer, als daß sich mein Fühlen in Hamlet auflöst, solange Hamlet auf der Bühne steht und mich hypnotisiert? Aber wie durchsichtig auch im Kleinen: faßt mich, für eines Gedankenblitzes Dauer, nicht das Gefieder jener Schwäne so gut wie Hamlets Haut? Aber es wirklich zu glauben, zu glauben, daß es wirklich so ist! Diese Magie ist uns so furchtbar nahe: nur darum ist es so schwer, sie zu erkennen. Die Natur hat kein anderes Mittel, uns zu fassen, uns an sich zu reißen, als diese Bezauberung. Sie ist der Inbegriff der Symbole, die uns bezwingen. Sie ist was unser Leib ist, und unser Leib ist, was sie ist. Darum ist Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei.[17]

17 Ebd., S. 80f. Aus der Fülle der Forschungsliteratur zur Metaphorik des Schlachtopfers im »Gespräch über Gedichte« sei insbesondere verwiesen auf: Ritchie Robertson, The

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Offenbar bietet das Opferbeispiel keine reale bzw. historische Ursache für die Entstehung der Dichtung, sondern nur die archetypische Veranschaulichung eines bestimmten Denkmusters, die der Dichtung eigen ist, nämlich die psychische Identifikation von Ich und Außenwelt.[18] Die Parallele zum »Chandos«-Brief ist an dieser Stelle kaum übersehbar, da Chandos seinerseits eine totale Identifikation mit den Dingen der Außenwelt am eigenen Körper erlebt. Die Bevorzugung einer Symbolik des Performativen, Körperlichen wird auch im »Gespräch« befürwortet – allerdings mit dem wichtigen Unterschied, dass die Poesie aus dem Bereich dieser performativen Symbolik nicht mehr ausgeschlossen wird, sondern an der Sprache selbst diese Performativität vollzieht. Infolgedessen verdinglichen sich die Worte, indem sie ebenso wie die Dinge (die Schwäne) nur zu dem werden, was sie bereits sind, nämlich:

Theme of Sacrifice in Hofmannsthal's »Das Gespräch über Gedichte« and »Andreas«. In: Modern Austrian Literature 23, 1990, S. 19–33; weiterhin Specht, »Wurzel allen Denkens und Redens« (wie Anm. 1), S. 335–343; Schäfer, Zeichendeutung (wie Anm. 1), S. 124–139; Wellbery, Die Opfer-Vorstellung (wie Anm. 1), bes. S. 298–304; Hans Richard Brittnacher, »Das ist die Wurzel aller Poesie«. Das Blutopfer bei Hugo von Hofmannsthal und Joseph de Maistre. In: Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel. Hg. von Alexander Honold, Anton Bierl und Valentina Luppi unter Mitarb. von Simon Aeberhard und Stefan Kleie. München 2012, S. 263–280; Wolfgang Riedel, Arara ist Bororo oder die metaphorische Synthesis. In: Ders., Nach der Achsendrehung. Literarische Anthropologie im 20. Jahrhundert. Würzburg 2014, S. 31–51, hier S. 40–43; Kári Driscoll, Die Wurzel aller Poesie. Hofmannsthals Zoopoetik, das Tieropfer und die Sprachkrise. In: Das Tier als Medium und Obsession. Zur Politik des Wissens von Mensch und Tier um 1900. Hg. von Cornelia Ortlieb, Patrick Ramponi und Jenny Willner. Berlin 2015, S. 153–191, hier bes. S. 182f., 186–191; Martin Bartelmus, Cultural Born Killers. Poetologie(n) des Tötens um 1900. Würzburg 2020, S. 25–93.

18 Die Überzeugungskraft von Gabriels ethnologisch gefärbtem Beispiel besteht in der Wiederholbarkeit der ritualischen Geste des Opferns in der Dichtung, allerdings nicht im Sinne des gewaltsamen Tötens, sondern im Sinne der augenblicklichen Verschmelzung von Dichter und Außenwelt im Gedicht. Wenn sich das Beispiel des Schlachtopfers als atemporaler Ur-Szene symbolischer Handlungen verstehen lässt, dann erfüllt es die Funktion eines Archetypus im Sinne des Religionswissenschaftlers Mircea Eliade, so dass die Poesie zur Wiederholung eines ritualischen Vorgangs bzw. eines archetypischen symbolischen Aktes (der Vereinigung mit der Außenwelt) mutiert. Zum Archetypus als prototypischem mythischem Ereignis, das als Muster für ritualische Wiederaktualisierungen in der profanen Gegenwart dient, vgl. insb. Mircea Eliade, Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition. Paris 1949, S. 15–80, bes. S. 19. Auch wenn Hofmannsthals archetypisches Beispiel keine Götter als handelnde Figuren enthält (wie es bei der Mehrheit von Eliades Beispielen der Fall ist), spielt es sich immerhin in einer ungewissen Ur-Zeit ab, die den Rahmen für ursprüngliche Ereignisse bildet.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Worte. Der Gedanke Goethes, wonach das Symbol »die Sache« sei, »ohne die Sache zu seyn«,[19] wird hier aufgegriffen und dahin gewendet, dass sie auch auf die Materialität des Wortes übertragbar wird.[20] Anstatt des Symbols als Zeichen für ein übergeordnetes Anderes (Signifikat) tritt ein tautologisches, dinghaft-materielles Symbol, das auf jeder ontologischen Ebene (Seele, Sprache, Dinge der Außenwelt) seine eigene Bedeutung ist, d.h. zugleich ist *und* bedeutet.[21] Diese Gleichzeitigkeit von Sein und Bedeuten, die diesem tautologischen Symbol anhaftet, lässt sich mit der traditionell rhetorischen Frage nach der Beziehung zwischen *res* und *verba* freilich nicht mehr ausschöpfen,[22] denn die poetischen *verba* werden bei Hofmannsthal selbst reifiziert,

19 Die Aussage Goethes stammt aus: Johann Wolfgang Goethe, Nachtrag zu »Philostrats Gemälde«. In: Ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u.a. 40 Bde. in 45 Teilbdn. Frankfurt a.M. 1985–2013, hier Bd. 20: Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I – II. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a.M. 1999, S. 540: »Es [das Feuer als Symbol] ist die Sache, ohne die Sache zu seyn, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch.« Die Bemerkung bezieht sich auf ein gestochenes Bild, das in Adam von Bartschs »Peintre graveur« mit dem Titel »Aspasia bey Tische mit Sokrates und einem andern Philosophen Rede wechselnd. Die Männer scheinen erstaunt über die Gewalt ihrer Argumente« versehen ist (vgl. ebd., S. 539).

20 Ich stütze mich auf Strathausens Beobachtung, dass in der Literatur um 1900 Wörter zunehmend als Dinge behandelt werden: »In order to legitimate its alleged insights into ›life‹, poetry around 1900 focuses on the materiality of language. It looks upon words as things in their own right. Writing a poem becomes synonymous with building a world, not only in the hermeneutic sense of producing meaning, but also in the material sense of constructing a visual object in space.« (Strathausen, Look of Things [wie Anm. 1], S. 12).

21 Bereits in den 1890er Jahren konzipiert Hofmannsthal das Symbol als ontologische Synthese von Sein und Bedeuten; entsprechend vermerkt der Autor in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1895: »Alles was ist, ist; sein und bedeuten ist eins; folglich ist alles seiende Symbol.« (SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 310, Nr. 537).

22 Bei dem Verhältnis zwischen *res* und *verba* unterscheidet Dirk Rose zwischen einer rhetorischen Situation, in der jedem *verbum* eine einzige *res* entspricht, und einer anderen Situation, bei der die Fülle der vorhandenen *res* ständig zur Auswahl passender Wörter erfordert, vgl. Dirk Rose, *Res* und *verba*. Literarhistorische Anmerkungen zu einer rhetorischen Beziehungsgeschichte. In: Das Verhältnis von *res* und *verba*. Zu den Narrativen der Dinge. Hg. von Martina Wernli und Alexander Kling. Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2018, S. 33–51, hier S. 33. Beide Konzeptionen teilen die Voraussetzung, »dass die *verba* überhaupt in der Lage sind, unterschiedliche *res* in einen rhetorischen Sprechakt zu integrieren« (ebd., S. 34) – eine Voraussetzung, die in Hofmannsthals »Gespräch« außer Kraft gesetzt wird.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und zwar derart, dass es am Ende offen bleibt, ob gerade diese Dinghaftigkeit der Wörter die gegenseitige Annäherung von Sprache und Wirklichkeit begünstigt oder die komplette Loslösung der Sprache von der Wirklichkeit vollzieht.

Tatsächlich trägt Hofmannsthals Symboltheorie beiden widersprüchlichen Sichtweisen Rechnung, weshalb auch Hofmannsthals/Gabriels geschickte Argumentation zugunsten der Poesie als symbolisierender Tätigkeit nicht restlos befriedigend wirken kann. Die argumentativen Irritationen, die Gabriels schwankende Position zwischen symbolischer Selbstreferentialität und symbolischer Fremdreferentialität hervorrufen, lassen sich nicht aus der Welt schaffen. Wenn Gabriel daher Clemens unterbricht und ihn darum bittet, die Bedeutung der Schwäne nicht auszusprechen, dann wirkt diese Aufforderung zum Schweigen wie eine forcierte Geste von außen, die vom Status der Schwäne als Zeichen für ein Anderes gezielt ablenken soll. Hieran wird deutlich, dass der Text mit zwei Arten von Symbolik operiert: eine opake bzw. selbstreferentielle und eine binär gegliederte Symbolik, die zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden unterscheidet.[23] Anders ausgedrückt: Hofmannsthals Symbolbegriff oszilliert zwischen zwei unterschiedlichen Zeichenkonzeptionen: einer, bei der das Bezeichnende sich selbst bezeichnet (Wort oder Ding als Zeichen für sich selbst) und einer, in der das Bezeichnende etwas anderes bezeichnet (Wort oder Ding als Zeichen für ein Anderes). Obwohl Gabriel mithilfe des Terminus ›Symbol‹ beide Aspekte – das bloße Sein und das Bedeuten – versöhnen will, erweisen sich in Wirklichkeit die Termini ›Hiero-

[23] Diese doppelte Symbolik soll nicht mit der »Zwei-Sprachen-Konstruktion« verwechselt werden, die auf dem Gegensatz zwischen der begrifflichen Sprache und der symbolisch-bildhaften Sprache der Poesie beruht, vgl. Liu, Schriftkritik (wie Anm. 5), S. 66–69; Riedel, Homo natura (wie Anm. 1), S. 5. Die Spannung der doppelten Symbolik besteht nicht zwischen Symbolsprache und Alltagssprache, sondern innerhalb des Symbolbegriffs selbst, der zwischen Selbst- und Fremdreferentialität gespalten ist. Zu relativieren wäre an dieser Stelle die Aussage Claudia Bambergs, wonach das Symbol in Hofmannsthals »Gespräch« »nicht zeichenhaft oder stellvertretend auf etwas Anderes, Abwesendes verweist«, sondern in ihm »Sein und Bedeuten zusammenfallen« (Bamberg, »Das Gespräch über Gedichte« [wie Anm. 8], S. 323). Zwar hat Bamberg insofern Recht, als Gabriel im »Gespräch« eine neue Symbolkonzeption entwirft – ob der Verzicht auf das traditionelle Symbolverständnis restlos gelingt, ist allerdings eine andere Frage und lässt sich bezweifeln.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

glyphe‹, ›Chiffre‹ und ›Ding‹ als geeigneter dafür, den Widerstand von Dingen und Worten gegen jegliche Signifikations- und Deutungsversuche zu konzeptualisieren.[24] Demgegenüber wird das Wort ›Symbol‹ im Anschluss an diese Begriffe verwendet, um mitunter das genaue Gegenteil zu erzielen, nämlich: den Widerstand der Dinge aufzuheben, die Zusammenschmelzung von Ich und Außenwelt in Aussicht zu stellen, und nicht zuletzt der Sprache selbst die Fähigkeit zuzugestehen, materielle Gestalt anzunehmen und dabei die unmittelbare Präsenz konkreter Dinge und seelischer Stimmungen einzufangen. Dieses Versprechen des Symbols bleibt jedoch auf die Versöhnung der binären Relation zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem angewiesen – schon zu Beginn des Gesprächs, als Georges Gedichtband »Jahr der Seele« besprochen wird, hatte Gabriel die symbolischen Landschaften Georges als »Träger des Anderen«[25] bezeichnet. Dasselbe gilt für Hebbels Schwäne: Das Wort ›Schwan‹ wird einerseits ebenso undurchdringlich in seiner Materialität wie der konkrete Schwan; andererseits reproduziert es auf der poetischen Sprachebene dieselbe Spannung zwischen Sein und Bedeuten, die Hebbels Schwänen als Bedeutungsträgern innewohnt. Kurzum: Hofmannsthals Symbolbegriff kann nicht auf die Ebene des hieroglyphischen Seins beschränkt bleiben, sondern

24 Die Behaptung Driscolls, ›Symbol‹, ›Hieroglyphe‹, ›Chiffre‹ (dazu noch ›Metapher‹ und ›Bild‹) seien Synonyme (vgl. Driscoll, Die Wurzel aller Poesie [wie Anm. 17], S. 179) hat demzufolge nur bedingte Geltung. Driscoll mag Recht damit behalten, dass Hofmannsthal keine strenge Unterscheidung zwischen Symbol und Hieroglyphe/Chiffre beabsichtigt, wenn Gabriel die Schwäne als Hieroglyphen bezeichnet (vgl. ebd., S. 179f.). Die Bezeichnung der Schwäne als Hieroglyphen und nicht als Symbole hat jedoch wichtige Konsequenzen, da Gabriel offenbar Schwierigkeiten hat, zu erklären, warum das Symbol die Sache selbst setzt. Gerade deshalb bedarf er anderer Termini wie ›Chiffre‹, ›Ding‹ und ›Hieroglyphe‹, um eine Grenze zwischen der undurchschaubaren Wirklichkeit und der undurchschaubaren Worte der Poesie genauer zu markieren, kurzum: damit das Sträuben der Wirklichkeit gegen die Bearbeitung durch die Sprache signalisiert wird. Wenn Gabriel also darauf beharrt, Hebbels Schwäne seien keine gewöhnlichen Metaphern oder Symbole, sondern vielmehr Chiffren oder Hieroglyphen, dann ist diese begriffliche Unterscheidung nicht unwichtig: Sie zeigt, dass Hofmannsthal zwischen der Ohnmacht der Sprache gegenüber der Wirklichkeit und der qualitativen Ähnlichkeit von poetischer Sprache und Wirklichkeit schwankt. Im ersten Fall spielen ›Hieroglyphe‹, ›Chiffre‹, ›Ding‹ eine zentrale Rolle, im zweiten Fall wird das Wort ›Symbol‹ immer noch mit dem Versprechen der glücklichen Einheit zwischen Ich und Außenwelt, Sprache und Wirklichkeit aufgeladen.

25 SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

muss auch den Überschuss an Sinn gewährleisten, den das Symbol nur als Bedeutungsträger bzw. als Zeichen für ein Anderes gewährleisten kann. Aber diese Dimension des Symbols als Zeichen für ein Anderes wird von Gabriel stets verdunkelt, entweder durch das Schweigegebot, oder durch das bloße Erstaunen über Gedichte als magische Aneinanderreihungen von Wörtern, mit dem das »Gespräch« sogar endet:

> Daß es Zusammenstellungen von Worten gibt, aus welchen, wie der Funke aus dem geschlagenen dunklen Stein, die Landschaften der Seele hervorbrechen, die unermeßlich sind wie der gestirnte Himmel, Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit, und deren Anblick abzuweiden in uns ein Sinn lebendig wird, der über alle Sinne ist. Und dennoch entstehen solche Gedichte...[26]

Will man letztendlich die doppelte Symbolik des »Gesprächs« zusammenfassend beschreiben, lässt sich Folgendes festhalten: Die Dinge, die der Dichter in seine Gedichte einbaut, sollen auch im Gedicht opake Dinge bleiben; gleichzeitig soll aber das Gedicht, in dem sie vorkommen, eine seelische Stimmung ausdrücken, eine Bedeutung, an der die gemeinten Dinge teilhaben, da die Seele selbst sich in ihnen vermutlich ›wiedergefunden‹ hat. Auf diese Weise bleibt das im Text entworfene Symbolkonzept immer noch gespalten – nämlich zwischen dem Bedürfnis, Dinge wie auch Worte in ihrer materiellen Dichte zu bewahren bzw. so zu lassen, wie sie sind, und dem Bedürfnis, Dinge zu ›beseelen‹, d.h. ihnen eine Bedeutung abzugewinnen, die der Mensch geistig und emotional verarbeiten kann. Am Ende bleibt demzufolge eine ungelöste Spannung zwischen dem Wort ›Symbol‹ und der Begriffsgruppe ›Hieroglyphe‹/›Chiffre‹/›Ding‹ bestehen – zwischen einer Symbolik also, die eher im Hintergrund steht und Bezeichnendes und Bezeichnetes zusammenschmelzen will, und der einer selbstreferentiellen Symbolik, wonach jedes Ding eine unentzifferbare Hieroglyphe darstellt, die auf sich selbst verweist. Obwohl das Umdenken des Symbolbegriffs mithilfe des Opferbeispiels sich in die Richtung der selbstreferentiellen Symbolik bewegt, wird das Denken des Symbolischen in binären Kategorien (Signifikant-Signifikat) nicht komplett aufgegeben,

[26] Ebd., S. 86.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern allenfalls durch performative Gesten Gabriels wie das Schweigegebot und das Erstaunen unterdrückt.

III. Die Konzeption des natürlichen Zeichens im »Gespräch über Gedichte« und Hofmannsthals Hieroglyphendiskurs

Nach der oben durchgeführten Analyse von Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte« bleibt nun zu erkunden, ob dieser Text einen wertvollen Beitrag nicht nur zur Symboltheorie, sondern auch zum Hieroglyphendiskurs der Literatur um 1900 leistet. Obwohl das Wort ›Hieroglyphe‹ nur einmal im Text vorkommt, dient es der Konzeptualisierung einer bedeutungsopaken Gegenständlichkeit, die auch durch die Termini ›Chiffre‹ und ›Ding‹ suggeriert wird. Alle drei Wörter sind zwar gewissermaßen dem Symbolbegriff untergeordnet insofern, als sie auf eine extreme, selbstreferentielle Form der Symbolik hindeuten, die rein tautologische Identitätsbeziehungen (A ist A, Schwäne sind Schwäne) fördert; dennoch wird diese Selbstreferentialität, die vor allem im Fall außenweltlicher Dinge sich der sprachlichen Bewältigung entzieht, durch eine weitere, umfassendere Form der Symbolik ergänzt, die auf die Versöhnung bzw. Zusammenschmelzung von Signifikant und Signifikat bzw. Bezeichnendem und Bezeichnetem abzielt.

Demzufolge erweist sich das »Gespräch über Gedichte« nicht nur als eine Fortsetzung der Fragestellungen des »Chandos«-Briefs, sondern auch im größeren ideengeschichtlichen Rahmen als eine Fortsetzung der Debatte um das Konzept des natürlichen Zeichens, die in der Aufklärung und Goethezeit ihren geistesgeschichtlichen Höhepunkt erreicht hatte.[27] Gemäß der Semiotik der Aufklärung war das natürliche Zeichen diejenige Form künstlerischen bzw. bildhaften Ausdrucks, in

[27] Das Konzept des natürlichen Zeichens findet sich bereits bei Augustinus in »De doctrina christiana«, vgl. hierzu Aurelius Augustinus, Œuvres de Saint Augustin. Hg. von Goulven Madec et al. Bd. 11: Le magistère chrétien. Paris 1949, S. 238 (II.1.2; für Augustinus' Unterscheidung zwischen *signa naturalia* und *signa data*). Für eine deutsche (allerdings nicht zweisprachige) Ausgabe vgl. Augustinus, Die christliche Bildung (De doctrina christiana). Übers., Anm. und Nachw. von Karla Pollmann. Stuttgart 2013 [2002], S. 46f. (hier nummeriert als Buch II, I.2.2.).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Signifikant und Signifikat einander visuell ähnelten (etwa in den bildenden Künsten).[28] Zur Zeit der Klassik und Romantik wetteifern vor allem die Begriffe ›Allegorie‹ und ›Symbol‹ um die Stelle des natürlichen Zeichens als vollkommenster Form künstlerischen Ausdrucks miteinander: Goethes Symbol liefert hierin das bekannteste Beispiel, da in ihm die Bedeutung, nämlich die Idee, unmittelbar präsent ist, ohne dass sie ausgesprochen wird: »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.«[29] Ähnliches gilt für das romantische Symbol, in dem Bezeichnetes und Bezeichnendes zusammenfallen, allerdings mit der Präzisierung, dass für die Romantiker auch die Allegorie die Funktion des natürlichen Zeichens erfüllen kann, vor allem dann, wenn der Autor die Weltanschauung einer Hieroglyphik der Natur direkt oder indirekt befürwortet.[30] Da

28 Paradigmatisch in dieser Hinsicht äußert sich Jean Baptiste Dubos, der den Umgang mit natürlichen Zeichen der Malerei zuschreibt; siehe Jean Baptiste Dubos, Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture I – III. Nachdruck Paris 1770. Genf 1982, S. 110f. (413f. im Orig.): »Je crois que le pouvoir de la Peinture est plus grand sur les hommes, que celui de la Poësie, & j'appuie mon sentiment sur deux raisons. [...] La seconde est que la Peinture n'emploïe pas des signes artificiels, ainsi que le fait la Poësie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations [...]«. Dubos' Ansichten bezüglich des Umgangs der Malerei mit natürlichen Zeichen werden auch von deutschsprachigen Aufklärern (Mendelssohn, Lessing) geteilt, obgleich zugunsten der Dichtung umgedeutet; so heißt es etwa bei Mendelssohn: »Der Gegenstand der schönen Künste ist [im Vergleich zur Dichtung] eingeschränkter. Diese bedienen sich vornehmlich der natürlichen Zeichen« (Moses Mendelssohn, Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften. In: Ders., Ästhetische Schriften. Mit einer Einleit. und Anm. hg. von Anne Pollok. Hamburg 2006, S. 188–215, hier S. 200).

29 Goethe, Sämtliche Werke (wie Anm. 19), Bd. 13: Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen. Hg. von Harald Fricke. Frankfurt a.M. 1993, S. 207.

30 Ein prominentes Beispiel für die romantische Vorstellung einer Hieroglyphik der Natur bietet Tiecks Roman »Franz Sternbalds Wanderungen«: »O ihr Törichten! die ihr der Meinung seid, die allgewaltige Natur lasse sich verschönen, wenn ihr mit Kunstgriffen und kleinlicher Hinterlist eurer Ohnmacht zu Hülfe eilt! Was könnt ihr anders, als uns die Natur nur ahnden lassen, wenn uns die Natur die Ahndung der Gottheit giebt? Nicht Ahndung, nicht Vorgefühl, urkräftige Empfindung selbst, sichtbar wandelt hier auf Höhen und Tiefen die Religion, empfängt und trägt mit gütigem Erbarmen auch meine Anbetung. Die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt da vor mir in thätiger Wirksamkeit, in Arbeit, sich selber aufzulösen und auszusprechen, ich fühle die Bewegung, das Räthsel im Begriff zu schwinden, – und fühle meine Menschheit.« (Ludwig Tieck, Gesammelte Werke. Digitale Reprint-Ausgabe in der Arno-Schmidt-Refe-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Hieroglyphenbegriff bereits in der Antike mit dem Allegorie- und mit dem Symbolbegriff eng verbunden war,[31] konnten die Romantiker immer wieder alle drei Begriffe (›Allegorie‹, ›Symbol‹ aber auch ›Hieroglyphe‹) mit dem Gedanken des natürlichen Zeichens verknüpfen,

renzbibliothek zu Tiecks Geburtstag am 31.5.2006 und zu Arno Schmidts Todestag am 3.6.2006. Hg. von Günter Jürgensmeier und Karl Eichwalder. 39 Bde, hier Bd. 16, S. 274. http://www.gasl.org/wordpress/?page_id=102 [9.3.2022]). Für Sekundärliteratur zur Hieroglyphik der Kunst und der Natur in der deutschen Romantik vgl. Wilhelm Voßkamp, »Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren«. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis). In: Rhetorik der Übertragung. Hg. von Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher und Christoph Steier. Würzburg 2013, S. 53–69; Maximilian Bergengruen, Signatur, Hieroglyphe, Wechselrepräsentation. Zur Metaphysik der Schrift in Novalis' »Lehrlingen«. Athenäum 14, 2004, S. 43–67; Barbara Hunfeld, Zur ›Hieroglyphe‹ der Kunst um 1800. Überlegungen zu einer Metapher bei Diderot, Goethe, Schubert und Schlegel. In: Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Hg. von Aleida und Jan Assmann. München 2003, S. 281–296, hier S. 290–295 (zu Gotthilf Heinrich Schubert und Fr. Schlegel); Astrid Keiner, Hieroglyphenromantik. Zur Genese und Destruktion eines Bilderschriftmodells und zu seiner Überforderung in Friedrich Schlegels Spätphilosophie. Würzburg 2003, S. 111–118 (zu Novalis) und 119–204 (zu Friedrich Schlegel); Bengt Algot Sørensen, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen 1963, S. 144–150.

31 So bekanntlich bei Porphyrios, dessen Unterscheidung zwischen mehreren symbolischen Schriftarten (epistolographisch, hieroglyphisch, symbolisch) seit der Renaissance immer wieder aufgegriffen wurde; vgl. dazu Porphyrios, Leben des Pythagoras. In: Ders., Darüber dass man kein Fleisch essen soll und drei kleine Schriften: Lebensbeschreibung des Pythagoras. Die Nymphenhöhle bei Homer. An Markella. Hg. von Else Zekl. Übers., mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl. Würzburg 2020, S. 199–225, hier S. 208. Während die hieroglyphische Schrift auf Abbildung des Bezeichneten beruht, wird bei der symbolischen die allegorische Verrätselung des Bezeichneten betrieben. Porphyrios benutzt demnach ›allegorisch‹ und ›symbolisch‹ synonym. Clemens Alexandrinus bietet seinerseits eine berühmte, wenngleich komplexere Einteilung der ägyptischen Schriftarten. Er unterscheidet zwischen der im Alltag benutzten Briefschrift (der epistolographischen Schrift), der hieratischen (priesterlichen) und der sinnbildlich-hieroglyphischen, die sowohl Buchstaben als auch Sinnbilder einsetzen kann, vgl. Clemens Alexandrinus, Die Teppiche (Stromateis). Deutscher Text nach der Übers. von Franz Overbeck. Im Auftrage der Franz Overbeck-Stiftung in Basel. Hg. und eingel. von Carl Albrecht Bernoulli und Ludwig Früchtel. Basel 1936, S. 436. Die allegorische bzw. rätselhafte Schriftart wird von Clemens der sinnbildlich-hieroglyphischen Schriftart zugerechnet, vgl. ebd. Neben der allegorischen Schriftart gibt es noch die kyriologische und die tropische; die erste besteht in der einfachen Abbildung des Bezeichneten, die tropische in der Übertragung eines Schriftzeichens auf einen fremden Referenzbereich. Für eine schematische Darlegung von Porphyrios' und Clemens Alexandrinus' Klassifizierung der altägyptischen Schrift vgl. Jan Assmann, Ägyptische Geheimnisse. München 2004, S. 205–207.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das aufgrund seines göttlichen Charakters dem Künstler erlaubte, eine umfassendere immaterielle Bedeutung bzw. Idee unmittelbar an einen sinnlich-konkreten Bedeutungsträger (Bild, Ding, Wort) zu binden.

Hofmannsthals poetologische Texte zeigen indessen, dass die Debatte um das natürliche Zeichen um 1900 anders verläuft, und zwar unter Marginalisierung des Allegoriebegriffs. Stattdessen treten Termini wie ›Ding‹, ›Chiffre‹ und ›Hieroglyphe‹ ein, die eine bedeutungsopake materielle Dichte nahelegen und somit die Natürlichkeit des natürlichen Zeichens immer stärker auf dessen materiellen Teil eingrenzen. Somit entsteht eine Selbstreferentialität der Materie, die auf allen Ebenen (Sprache, Dinge, Bilder) anzutreffen ist. Wohlgemerkt aber: Während im »Chandos«-Brief die Distanz zwischen Sprache und Wirklichkeit nur durch den Körper des Künstlers überbrückt werden konnte, erhält im »Gespräch« auch die poetische Sprache die Lizenz, Unmittelbarkeitseffekte zu erzeugen, indem Worte gleichsam als materielle Dinge eigener Art behandelt werden.

Wenn aber das »Gespräch« im Endeffekt auf ein Umdenken des natürlichen Zeichens abzielt, dann ist dieses Umdenken an der oben angedeuteten doppelten Symbolik orientiert – einerseits im Sinne der hieroglyphischen Selbstreferentialität, die den Unterschied zwischen Bezeichnendem/Signifikant und Bezeichnetem/Signifikat in tautologischer Manier komplett verschwinden lässt, andererseits im Sinne der Fremdreferentialität, die unter Beachtung der Unterschiede zwischen Signifikant und Signifikat bzw. zwischen Bedeutungsträger und Bedeutung eine Zusammenschmelzung beider Komponenten erstrebt. So soll ein Gedicht selbstreferentiell sein, indem es eine abgeschlossene Reihe von Wörtern bildet, die bloß Worte sind, und gleichzeitig eine Stimmung ausdrücken bzw. als Symbol für ein Anderes wirken. Dasselbe gilt für die Schwäne als undurchschaubare Hieroglyphen einerseits und als Träger einer unaussprechlichen Bedeutung andererseits, für die sie eben als Zeichen instrumentalisiert werden können.

Wer dementsprechend in Hofmannsthals »Gespräch« den radikalen Bruch mit der metaphysischen Tradition der Renaissance und der Romantik erwartet, den Aleida Assmann mit Bezug auf den »Chan-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dos«-Brief festgestellt hat, wird ›enttäuscht‹ werden.[32] Von einer ›gottlosen Mystik‹ (Uwe Spörl), die den göttlichen Hintersinn der außenweltlichen Dinge komplett ins Profane verlagert, kann im »Gespräch« kaum die Rede sein; werden doch, wie bereits bemerkt, die Schwäne als »lebendige geheimnisvolle Chiffern, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat«, bezeichnet. Anstelle einer vollständigen Abkehr von der Welt der göttlichen Signaturen bietet folglich das »Gespräch« eher eine Rückkehr zum Paradigma der Dinge als Hieroglyphen Gottes, während es gleichzeitig an der Betonung des ›leibhaften Sinns‹ (Georg Braungart) festhält, der sich bereits im »Chandos«-Brief jeglicher Artikulierung durch die Sprache entzog.

Diese scheinbare ›Rückständigkeit‹ des »Gesprächs« wirft sogar umgekehrt die Frage auf, ob die Mystik der Präsenz im »Chandos«-Brief tatsächlich so ›gottlos‹ ist, wie Spörl und Assmann behaupten. Die Anerkennung der Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit mag zwar den göttlichen Charakter des Wortes ausschalten, nicht aber zwingend den Status der Welt als Schöpfung Gottes annullieren. Tatsächlich leugnet Chandos keineswegs, dass es »Geheimnisse des Glaubens« gibt, die durch ihre Unerreichbarkeit dem Leben einen tieferen Sinn verleihen, sondern nur den Gedanken einer »göttlichen Vorsehung«, mit dem sich Durchschnittsgläubige trösten.[33] Wenn daher Chandos

[32] Assmann bemerkt, dass die Vorstellung einer göttlichen Welt der Signaturen zugunsten einer profanen Hieroglyphik der Moderne aufgegeben wird, in deren Zentrum der stumme Sinn des Lebens und des Daseins steht: »Der Chandos-Brief ist ein wichtiges Dokument für die Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen, weil er in paradigmatischer Weise die Renaissance-Hieroglyphik in die Hieroglyphik der Moderne übersetzt hat. Die Voraussetzung der Renaissance-Hieroglyphik, die Erfahrung der Welt als sinndurchwalteter Kosmos und Manifestation Gottes, ist am Anfang des 20. Jahrhunderts endgültig verloren gegangen. Das Verstummen jeglicher Sprache, der Menschen- wie der Gottessprache, ist die Voraussetzung für jene Momente profaner Erleuchtung, in denen unvermittelt die verborgene ›Bilderschrift des Daseins‹ (Nietzsche) lesbar wird. Diese modernen Hieroglyphen erschließen sich noch einmal dem Künstler, dem sich in mystischer Versenkung blitzartig Splitter des verborgenen Wesens der Dinge offenbaren.« (Assmann, Im Dickicht der Zeichen [wie Anm. 3], S. 162f.). Assmanns Feststellung ist mit der Vorstellung einer ›gottlosen Mystik‹ kompatibel, die Uwe Spörl anhand exemplarischer literarischer Werke der Jahrhundertwende, den »Chandos«-Brief mit inbegriffen, herausgearbeitet hat, vgl. Spörl, Gottlose Mystik (wie Anm. 1), bes. S. 374–381.

[33] Hier das ganze lesenswerte Zitat, in dem die Ferne bzw. Unerreichbarkeit als zentrales Kennzeichen des Göttlichen bewertet wird: »Es möchte dem, der solchen Gesinnungen zugänglich ist, als der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorsehung erschei-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seinen eigenen Körper aufs Spiel setzt, um die Unzulänglichkeiten der göttlichen bzw. menschlichen Sprache auszugleichen, dann enthält die Hinwendung zum Performativen einen Impuls der Wiederverzauberung der Welt mithilfe der Lebensphilosophie, ohne dass das Verstummen Gottes mit dem Verschwinden Gottes aus der Welt zwangsläufig gleichgesetzt wird.

Die Tatsache, dass sowohl der »Chandos«-Brief als auch das »Gespräch über Gedichte« auf eine körperlich-performative Mystik der Präsenz setzen, aus der die Existenz einer göttlichen Instanz weiterhin nicht ausgeschlossen ist, hat entscheidende Folgen für die Auswertung von Hofmannsthals Beitrag zum Hieroglyphendiskurs der Moderne. Der Paradigmenwechsel in Hofmannsthals Hieroglyphendiskurs – aber auch in seiner Symboltheorie, mit der er sich teilweise deckt – wäre entsprechend auf die Anerkennung der Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit und auf die Betonung des Performativen auf der Sprach- und Wirklichkeitsebene beschränkt. So gesehen stellt das »Gespräch« im Vergleich zum »Chandos«-Brief gleichzeitig einen Schritt nach vorne und nach hinten dar. Zum einen erhält die (poetische) Sprache eine körperhaft-materielle Qualität und wird ebenso selbstreferentiell, in sich geschlossen und zauberhaft wie die Dinge selbst (was

nen, daß mein Geist aus einer so aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken mußte, welches nun die bleibende Verfassung meines Innern ist. Aber dergleichen religiöse Auffassungen haben keine Kraft über mich; sie gehören zu den Spinnennetzen, durch welche meine Gedanken hindurchschießen, hinaus ins Leere, während soviele ihrer Gefährten dort hangen bleiben und zu einer Ruhe kommen. Mir haben sich die Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabenen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Lebens steht wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum seines Mantels hüllen zu wollen.« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 48). Schon der Gebrauch des ›Allegorie‹-Terminus in Verbindung mit den ›Geheimnissen des Glaubens‹ verrät eine Kontinuität mit dem Symbol- und Allegoriebegriff der Spätantike und des Mittelalters, etwa im Sinne der Mysteriensprache und des kirchlichen Glaubensbekentnisses, vgl. hierzu Heinz Hamm, Symbol. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Hg. von Karlheinz Barck und Martin Fontius. Stuttgart / Weimar 2003, S. 805–840, hier S. 810. Daraus ergibt sich die Unfähigkeit des Lords, die traditionelle Vorstellung eines göttlichen Hintersinns der Außenwelt ad acta zu legen – unterminiert wird nur die Sprache bzw. das Wort als Vermittler dieses Hintersinns. Anders gesagt: Das ›neue‹ Glaubensbekenntnis Chandos' stützt sich nicht mehr auf uneigentliche Rede, sondern auf stumme gleichnishafte Bilder.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im »Chandos«-Brief nicht der Fall war). Zum anderen fällt Gabriel durch sein Vertrauen in die Poesie auf die regressive Position einer ursprünglichen Harmonie zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem zurück (eine Position, die Lord Chandos angeblich hinter sich gelassen hatte). Bei dem ersten Aspekt spielt die Bedeutungsopazität der Hieroglyphe/Chiffre, bei dem zweiten die harmonisierende Funktion des Symbols (im engen Sinne) die wichtigere Rolle. Beide Begriffe – d.h. sowohl das Symbol als Träger eines Anderen (Fremdreferentialität) als auch die selbstreferentielle Hieroglyphe – stehen nichtsdestotrotz im Zeichen einer gött-lichen (und nicht gott-losen) Mystik der Präsenz, die Seele, Sprache und Kosmos einschließt. Dasselbe gilt im größeren Rahmen für das »Gespräch« und den »Chandos«-Brief, wenn man sie miteinander vergleicht: Ungeachtet dessen, welcher Stellenwert der poetischen Sprache in diesen Texten zukommt, bleibt die Koexistenz einer lebensphilosophischen Mystik des Daseins mit dem Bedürfnis nach einem tieferen, göttlichen Sinn der Außenwelt konstant.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Günter Schnitzler

Hugo von Hofmannsthal und die Musik

Wenn man Hugo von Hofmannsthals wichtigen Hinweis vom 1. November 1926 aus seinen Aufzeichnungen »Ad me ipsum« befolgt und bei einer angemessenen Charakterisierung des Autors sich nicht scheut, sich nicht die üblichen Gepflogenheiten einer Biographie aufzuerlegen, sondern es vorzieht, »den Geist der Epoche und den des Individuums zu beschwören und beide auseinanderzulösen«, dann kommt man diesem Wunsch nach einer zutreffenden Wesenserfassung des Autors näher. Denn: Die in diesem Genre der Biographie gepflegten Maßnahmen, die »Anekdoten – die Aufenthaltsorte – die Begegnungen – die Einflüsse« zu registrieren, zeigen nur die »Unfähigkeit, das rein geistige Abenteuer zu erfassen. Es ist zu vermuten, daß sie nicht erfaßt haben, um was es sich handelt.«[1]

Nicht das Schildern der Lebensgeschichte, der nachweisbaren Ereignisse, gar einer Chronologie des Lebensganges scheinen Hofmannsthal für den Entwurf einer ihn treffenden Darstellung sinnvoll zu sein, sondern seine Position in der Epoche, in der er lebt. Es geht eben um den Geist der Epoche, der diese charakterisiert und den Versuch, Hofmannsthal in seinen Übereinstimmungen mit und seinen Besonderheiten in dieser Epoche herauszustellen, also »beide auseinanderzulösen«.

Zu diesen Übereinstimmungen mit der Epoche der in Wien verdichteten Europäischen Moderne zählen fraglos die schon von Ernst Mach verkündete Unrettbarkeit des Ich mit allen Folgen für die Auflösung des Individualbegriffs; sicherlich gehört zu diesen Übereinstimmungen auch eine Konsequenz aus jener Schwächung des Ich zu verschiedenen Ich-Dispositionen und die dazu in Wechselwirkung stehende Vervielfältigung der Wirklichkeit zu Wirklichkeiten. Hier wird das notwendige und nicht auszuschaltende Korrelatverhältnis von Ich und Wirklichkeit

* Mit diesem Beitrag verabschiedet sich dessen Verfasser aus dem Gremium der Herausgeber des »Hofmannsthal Jahrbuches zur Europäischen Moderne«, dem er seit der Gründung 1993 angehört.

1 GW RA III, S. 621.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sinnfällig: Die Aufspaltung des Ich bringt notwendig eine solche der Wirklichkeit mit sich und dies hat auch zugleich eine umgekehrte Wirkung. Natürlich wirken sich diese epochalen Übereinstimmungen bei den einzelnen Künstlern je anders aus, so dass aus diesen Übereinstimmungen, die den »Geist der Epoche« beschwören, die jeweiligen Besonderheiten der Künstler »auseinanderzulösen« wären. Der vielleicht gewichtigste Aspekt in diesem von Hofmannsthal selbst aufgezogenen, zu seiner angemessenen Darstellung führenden Verhältnis zwischen dem »Geist der Epoche« und dem »des Individuums« dürfte jedoch in den Beziehungen zu anderen Künsten zu finden sein.

Diese Umbruchszeit mit sich fortwährend wandelnden Grenzen von Ich und Wirklichkeit übt Wirkungen auf alle Künste aus, in denen Bewegungen, Flüchtigkeit und auch rasche Modifikationen in Ausdruckslagen eine große Rolle spielen. Dies trifft besonders die Pantomime, den Tanz, das Szenische, das Theater und Musiktheater sowie die Literatur, in der gerade die inneren Energien Wirkungen sowohl in der wandlungsfähig sprechenden Physiognomik wie in den prägenden Bewegungen garantieren. Alle diese Künste sind geeignet, rasch Veränderungen, Wandlungen, die vom Betrachter wie vom Betrachteten ausgehen, zu vergegenwärtigen. Gerade in Wien beginnt deshalb in dieser Umbruchszeit sowohl die große Zeit des Tanzes wie der Pantomime. Selbst das von Hofmannsthal und seinen Bekannten, aber auch überhaupt an der Jahrhundertwende häufig gepflegte Verfahren der ›tableaux vivants‹ ist ja letztlich ein Versuch, in bekannte Bilder Bewegungen zu bringen, also jenen neuen Voraussetzungen des In-der-Welt-Seins gerecht zu werden. Grete Wiesenthal als Tänzerin und mit ihren Balletten, Loie Fuller mit ihrem Serpentinentanz und innovativen Lichtspielen, natürlich Nijinsky mit seinen unglaublichen Sprüngen und der Aussagekraft seiner Bewegungen feiern unübertreffliche Erfolge, nicht nur in Wien. »Salome« und »Elektra« von Richard Strauss gewinnen gerade durch die Tänze der Protagonistinnen besonderen Ruhm. Und auch Hofmannsthal schreibt, zu seinem Leidwesen nicht von Strauss vertont, mit »Der Triumph der Zeit« ein Ballett und auch noch einige Pantomimen sowie Entwürfe dazu. Die Bedeutung der Theater- und Opernregie sowie der Bühnenbilder dazu nimmt zu,

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und nicht zuletzt deshalb gewinnen Max Reinhardt und Alfred Roller in ihren Tätigkeiten eine besondere Beachtung.

Für die Musik überhaupt gilt es, einen strukturellen Paradigmenwechsel in der Moderne zu vollziehen oder sich zumindest dorthin zu bewegen. Die traditionelle Harmonielehre scheint an ihre Grenzen gekommen zu sein, Versuche in der Atonalität münden in die Zwölftonmusik Schönbergs. Das ist zwar nicht bei allen Komponisten so, Zemlinsky, Schreker und Hindemith etwa gehen andere Wege, aber dennoch sind gerade und auch in der Musik durch die von den angesprochenen neuen Denkvoraussetzungen geprägte Zeit umwälzende Änderungen zu beobachten; man denke an die frühen Opern von Richard Strauss, die sich zwar keineswegs der Zwölftontechnik annähern, aber äußerste Schritte in der traditionellen Harmonielehre gehen und diese sogar partiell überschreiten. Hinzu kommt eine beim frühen Strauss auffallende, differenziert eingesetzte musikalische Gestik, aber auch Ekstatik und Klangopulenz, die Wagner und auch Mahler übersteigen. Wie schon in der Malerei zeigen sich auch in der Musik die Unterschiede in der Reaktion der Künstler auf den fundamentalen Wandel in der Basis ihres Denkens und Gestaltens an: Es gibt viele unterschiedliche Wege für die Entwicklung der Künste.

Es sind nicht nur die Philosophie, Naturwissenschaften, Psychoanalyse in die tradierte geistige Lage erschütternden, aber auch reizvollen und produktiven Umbrüchen, sondern eben auch alle Künste. Die Autoren wenden sich deshalb, je Unterschiedliches intendierend, verstärkt etwa der Bildenden Kunst, dem Ballett, dem Tanz und damit der Musik zu.

Bei Hofmannsthal zeichnet sich indessen dabei eine Besonderheit ab, dass er, uneingeschränkt und Mediengrenzen überwindend, sich der Musik – natürlich neben den anderen Künsten – öffnet. Die anziehenden Kräfte der Musik in dieser Zeit sind bei Hofmannsthal (und Strauss) grundgelegt durch die frühe Schopenhauer-Lektüre beider Künstler; bei Hofmannsthal wirkt zudem die weit vor dem Chandos-Brief anzusetzende, freilich lebenslang wirkende Sprachskepsis, die Hilfe von den anderen Künsten, zumal der Musik, erhofft, das ausdrücken zu können, was die Wortsprache nicht vermag.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die hieraus resultierende Öffnung zur Musik wird von keinem Autor der sich in Wien abspielenden Europäischen Moderne derart nachdrücklich und ungebrochen verfolgt wie von Hofmannsthal: Seine radikale, gesuchte Nähe hat ihm konkret sogar viel Ärger selbst bei den Freunden eingebracht.

Der Weg Hofmannsthals zur Oper, zur Musik überhaupt ist aus den angedeuteten Gründen naheliegend. Denn sein Misstrauen gegenüber den Verständigungsmöglichkeiten der reinen Wortsprache zwingt ihn, sich anderer Ausdruckformen zu bedienen. Schon in seiner frühen Prosa gewinnt das Beschreiben der Gestik, der Physiognomik der Gestalten eine immer größere Bedeutung. Auch wenn dieses Beschreiben wortsprachlich erfolgt, versucht der Autor auf diese Weise, die Unmittelbarkeit des Eindrucks und die Wahrheit des Gesehenen dem Leser angemessen zu vermitteln. Denn im Sichtbarmachen eines Geschehens zeigt sich unmittelbar das, was in der Wortsprache ausgeschlossen ist: Diese benötigt die Intellektualität des Formulierens, des Bedenkens und Rezipierens. Dabei geht das Unvermittelte, Unmittelbare, der direkte Ausdruck des Gefühlten verloren. Hofmannsthal ergänzt die Wortsprache zunächst durch die Mimik, Physiognomik, die Bewegung grundsätzlich und schließlich auch durch die Vergegenwärtigung bildender Kunst: In seiner Prosa wie auch in der Lyrik und in den frühen »Lyrischen Dramen« sind zuweilen Werke der Bildenden Kunst, etwa von Velázquez und Michelangelo, beschrieben und stehen damit dem Leser vor Augen. Besonderen Reiz übt auf Hofmannsthal die Pantomime aus. Aber es gibt ebenso szenische Auf- und Abtritte, die auch außerhalb der Bühne sprachlich augenfällig gemacht werden können. Am meisten jedoch zieht Hofmannsthal in diesem sprachskeptischen Feld das Ballett, den Tanz und die Oper zur Hilfe heran, also Äußerungsformen, in denen die Musik zu Hause ist.

Daher wandte sich Hofmannsthal an den schon damals höchst erfolgreichen Komponisten Richard Strauss und leitete damit eine Kooperation in die Wege, die bis zu seinem Tod andauerte. Zunächst galt das Interesse des Autors der Vertonung seines Balletts »Der Triumph der Zeit«, das auf jede wortsprachliche Mitteilung verzichtet, durch Richard Strauss. Diesem Vertonungswunsch gab Hofmannsthal schon vor der endgültigen Fertigstellung des Balletts Ausdruck, als der 26-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jährige am 17. November 1900 an den damals 36jährigen Strauss schrieb:

> Ich weiß nicht, ob Sie sich noch eines Gespräches in Paris erinnern, und daß ich Ihnen damals von dem Einfall zu einem Ballett Erwähnung tat, worauf Sie sehr freundlich äußerten, Sie würden ein solches allenfalls gern komponieren.
>
> Mein Ballett ist nun fertig, oder nahezu. Zwei Akte liegen in der Reinschrift vor, vom dritten, der ohnehin kurz werden soll, eine Art von Apotheose, kann ich detailliertes Szenarium beilegen. Ich würde mir nun sehr gerne erlauben, Ihnen dieses Ganze vorzulegen. Da ich Ihre augenblickliche Stimmung einer solchen Sache gegenüber aber nicht kenne und nicht gerne Sie und mich mit einer ganz vergeblichen Sendung belästigen möchte, so frage ich an, ob Sie sich noch irgendwie für eine solche meinige Sache interessieren und ob Sie mir freundlichst zusichern wollen, sich dann innerhalb 14 Tagen, vom Empfang der Sendung an, irgendwie über die vorläufig zu Ihrer Verfügung stehende Arbeit zu äußern. In Erwartung Ihrer Antwort bin ich Ihr sehr aufrichtig ergebener Hugo von Hofmannsthal[2]

Dieser erste Brief an Strauss, dem bald ein zweiter folgte, und auch dessen Antwortschreiben reizen zu einer kurzen, aber lohnenden Betrachtung: Schon dieser Brief vom 17. November 1900, immerhin der erste von Hofmannsthal an Strauss überhaupt und der sich zudem nur auf ein eher kurzes Gespräch in Paris bezieht, ist von einem merkwürdig uneinheitlichen Ausdruck getragen: Einerseits wirkt er fast flehend mit seiner Bitte um Vertonung; andererseits stellt er zugleich Termingrenzen und setzt den Briefempfänger damit unter Druck. Hofmannsthal ist zwar zehn Jahre jünger als Strauss, aber er hatte als 26-Jähriger in Wien geradezu einen Kultstatus erreicht und litt keineswegs unter mangelndem Selbstvertrauen. Der Bittende scheint es deshalb, trotz des Altersunterschiedes zum sehr berühmten Komponisten Strauss, nicht bei seiner höflichen Anfrage zu belassen, sondern auch seiner eigenen »Größe« Ausdruck geben zu wollen, indem er glaubt, Strauss Fristen vorschreiben zu können. Das tut er derart nachdrücklich, dass man die Verärgerung von Strauss ahnen muss: Hofmannsthal bittet ja nicht nur um eine Rückmeldung innerhalb von 14 Tagen, sondern prä-

[2] BW Strauss (1970), S. 15.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zisiert den Zeitraum zusätzlich dadurch, dass diese 14 Tage »von Empfang der Sendung an« gelten.

Strauss hat das genau gespürt: Er lässt Hofmannsthal mit einer Antwort warten, so dass dieser den Komponisten am 30. November 1900 an seine Bitte um die Vertonung von »Der Triumph der Zeit« erinnert und, nun etwas milder, eine »baldige Antwort«[3] erbittet. Genau, wie im ersten Brief gefordert, lehnt Strauss, 14 Tage nach dem Erinnerungsbrief am 14. Dezember 1900, Hofmannsthals Vertonungswunsch ab.

Strauss kontert dabei dem bittenden und zugleich überheblich fordernden Hofmannsthal mit einer ganz subtil ausgedachten Antwort, die genau diesen Widerspruch deutlich werden lässt: Er sagt dem Verfasser des »schönen Balletts«, das er noch weiter lobt, eine Vertonung ab, weil er an einem eigenen, von ihm selbst verfassten Ballett (»Kythere«) komponiere, das »wahrscheinlich schlechter« sei als Hofmannsthals Ballett. Die fast devote Bitte Hofmannsthals wird also nicht nur abgelehnt, sondern wird mit einem für den Autor ärgerlichen Qualitätsvergleich zusammengebracht, wenn der bedeutende Komponist auf fremdem Terrain tätig wird und selbst ein Ballett verfasst, das sich hinter dem Hofmannsthals nicht zu verstecken braucht, ja nur »wahrscheinlich« schwächer ist als dasjenige des Autors. Und all das wird noch in ein ironisierendes Zeitgerüst gepackt, das die Fristensetzung des Autors im ersten Brief konterkariert: Zuerst müsse er noch sein »kleines Öperchen« »Feuersnot« fertig schreiben, dann käme »Kythere«, für das er etwa drei Jahre brauche und dann wären wieder seine Sinfonien an der Reihe, die bereits seit zwei Jahren warteten und danach fehlten ihm zum Ballett Hofmannsthals »Kraft und Lust«.[4]

Nebenbei bemerkt kam es zu einer allerdings recht erfolglosen Vertonung des Balletts »Der Triumph der Zeit« durch Alexander Zemlinsky, und die kritische Sicht dieses Komponisten verdichtet sich in einer aufschlussreichen Bemerkung Hofmannsthals über die Vertonung Zemlinskys in seinem Brief an den Direktor der Wiener Hofoper Gustav Mahler vom 2. August 1901. Genau dieser Vorwurf, den Hofmannsthal gegenüber Zemlinsky erhebt, lässt sehr schön erkennen,

3 Ebd., S. 16.
4 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

warum der Autor eine Vertonung von Strauss bevorzugt hätte. Nach deutlicher Kritik an Zemlinsky fügt Hofmannsthal zuspitzend hinzu, dass dieser Komponist »nichts vom malerischen«[5] versteht. Es geht Hofmannsthal also um das Visuelle, das durch die Musik gefördert werden müsse, das, was man auch als musikalische Gestik bezeichnen könnte. Und genau das ist eine der großen Stärken von Richard Strauss, der etwa in seiner ungemein erfolgreichen »Salome«-Oper ganz gezielt musikalische Bewegungen als Visuelles fördernd einsetzt: So fällt zum Bespiel das Orchester in immer tiefere Lagen, wenn von dem in einem tiefen Verlies gefangenen Jochanaan die Rede ist. Unwillkürlich geht auch der Blick des hörenden Betrachters in die Tiefe und zudem stellt sich damit eine aussagekräftige Räumlichkeit ein.

Diese musikalische Gestik und Farbigkeit ist besonders in einem Ballett notwendig, das ja auf die Wortsprache völlig verzichtet, um die Bewegungen und Tänze der Bühnengestalten mit dem Inhalt und Sinn der Geschichte zu füllen und zu intensivieren. So ist Hofmannsthals Enttäuschung durch die recht harsche Ablehnung der »Triumph der Zeit«-Vertonung von Richard Strauss nachvollziehbar.

»Elektra«

Besonders herzlich ist dieser erste Briefkontakt nicht und man mag kaum glauben, dass sich daraus eine derart bedeutende Kooperation ergeben könnte. Tatsächlich herrscht nach diesen drei Zeugnissen eine briefliche Funkstille von fast sechs Jahren, bis dann, nach einem persönlichen Zusammentreffen, erneut Hofmannsthal die Initiative ergreift und wegen der Vertonung der »Elektra« brieflich am 7. März 1906 auf Strauss zugeht.

Wiederum offenbart er sich dabei als sehnsüchtig Hoffender. Noch einmal wird deutlich, wie wichtig Hofmannsthal dieser Eintritt der Musik in seine Dichtung ist. Seine Bittstellung wird diesmal auch nicht mehr mit jener eher überheblichen Fristsetzung verknüpft, sondern jetzt wäre Hofmannsthal für die »kleine Nachricht, in jedem Fall«,[6] ob

5 SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 301.
6 BW Strauss (1970), S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

positiv oder negativ und wann auch immer, möchte man ergänzen, dankbar. Und Strauss sieht natürlich den anderen Grundton Hofmannsthals und antwortet weit verbindlicher, freundlicher, ja sogar in einer Weise in die Zukunft schauend, dass man sich darüber in dieser frühen Phase, in der noch kein Ton von Strauss zu Texten Hofmannsthals geschrieben war, nur wundern kann. Es klingt wie weise Voraussicht. Zunächst jedoch sagt er in seinem Brief vom 11. März 1906 eine Vertonung des Elektra-Dramas, obwohl er bereits Striche am Dramentext für ein mögliches Opernlibretto vorgenommen hatte, deshalb nicht zu, weil ihm der Stoff zu nahe an seiner »Salome« zu sein scheint und er wohl eher dafür plädiere, »an ›Elektra‹ erst in einigen Jahren heranzutreten, wenn ich dem Salomestil selbst viel ferner gerückt bin.« Er bittet Hofmannsthal deshalb um »einen der ›Salome‹ entfernteren Stoff Ihrer Hand« und erwähnt dabei ausdrücklich das vom Autor bearbeitete Semiramis-Sujet oder die Gestaltung eines Renaissancestoffes. Und dann folgt die erstaunliche, ins Künftige weisende Aussage des Komponisten:

> Jedenfalls bitte ich Sie dringend, mir in allem Komponierbaren aus Ihrer Hand das Vorrecht zu lassen. Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind füreinander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben.[7]

Hofmannsthal bedankt sich für den so aufmunternden Blick in die Zukunft und bestätigt am 27. April 1906 seinerseits, dass sie »etwas zusammen früher oder später machen werden und müssen«.[8] Dann versucht er erneut, Straussens Interesse auf die »Elektra« zu richten, die aus seiner Sicht eigentlich keine Ähnlichkeiten mit dem »Salome«-Stoff aufweisen würde. Die dann folgende Charakterisierung beider Werke durch den Autor ist von allergrößter Bedeutung, und zwar nicht nur für die »Elektra« selbst, sondern auch für alle späteren gemeinsamen Schöpfungen. Denn Hofmannsthal beschreibt nicht – oder nur kaum – die Handlung oder die Figuren, sondern hauptsächlich Farben und Bewegungen, also genau das, was Strauss im Unterschied zu Zemlinsky genial beherrscht: das Hervorrufen von Bildern, von Farb- und Licht-

7 Ebd., S. 17f.
8 Ebd., S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verhältnissen sowie Bewegungszügen vor allem durch musikalische Gestik und natürlich durch die Wirkungsmacht der Musik an sich. Hofmannsthal charakterisiert den wesentlichen Unterschied zwischen Straussens »Salome«, die er selbst zu dem Zeitpunkt noch gar nicht gehört hatte, und »Elektra« wie folgt:

> bei der »Salome« soviel purpur und violett gleichsam, in einer schwülen Luft, bei der »Elektra« dagegen ein Gemenge aus Nacht und Licht, schwarz und hell. Auch scheint mir die auf Sieg und Reinigung hinauslaufende, aufwärtsstürmende Motivenfolge, die sich auf Orest und seine Tat bezieht – und die ich mir in der Musik ungleich gewaltiger vorstellen kann als in der Dichtung –, in »Salome« nicht nur nicht ihresgleichen, sondern nichts irgendwie Ähnliches sich gegenüber zu haben.[9]

Hofmannsthal interpretiert schon die noch gar nicht geschriebene Musik. Damit macht er deutlich, was er sich von Strauss erhofft: Nicht die Gestalten je für sich sind wichtig, sondern die Gegensatzstruktur, und zwar zwischen den Gestalten wie in den farblichen und/oder schwarzweißen Konstellationen. Schon 1903 schreibt Hofmannsthal die »Szenischen Vorschriften zu *Elektra*«, in denen er im Prinzip das gesamte Werk auf ein paar Seiten umfassend interpretiert, indem er – wie knapp in diesem Brief – nur auf Farben und Bewegungszüge, nicht aber auf die Gestalten selbst eingeht.

Ebenso ist ihm in diesem Brief vom 27. April 1906 die »aufwärtsstürmende Motivenfolge« wichtig, die sich auf die Gestalt des Orest und seine Tat bezieht, also diesem im Grunde sekundär zugeordnet wird, und zwar in der Gewalt und Ausdrucksstärke der Musik.

Ein verlegerisches und auch geschäftliches Problem von Strauss und Hofmannsthal mit dem Fischer- und auch Fürstner-Verlag wird recht bald gelöst. Unwichtig ist dies deshalb nicht, weil hier potentiell erhebliche Summen im Spiel sind: So konnte Strauss von den ersten Einnahmen aus seiner »Salome« bereits den 1907/08 vom Jugendstilarchitekten Emanuel von Seidl betreuten Bau seiner Garmischer Villa finanzieren. In diesem großzügig gestalteten, zweigeschossigen Gebäude mit Erkerturm, der von Strauss als Skatraum genutzt wurde, mit einer Loggia, die den Blick in einen wunderschönen Garten mit alten

9 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bäumen freigibt, und einem Esszimmer ganz aus Lärchenholz mit Fayoncen an den Wänden wurden vom Architekten viele Bauwünsche des Ehepaares Strauss berücksichtigt. Auch das Arbeitszimmer liegt im Erdgeschoss und ist in Kirschbaumholz gestaltet. Ab 1908 wählte die Familie dieses geräumige Landhaus, welches ursprünglich als Sommerhaus gedacht war, zum ständigen Wohnsitz. 40 Jahre lang war es für Richard Strauss ein Zuhause. Heute ist es ein eingetragenes Baudenkmal und eine Attraktion in Garmisch. Der Komponist kehrte zu diesem von ihm sehr geliebten Anwesen zwischen allen künstlerischen Verpflichtungen im In- und Ausland zurück und komponierte dort im häuslich-familiären Rahmen viele seiner Werke.

Nach der Klärung der Vertragssituation beginnt er mit der Vertonung der »Elektra«. Natürlich kann der Dramentext nicht unverändert in dieser Oper übernommen werden, und es zeigt sich dabei im Briefwechsel zwischen den beiden Schöpfern, dass sich Hofmannsthal erstaunlich großzügig gegenüber den Veränderungswünschen von Strauss am Text verhält. Selbst die unterschiedlichen Vorstellungen beider von der Präsentation des Schlusses, den »Ermordungsszenen«,[10] so Hofmannsthal am 3. Januar 1908 an Strauss, werden in einem produktiven Austausch so gelöst, dass es für beide akzeptabel ist. Nach ersten Skizzen zur »Elektra«-Vertonung im Jahr 1907 wendet sich Strauss, nachdem die Beiden zwischenzeitlich gemeinsam über den Plan einer »Semiramis«-Oper nachdachten, den sie dann aber doch fallen ließen, intensiv der »Elektra« zu. Bereits am 22. Juni 1908 teilt er Hofmannsthal mit: »Die Partitur ist fertig bis zum Eintritt des Orest.« Dem Schluss der Oper widmet er sich engagiert: »Ich habe gestern begonnen, weiter zu komponieren und bin, glaube ich, dafür jetzt in sehr guter Stimmung.«[11] Ende September 1908 schließt er die Partitur ab.

Hofmannsthal erkrankt gegen Ende des Jahres 1908, ein Nervenleiden, so dass die briefliche Korrespondenz mit dem Komponisten relativ kurz vor der »Elektra«-Premiere etwas abnimmt. Dennoch setzt Hofmannsthal alles daran, zwischen der geplanten Uraufführung in Dresden und einer späteren Inszenierung in Wien eine gehörige Zeit

10 Ebd., S. 33.
11 Ebd., S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit Aufführungen an anderen Orten verstreichen zu lassen. Denn Wien scheint dem Librettisten am 7. November 1908 für die »Elektra« deshalb als Inszenierungsort wenig geeignet zu sein, da

> das Wiener Publikum noch immer gegen jedes Neue genau so stützig ist, wie zu Zeiten, da es einen »Fidelio« oder »Don Juan« hat durchfallen lassen, und da es ferner gerade in Wien weniger auf das Werk selbst den Leuten (die in einer Première sitzen) ankommt, als auf das Drum und Dran, nämlich auf eine erste Besetzung und einen Dirigenten, von dem sie sich in ihrem eingebildeten Musikverständnis einbilden, er sei ein großer Mann, so habe ich den Eindruck, daß sich hier eine, in diesem vulgären Theatersinn *glanzlose* und daher nicht ungefährliche Première vorbereitet.

Eine Aufführung nach der Dresdner Première in Berlin oder einer anderen ausländischen Hauptstadt, die sicherlich erfolgreich wären, hätte wichtige Folgen:

> Denn wenn schon eine ganze Reihe von Erfolgen, an denen ich nicht zweifle, vorliegen, so fällt natürlich der halbe Mißerfolg in Wien, an dem ich unter diesen Umständen auch nicht zweifle, weniger in die Waagschale.[12]

Am 25. Januar 1909 kommt es, wie vier Jahre zuvor bei der »Salome«, im Königlichen Opernhaus in Dresden zur Uraufführung der »Elektra«. Dirigent war wie bei der »Salome« der von Richard Strauss hochgeschätzte Ernst von Schuch, Regie führte Georg Toller. Es wird, so Strauss selbst, von einem »anständigen Achtungserfolg« berichtet. Nach Aufführungen in Berlin, München und schließlich Wien kommt es zu dem Welterfolg der ersten gemeinsamen Oper von Hofmannsthal und Strauss. Der Komponist berichtet dem Librettisten bereits am 5. März 1909: »›Elektra‹ geht überall kolossal. München jede Woche total ausverkauft.«[13] Dieser Erfolg der Oper ist bis heute ungebrochen.

Dass Hofmannsthal das Besondere, Innovative dieser Oper sieht, macht jener implizite Vergleich mit »Fidelio« und »Don Giovanni« deutlich. Auch Strauss zieht in seinen »Betrachtungen und Erinnerungen« ein Fazit, welches das Außerordentliche dieses Werkes eindrücklich hervorhebt. Sein Wunsch,

12 Ebd., S. 48.
13 Ebd., S. 54.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen, gewann das Übergewicht über die Bedenken [Elektra nach Salome zu vertonen], und so ist »Elektra« sogar noch eine Steigerung geworden in der Geschlossenheit des Aufbaus, in der Gewalt der Steigerungen [...] Beide Opern [»Salome« und »Elektra«] stehen in meinem Lebenswerk vereinzelt da: ich bin in ihnen bis an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytemnästras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen.[14]

Strauss vergisst auch nicht, auf die große Wirkung des Tanzes hinzuweisen, der in beiden Opern eine zentrale Rolle als Ausdrucksextrem spielt und der Hofmannsthals Wunsch nach wortlosem und damit angemessenem Ausdruck jenseits aller Sprachskepsis, eben auch in der »Elektra«, einlöst. Der Komponist sieht in Salomés Schleiertanz den »Kernpunkt der Handlung« und in Elektra »nach der nur mit Musik ganz zu erschöpfenden Erkennungsszene der erlösende Tanz«.[15]

Schon vor und kurz nach der Uraufführung von »Elektra« arbeiten Hofmannsthal und Strauss an weiteren Opern, an der nicht vollendeten »Semiramis« und am »Rosenkavalier«. Über diesen berichtet der Librettist am 11. Februar 1909 aus Weimar dem Komponisten: »ich habe hier in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper gemacht«[16] – dies bezeichnet den Beginn an der gemeinsamen Arbeit am vielleicht berühmtesten Werk der beiden Künstler: »Der Rosenkavalier«.

Insgesamt schaffen beide gemeinsam neben dem Ballett »Josephslegende« (UA 1914) sechs Opern, und zwar eben diese »Elektra« (UA 1909), »Der Rosenkavalier« (UA 1911), »Ariadne auf Naxos« (UA 1912/1916), »Die Frau ohne Schatten« (UA 1919), »Die ägyptische Helena« (UA 1928) und »Arabella« (UA 1933).

Wenn man bedenkt, dass der Regisseur der Uraufführung des Dramas »Elektra« 1903 Max Reinhardt war, zudem der bedeutende Bühnenbildner Alfred Roller häufig auch im Felde der gleichnamigen Oper von Hofmannsthal und Strauss um Rat gefragt wurde, dann sieht man, dass bereits im beginnenden 20. Jahrhundert die Konstellation

14 Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen. 2. Aufl. Zürich 1957, S. 230.
15 Ebd., S. 229.
16 BW Strauss (1970), S. 53.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Künstlern sich abzeichnet, die dann entscheidend für die Gründung der Salzburger Festspiele im August 1920 wurden: Hofmannsthal, Reinhardt, Strauss und Roller.

Ohne Zweifel geht von der Zusammenarbeit an der »Elektra« eine Energie aus, die die Kooperation der beiden Künstler Hofmannsthal und Strauss intensiv gefördert hat. Bei aller Produktivität indessen gab es auch einige durchaus kritische Stimmen zu dieser gemeinsamen ersten Oper und auch den folgenden sowie an der Zusammenarbeit überhaupt, sogar von Hofmannsthal und Strauss selbst.

Auffallend an den sechs gemeinsam geschaffenen Opern ist sicherlich, dass die Hälfte von ihnen antike Stoffe bearbeitet. Und genau an dieser Besonderheit kann man die große Nähe zwischen Hofmannsthal und Strauss ablesen. Zugleich zeigt sich, dass eigentlich alle gemeinsamen Interessen zwischen beiden Künstlern immer auch eine Differenz umfassen. Vielleicht ist gerade deshalb die Kooperation beider derart produktiv, weil das Zugleich von Nähe und Ferne zu weiterem Schaffen auf beiden Seiten einlädt. Hier bewahrheitet sich die frühe Einsicht des 19-jährigen Hofmannsthal, der seinen Claudio in »Der Tor und der Tod« sagen lässt: »So seh ich Sinn und Segen fern gebreitet [...] / Doch wie mein Blick dem Nahen näher gleitet, / Wird alles öd [...]«.[17]

Die Liebe zur Antike ist beiden gemeinsam, von Hofmannsthals großer Kenntnis antiken Dichtens und Denkens weiß man. Er hat schon als Schüler eigenständig Übersetzungen von Texten des Sophokles verfasst. Die große Nähe von Richard Strauss zur Antike passt nicht so recht zu dem Bild, das der bekannte Germanist Hans Mayer fälschlich vom Komponisten als derber »bayrischer Musikant« (gegenüber dem »sensiblen Augenmenschen Hofmannsthal«) entworfen hat – nur weil Strauss gerne Karten spielte und zuweilen recht unverblümt seine Meinung, auch in den Briefen mit seinem Librettisten Hofmannsthal kundtat. Liest man den Briefwechsel beider genauer, dann stellt man sehr rasch die Präzision, den Sinn für Dramatik und Zuspitzungen bei Strauss fest – Bereiche, in denen er gewiss seinen Autor übertraf. Straussens Nähe zur Antike und seine Kenntnis ist offenkundig. Auch er hat sich bereits als Gymnasiast mit Sophokles auseinandergesetzt

17 GW, GD I, S. 282.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und einen »Chor aus Elektra nach der Tragödie des Sophokles« komponiert. Er hat sich selbst sogar mehrfach als »griechischer Germane« und »germanischer Grieche« in seinen späten Aufzeichnungen benannt.[18]

Die gemeinsame Antikenvorliebe ist natürlich ein Grund dafür, dass insgesamt drei Opern mit antiken Stoffen entstanden sind. Sicherlich spielt dabei auch ein weiteres Faktum eine wesentliche Rolle: Da der in der Oper gesungene Text weniger verständlich ist als der gesprochene Text auf der Bühne, hat naturgemäß die Oper weit umfassender als das Sprechtheater die Aufgabe, den Inhalt, das Geschehen etwa durch besondere Bühnenbilder, durch Gesten (auch musikalische), Auf- und Abtritte oder auch Wiederholungen deutlich zu machen. Dieses Problem stellt sich bei der Gestaltung antiker Stoffe deshalb nicht so drängend, weil dem damaligen gebildeten Publikum die Stoffe aus der griechischen und römischen Mythologie vertraut und damit zumindest in etwa die Vorgänge auf der Opernbühne bekannt sind. So im Falle der »Elektra«, wenn es dort um die von Elektra oder Orest zu verübende Rache an Aigisth und Klytämnestra geht, die Agamemnon, den Vater Elektras, Orests und der Chrysothemis, ermordet hatten – das weiß der Zuschauer. Auch wenn bei der späten Oper »Die ägyptische Helena« die antiken Vorlagen eine etwas kompliziertere Handlung mit sich bringen, so sind auch dort zumindest im Bildungsbürgertum der Jahrhundertwende noch die wesentlichen Vorgänge bekannt, und deshalb fordert Hofmannsthal auch noch im Spätwerk gegenüber Strauss, dass man mythologische Opern schreiben solle.

Wenn man dann aber genauer das Antikenbild bei Hofmannsthal und Strauss vergleicht, stellt man einen wesentlichen Unterschied fest. Das gebotene Zitat aus den »Betrachtungen und Erinnerungen« von Richard Strauss macht die Ausrichtung der Vorliebe des Komponisten schon deutlich. Im Gegensatz zum häufig vorherrschenden, klassischen Bild der Antike, das geprägt ist von den Römerkopien eines Winckelmann oder dem Humanitätsideal von Goethe, legt Strauss in

[18] Vgl. dazu: Richard Strauss. Der griechische Germane. Musik-Konzepte 129/130. Hg. von Ulrich Tadday. München 2005.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den antiken Stoffen den Fokus auf die Ereignishaftigkeit, die reine Handlung, das dramatische Geschehen.

Hofmannsthal hingegen verwandelt sich die aus der Antike überlieferten Stoffe an, transformiert sie zu Trägern seiner zeitgemäßen, ihn bedrängenden, zumeist ins Innere der Gestalten gewendeten Fragen. Es sind dies die Fragen und Probleme der Jahrhundertwende, die aus dem Zerbrechen der gewohnten Ordnungen entstehen. Es sind die Fragen, die sich aus der Auflösung scheinbar verbindlicher Wirklichkeit und der Auflösung der Instanz des Ich ergeben. In den Figuren und Konstellationen antiker Stoffe spiegelt Hofmannsthal diese Problematik zum Beispiel in der Gegensätzlichkeit von Handeln und Handlungsunfähigkeit: Während der Bruder Orest die Rachetat an Ägisth vollziehen kann, ist die Zentralfigur Elektra zur Tat nicht in der Lage, weil sie in sich selbst diese Tat bereits hundertmal vollzogen hat. Sie hat die Wirklichkeit der Imagination so intensiv vorerlebt, dass sie die Tat selbst gar nicht mehr durchführen kann. Und deshalb vergisst sie auch das Beil für einen Tatvollzug. Die Unfähigkeit zum Handeln unterscheidet sie grundlegend von ihrem antiken Vorbild. Damit wird sie zu einer modernen, der Zeit Hofmannsthals angehörigen Figur, in deren Innerem sich Entscheidendes abspielt. Zudem weist auch nichts in der Beschreibung des Bühnenbildes auf eine antike, sophokleische Örtlichkeit, sondern beruft eine Art Sphärenvermischung, in der Zeitgenössisches und auch Orientalisches sich zu einer zeitlosen Gegenwart zusammenschließen. Genau dieser Perspektivwechsel Hofmannsthals in der Elektra-Gestalt, der sich im Wandel von der antiken äußeren Handlung zur zeitgemäßen Betrachtung des Inneren niederschlägt, wird vom Autor schon in seinen »Szenischen Vorschriften zu Elektra‹ « (1903) deutlich gemacht, wenn dort für die Szenerie des gesamten Dramas, und damit die Hauptgestalt charakterisierend, hervorgehoben wird: »Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit.«[19] Diese Hinweise auf das Szenische wollen nichts Anderes als das Innere der Charaktere sichtbar zu machen.

Dass dieses Szenar, das das ganze Werk charakterisiert, schon mit der ersten Szene des Dramas wie der Oper zugespitzt realisiert werden

19 GW DII, S. 240.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

muss, zeigt der einsetzende Regiehinweis, der den Spielort beschreibt: »Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden [...]«.[20] Verstärkt wird dieser hier vom Äußeren der sichtbaren Szene geforderte Blick auf das Innere der Elektra durch den in dieses Szenar hineingestellten merkwürdigen Auftritt der fünf Mägde in der Eingangsszene. Jede dieser fünf Mägde hebt in sehr knappen Charakterisierungen völlig unterschiedliche Verhaltensweisen der Elektra hervor, die selbst während dieser Szene aus dem Dunklen »wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel«[21] springt. Sie bleibt während des gesamten Bühnenwerkes sichtbar gegenwärtig.

Die gegensätzlichen Beschreibungen durch die Mägde offenbaren präzise alle Züge der inneren Zerrissenheit Elektras: Diese reichen von brütendem Schweigen der Gestalt, über ihr königliches Wesen bis zu deren hysterischen Ausbrüchen. Deshalb spielt auch die Hysterie-Forschung eines Sigmund Freud mit ihren zentralen Ergebnissen für die Gestalt der Elektra bei Hofmannsthal eine so entscheidende Rolle.

Zudem wird in dieser grandios gelungenen Eingangsszene etwas von dem deutlich, was immer schon als eine besondere Fähigkeit des Autors Hofmannsthal wahrgenommen wurde, nämlich im Beginn oder auch schon im Entwurf eines Werkes verdichtet die gesamte Aussage des Stückes vorzustellen. So genial seine Anfänge sind, die Schlüsse seiner Dichtungen gelingen Hofmannsthal nicht alle. Wohl deshalb gibt es im Gesamtwerk des Autors mehr Entwürfe als abgeschlossene Werke. Launisch hat der große Kulturphilosoph Rudolf Kassner diese Besonderheit in seiner »Erinnerung an Hugo von Hofmannsthal« mit einem Vergleich aus der Welt des Stierkampfes beschrieben, demzufolge der Elektra-Autor ein »außerordentlicher Banderillero und kein guter Toreador«[22] sei.

Jedenfalls bestätigt die Elektra-Eingangsszene dieses besondere Vermögen des Autors, denn das Szenar und die Mägde bieten eine umfassende Vorausinterpretation. Diese macht deutlich, dass der antike

20 Ebd., S. 187.

21 Ebd.

22 Rudolf Kassner, Erinnerung an Hugo von Hofmannsthal. In: Ders., Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Bd. 4. Pfullingen 1978, S. 525–538, hier S. 536.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stoff mit seiner Tatenvielfalt nur einen Vorwand für die zeitgemäße Problematik bietet, nämlich das die Jahrhundertwende charakterisierende Zerbrechen von bis dahin bewährten Ordnungen, besonders der Institution des prägenden, gestaltenden und seine Einheit wahrenden Ichs. Auf diesem Wege gelingt es Hofmannsthal auch, mit und um Elektra eine unerhörte Stimmung der Einsamkeit zu erzeugen, die im griechischen Original aufgrund der völlig anderen »Taten-Intention« gar nicht erreicht werden kann. Elektra bleibt bei Hofmannsthal eingesperrt im Kerker, in jenem vom Regiehinweis genannten tierischen »Schlupfwinkel«. Die Charakterisierungen der Mägde und die eigenen Äußerungen Elektras zeigen, dass der Kerker Elektras auch ein Kerker der Vergangenheit ist: In ihrem Gedächtnis lebt nur der Tod des Vaters und ihr gedachter Rachewunsch. Seit dem Mord ist für sie die Zeit stehengeblieben. Sie bezieht alles auf die Vergangenheit und deshalb gleitet ihre Gegenwart ungelebt hinweg in eine merkwürdige Zukunft, die sich aber in ihren Vorstellungen bereits ereignet hat. So wirkt die Zukunft für sie bereits als gelebt und wird so wiederum zu einer Art Vergangenheit. Auch diese hiermit angedeuteten Fragen nach den Zeiten und deren Relativierungen sind zentrale Probleme in der Literatur der Jahrhundertwende überhaupt.

Bereits in »Elektra«, die übrigens als einziges Bühnenwerk der beiden schon als Dichtung vor der musikalischen Gestaltung vollendet vorlag, wird der Unterschied in der Antikensicht von Hofmannsthal und Strauss deutlich. Zugleich werden damit auch die allgemeinen Divergenzen in einer grundsätzlich übereinstimmenden Opernplanung späterer Werke offenkundig. Dies schlägt sich schon im Briefwechsel während der kurzen Entstehungszeit der »Elektra«-Oper nieder.

So bittet Strauss schon vor der Zusage, »Elektra« zu vertonen, alternativ, seine Geschehensvorliebe betonend, am 11. März 1906 Hofmannsthal um folgendes: »So ein ganz wilder Cesare Borgia oder Savonarola wäre das Ziel meiner Sehnsucht!«[23] Und etwas später, am 22. Dezember 1907, eigentlich in der Phase der »Elektra«-Vertonung, im Blick auf die dann doch nicht realisierte Semiramis-Oper, hebt der handlungsliebende Strauss gegenüber Hofmannsthal hervor: »Denken

23 BW Strauss (1970), S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sie bei der Komposition des Textes gar nicht an die Musik, das besorge ich allein, und schaffen Sie mir ein recht *handlungs-* und *gegensatzreiches* Drama mit wenig Massenszenen, aber zwei bis drei sehr guten, ausgiebigen Rollen.«[24]

Und dann bezieht sich Strauss direkt auf die »Elektra«-Oper und betont, wie wichtig ihm das Geschehen ist, das auch sichtbar bleiben soll. Er will unbedingt Aigisth auf der Bühne sehen, denn er »gehört unbedingt mit zur Handlung und muß mit erschlagen werden, womöglich vor den Augen des Publikums.« Sodann bemängelt Strauss »zu stark gebrochene Linien«,[25] die die dramatische Handlung schwächen. Hofmannsthal gibt diesen Wünschen des Komponisten zwar erstaunlich bereitwillig nach, aber seine eigenen Vorlieben werden in seiner Antwort vom 3. Januar 1908 trotzdem deutlich, wenn er hervorhebt, »es bleibt alles ruhig, totenstill und Elektra horcht in der äußersten Spannung«,[26] d.h. ein gewichtiger Teil des Geschehens spielt sich im Innern der Elektra ab. Genau das bestätigt Hofmannsthal dezidiert in seinen »Aufzeichnungen aus dem Nachlass«: »In der ›Elektra‹ wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug.«[27]

Die divergierenden Vorlieben zwischen äußerer dramatischer Handlung (Strauss) und innerem, zehrendem Geschehen (Hofmannsthal), die, über die »Elektra« hinaus, das gesamte bedeutende gemeinsame Schaffen charakterisieren, beschädigen jedoch die Qualität der Ergebnisse am Ende nicht, weil die Unterschiede in den Vorlieben beider Künstler im übergreifenden jeweils produktiven Entwurf geborgen sind: Jeder gibt dem anderen in gewissem Sinne nach, wodurch es nicht zu bloßen handlungsgetriebenen dramatischen Geschehnissen kommt und auch die eher nur versonnen-brütende Innensicht durch hinzugefügte sichtbare Handlung an dramatischer Kraft gewinnt.

In diese produktive gegenseitige Arbeit an den unterschiedlichen Vorlieben kann man auch die Unterschiede beider in ihrem Wesen ein-

24 Ebd., S. 32.
25 Ebd., S. 33.
26 Ebd., S. 34.
27 RA III, S. 461.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

binden. Es ist häufig auf diese Unterschiedlichkeit der beiden Künstler hingewiesen worden, die vermeintlich kaum zueinander passen: Einerseits der feinsinnige Aristokrat, sensible Sprachkritiker und scheue wie verletzliche Hofmannsthal, andererseits der eher burschikose, direkte und zugleich zuweilen verletzend offene Richard Strauss. Und dennoch zeigt gerade der Briefwechsel eindrücklich, dass Strauss, der die Handlung und das dramatische Geschehen bevorzugt, ein genauer Kenner der Dramaturgie, aber auch der Literatur, Bildenden Kunst und sogar Philosophie war. Seine Briefe weisen ihn als leidenschaftlichen Leser aus, der zudem mit größtem Interesse bedeutende Bildwerke in den großen Museen betrachtete. Außerdem hat er – wie Hofmannsthal – den für die Musik und Kunst überhaupt wichtigen Philosophen Arthur Schopenhauer bereits in jungen Jahren intensiv gelesen. Zwar passt zu dem das Kartenspiel, das sehr offene Wort liebenden und zudem ungemein aktiven Bayern natürlich die geschehensreiche Handlung. Und auf diese schwört er dann produktiv den Librettisten ein, der indessen nur dasjenige übernimmt, was er selbst glaubt rechtfertigen zu können. Umgekehrt gelingt es dem zurückhaltenden, verletzlichen Hofmannsthal mit seinen Hinweisen an Strauss häufig, diesen zu bewegen, es nicht bei bloßer Außen-Spannung und dramatischer Aufgipfelung zu belassen, sondern sich auch dem Versonnenen und damit Inneren in seiner Musik zuzuwenden und dies angemessen zu präsentieren.

Genau das wird in dem großartigen Briefwechsel beider deutlich. Der mit flotten Sprüchen nicht sparende Strauss hat in Fragen der dramatischen Wirkung und Verständlichkeit des Geschehens sehr häufig recht. Und tatsächlich – oft gibt Hofmannsthal dem Komponisten nach. Strauss hingegen nimmt sich durchaus bei Vorschlägen von Hofmannsthal in der Gegenrichtung, in die Verinnerlichung zurück. Das zusammen, Gegensätze und überwältigende Konvergenz schlagen sich in den gemeinsamen Werken nieder und machen diese zu großen Opern des 20. Jahrhunderts.

»G*egensatzreich*« – dieses Wort hebt Strauss im Brief vom 22. Dezember 1907 kursiv hervor. Ergänzt man dieses durch den Hinweis Hofmannsthals auf die grundsätzliche Bedeutung der Musik für seine Texte, dann wird sofort das Übereinstimmende der beiderseitigen Wünsche und Erwartungen für die Vertonungen deutlich: Hofmannsthal

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schließt nämlich seinen Brief an Strauss vom 3. Januar 1908 mit der generellen Charakteristik der Kooperation beider.

> Seien Sie ganz ruhig, lieber und verehrter Herr Doktor Strauss: ich werde mich in dem ganzen Gedicht nur auf mich selbst verlassen und gar nicht auf die Musik; das ist auch die einzige Art, wie wir zusammen arbeiten können und sollen. Nur gibt mir Ihre Musik dann noch etwas sehr Schönes dazu, etwas, was natürlich weit mehr ist, als Schauspieler und der Dekorationsmaler mir jemals dazugeben können.[28]

Hofmannsthal spielt in diesem kurzen Text auf die grundsätzlichen Vorzüge der Musik an, die seinen Texten in der Oper zugutekommen. Das ist zunächst die beiden Künstlern bewusste größere Wirkung und Intensität der Musik gegenüber der Dichtung, – ein Vorzug, der für den Autor besonders wichtig ist, weil er nachhaltig gegen die Wirkungsschwäche der Wortsprache eingesetzt werden kann. Diese Intensitätssteigerungen und dramatischen wie auch lyrischen Aufgipfelungen durch die Musik von Strauss zählen ja zweifellos zum größten Gewinn, den die Texte des Librettisten in dieser Kooperation machen.

Hofmannsthal meint mit seinem grundsätzlichen Hinweis auf die Bedeutung der Musik aber noch mehr: Es geht ihm auch um die musikalische Gestik, die von der Musik aufgerufene Bewegung, die anders ist als diejenige der Inszenierung oder der Schauspieler. Ein weiterer impliziter Wink auf Vorzüge der Musik liegt im Hinweis des Librettisten: In der Oper wird es durch Duette, Terzette oder größere Ensembles möglich, gleichzeitig mehrere Gestalten Unterschiedliches sagen (oder besser: singen) zu lassen. Das behebt wiederum eine andere Schwäche der Wortsprache, in der sich das Gleichzeitige notgedrungen in einem Nacheinander des Sprechens verschiedener Gestalten verflüchtigt: In der Musik wird das Gleichzeitige im Duett oder im Ensemble gleichzeitig, simultan realisiert.

Schließlich deutet das kursiv gedruckte »*gegensatzreich*« im Strauss-Brief vom 22. Dezember 1907 auf die vielleicht größte und zugleich spezifische Nähe zwischen dem Komponisten und dem Librettisten. Es handelt sich hier nämlich nicht um eine bloße Gegensätzlichkeit, die sicherlich die Spannung im Geschehen und in der Personenkonstellati-

28 BW Strauss (1970), S. 35.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

on erhöhen könnte, sondern es geht Strauss und Hofmannsthal gleichermaßen um eine *Einheit* der Gegensätze, die dem komplementären Prinzip gehorcht.

Hofmannsthal hat dieses Prinzip der Einheit der Gegensätze im Blick auf zwei Hauptgestalten der »Elektra« dezidiert in seinem Nachlass »Ad me ipsum« benannt:

> Auch dort wo Kontraste dargestellt sind, in der mittleren Periode, wie die heroische Elektra und die nur weibliche Chrysothemis [...] kam es mir immer darauf an, daß sie mitsammen eine Einheit bildeten, recht eigentlich *eins* waren.[29]

Wie genau diese Sicht der Gegensätze, die immer eine Einheit bilden müssen, mit derjenigen des Komponisten übereinstimmt, sieht man gerade in der »Elektra« und der dort vorgestellten Fülle der musikalischen Motive, die nicht nur den einzelnen Figuren, sondern auch deren jeweiligen Stimmungslagen zugeordnet sind. Strauss schafft es in unglaublicher Weise, etwa ein musikalisches Motiv, das er der herrischen Elektra zuordnet, durch nur eine ganz kleine Intervalländerung so zu modifizieren, dass dieses derart gewandelte Motiv passend der »weiblichen Chrysothemis« zugeordnet werden kann. Dass diese Einheit in den Gegensätzen wirkt, ist die Voraussetzung. Hofmannsthal hat das schon ganz früh erkannt, wie sein Brief an Helene von Nostitz vom 12. Dezember 1906, also im Anfangsstadium der Vertonung, deutlich macht:

> Gestern spielte und sang mir Richard Strauss einige Teile aus der *Elektra* [...] Es ist ihm unglaublich gelungen [...] die Figuren der Elektra und ihrer sanfteren Schwester zu contrastieren. Ich denke, es wird sehr schön werden.[30]

Hier waltet also genau diese (musikalische) Einheit in den gegensätzlichen Gestalten, die eben doch »eins« sind. Anders gesagt: Die Motive von Strauss charakterisieren einerseits präzise die Gegensätze zwischen den beiden Figuren, aber dennoch wird deutlich, dass diese *eine* Person und *ein* musikalisches Motiv sind, denn die gegensätzlichen musikali-

29 GW RA III, S. 618.
30 BW Nostitz, S. 29.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Ausdruckslagen, die sich nur in einem Intervall unterscheiden, beruhen auf demselben musikalischen Material. Und diese musikalische Einheit der Gegensätze zeigt sich in vielen charakterisierenden Motiven von Strauss, nicht nur in der Oper »Elektra«.

Im Präsentieren einer Einheit aus Gegensätzen sind sich der Librettist und der Komponist von Anfang an stets einig. Die angedeuteten Divergenzen hingegen werden zwar von beiden Künstlern gesehen, aber eben auch zumeist produktiv gelöst. Es gibt indessen, neben vielem Lob, erstaunliche negative Äußerungen vor allem von Hofmannsthal über die »Elektra« und ihren Komponisten. Allerdings beziehen sich diese zumeist auf die Vorstufe, also auf die nicht zu leugnenden Divergenzen während der Arbeit am Werk, weniger auf das Endergebnis. Oder aber Hofmannsthals Kritik verurteilt die generelle Vorliebe für Handlung bei Strauss partiell sogar sehr scharf, so etwa im Brief vom 30. Mai 1909 an den Freund Harry Graf Kessler. In diesem plädiert er für eine Aufnahme von Arien, d.h. nicht handlungsfördernde Reflexionen oder Gemütslagen, im »Rosenkavalier«, weil ansonsten wie bei der »Elektra« »ein in sich completes Stück« entsteht, »über das er [Strauss] eine – entbehrliche – Symphonie schüttet wie sauce über den Braten.«[31] Hier spielt Hofmannsthal natürlich auf die Handlungsvorliebe des Komponisten an, der eben jene nach Innen gerichtete Sicht vernachlässigt. Noch 1921 in einem Text über die »Festspiele in Salzburg« bestätigt Hofmannsthal über Richard Strauss, der sich ebenfalls für die Festspiele einsetzt: »Dem Bajuvaren wurde alles Handlung«.[32] Aber genau diese Handlungsbevorzugung als Schwäche wird zur Stärke, wenn sie in der produktiven Diskussion mit dem Librettisten etwas gemildert wird und dann über die eher handlungsarme Sicht Hofmannsthals, Dramatisches fördernd, hinausgeht. Dies wird wiederum sehr deutlich im Gespräch des Literaturwissenschaftlers Walther Brecht mit Hofmannsthal, wenn der Wiener Librettist, auch im Zusammenhang mit der »Elektra«, von der »unerhör-

31 BW Kessler, S. 234.
32 GW RA II, S. 264.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten Ausdruckskraft« und dem »eminenten Sinn« des Komponisten Strauss »für das Szenische«[33] spricht.

Die widersprüchlichen Urteile von Hofmannsthal über die »Elektra« und auch andere gemeinsam mit Strauss geschriebene Opern lassen sich zumeist mit den unterschiedlichen Vorlieben für oder gegen die Handlungen vor einer klärenden Diskussion der beiden Künstler begründen. Es bleiben aber dennoch Unterschiede in der Auffassung beider auch im Endergebnis bestehen. Ein eindrückliches Beispiel aus der »Elektra« sei angeführt: Hofmannsthals *Drama* »Elektra« vergegenwärtigt mit den allerersten Worten (einer Magd) »wo bleibt Elektra?« die Hauptgestalt, die dann während des ganzen Stückes sichtbar als Zentrum des Werkes auf der Bühne bleibt. In dieser zur Tat unfähigen, das Beil vergessenden Elektra ist die ganze innere Handlung, deren Racheimaginationen, Selbstzweifel, Resignation und Aufbegehren nicht sichtbar eingeschlossen. Strauss hingegen eröffnet die Oper mit dem markanten, Agamemnon zugeordneten Motiv, das präzise die vier Silben des Namens musikalisch präsentiert und im Prinzip während der gesamten Oper gegenwärtig bleibt. Mit diesem ermordeten Vater der Elektra, Chrysothemis sowie des Orest und dem Ehemann der Klytemnästra ist aber von vornherein der Rachegedanke gegenwärtig, und damit die von Orest vollzogene Tat, die Handlung, und zwar bis zum Schluss der Oper.

Es mag sein, dass diese Differenz von Hofmannsthal so nicht gewollt war, aber im Blick auf dessen Zweifel an der Verlässlichkeit der Sprache wiegt dieser Unterschied nicht sehr viel, denn die aus und mit der Musik gewonnenen Ausdrucksmöglichkeiten sind für den Librettisten derart umfassend und differenzierend, dass zumindest ein erheblicher Teil der plagenden Sprachskepsis bei Hofmannsthal weitgehend gemildert wird. Der Briefwechsel zwischen dem Dichter und dem Komponisten stellt auch diese Wirkungen und Wechselwirkungen spannend dar. Entsprechend präsentieren sich diese Zeugnisse zwischen beiden als besonders ertragreicher Beitrag zur Kulturgeschichte, der durchaus

[33] Walther Brecht, Gespräch über die »Ägyptische Helena«. In: Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel seiner Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. Wien 1949, S. 339–342, hier S. 342.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit dem Rang des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller zu vergleichen ist.

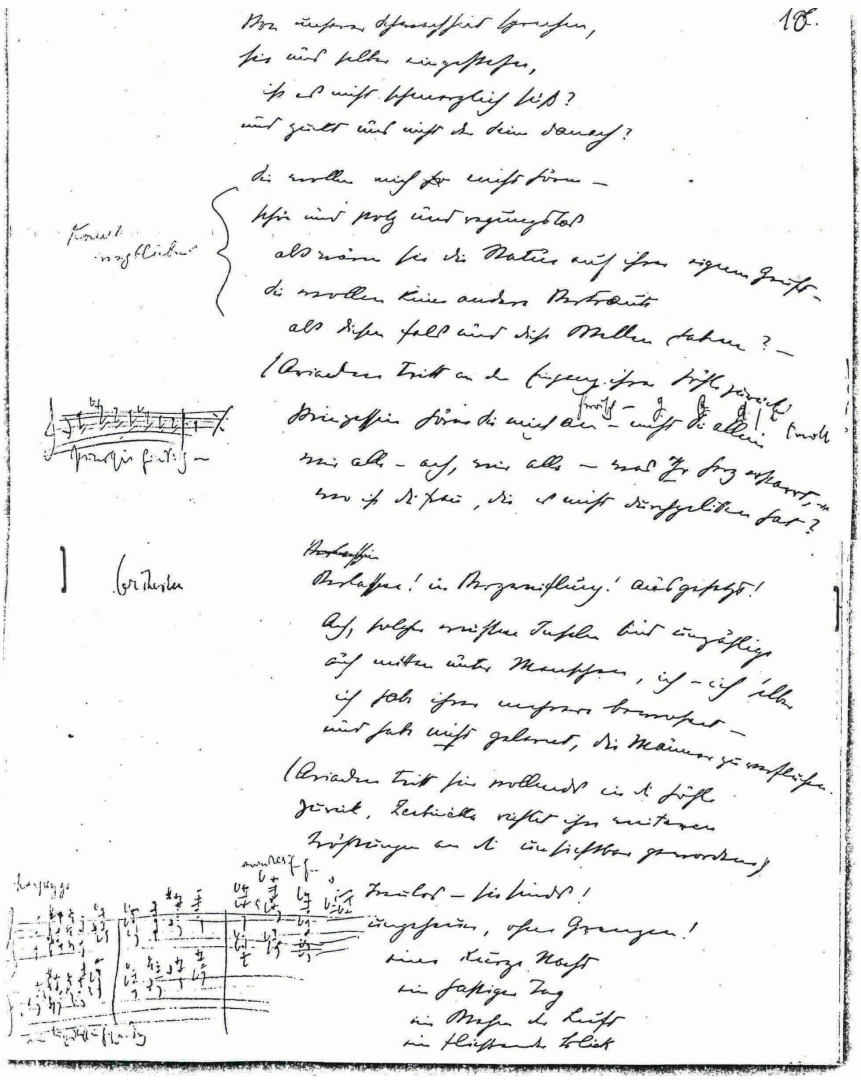
»Der Rosenkavalier«

Der weitere gemeinsame Weg von Hofmannsthal und Strauss wird ja schon zweieinhalb Wochen nach der Dresdner Uraufführung der Elektra-Oper im Briefwechsel am 11. Februar 1909 erkennbar, als Hofmannsthal dem Komponisten von der »Spieloper« berichtet, für die er »in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar [...] gemacht [...]« habe. Dies wird der »Rosenkavalier« werden, über den er in dieser ersten Erwähnung des »reizenden« Szenariums noch anfügt, es sei gestaltet »mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar für ein kleines Ballett.«[34]

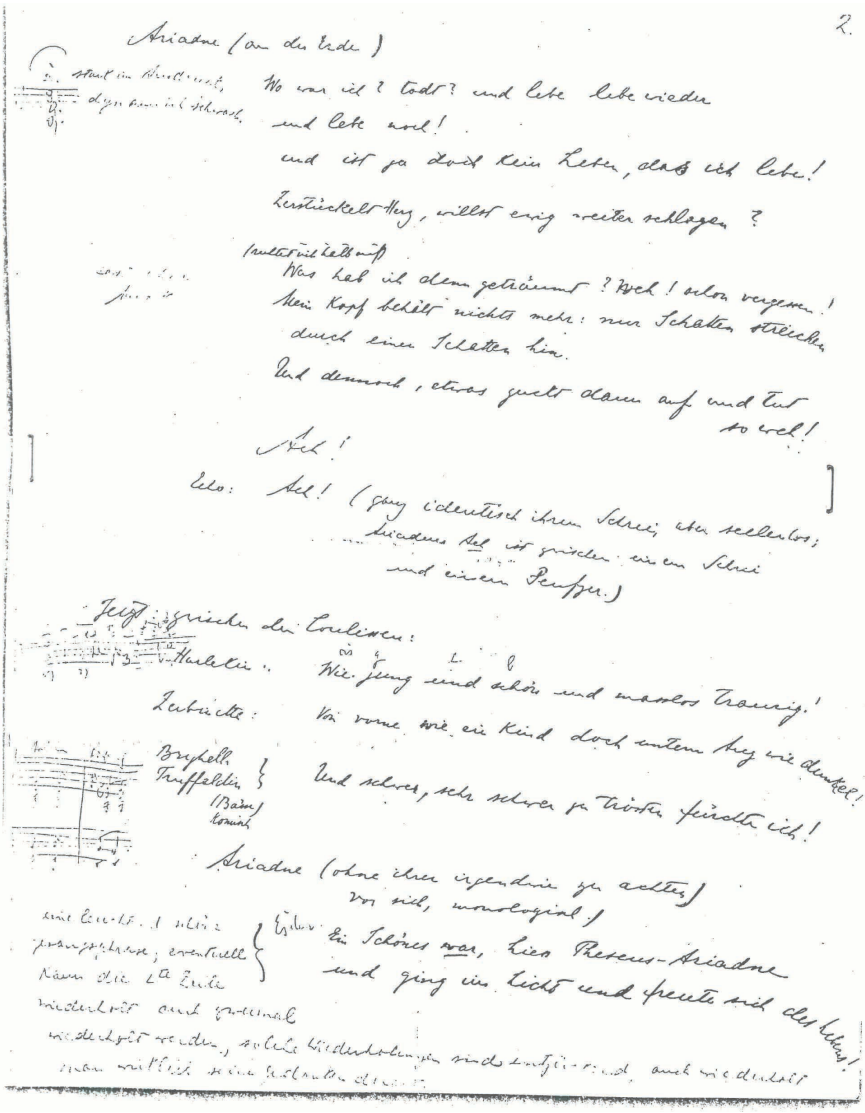
Dass nach der tragisch-dramatischen »Elektra« nun ein eher lustspielhaftes Werk im Interesse der beiden Künstler lag, wird auch dadurch bestätigt, dass vor der Entscheidung, den »Rosenkavalier« zu vertonen, Hofmannsthals Lustspiel »Cristinas Heimreise« als mögliche neue Oper in Erwägung gezogen wurde. Dieses Werk, das wie das Fragment gebliebene »Silvia im ›Stern‹« auf Episoden in Casanovas Erinnerungen zurückgriff, wollte Hofmannsthal erst als Lustspiel fertigstellen, bevor er dachte, das Stück in ein Opernlibretto zu verwandeln. Der Autor hatte sicherlich noch den Erfolg der Oper »Elektra« im Sinn, die ja als Sprechtheaterstück fertig vorlag, bevor dieses sehr erfolgreich zum Libretto bearbeitet wurde. Aber im Zuge der weitgehenden Vollendung von »Cristinas Heimreise« als Lustspiel (der Autor überarbeitete dieses Werk immer wieder, noch erheblich anlässlich einer Aufführung im Josefstädter Theater 1926) wurden ihm und Strauss klar, dass eine solche »Vorstufe« eines Librettos in Gestalt eines Sprechbühnenwerkes als Komödie nicht nur unnötig, sondern für die geplante Oper zu einem Hindernis wurde. Strauss regt bei Hofmannsthal an, Text und Musik zu einer Oper zugleich, im Gespräch oder

34 BW Strauss (1970), S. 53ff.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im schriftlichen Austausch entstehen zu lassen. Aus diesem in allen künftigen gemeinsamen Werken gepflegten Schaffensprozess entsteht dann je eine »Vorfassung«, die, handschriftlich von beiden Künstlern geboten, den Text und die dann direkt diesem zugeordnet die musikalischen Motive oder Wendungen enthalten. Auf diese Weise wird sofort klar, welche Motive Strauss welchen Gestalten und/oder deren Stimmungen zugeordnet hat. Die abgebildeten Beispiele aus dem Entstehungsprozess der »Ariadne auf Naxos«[35] machen sofort die Zuordnungen der Musik zum Text deutlich; es wird sichtbar, dass Strauss an dieser Stelle ein bestimmtes Motiv direkt eben diesem von Hofmannsthal handschriftlich gebotenen Text zugedacht hat; es wird also klar, welche Bedeutung diesem musikalischen Motiv zukommt. Dieses eindeutige Wissen erleichtert sehr das Verstehen des Zusammenhangs zwischen Text und Musik.

Substanziell zählt zum Libretto also die eher pantomimisch, wortlos sprechende Szenerie, die eben nicht die subtilen sprachlichen Details für die Vertonung bereithält. Genau das hebt Hofmannsthal ja auch im ersten Bericht über das »Szenar einer Spieloper«, »Der Rosenkavalier«, hervor, wenn er von »pantomimisch durchsichtiger Handlung« spricht. Wenig später wiederholt Hofmannsthal diesen librettistischen Vorzug im »Rosenkavalier«, wenn er Strauss am 16. März 1909 mitteilt, dass das ausgezeichnete Szenarium »voll amüsanten fast pantomimischen Details« sei, und dass er beim Libretto zum »Rosenkavalier« »auf äußerste Knappheit hin«[36] arbeite. Eine differenzierte Ausarbeitung wortsprachlicher Feinheiten hat in der Oper keinen Platz. Dies ist wiederum jener Vorzug der musiksprachlichen Dimension der Mitteilung in der Oper, über die das wortsprachliche Kunstwerk im Sinne der Sprachkrise Hofmannsthals alleine niemals verfügt. Und: Es gibt noch einen schlagenden, rückwärts geführten Beweis für diesen Unterschied zwischen Libretto und Sprechlustspiel: Mehrere Versuche, den »Rosenkavalier« als Lustspiel ohne Musik (nach Fertigstellung der Oper) auf

35 Den beiden Abb. liegen Kopien zugrunde, die Rudolf Hirsch dem Verf. am 19. September 1986 zur Verfügung gestellt hat. Das (leider) ungedruckte Original befindet sich im Strauss-Archiv, Garmisch, und ist nachgewiesen als 2H2h in SW XXIV Operndichtungen 2, S. 97f. – Dank an Katja Kaluga für den Nachweis.

36 BW Strauss (1970), S. 54.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Bühne zu bringen, waren erfolglos oder direkter gesagt, sind völlig gescheitert. Interessanter, wenngleich auch ohne große Folgewirkung, erscheint die Verfilmung des Werkes mit der Musik von Strauss und der von Hofmannsthal selbst verfassten Untertitelung. Regisseur dieses 1925 entstandenen Films war Robert Wiene; die Uraufführung fand 1926 dort statt, wo 1911 auch die Oper ihre Premiere feierte, in der Dresdner Semperoper. Die Leitung der Orchesterbegleitung übte der Komponist Richard Strauss selbst aus; er hatte jedoch große Schwierigkeiten, das Filmtempo mit dem seiner Musik zu koordinieren. Dass diese Verfilmung, die in restaurierter Fassung 2006 durch ARTE wieder präsentiert wurde, folgenlos blieb, ist gewiss zu einem entscheidenden Teil durch das Aufkommen des Tonfilms ab etwa 1927 zu erklären, das eine Aufführung des Films mit großem Symphonieorchester als allzu aufwendig erscheinen ließ.

Die Entstehung der Oper »Rosenkavalier« macht rasche Fortschritte: Fünf Wochen nach der ersten Erwähnung des Szenars berichtet Hofmannsthal dem Komponisten am 16. März 1909, dass der erste Akt bis auf dessen Mitte bereits fertig sei; Strauss antwortet am 21. April, begeistert über den Text, dass dieser sich »komponieren [lässt] wie Öl und Butterschmalz. Sie sind da Ponte und Scribe in einer Person«.[37] Tatsächlich schafft es der Komponist, den ersten Akt bis zum Frühsommer 1909 fertigzustellen; er berichtet dem Librettisten am 16. Mai 1909 »Meine Arbeit fließt wie die Loisach, ich komponiere alles mit Haut und Haar.«[38] Erstaunlich rasch einigen sich beide Künstler auch bei kleineren Textproblemen des 1. Aktes der Oper, die ursprünglich »Ochs von Lerchenau« genannt werden sollte. Größere und auch durchaus gewichtige Umarbeitungen gab es im 2. und 3. Akt, aber auch diese wurden ohne besondere Streitigkeiten überwunden. Die Reaktion des sehr empfindlichen Hofmannsthal auf partiell erhebliche Textveränderungswünsche, vorgetragen in der üblichen forschen und sehr deutlichen Art des Komponisten, verwundert geradezu. Ein Beispiel: Am 10. Juli äußert Strauss hinsichtlich des Dialogs Baron und Sophie im II. Akt einen erneuten Änderungswunsch:

37 Ebd., S. 56.
38 Ebd., S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

da Sie nun doch schon gründlich umarbeiten müssen, revidieren Sie, bitte, den ganzen Dialog zwischen Baron und Sophie nochmals. Ich finde denselben im Verhältnis zu allem Übrigen etwas erfindungsarm, matt. [...] Dieser Dialog steht nicht auf der Höhe des 1. Aktes.

Nun seien Sie nicht böse, daß ich Ihrem Pegasus also die Sporen ansetze: aber diese Oper muß prima werden und, wie gesagt, der II. Akt entspricht nicht dem, was ich von Ihnen mir erwarte und was Sie schaffen könnten«[39]

Höchst versöhnlich und fast devot kommt Hofmannsthal dem Komponisten mit einem Hinweis auf die spezifische Gattung Oper entgegen: »Was Sie fordern, ist Ihnen für Ihren (musikdramatischen) Standpunkt unerläßlich [...] also werde ich es ausführen, und zwar so bald als möglich.«[40]

Und am 18. Juli 1909 hebt der ansonsten so empfindliche Hofmannsthal gegenüber Strauss nachträglich noch einmal hervor: »Diese Kritik war entschieden sehr fördernd und fruchtbar. Dieser Akt, in dem Octavian und Ochs schon aneinandergeraten, erscheint mir jetzt auch als eine viel bessere Basis für die Vorgänge im III.«[41]

Kleinere Verzögerungen und Diskussionen über den Fortgang führen in aller Freundschaft dann zur Fertigstellung des Textes zum III. Akt bis Anfang 1910, und Strauss beginnt am 2. Mai 1910, dies teilt er Hofmannsthal mit, »mit der Komposition des III. Aktes.«[42] Als Titel des ganzen Werkes bevorzugt der Komponist immer noch »Ochs von Lerchenau«; darin wird deutlich, dass für Strauss gerade diese Gestalt zumindest lange im Mittelpunkt seines Interesses stand. Der Komponist sieht diesen entsetzlichen Ochs immer wieder im Zusammenhang mit Verdis Falstaff, so am 13. August 1909, wenn er Hofmannsthal mitteilt:

In Verdis »Falstaff« ist ein so hübscher Monolog zu Anfang des letzten Aktes: er beginnt mit dem Wort: »Schandvolk« – ich denke mir die Szene des Baron nach dem Abgang des Faninal ähnlich: der Baron auf dem Sofa

39 Ebd., S. 70ff.
40 Ebd., S. 71.
41 Ebd., S. 73.
42 Ebd., S. 88.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> [...] halb Siegerstimmung, halb Katerstimmung, immer von Orchesterspielen unterbrochen.[43]

In der zweiten Jahreshälfte 1910 wird das Werk fertiggestellt, nachdem einige kleinere Diskussionen im Hin-und-Her der Briefe gelöst werden. Am Ende gibt es noch einen kleinen Disput über den Titel des Werkes, wobei sich Hofmannsthal mit »Der Rosenkavalier« durchsetzt. Implizit kommt dann bei der Diskussion über den Untertitel noch die Eitelkeit der beiden Künstler zum Tragen, wenn man diskutiert, ob der Name Hofmannsthals oder der von Strauss als erster genannt werden soll. Die Premiere findet, wie bei der »Elektra«, in Dresden statt, und zwar am 26. Januar 1911, wieder mit dem Dirigenten Ernst von Schuch und dem Regisseur Georg Toller. Anders als bei der »Elektra« ist nun der geniale Alfred Roller für die Dekoration und die Kostüme verantwortlich. Am außergewöhnlichen Erfolg der Uraufführung hat er einen gewichtigen Anteil.

Anregungen zu diesem von der Premiere an erfolgreichen Werk kommen zum großen Teil aus dem Französischen, so etwa aus der Operette »L'Ingénu libertin« und deren Vorläufer »Amours du Chevalier de Faublas«, einem 1787–1789 geschriebenen Roman von Louvet de Couvrais. Molières Dramen, zumal der »Bürger als Edelmann« und »Heirat wider Willen«, an deren Übersetzungen Hofmannsthal zu der Zeit arbeitet, spielen im Bereich des Intrigenspiels und des zu erreichenden Sozialen eine gewichtige Rolle. Aber auch große Vorlagen wie die Falstaff-Dichtung und -Oper, auch Mozarts und Da Pontes »Figaro« und »Don Giovanni« habe ihre Wirkungen nicht verfehlt – sie werden alle im Briefwechsel mit Bezug auf den »Rosenkavalier« mehrfach von beiden Künstlern genannt. Besonders die Falstaff-Gestalt von Verdi wird sogar noch nach Fertigstellung des Werkes bei der umstrittenen Wahl des Sängers für die Rolle des Ochs von Lerchenau vor der Premiere als Vorbild hervorgehoben. Trotz aller Ähnlichkeit zwischen beiden Figuren ist Ochs von Lerchenau am Ende aber kein Falstaff. Denn Falstaff kann im Ausgang mit aller Würde, die er sich bewahrt hat, über die Welt und sich selbst lachen, während Ochs unverändert, aber ohne Würde irgendwo sein Glück weiter suchen will.

43 Ebd., S. 78ff.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Librettist entschied im Entstehungsprozess bald, dass die Handlung der Oper nicht, wie die wichtigsten Vorlagen, in Frankreich, sondern in der Zeit Maria Theresias, etwa 1740, in Österreich zu spielen habe – aber auch dies ist nur eine scheinbare Festlegung. Die Art der mitreißenden Walzer von Strauss ist um 1740 nicht nachweisbar, aber genau so gewollt. So wird eine Art Zeitlosigkeit, die auch Gegenwärtiges einbindet, vorgestellt. Die Ortsveränderung nach Österreich hatte einen wesentlichen Grund darin, dass die Sprache und deren Stil nicht mehr so dicht und metaphorisch, sondern teilweise sogar in einer sozial verbindenden, mundartlichen Färbung gestaltet werden konnte. Durch die zeitliche Öffnung wurde überdies eine Zeitkritik möglich, die Hofmannsthal am 24. April 1909 gegenüber Strauss, im Hinblick auf seine eigene Gegenwart, deutlich macht: »hier [d.i. Rosenkavalier] ist ja von Philistern die Rede!«[44] Dadurch erscheint das Geschehen verständlicher, authentischer und unmittelbarer. Zudem wurden soziale Schranken überwunden.

In der Tat wirkt das Werk sehr viel spontaner und ursprünglicher als »Elektra«, obwohl in der frühen Griechenoper eigentlich bis auf das Drama des Sophokles und einige andere Untersuchungen etwa zur Hysterie kaum andere Quellen ausgemacht werden können, während dem »Rosenkavalier«, wie auch sonst bei Hofmannsthal üblich, eine beinahe unübersehbare Quellenvielfalt vorausliegt, die sich aber immer zu einer autonomen und originären Synthese des Autors, als dessen eigenes Werk, zusammenschließt. Die Fülle der Quellen lässt sich zumeist kaum erahnen. Dafür sorgen auch die vielen innovativen Einfälle Hofmannsthals, die Bekanntes in einem völlig neuen Licht als neue Synthese, als Integration, erscheinen lassen. Zu diesen genialen Erfindungen Hofmannsthals zählt auch der als Tradition ausgegebene Vorgang, bei der Brautwerbung eine silberne Rose überreichen zu lassen. Im 2. Akt übergibt Octavian für Ochs von Lerchenau der jungen Sophie die angeblich durch die Tradition so bedeutungsschwere silberne Rose, was jedoch eine Erfindung des Autors ist, mit den Worten: »Mir ist die Ehre widerfahren, / daß ich der hoch- und wohlgeborenen

44 Ebd., S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jungfer Braut, / in meines Herrn Vetters, / dessen zu Lerchenau Namen, / die Rose seiner Liebe überreichen darf.«[45]

Am Ende werden durch allerlei Querelen und Zufälle Octavian und Sophie ein Paar. Ausgerechnet diese beiden finden zueinander, wo doch Sophie durch Octavian die silberne Rose im Namen des Ochs von Lerchenau als Werber übergeben wurde. Die vermeintlich sanktionierte Tradition der silbernen Rose wird also grotesk verkehrt. Es ist die großzügige Lebensklugheit der Marschallin, die auf den jugendlichen Octavian, der ihr junger Liebhaber war, verzichtet. Die durchaus schlüpfrige Eingangsszene der Oper im »Schlafzimmer der Feldmarschallin«[46] offenbart das am Ende aufgegebene Verhältnis. So findet in diesem Verzicht der Marschallin das eigentlich zur Tragödie passende problematische Verhältnis Alter – Jugend eine komödienhafte, ›vernünftige‹ Lösung. Hofmannsthal selbst hat diese Figurenkonstellationen und vielfachen Bezüglichkeiten knapp und zugleich umfassend beschrieben. Sein »Ungeschriebenes Nachwort zum ›Rosenkavalier‹ (1911)« hebt hervor:

> Die Marschallin ist nicht für sich da, und nicht der Ochs. Sie stehen gegeneinander und gehören doch zueinander, der Knabe Oktavian ist dazwischen und verbindet sie. Sophie steht gegen die Marschallin, das Mädchen gegen die Frau, und wieder tritt Oktavian dazwischen und trennt sie und hält sie zusammen. Sophie ist recht innerlich bürgerlich, wie ihr Vater [d.i. Faninal], und so steht diese Gruppe gegen die Vornehmen, Großen, die sich vieles erlauben dürfen. Der Ochs, sei er wie er sei, ist immerhin noch eine Art von Edelmann; der Faninal und er bilden das Komplement zueinander, einer braucht den andern, [...] Oktavian zieht Sophie zu sich herüber [...]. So stehen Gruppen gegen Gruppen, die Verbundenen sind getrennt, die Getrennten verbunden. Sie gehören alle zueinander, und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für Musik.[47]

Vermittelt wurden Hofmannsthal die genannten französischen Quellen in erster Linie durch Harry Graf Kessler, der auch Wesentliches zur Handlung und zur Konstellation der Gestalten im Werk beitrug. Über die Art und den Umfang von dessen Mitarbeit entstand zwischen ihm

45 GW DV, S. 47ff.
46 Ebd., S. 11.
47 Ebd., S. 146.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Hofmannsthal, der dabei, zumindest auf den ersten Blick, keineswegs einen besonders sympathischen Eindruck hinterlässt, noch ein erheblicher Streit. Die Verstimmung zwischen beiden löste sich erst einige Zeit später wieder auf. Schon die erste Erwähnung des neuen Stoffs für den »Rosenkavalier«, jener Brief Hofmannsthals vom 11. Februar 1909 an Strauss, gibt auf diesen Zwist einen ersten Hinweis: Als Absendeort nennt Hofmannsthal Weimar. Dies ist der Wohnsitz von Kessler. Zudem fügt er nach der präzisen Schilderung des Szenars zur »Spieloper« »Der Rosenkavalier« folgenden verräterischen Hinweis an: »Ich finde das Szenarium reizend, und Graf Kessler, mit dem ich es durchsprach, ist entzückt davon.«[48] Eigentlich suggeriert dieser Briefausschnitt, dass Hofmannsthal alleine in einem Arbeitszimmer saß und das Szenar erfand, während sich Kessler möglicherweise in einen anderen Raum zum ruhigen Lesen zurückgezogen hatte, bis Hofmannsthal ihn zum Vorlesen und anschließendem ›Durchsprechen‹ bat. Dies aber hätte der temperamentvolle und von guten Einfällen strotzende Harry Graf Kessler niemals geduldet. In dem Brief an den Komponisten wird – sicherlich unausgesprochen – die Leistung von Kessler erheblich verkleinert und auf das Reagieren auf einen fertigen Szenar-Text reduziert. Hofmannsthal selbst muss gemerkt haben, dass diese mit seinem Brief an Strauss anzunehmende Reduktion nicht dem eigentlichen Verdienst Kesslers entsprach. So kommt er nun zu einer Formulierung, die eigentlich, zumindest für Kessler, alles nur noch schlimmer macht. Am 5. Juli 1910, also kurz vor der Fertigstellung des Werkes, schreibt Hofmannsthal an Kessler, er plane dessen Entstehungs-Anteil am »Rosenkavalier« mit einer Widmung deutlich zu machen:

> Mein Lieber, da die Musikcomödie dir gefiel, vielleicht mehr als sie verdient, so möchte ich sie dir widmen, wenn ich darf. [...] Mir schwebte vor, dich, nur mit deinen Initialen zu bezeichnen, als den »verborgenen Helfer«.[49]

Dass Kessler von diesem Vorschlag und auch von dem einleitenden Satz vor dem Widmungsplan nicht begeistert, sondern tief verärgert war angesichts der gemeinsamen Arbeit in Weimar, ist verständlich.

48 BW Strauss (1970), S. 54.
49 BW Kessler, S. 296.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kein Wunder, dass Kessler auf diesen Brief Hofmannsthals erst nach etwa sechs Wochen antwortet. Auch der in der Widmungsformulierung gefundene Kompromiss kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kessler nach wie vor seine Leistung bei der Texterstellung viel zu wenig berücksichtigt sieht. In der nun von beiden getragenen Widmungsformulierung, die nicht mehr von einem »Helfer« »H.K.« spricht, heißt es nun: »Ich widme diese Komödie dem Grafen Harry Keßler, dessen Mitarbeit sie so viel verdankt.« Dass Kessler diese Widmung immer noch als geradezu beleidigend empfand, zeigt dessen ausführliche Darstellung dieser misslichen Angelegenheit in seinem Brief an Eberhard von Bodenhausen, den er vierzehn Monate nach der Uraufführung des »Rosenkavalier« am 24. März 1912 geschrieben hat. Es habe sich bei seiner Tätigkeit keineswegs um bloßes »Umarbeiten, Korrigieren oder Beraten« gehandelt, »da *schon das Thema des Stückes* zur Hälfte von mir stammt, nämlich die Idee der Verkleidung und die Figur des Quinquin [d.i. Octavian], des Rosenkavaliers selber.« Der folgende gesamte Inhalt des Werkes sei sodann Akt für Akt gemeinsam erfunden worden. »Hierbei stammte das endgültig Festgehaltene mindestens zu *einem ebenso großen Teil aus meinen Einfällen und Erfindungen* wie aus denen von Hofmannsthal.« Sodann beschreibt Kessler ausführlich die von ihm und die von Hofmannsthal geleisteten Arbeitsanteile am Werk, wobei er in einer verletzenden Weise Hofmannsthal beinahe jede Fähigkeit abspricht, dramatische Vorgänge zu erfinden und zu ordnen, und genau dies sei sein Vermögen – so Kessler. Man spürt noch weit nach der Uraufführung des »Rosenkavaliers« die Wut Kesslers über diese Missachtung durch Hofmannsthal.[50]

Jedoch: Selbst wenn Kessler mit der Aufteilung der Gesamtarbeit am »Rosenkavalier« recht hätte, dann trifft das nicht in vollem Umfang die letzte, vertonte Fassung. Auch wenn natürlich das Szenar in jenen drei Tagen in Weimar gemeinsam erarbeitet worden ist, so hat der Text bis zur Endfassung noch erhebliche Änderungen erfahren, an denen Kessler gar nicht beteiligt gewesen sein kann. Der Briefwechsel mit Strauss macht deutlich, dass am Ende eher mehr Texteinfälle des

50 Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894–1918. Ausgewählt und hg. von Hans-Ulrich Simon. Marbach 1978, S. 92ff.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Komponisten von Hofmannsthal realisiert wurden, aber eben nicht solche von Kessler. Also: Dieser berühmte Streit, dem sich dann doch wieder ab 1912 eine Kooperation mit Kessler bei dem Ballett »Die Josephslegende« anschloss, kennt eigentlich zwei Verlierer: natürlich Hofmannsthal, dessen wirklich verletzende, anonymisierte Widmung für den »Helfer« mit guten Gründen zur Verärgerung Kesslers führte; aber auch Kessler ist deshalb ein Verlierer, weil er sich so sehr in seinen Ärger hineinsteigerte, dass er nicht mehr angemessen gesehen hat, was nach seiner Kooperation mit Hofmannsthal dieser alleine noch am Werk geschaffen hat. Zwei eitle Künstler eben.

Eine weitere Merkwürdigkeit im Blick auf den »Rosenkavalier« fällt auf, die allerdings nicht wirklich auf Hofmannsthal oder Strauss zurückgeht, sondern ihre Ursache im Mainstream-Denken unserer Gegenwart hat. Es gibt eine für die Struktur der Oper wesentliche Gestalt, die wortlos und auch ohne Gesang gliedernd gedacht und auch tätig ist. Merkwürdig genug wird diese Bühnenfigur in vielen Inszenierungen der letzten Jahre oder auch der beiden letzten Jahrzehnte gestrichen oder umfassend modifiziert, obwohl sie bedeutsam ist. Durch sie wird zunächst das ganze Geschehen eröffnet, wenn sie mit dem Frühstückstablett ins Schlafzimmer der Feldmarschallin eintritt und Octavian gerade noch sich und seinen Degen verstecken kann; die schlüpfrige Szenerie wird so nicht für andere Gestalten erkennbar und Octavian und die Marschallin können beim Frühstück ihre Nöte um das Entdecktwerden ihrer frivolen Beziehung durch den Ehemann austauschen. Der auf diesen Feldmarschall möglicherweise deutende Lärm in der Garderobe weist aber in Wahrheit auf den um Einlass ersuchenden Ochs von Lerchenau. Damit und schon zuvor durch das Erzählen der Vorschichte vom Feldmarschall und vom Brief des Ochs, wird das Geschehen der Oper eröffnet, also durch das wortlose, Frühstück bringende Auftreten jener wortlosen Gestalt. Etwa in der Mitte, am Ende des ersten Aktes, wird von der Marschallin dieser stummen Gestalt das bedeutungsvolle, die silberne Rose enthaltende Saffianfutteral zum Weiterreichen im Hause des Faninal übergeben. Und auch am Ende vollbringt die für das Bühnenwerk wichtige Figur eine bedeutsame wortlose Geste, indem sie das auf gewesene Trauer verweisende Taschentuch am Ende zur Bekräftigung der »Komödie für

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Musik« lustspielhaft von der Bühne entfernt. Und warum wird diese für die Struktur des Werkes so wichtige Gestalt gegenwärtig oft gestrichen? Weil sie im originalen Textbuch des Werkes von Hofmannsthal und Strauss, auch schon im Personenverzeichnis, so geführt wird: »Ein kleiner Neger«. Es ist klar, dass Strauss und Hofmannsthal keine Rassisten waren, sondern mit diesem Schachzug der Festlegung der wortlosen Gestalt dem ganzen Werk etwas Weltoffenes, Fremdländisches, Exotisches vermitteln wollten und überdies den wortlosen Strukturpräger in die Nähe eines deus ex machina rücken. Vielleicht kann man hier auch eine auf unsere Zeit deutende Weisheit Hofmannsthals entdecken, der in den Briefen mit Walther Brecht, verkürzt gesagt, meint, dass »Zeitgeist« eigentlich die Zeit ohne Geist bedeutet.[51]

»Ariadne auf Naxos«

Schon vor der glanzvoll-erfolgreichen Premiere des »Rosenkavalier« waren bei den beiden Schöpfern der Oper Pläne zu weiteren gemeinsamen Werken in der Diskussion. Ohnehin sind diese frühen Jahre des 20. Jahrhunderts eine besonders produktive Zeit Hofmannsthals, in der er keineswegs nur Libretti geschrieben hat, sondern z.B. zwischen 1908 und 1912 in allen Gattungen tätig war: Er hat etwa die großartige erste Fassung des »Andreas«-Romans, »Augenblicke in Griechenland« und »Lucidor« als Prosatexte verfasst; dann auch die Bühnenwerke »Cristinas Heimreise«, »Jedermann« und die geschilderten Opernlibretti geschrieben. Zudem führt er im Zuge einer Übersetzung eine intensive Auseinandersetzung mit Molières »Die Heirat wider Willen«. Aus der konzentrierten Beschäftigung mit Molières Werken, die zu einer Übersetzung gehört, ergeben sich für Hofmannsthal Anregungen, die sich in vielen seiner Werke niederschlagen; dass das Intrigenspiel im »Rosenkavalier« und auch die dortige Überwindung sozialer Grenzen durch Molières Werke begünstigt wurde, ist bereits erwähnt worden; aber es kommen weitere Wirkungen hinzu: die Erzählung »Lucidor«, aus der später das Libretto zur Oper »Arabella«

51 Vgl. BW W. Brecht, S. 170–172.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wurde, geht zu einem gewichtigen Teil auf Molières Komödie »Le Dépit amoureux« zurück, und, im Zusammenhang des Opernschaffens wohl am wichtigsten: Die 1912 in erster Fassung vorgelegte »Ariadne auf Naxos« enthält zu einem großen Teil das von Strauss neu vertonte Molière/Lully-Werk »Der Bürger als Edelmann«.

Schon ein sehr verkürzter Blick auf die Produktivität jener Jahre, zu der ja auch noch die Pläne zum Ballett »Die Josephslegende« zählen, macht eine Besonderheit im Schaffen Hofmannsthals deutlich: Er arbeitet stets an mehreren Plänen gleichzeitig und hat dabei ganz bewusst keine unübersteigbaren Grenzen zwischen den Projekten gezogen. Alle im Entstehen begriffenen Werke wirken auf den Schreibfortgang bei allen anderen Projekten ein, sie stehen in Wechselwirkung zueinander. Dies zeigt sich ganz konkret, leicht ablesbar, an den wenigen genannten Werken jener Jahre. Aber dies kann auch für das gesamte Schaffen belegt werden.

Diese Besonderheit in der Produktivität Hofmannsthals hat wiederum zur Folge, dass man häufig bei Notizen des Autors gar nicht genau weiß, zu welchem Werk diese gehören. Besonders deutlich wird dies bei solchen Werken, die Hofmannsthal sehr lange beschäftigt haben, z.B. der »Andreas«-Roman. Es gibt Notizen des Autors aus allen seinen Schaffensphasen, die man zumeist eben diesem Roman zuordnen könnte, aber zugleich könnten sie als Überlegungen gelten, die einem anderen Werk, das just in der Zeit entstand, zuzuschreiben sind. Was diese Eigenart im Schreibprozess Hofmannsthals für die Herausgeber der kritischen Werkausgabe bedeutet, liegt auf der Hand: Hier müssen alle Notizen, die dem publizierten Werk etwa als Vorstufe zuzuordnen sind, abgedruckt werden. Aber, was tun, wenn man gar nicht genau weiß, zu welchem Werk diese Notizen zählen? Vieles muss dabei offen bleiben, und in der großen kritischen Ausgabe wird das auch deutlich gemacht, wenn man etwa eine Notiz des Autors, die man früher zumeist dem Ballett »Josephslegende« zugeordnet hat, nun in den Zusammenhang mit dem »Andreas«-Roman stellt.

Verfolgt man diese Wechselwirkungen im Prozess der Werkentstehungen, dann ergeben sich aber auch unerwartete Einsichten für den Leser. Ein Beispiel: Der berühmte Chandos-Brief, der in sprachlicher Vollendung die Krise an der Mitteilbarkeit durch Sprache formuliert,

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist oft als schwerer Schaffensbruch bei Hofmannsthal gedeutet worden; das liegt ja auch nahe, wenn die Zweifel an der Verlässlichkeit der Wortsprache ausgerechnet durch einen auf das Wort angewiesenen Dichter formuliert werden. Die Dokumente der Werkentstehungen zeigen aber etwas ganz Anderes: In der Entstehungszeit des Chandos-Briefes, der selbst wiederum bei Hofmannsthal in einer ganz frühen Prosaskizze einen wesentlichen Vorläufer hatte,[52] entstehen zentrale Teile des so erfolgreichen »Elektra«-Dramas, und auch an der Bearbeitung von Calderons »Das Leben ein Traum« kommt er wesentlich voran. Also: Der Chandos-Brief markiert keine Schaffenskrise. Vielmehr ist die sich hier zeigende Sprachskepsis eine sich von Anfang bis zum Ende des Schreibens von Hofmannsthal durchhaltende Beklagung einer Schwäche, aber sie markiert keine Schaffensnot oder -problematik.

Zurück zur Kooperation zwischen dem Librettisten und dem Komponisten. Der alte Semiramis-Wunsch wird von Hofmannsthal, zum Leidwesen von Strauss, endgültig aufgegeben, aber als neues Sujet wird von Hofmannsthal schon am 31. Oktober 1910 ein »phantastisches Schauspiel« berufen, aus dem dann »Die Frau ohne Schatten« werden wird.

Aber es kommt unverhofft noch eine weitere Opernidee zur Sprache, die aber nur als kleine Zwischenarbeit geplant ist: »Ariadne auf Naxos«, und genau dieses vermeintlich kleine Nebenprodukt wird sich zu einer Arbeit ausweiten, die, nach der ersten Fassung von 1912, bis 1916 andauert und die von allen gemeinsam geschaffenen Opern die verwickelteste Entstehungsgeschichte aufweist. Zugleich werden hier aber auch im Briefwechsel beider die wichtigsten Äußerungen Hofmannsthals zur Ästhetik der Oper wie der kulturgeschichtlichen Entwicklung überhaupt nachlesbar.

Ausgangspunkt für diese »Zwischenarbeit« ist Hofmannsthals Beschäftigung mit Molière. Im Zuge seiner Übersetzungstätigkeit stieß er auf das Werk »Der Bürger als Edelmann«, das nicht nur ein Drama war, sondern in Zusammenarbeit mit dem bedeutenden Komponisten Jean-Baptiste Lully zu einer Art Oper ausgeweitet wurde, wie übrigens

52 Vgl. Eine Monographie (1895) in: GW RA I, S. 479–483.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch die von Hofmannsthal übersetzte »Heirat wider Willen«, bei der der Übersetzer indessen auf die Musik verzichtete. Zu dieser im 17. Jahrhundert entstandenen Gattung, das Comédie ballet, zählt auch der »Bürger als Edelmann« in der vertonten Version (1670). Eine Eigenart dieser Gattung hat sich lange Zeit erhalten, nämlich das beschließende große Fest. Johann Strauß hat dieses in seiner Operette »Die Fledermaus« sogar noch witzig umgestellt und das Fest an das Ende des 2. Aktes gerückt, dem dann nur noch die eigentlich trostlose Gefängnisszene als Finale folgt.

Der Ausgangspunkt für die »Ariadne auf Naxos« ist jenes Molière/Lully-Comédie ballet »Der Bürger als Edelmann«. Hofmannsthal hat diesen Text nicht selbst übersetzt, sondern stützt sich auf die Übertragung von Bierling. Dessen fünfaktige Fassung verdichtet er in zwei Akten, wobei das große Festfinale, die »Türkenzeremonie«, von ihm gestrichen wird. An dessen Stelle soll die kleine »Zwischenarbeit« »Ariadne auf Naxos« treten. Strauss war durchaus mit dieser Planung einverstanden, auch wenn man, in den Briefen zumindest, eine große Begeisterung vermisst. Es schien für den Komponisten nur eine eher kleinere, überschaubare Komposition nötig zu werden, denn er stützte sich bei der Molière-Komödie durchaus umfänglich auf die vorliegende Vertonung Lullys, deren Formen, Motive und ganze Zwischenstücke er sich originell anverwandelt. Zudem greift er auf Motive und motivische Netzwerke von Wagner und auch auf die »Ariadne auf Naxos« (1775) von Georg Anton Benda zurück. Insgesamt gelingt aber Richard Strauss eine ungemein witzige, einfallsreiche und geradezu begeisternde Vertonung des »Bürgers als Edelmann«. Der Komponist hat das selbst genau so gesehen, denn nach der Umarbeitung der Oper von 1912 zu der heute gültigen Fassung von 1916, bei der der »Bürger als Edelmann« mit der Musik von Strauss völlig gestrichen wurde, hat der Komponist seine Vertonung gerettet: Er stellte vier Varianten seines »Bürgers als Edelmann« als sein op.60 III, a–d zusammen, und zwar von der Symphonischen Dichtung über ein Ballett bis zur Orchestersuite, wobei besonders die Variante als Symphonische Dichtung häufig aufgeführt wird.

Auch der mehrfach formulierte Hinweis von Hofmannsthal und von Strauss, dass diese Zwischenarbeit als kleine »Kammermusiksache« (so

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Strauss an den Librettisten am 22. Mai 1911) mit einer Nähe zu Mozarts Orchester komponiert werden solle, muss nicht unbedingt Begeisterung bei Strauss ausgelöst haben. Denn: Er liebte fraglos Mozart sehr, aber ihm war auch ein großes Orchester sehr wichtig, da dieses das Zeitgemäße seiner Kompositionen angemessener zum Klingen bringe konnte; zudem konnte ein größerer Klangkörper auch finanzielle Vorzüge ins Feld führen. Strauss war ungemein engagiert im Aufbau einer sozial ausgewogenen Versorgung der Komponisten; schon 1898, dann wieder 1903 erhob er die Forderungen des Urheberrechts für Komponisten, die er strikt von den Verlagsrechten für Verleger getrennt wissen wollte. Strauss war von 1890 an in leitenden Positionen beim »Allgemeinen Deutschen Musikverein« (ADMV) und bei der »Genossenschaft Deutscher Tonsetzer« (GDT) tätig, von 1901–1909 war er sogar Vorsitzender des ADMV. Ihm gelang es, durch geschicktes Verhandeln tatsächlich ein tragfähiges Urheberrecht für Komponisten zu entwickeln, gleichsam eine Vorstufe zur heutigen GEMA, die auch für weniger erfolgreiche Komponisten sozial ausgewogen Tantiemen bereitstellte. Dass dabei Werke für große Orchester und Opern höhere Zahlungen mit sich brachten als »Kammermusiksachen«, versteht sich von selbst. Böse Zungen haben behauptet, Strauss hätte wegen dieser Honorarunterschiede oft für besonders große Orchester geschrieben. In der Tat ist etwa sein Werk »Eine Alpensymphonie« (UA 1915) in der Optimalbesetzung für 129 Musiker (und möglicherweise noch mehr) gedacht. Strauss ist sicherlich sehr geschäftstüchtig gewesen, allein für die »Elektra« hat er 1908 ein Honorar von 100.000 Mark erhalten, aber er hat diese geschäftliche Fähigkeit niemals zum Schaden von Kollegen und Mitstreitern eingesetzt – eher im Gegenteil: Der wenig geschäftstüchtige Hofmannsthal hat etwa in Tantiemenfragen Strauss viel zu verdanken. Deshalb kann die Zurückhaltung beim »Mozartorchester« zur »Ariadne auf Naxos« nicht wirklich entscheidend auf die kammermusikalische Besetzung zurückgeführt werden.

Und bei dieser Zurückhaltung bleibt es im Entstehungsprozess der »Ariadne« keineswegs, eher im Gegenteil: Strauss forciert das Werden des Werkes, indem er zunehmend bedrängender Hofmannsthal um Librettotexte für diese Oper bittet, und für Hofmannsthal wird die »Ariadne« geradezu zu einem Exempel seiner die Künste verbindenden

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sicht und seiner kulturhistorisch-ästhetischen Überzeugungen. Schon in der »Elektra« ist für den Librettisten, neben der selbstverständlichen Synthese von Dichtung und Musik, der Tanz der Elektra als ergänzendes Medium wichtig. Im »Rosenkavalier« gewinnt schon im ersten Brief über dieses neue Projekt an Strauss der Hinweis auf ein mögliches Ballett als integrierbares Medium eine große Bedeutung. Zudem steigt die Beachtung des Visuellen durch die immer wieder gesuchte Mitarbeit von Roller als Bühnenbildner außerordentlich. Dass das Visuelle, verdichtet in der Bildenden Kunst, darüber hinaus aber auch in der Oper zunehmend an Bedeutung bereits in der Planungsphase gewinnt, zeigt nachdrücklich der Entstehungsprozess der »Ariadne auf Naxos«. Noch bevor Hofmannsthal eine einzige Zeile seines Textbuches geschrieben hatte, schickte er Strauss am 19. Mai 1911 ein knapp bemessenes Szenar, in dem er zwei Maler nennt, aus denen die Idee zur Oper ableitbar ist und die diese als prägende Künstler mitgestalten, wenn es an die Formulierung des Librettos geht. Die von Anfang an geplante Buffo-Welt der Zerbinetta ordnet der Librettist den »Figuren der commedia dell'arte in Callot's Manier« zu. Er bezieht sich damit auf diese berühmten Figurendarstellungen des Barock-Künstlers aus Lothringen, Jacques Callot, die in ihrer bunt-grotesken künstlerischen Präsentation so ungemein anregend und beweglich wirken. Umfassenderes spricht noch der nicht nur auf die Commedia-Welt bezogene zweite genannte Name eines Bildenden Künstlers an: Nicolas Poussin. Bereits im genannten ersten Szenar bezieht Hofmannsthal in die Schilderung der gesamten für die Oper gültigen Bühneneinrichtung den ihn anregenden Maler ein, denn diese Bühne soll im »Poussin'schen Stil«[53] gestaltet sein. Der Librettist meint damit keineswegs nur die visuelle Präsentation, sondern auch das Wesen, Geschehen und die Gestalten der »Ariadne auf Naxos«. Auf diesen umfassend zu verstehenden Hinweis auf Poussin deutet schon jener frühe Brief an Strauss, in dem er aus bloßen Farben und Bewegungen, aus Sichtbarem, eine Interpretation der »Elektra«-Oper entwarf, also im Sichtbaren die großen geistig-künstlerischen Zusammenhänge vorstellen konnte. Für die »Ariadne-Oper« gibt es zudem noch den bekräftigenden

53 BW Strauss (1970), S. 118.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

späten und auf das ganze Opus bezogenen Hinweis auf diesen Maler in der Endfassung des Werkes von 1916: »Das Ganze dem Poussinschen Stil angenähert«.

Dass Hofmannsthals Werkplan zu dieser Oper, die vornehmlich auf dem antiken Stoff der Ariadne und dem »Bürger als Edelmann« von Molière (1622–1673) und Lully (1632–1687) fußt, gerade Poussin (1594–1665) zur prägenden und leitenden Gestalt für das Werden dieses neuen Werkes bestimmt, liegt an einer Besonderheit dieses Malers, die Hofmannsthal häufig, übrigens im Einklang mit Goethe, hervorgehoben hat: Poussin ist für ihn deshalb ein besonderer Erneuerer, weil er sich in seinen Bildern auf den Weg zu Innovativem nicht durch gewagte Bahnbrüche oder das Erfinden nie gedachter Dimensionen macht, sondern durch das originelle Zusammenfügen von Tradiertem. Dabei kommt es Poussin keineswegs darauf an, dass die Synthesen aus Vorgängen oder Vorstellungen entstehen, die gleichzeitig ablaufen oder abgelaufen sind. Vielmehr fügt er in vielen seiner Bilder etwa antike Abläufe mit christlichen Geschehnissen ineinander: So erscheint das zeitlich Auseinanderliegende als Gleichzeitiges, simultan Ablaufendes in neuer, innovativer Konstellation.

Und genau diese Konstruktion im Zusammenfügen von Teilen, die eigentlich nicht zueinander gehören, charakterisiert die Ariadne-Oper wie kaum ein anderes Werk von Hofmannsthal und Strauss. Der Librettist hat diese Zusammenhänge selbst in seinem Brief vom 20. März 1911 an Strauss, also noch zwei Monate vor jenem auf Poussin verweisendes Szenar der geplanten Oper vom 19. Mai 1911, unüberbietbar präzise formuliert. In seinem Kopf sei das Werk, von dem noch keine Libretto-Zeile existierte, »so gut wie fertig«. Dieses, benannt »Ariadne auf Naxos« solle

> gemischt [sein] aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der commedia dell'arte, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen.[54]

[54] Ebd., S. 112.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dass dieser Werkplan, der ja präzise in der 2. Fassung der Ariadne-Oper verwirklicht wurde, nicht nur die bedeutsame Nähe zu Poussin deutlich werden lässt, wird im Fortgang dieses Briefes vom 20. März 1911 offenkundig. Hofmannsthal legt hier nämlich, weit über Poussin hinausgehend, seine generelle ästhetische Einstellung offen, und diese zeigt, dass seine vielen Wege ins Neue, in eine erneuerte Literatur-, Kunst- und Kulturbeziehung überhaupt, keine Bahnbrüche aus dem Nichts, keine völlig neuen Anfänge sind, sondern auf Überkommenes zurückgreifen, da »ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht«,[55] also das Gewesene modifiziert anwesend bleibt – so etwa durch die poussinische Art der Synthese des Anachronistischen. Leicht abgewandelt wiederholt er diese ästhetische Grundüberzeugung der Spiralentwicklung am 23. Juni 1912 gegenüber Strauss, indem er nun in der Kunstentwicklung die Notwendigkeit einer »Schraubenlinie« sieht, die zu »höhere[m] Gewinde«[56] führt.

Ein bewahrendes Weiterentwickeln leitet also die Ästhetik des konservativen Revolutionärs Hofmannsthal, den man deshalb einen Konservativen nennen kann, wenn »konservativ« die Offenheit für Neues umfasst, das organisch mit dem Alten in Zusammenhang steht.

Von dieser Position Hofmannsthals aus erschließen sich dann auch die Gründe für dessen Zurückhaltung etwa gegenüber der Wandlung Picassos zur Abstraktion, aber auch für die im Grunde gegen den weitgehenden Begeisterungs-Strom gerichtete Distanz zu Strawinskys »Sacre du printemps«: Picassos Abstraktion und Strawinskys heidnisches Frühlingsfest als sein drittes Ballett sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts bahnbrechend und aber auch avantgardistisch. Hofmannsthal selbst hebt in seinem ersten »Wiener Brief« von 1922 diesen fundamentalen Unterschied zwischen seiner und der avantgardistischen Ästhetik eines Strawinsky hervor: Hofmannsthals ästhetische Konzeption sei »repräsentativ im gleichen Sinn, wie etwa Strawinskys ›Sacre du Printemps‹ für polar entgegengesetzte Stimmungen und Kräfte in der europäischen Kunst im höchsten Grade repräsentativ ist.«[57] Natürlich

55 Ebd., S. 113.
56 Ebd., S. 187.
57 GW RA II, S. 284.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gibt es auch bei den ›wilden‹ Kunstbewegungen der Avantgarde anregende Vorläufer, doch diese offenbaren sich nicht so direkt und nachvollziehbar wie bei Poussin und natürlich Hofmannsthal und Strauss.

So eindringlich, nachvollziehbar und überzeugend Hofmannsthal seine ästhetische Intention in Bezug auf die Ariadne-Oper darlegt, so schwierig offenbart sich die künstlerische Realisation, und zwar in erster Linie durch das Problem, all diese verschiedenen Vorlagen zu einer organischen Synthese zu bringen. In der ersten Fassung von 1912 gelingt dies noch nicht, denn hier reihten sich drei sehr heterogene Teile aneinander, und zwar zunächst »Der Bürger als Edelmann« als eine Art modernes »comédie ballet«, das den bearbeiteten Molière-Text mit der sich weitgehend auf Lully stützenden Vertonung von Strauss enthielt. Sodann folgte als zweiter Teil ein reines Sprechtheaterstück als »Zwischenszene«, worauf dann erst die »eigentliche« Oper »Ariadne auf Naxos« mit vorangestellter Ouvertüre folgt. Abgesehen von diesem nicht akzeptablen, unorganischen Zusammenstellen dreier sehr unterschiedlicher Medienformen war das Werk auch noch mit einer Spieldauer von über drei Stunden überdehnt; erschwerend kommt hinzu, dass von dieser Gesamtspieldauer auch noch etwas mehr als zwei Stunden auf das Vorspiel »Der Bürger als Edelmann« entfallen: Hier stimmen die Proportionen, Gewichtungen und auch ästhetischen Konzepte (noch) nicht: Die Konstruktion des Neuen aus bekanntem, wenngleich entlegenem Alten, führt noch nicht zu einer Einheit des Ganzen. Und diese Einheit ist eine stetige Forderung von Hofmannsthal an all seine Werke.

Der Briefwechsel zwischen dem Librettisten und dem Komponisten bietet einen eindringlichen Beleg für die mühsame, letztlich aber sehr erfolgreiche Überarbeitung des neuen Werkes. Geahnt hatten beide, dass die erste Fassung von 1912 noch nicht gelungen war, und der Misserfolg bei der Premiere am 25. Oktober 1912 im Kleinen Haus des königlichen Hoftheaters in Stuttgart und die anschließenden kritischen Stellungnahmen der Presse, die sich zumeist auf die unorganisch zugeordneten Teile des Werkes bezogen, bekräftigten den Zweifel der Künstler an ihrem neuen Werk. So zuversichtlich und engagiert beide Künstler den interessanten Werk-Plan im Blick auf Poussin, Moliere, Lully und Callot im Sinne jener Spiralentwicklung verfolgten, so dau-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erte es dennoch über vier Jahre, bis die zweite Fassung des Werkes geschafft war. Die Überarbeitung lief u.a. deshalb schleppend an, weil Strauss, der sehr an seinen Lully-orientierten Stücken zum »Bürger als Edelmann« hing, erst im Januar 1916 seine Bereitschaft bekundete, das neue Vorspiel zu vertonen. Weitere Modifikationen und Gestaltungsänderungen besonders des Schlusses folgten. Im Juni 1916 war die neue, nun sehr organisch wirkende zweite Fassung der Oper vollendet. Sie wurde am 4. Oktober 1916 in Wien erstmals auf die Bühne gebracht und setzte sich in dieser Version nachhaltig und höchst erfolgreich durch. Die entscheidenden Schwächen waren behoben worden. So hatten die Künstler die ehemals drei heterogenen Teile auf zwei zusammengestrichen, und dabei auch die ästhetischen Konzepte organisch dadurch synthetisiert, dass beide Teile vertont waren, also nun eine Medieneinheit präsentiert wurde. Diese ist überdies publikumsfreundlich gekürzt worden: Das gesamte Werk nimmt nun nur noch zweieinhalb Stunden in Anspruch. Der einleitende »Bürger als Edelmann« ist völlig gestrichen worden und das damals folgende unvertonte Zwischenspiel wird in der neuen Fassung zum nur 35 Minuten dauernden vertonten Vorspiel. Dieses thematisiert in ungemein geistreicher Weise – wie der Briefwechsel in der »Ariadne«-Zeit – zugleich eine Ästhetik der Künste, wobei die Musik, ganz im Sinne der für beide Schöpfer wichtigen Gestalt Schopenhauer, mit Abstand als die höchste aller Künste gefeiert wird. Zudem ist das ganze Pariser Geschehen um Jourdain in der Vorlage nun nach Wien transferiert – ähnlich wie zuvor die silberne Rose im »Rosenkavalier«. Strauss wiederum gibt seinen Widerstand gegen eine Vertonung des zuvor unvertonten Zwischenspiels, nun Vorspiels, deshalb bald auf, weil er – später sehr erfolgreich genutzt – seine witzige, einfallsreiche und, trotz aller Bezüglichkeit zu Lully, Mozart und auch Wagner, eigenständige Musik in mehreren Fassungen vorgelegt hat. Davon wurde besonders seine Orchestersuite »Der Bürger als Edelmann« erfolgreich. Hofmannsthal hat diese Bemühungen von Strauss deshalb nachdrücklich unterstützt, weil ja diese ›alte‹ Vertonung des »Bürgers« genau nach dem ästhetischen Prinzip des Autors und aber auch Poussins gestaltet war, in einer Spirale die Kunst weiterzuentwickeln, indem unterschiedliche Epochen zu neuen, zukunftsweisenden Synthesen zusammengefügt werden.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In der »Ariadne auf Naxos« zeigt sich die aus der Sprachkrise Hofmannsthals resultierende Öffnung zu den anderen Künsten wohl am eindringlichsten und auch erfolgreichsten. Hier ist er von seiner ästhetischen Idee, die Sprachschwäche durch die Intensität und Unmittelbarkeit der Musik und durch die visuelle Präsenz der unterschiedlichen Zeiten und Eindrücke in der Bildenden Kunst zumindest auszugleichen, vielleicht am überzeugendsten geführt worden. Zudem darf nicht vergessen werden, dass die Visualisierung des Operngeschehens, das Bühnenbild und die szenischen Auf- und Abtritte mit allen Farb-, Schatten- und Lichtverhältnissen eine immer größere Bedeutung gewinnen, denen dann nicht zuletzt die großen Künstler und Mitarbeiter Reinhardt und Roller zunehmend ergänzend gerecht werden.

Diese aus der Sprachkrise resultierende Antwort mit einer Synthese der Künste im musiktheatralischen Bühnenwerk lässt sich in den etwas ausführlicheren Beschreibungen der ersten drei Opern verfolgen. Es ist und bleibt in der bewegten Zeit sich wandelnder Künste im frühen 20. Jahrhundert eine Besonderheit des Autors Hofmannsthal, sich derart umfassend und erfolgreich für alle anderen Medien zu öffnen. An dieser sich hier eindrücklich abspielenden grundsätzlichen Synthese ändert sich bis einschließlich der »Arabella«, dem letzten gemeinsamen Werk, nichts. Gleichwohl wird jeweils in allen gemeinsamen Schöpfungen eine Individualität des Kunstwerkes gewahrt, es bleibt je unvergleichlich.

Da sich die Grundprinzipien des Schaffens für das Musikbühnentheater, die schon für »Elektra«, den »Rosenkavalier« und »Ariadne auf Naxos« gelten, durchhalten, mögen einige knappe Bemerkungen über das weitere gemeinsame Werk von Hofmannsthal und Strauss genügen. Es ist ohnehin zuweilen erstaunlich, dass die nach der »Elektra« entstandenen Opern und das Ballett im Prinzip phasenweise parallel entstanden und der Briefwechsel zwischen den beiden Schöpfern zuweilen den Leser in einem gewissen Zweifel darüber lässt, von welchem Werk dort eigentlich gerade gesprochen wird.

Wenn man die Uraufführungsdaten vergleicht, könnte man glauben, es gäbe eine Chronologie des Entstehens, aber das ist falsch. Die erste Fassung der »Ariadne« wurde am 25. Oktober 1912 in Stuttgart uraufgeführt, das Ballett »Josephslegende« ging in Paris am 14. Mai 1914 erst-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mals über die Bühne, die 2. Fassung der »Ariadne« folgte am 4. Oktober 1916 in Wien und die »Frau ohne Schatten« hatte am 10. Oktober 1919 in Wien Premiere. Wenn man sich an die lange Arbeit an der 2. Fassung der Ariadne erinnert, dann läuft diese nicht nur parallel zur Entstehung des Balletts, sondern auch zu der der »Frau ohne Schatten«, von der ja erstmals schon im Januar 1911, zumindest als Plan, die Rede war. Und, wenn man den Entstehungsprozess der musikalischen Bühnenwerke noch genauer fasst, dann ist selbst schon das letzte gemeinsame Werk »Arabella« Gegenstand dieser Jahre: Aus der Erzählung »Lucidor«, die Hofmannsthal 1910 veröffentlichte, entstand dann das Libretto zur »Arabella«, die am 1. Juli 1933 in Dresden uraufgeführt wurde. Einzig »Die ägyptische Helena« hat wohl eine in etwa begrenzbare Entstehungszeit von 1919 bis 1924; die Uraufführung fand am 6. Juni 1928 in Dresden statt, aber Strauss arbeitete noch nach Hofmannsthals Tod bis 1933 an der sogenannten Wiener Fassung der »Helena«.

»Die Josephslegende«

Wenn man auf diese letztgenannten Werke den Blick richtet, dann fällt zumindest eine Merkwürdigkeit auf: Eigentlich sollte man glauben, dass mit dem Ballett »Josephslegende« der abgelehnte Erstwunsch Hofmannsthals gegenüber Strauss, ein Ballett (»Der Triumph der Zeit«) zu vertonen, eine späte, hoch willkommene Realisierungsmöglichkeit erlebe. Hier nun konnte der Librettist ohne Worte, nur in den Ausdrucksformen der Musik und des Szenisch-Visuellen eine Geschichte übermitteln, die eben nicht – trotz eines Geschehens-Szenars – der Unzuverlässigkeit der Wortsprache ausgeliefert war. Die eigentlich anzunehmende Begeisterung bei der Planung und Entstehung des Werkes blieb aber beim Librettisten erstaunlicherweise weitgehend aus. Dies ist auch deshalb erstaunlich, weil der Inhalt der »Josephslegende« weit weniger mit Bedeutungen und Vorgeschichten aufgeladen war als der frühe »Triumph der Zeit«, und das bedeutete auch weit praktikablere Vertonungs- und Visualisierungsmöglichkeiten für dieses neue Werk. Möglicherweise hat diese Zurückhaltung des Librettisten mit dem Initiator zum Ballett, Harry Graf Kessler zu tun, denn parallel zu den ersten Plänen kam die Arbeit am »Rosenkavalier« zu jenem

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ende, das, ganz abgesehen vom großen Erfolg der Oper, durch die doch recht heftige Auseinandersetzung in Fragen der Autorschaft zwischen Graf Kessler und Hofmannsthal gekennzeichnet ist. Zur Erinnerung: Die heftige, empörte Schilderung Kesslers dieser Angelegenheit im Brief an Bodenhausen ist mit dem 24. März 1912 datiert. Ausgerechnet aber dieser tief beleidigte und gekränkte Kessler war der Initiator des Ballett-Projekts, und er versuchte den reservierten Hofmannsthal für seinen Plan zu gewinnen. Anlass war die unglaubliche Karriere des »Ballets Russe« und seines Leiters Diaghilew und besonders der Enthusiasmus des Publikums gegenüber dem »Wundertänzer« Nijinsky in diesem Ensemble – eine Begeisterung, die durch ganz Europa ging. Graf Kessler gehörte zu den Zuschauern, die von Diaghilews Gruppe im Sommer 1909 in Paris fasziniert waren. Darüber berichtete er Hofmannsthal brieflich und er zog schon in diesen Schreiben vom 28. Mai und 5. Juni 1909 vorsichtig in Erwägung, Hofmannsthal möge doch mit Strauss »für diese Leute«, zumal für den »jungen Nijinski«, ein Ballett schreiben. Das war für Kessler deshalb besonders wichtig, weil er von einem überwältigenden Eindruck berichtete, den diese »neue Kunst« der russischen Tänzer in unvorstellbarer »Vollkommenheit« in einem »Wunder von Bewegung, Farbe und Schönheit«[58] ausübt. Überschwänglich sucht er den Librettisten zu überreden, zu einer Aufführung der Diaghilew-Tänzer nach Paris zu kommen, weil vielleicht eine unabsehbare Wirkung auf Hofmannsthals Phantasie der Ertrag dieser Darbietungen sein könnte. Auch wenn Hofmannsthal aus verschiedenen Gründen nicht nach Paris reist, ist der Nährboden für den am Tanz und am Ballett sehr interessierten Autor für ein eigenes Werk dieser Gattung bereitet. Vergessen konnte er die Anregung ohnehin nicht, denn Diaghilew und seine Mitstreiter, zumal Nijinsky, waren in diesen Jahren in aller Munde, und keine kulturorientierte Zeitschrift konnte es sich leisten, nicht über deren legendäre Aufführungen zu berichten. Auch Kessler schrieb an Hofmannsthal immer wieder begeistert über die Russen-Tänzer, wobei er auch häufig, für Hofmannsthal sehr wichtig, über deren Bühnen- und Kostümgestaltungen in innovativen Inszenierungen informierte. Dafür war der hochgeschätzte

58 BW Kessler, S. 234 und S. 239ff.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Léon Bakst beim »Ballets Russes« zuständig. Und genau über diesen Bakst kommt es zur ersten Begegnung mit dem russischen Ballett: Hofmannsthal hatte das hohe Lob auch und gerade für das Bühnenbild und die Kostüme in den Berichten Kesslers sehr genau zur Kenntnis genommen. Und er glaubte in der Mitte des Jahres 1911 für seine Oper »Die Frau ohne Schatten« die Atmosphäre der Märchen aus 1001 Nacht zu benötigen. Abgesehen davon, dass hier erneut sinnfällig wird, wie sehr das Entstehen der Werke ineinander spielt, ist das Sujet von 1001 Nacht zuvor von Bakst auf der Bühne in der Inszenierung von Rimsky-Korsakows Ballett »Schéhérazade« realisiert worden. Und im Zusammenhang mit der Bitte an Kessler, den Kontakt zu Bakst herzustellen, schreibt Hofmannsthal selbst erstmals davon, mit den Russen ein Ballett zu realisieren: »Wenn sich Bakst interessieren könnte, für mich zu arbeiten, würde ich auch sehr gern ein Ballett mit ihm machen.«[59] Diese Bereitschaft fällt natürlich bei Kessler auf fruchtbaren Boden: Er nimmt sofort in dieser Frage mit den Russen in Paris Kontakt auf und kann dem Librettisten nicht nur berichten, dass Bakst über Hofmannsthals Frage sehr erfreut gewesen sei und sogar erwäge, den Autor in Wien aufzusuchen, sondern er kann ihm auch Diaghilews Wunsch mitteilen: »Diaghilew hat mich inzwischen beauftragt, dich um ein Ballett mit Musik von Strauss für Nijinsky (Hauptrolle) zu bitten.«[60]

Hofmannsthal stimmt nun ausdrücklich dieser Bitte zu, die ja eigentlich dasselbe erbittet, was der Autor zuvor als Ballettplan bereits selbst benannt hatte. Interessant aber ist eine Bemerkung Hofmannsthals, die deutlich macht, dass er aus dem Streit mit Kessler um die Autorschaft und deren Formulierung beim »Rosenkavalier« gelernt hat. Er fügt nämlich seiner Zustimmung zu den Ballettplänen einen Hinweis an, der Kessler ausdrücklich die offizielle Mitautorschaft anträgt: »Möchtest du das, ganz officiell, *mit mir machen?!?*«[61] Es ist sicherlich naheliegend, dass die »Rosenkavalier«-Kontroverse für dieses Angebot Hofmannsthals, der gewiss neuen Streit vermeiden

59 Ebd., S. 329.
60 Ebd., S. 331.
61 Ebd., S. 333.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wollte, eine gewichtige Rolle gespielt hat, aber es wird nicht der einzige Grund für diese Großzügigkeit gewesen sein. Es ist auffallend und es ist auch merkwürdig, dass diese Ballettplanung eigentlich bei Hofmannsthal keine große Freude, erst recht keine Begeisterung erkennen lässt. Es scheint beinahe so, als ob er froh sei, die Entstehung dieses eher ungeliebten Ballett-Kindes in die Hände Kesslers legen zu können.

Auch die rasche prinzipielle Zustimmung von Richard Strauss vom August 1911, das geplante Ballett zu vertonen, löst bei Hofmannsthal keineswegs ein Engagement gegenüber diesem noch zu schaffenden Werk aus, für das, wie bei der Frühphase der »Ariadne auf Naxos«, noch gar kein darzustellender Stoff erwählt war. Der Brief an Kessler vom 14. August 1911 lässt die fehlende Begeisterung für das Ballett deutlich werden, wenn er dem Grafen mitteilt, dass für eine »gemeinsame Arbeit an der Sache [...] wohl frühestens der Februar in Frage« kommt und ohnehin die Realisierung »frühestens für 1914«[62] denkbar sei.

Es gibt aber dennoch zwei auffallende Aktivphasen Hofmannsthals im Entstehungsprozess der »Josephslegende«, und zwar das Frühjahr, genauer: Anfang März 1912 und die beiden Wochen vom 25. Mai bis zum 7. Juni 1912, als sich der Autor in Paris aufhielt. Die Gründe dafür sind nachvollziehbar und, besonders der zweite, wichtig für die bei Hofmannsthal grundsätzlich höchst bedeutsame Bildende Kunst. Zwar hatte Hofmannsthal sehr viel über die geradezu sagenhafte Tanzkunst Nijinskys gehört, und seine produktive Phantasie konnte sich sicherlich ein angemessenes Bild von diesen tänzerischen Leistungen machen, aber die unmittelbare Wahrnehmung der Bühnenpräsenz Nijinskys ist durch nichts zu übertreffen. Hofmannsthal hat Anfang März 1912 während des Wiener Gastspiels vom Diaghilew-Ballett erstmals Nijinsky selbst auf der Bühne gesehen. Viele seiner Freunde werden anschließend mit Briefen bedacht, in denen sich Hofmannsthal enthusiastisch über die von ihm gesehenen Auftritte der Russen, zumal Nijinskys, äußert. Mehr noch: Der doch eigentlich erst 1914 für die Realisierung des Balletts in Aussicht nehmende Hofmannsthal setzt sich so-

62 Ebd., S. 338.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fort nach den Auftritten der Russen hin und entwirft zwei Szenare für Ballette für Nijinsky und Diaghilew – dies jedoch ohne jede Rücksprache mit Strauss und Kessler; zudem waren es keine Weiterentwicklungen des geplanten Werkes, sondern zwei völlig andere, neue Ballett-Entwürfe Hofmannsthals, und zwar »Die Furien« und »La mort du jeune homme voluptueux«. Natürlich löst auch diese Aktivität bei Kessler eine tiefe Verärgerung aus, da er doch von Hofmannsthal selbst aufgefordert worden war, mit diesem zusammen für Nijinsky und Diaghilew ein Bühnentanzwerk zu schreiben. Auch dies ist ein für den weiteren Gang der »Josephslegende« belastendes Missverständnis zwischen dem Grafen und Hofmannsthal.

Erst Ende Mai 1912 kommt es dann für das schon 1909 in Aussicht genommene neue Ballett zu entscheidenden Gesprächen in Paris, und dort kann man die zweite Aktivphase Hofmannsthals erkennen. Der Autor war zu einem erneuten Gastspiel der Russen in die französische Hauptstadt gereist und kam dort mit Kessler, Diaghilew und weiteren Interessierten über das geplante und zugesagte Ballett ins Gespräch. Diaghilew drängte auf eine rasche Fertigstellung des Werkes, von dem man zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal wusste, wovon es handeln sollte. Der Druck, den Diaghilew auf Hofmannsthal und Kessler ausübte, wurde noch durch eine weitere Merkwürdigkeit verstärkt, von der man eigentlich hätte annehmen können, dass diese zu einer sofortigen Ablehnung der Mitarbeit Hofmannsthals hätte führen müssen: Denn der Impressario drängte nicht nur auf die Fertigstellung des noch themenlosen Balletts, sondern er schrieb auch für dieses noch ungeschriebene Werk das Bühnenbild und die Dekorationen vor. Dies hätte für Hofmannsthal eigentlich eine völlig unakzeptable Zumutung sein müssen, wenn man bedenkt, wie wichtig diesem das Szenische und die Dekoration bei allen seinen Werken schon in deren Entstehungszeit war – und dies ist für ein Ballett noch weit bedrängender. Denn im wortlosen Ballett wird die Problematik nonverbaler Mitteilung im Visuellen noch schwieriger und auch entscheidender für das Verstehen des Ganzen.

Völlig überraschend ist der Librettist aber nicht durch die eigentlich unzumutbare Bedingung Diaghilews verärgert, sondern genau diese löst die zweite Aktivphase Hofmannsthals aus. Diese unerwartete Re-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aktion des Autors liegt gerade an der Dekoration und den Kostümen, die vorgegeben sind. Das wird sofort klar, wenn man die knappe Beschreibung der vorgegebenen Kostüme und des bereits existierenden Dekorativen betrachtet. Der in beständigen Geldnöten befindliche Diaghilew hatte für die dann am Ende wegen eines Streits nicht realisierte Aufführung von Debussys »Les Fêtes« bereits hohe Summen für die opulenten Bühneneinrichtungen des berühmten Malers und Mitgestalter im Russischen Ballett, Alexandre Benois, ausgegeben. Auf diese musste er nun für das neue Werk zurückgreifen, da er sich wegen seiner Geldprobleme keine neue Bühneneinrichtung leisten konnte. Kessler notiert in seinem Tagebuch am 3. Juni 1912, knapp auf das Wesentliche verweisend, über diese Bühneneinrichtungen: »Dekoration und Kostüme seien im Stil des Paolo Veronese, die Dekoration eine grosse Palladiosche Säulenhalle mit einer erhöhten Loggia hinten, wie auf Veroneses Hochzeit zu Cana, die Kostüme zum Teil venezianisch, zum Teil orientalisch.«[63]

Eine der bei allen hier beteiligten Künstlern (aber wohl bei allen überhaupt geltende) deutliche Eitelkeit scheint kurz zwischen einen Fortgang des Balletts zu treten, wird aber rasch überwunden. Kessler berichtet Hofmannsthal am Folgetag, am 4. Juni 1912 über den eigentlich diktatorischen Vorschlag der Übernahme des bestehenden Dekorativen. Von Kessler wird überliefert, dass der Dichter »zuerst auf[brauste]«,[64] er tat dies aber nicht wegen der eigentlichen Zumutung des Impressarios, sondern weil er in Diaghilews ausdrücklichem Wunsch nach Beteiligung von Richard Strauss am geplanten Ballett eine Bevorzugung des Komponisten ihm gegenüber argwöhnte. Kessler konnte ihn darin rasch beruhigen. Beide machten sich dann sofort auf den Weg in den Louvre, um sich die dort hängenden Veronese-Bilder ins Gedächtnis zu rufen. Und genau hier setzt die zweite Aktivphase Hofmannsthals im Blick auf die Entstehung der »Josephslegende« ein.

Natürlich fühlt man sich sofort an den Werdeprozess der »Ariadne auf Naxos« erinnert, deren zweite Fassung übrigens parallel zur »Jo-

63 Harry Graf Kessler, Das Tagebuch. Bd. 4: 1906–1914. Hg. von Jörg Schuster. Stuttgart 2005, S. 841.

64 Ebd., S. 842.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sephslegende« entsteht. Noch bevor ein Wort des Textes der »Ariadne«-Erstfassung geschrieben war, teilte Hofmannsthal dem Komponisten in einem Szenar zur künftigen Oper die beiden Gestalten mit, die das Werk leitend prägen sollten, Poussin und Callot. Von der »Josephslegende« gab es sogar noch nicht mal eine Geschichte, die tänzerisch realisiert werden sollte; es gab am 4. Juni 1912 beim Gang in den Louvre außer dem »Gattungsziel« Ballett nur jene im Stil Veroneses entworfene Dekoration, die an ihn erinnernden Kostüme und die »Palladiosche Säulenhalle«. Die lebendige Aufnahme der Anregungen aus der Bildenden Kunst bei Hofmannsthal wird gerade bei diesen beiden Werken besonders deutlich. Und genau wie Poussin kann auch Veronese für den Fortgang der Kunstentwicklung im Sinne Hofmannsthals herangezogen werden. Veronese, Palladio und auch später Tintoretto sind die Künstler, die während der gesamten Entstehungszeit des Balletts und im Ballett selbst gegenwärtig bleiben. Und wie bei Poussin werden auch bei Veronese, zumal in der ausdrücklich genannten »Hochzeit zu Kanaa«, die Zeiten und unterschiedlichen Welten (»zum Teil venezianisch« – »zum Teil orientalisch«) ineinander geblendet. Und genau das verdeutlicht die ästhetische Überzeugung Hofmannsthals vom spiralartigen Fortschritt der Kunst, zumal nun noch eine mit der Tradition eng verbundene Gegenwarts-Musik von Strauss im Sinne jener »Schraubenlinie« hinzukommt und natürlich das nun rasch gefundene Sujet der Versuchung des knabenhaften Joseph durch die verführerische Frau des Potiphar – eine geradezu exemplarische Geschichte für die scharfe Antithese der beiden Hauptfiguren, »die zum Schluß in polarem Gegensatz, die eine zum lichten Himmel hinauf, die andere zum jähen Tod und zur Verdammnis führt«.[65]

Dass sich auch die Musik von Strauss dem Gedanken der Entwicklung in einer Schraubenlinie als mit Gewesenem verbundener Fortschritt eng verpflichtet sieht, zeigt die Forderung des Komponisten nach einem mit 128 Stimmen ungewöhnlich großen Orchester: Die damit erreichte Opulenz und der Glanz stehen für jene spätzeitliche Pracht, die in der Ästhetik Hofmannsthals vorgesehen war.

65 BW Strauss (1970), S. 187.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Und wie bei eigentlich allen Werken, bei denen mehrere Schöpfer aktiv waren, so geht es auch bei der »Josephslegende« nicht problemlos zu einem glücklichen Ende.

Sicherlich auch getragen von den bitteren Erfahrungen des Autors mit der Autorschaft des »Rosenkavaliers«, verhält sich Hofmannsthal recht lange sehr großzügig und wirklich anerkennend über die Leistungen Kesslers beim Ballett. Er macht sich sogar nach dem beachtlichen Erfolg der Uraufführung bei seinem Vater lustig über seine pekuniär lohnende und zugleich kurze Arbeit daran: »eine Sache, die mich 35 Minuten Arbeit gekostet hat, mindestens 25.000 Kronen, vielleicht auch das Doppelte«[66] bringt. Noch im November 1917 bemerkt er zu einer Aufzählung seiner Werke bei der Nennung der »Josephslegende« schriftlich: »Autor davon ist Graf Kessler nicht ich! Wie in der Vorrede klar u[nd] deutlich gesagt ist!!«[67]

Diese Bescheidenheit im Blick auf die Autorschaft ändert sich allerdings später. 1922 schreibt er in seinem »1. Wiener Brief«,[68] dass er den Joseph-Stoff gewählt habe, begründet die in Wahrheit wohl gar nicht von ihm getroffene Wahl und fügt sachlich unrichtig hinzu, dass er auch die Kostüme in der Art der Spätrenaissance eines Veronese vorgeschrieben habe.

Aber auch Kesslers Darstellung des Entstehungsprozesses ist wie beim »Rosenkavalier« recht einseitig. Er behauptet in seinem Tagebuch, dass er das Szenar des Balletts nach dem Louvre-Besuch in kürzester Zeit alleine geschrieben, und nur für den ganz kurzen Schluss die Hilfe Hofmannsthals erbeten habe. Abgesehen davon, dass sicherlich beim gemeinsamen Louvre-Gang der beiden Schöpfer Gespräche über das Szenar stattfanden, also sicherlich Hofmannsthal Vorschläge dafür benannt hat, sind ja auch die vielen späteren Modifizierungen der Bühnenanweisungen weitgehend von Hofmannsthal vorgenommen worden.

66 SW XXVII Ballette, Pantomimen, Filmszenarien, S. 482.

67 Vgl. Rudolf Hirsch, Hugo von Hofmannsthal und das Ballett. Zwei unbekannte Entwürfe für das Russische Ballett und Zeugnisse zur Entstehung der »Josephslegende«. In: NZZ, 24./25. Januar 1981, Nr. 19.

68 Vgl. GW RA II, S. 272–284.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gewichtiger, wenngleich für die Entstehung des Balletts weniger folgenreich, war der sich immer deutlicher abzeichnende Dissens zwischen Hofmannsthal und Kessler in Fragen der Ästhetik: Kessler tendierte immer mehr zu jenem Avantgardismus, wie er in seinen Augen von Nijinsky und auch Strawinsky im »Sacre« verkörpert wurde, während Hofmannsthal sich, wie gesagt, eher auf die Spiralentwicklung der Kunst im Sinne einer einfallsreichen Neukonstellation stützte und eine deshalb eher konservative Revolution verfolgte.

Auch zwischen Hofmannsthal und Strauss kam es zu einer eher zurückhaltend geführten Auseinandersetzung: Strauss hatte sehr genau die Kontraposition zwischen dem unschuldigen Joseph und der betörenden und zugleich rücksichtslosen Frau des Potiphar musikalisch umgesetzt. Dabei hatte der Komponist wie schon in den anderen mit Hofmannsthal geschriebenen Opern die geheimen Verwandtschaften der Gegensätze komponiert – und das hört man. Hofmannsthal waren deshalb die Gegensätze nicht scharf genug vertont. Man einigte sich aber rasch.

Aber es gab noch vor der Uraufführung ein völlig überraschendes, durchaus beschwerendes Ereignis, an dem die beiden Schöpfer keinerlei Schuld hatten: Im Herbst 1913 kommt es zu einem irreparablen Bruch zwischen Diaghilew und Nijinsky mit der Folge, dass der Tänzer, für den ja eigentlich die Rolle des unschuldigen Joseph gedacht war, ausfiel. Statt seiner übernahm der junge Leonid Miassin (später sehr berühmt unter dem Namen Léonide Massine) die Joseph-Partie. Den Berichten zufolge ist das dem jungen Tänzer gut gelungen, wenngleich wohl von ihm noch nicht das Magische des Nijinsky ausging. Jedenfalls war der Uraufführung des Balletts am 14. Mai 1914 in der Pariser Oper ein beachtlicher Erfolg beschieden. Es mag sein, dass die Musik von Strauss etwas süßlich anmutet, aber eine Revitalisierung dieses Balletts in einer einfallsreichen Inszenierung scheint nicht undenkbar.

»Die Frau ohne Schatten«

Hinsichtlich der Zweifel an der Verlässlichkeit der Wortsprache ist die Bewältigung dieses Problems durch Musik und Visuelles in einem Bal-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lett gewiss eine Extremlösung. Aber auch in dieser Gattung muss in einem Zusammenspiel der Künste – und dies schließt auch eine von einem Autor erzählte Geschichte als Szenar ein – das tänzerisch-musikalisch vergegenwärtigte Geschehen nachvollziehbar sein. Während des Entstehens der Josephslegende arbeiteten Hofmannsthal und Strauss immer auch weiter an der Oper »Die Frau ohne Schatten«, von der Hofmannsthal ja bereits am 31. Oktober 1910 etwas nebulös als Plan für ein »phantastisches Schauspiel« berichtete. Im Blick auf die eigentlich rechts lange Entstehungsgeschichte dieser Oper wirkt das Ballett in der Tat wie ein Gelegenheitswerk und Nebenprodukt. Aber auch dieses ist dennoch ein wichtiges Beispiel für Hofmannsthals Realisierung seines lebenslang geltenden Interesses an der Kooperation der Künste. Die Arbeit an der »Frau ohne Schatten« nimmt nach der Fertigstellung des Balletts noch zu, auch in der stets intensiver werdenden Kooperation mit dem Komponisten. In der Entstehung dieser neuen Oper tauchen nämlich verdichtet Probleme auf, die es der Sache nach schon im »Rosenkavalier« und in der »Ariadne auf Naxos« gab, am wenigsten indessen im Ballett: Hier in der Entwicklung der »Frau ohne Schatten« offenbart sich der zuweilen nur als kurios oder humorig gesehene Hinweis Kassners aus der Welt des Stierkampfes (Hofmannsthal sei ein »außerordentlicher Banderillero und kein guter Toreador«) als tiefe Einsicht in das Schaffen des Wiener Autors, das messerscharf auf eine von dessen Schwächen hinweist.

Der ungemein gebildete Autor hatte für die »Frau ohne Schatten« eine Idee, die zunächst im Blick auf das »Kalte Herz« von Hauff mit Stoff gefüllt wurde. Es existierte, auch dies eine Besonderheit, keine zu bearbeitende Vorlage für das entstehende Libretto, das deshalb eine sicherlich reich kulturgesättigte Erfindung des Autors bleibt. Bis zur Fertigstellung des Werkes erhält sich das Motiv der Hauffschen Herzenskälte im Libretto lebendig, auch wenn der Autor sich gegenüber Strauss vehement vom Text Hauffs distanziert. In der langen Entstehungszeit aber kommen unübersehbare Anregungen aus der dem Autor umfassend zur Verfügung stehenden Kulturwelt hinzu, die kaum noch bruchlos zusammengefügt werden können und eigentlich bei jeder neuen Einflussnahme neue, beinahe unlösbare Probleme für die Synthese des Ganzen und für die Handlung des Librettos

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und deren Verständlichkeit mit sich bringen: Schon Ende Februar 1911 tritt, so schreibt Hofmannsthal selbst, an die Stelle der (oder besser: zur) Hauffschen Dichtung die Vorstellung der »phantastisch-komischen Oper im Stile des Gozzi«, also die schon in der »Ariadne auf Naxos« durch Zerbinetta und ihre Vasallen lebendige Welt der commedia dell'arte. Hinzu kommen Vorstellungen aus dem Orientalischen: Dies war ja der Grund, mit Bakst und dem russischen Ballett für ein mögliches Bühnenbild der »Frau ohne Schatten« im Felde der Märchen aus 1001 Nacht Kontakt in Paris aufzunehmen. Schon Keikobad ist eine Gestalt der persischen Mythologie; diese tritt zwar nicht selbst in der Oper auf, hat aber in ihrer anwesenden Abwesenheit eine zentrale Bedeutung für das gesamte Geschehen der Oper. Strauss in seinem ungemein differenzierten und aufschließenden Blick für die librettistischen Zusammenhänge hat sofort die Analogie zur wichtigen, aber gleichfalls szenisch unsichtbaren Agamemnon-Figur in der »Elektra«-Oper gesehen und wie in dieser das prägend-markante Agamemnon-Motiv, nun für die »Frau ohne Schatten« ein Keikobad-Motiv entworfen. Dadurch kommt es für den Geisterfürsten Keikobad zu einer bedeutsamen musikalischen Präsenz bei gleichzeitiger szenischer Absenz.

Von Anfang an ist bei der Libretto-Entstehung von Goethe, seinem »Märchen« wie vom »Faust« die Rede, aus dem sogar kurze Zitate in das Libretto einfließen. Mozarts »Die Zauberflöte« wird als Analogon zur »Frau ohne Schatten« vom Librettisten genannt; biblisches Geschehen wird im Urteil Salomons im 3. Akt wichtig. Neben dem Alten Testament und dem Slawischen empfängt der Text zudem Anregungen aus Texten von Büchner, E.A. Poe, Novalis, Dostojewsky, aber auch aus musikdramatischen Werken Wagners und bis hin zur zeitgenössischen wissenschaftlichen Literatur in der Psychopathologie. Dies führt insgesamt naturgemäß zu einer beispiellosen Symbol- und Bildverdichtung und zeigt sich geradezu als exemplarisches Beispiel des Entstehens von Kunst aus Kunst.

Zudem spielen wieder die Gegensätze eine entscheidende Rolle: Wie schon in der »Ariadne auf Naxos« stehen sich auch hier polar entgegengesetzte Welten gegenüber wie die geteilte Götter- und Geisterwelt, Paläste und Hütten, Kälte und Menschlichkeit und auch Paar-Gegen-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sätze, die aber alle in ihrer Polarität Verwandtschaften zueinander unterhalten. Bis Mitte 1911 hat Hofmannsthal ein weitgehend gültig bleibendes Szenarium und aber auch zentrale Handlungsstränge und die wichtigsten Gestalten seines neuen Librettos entworfen, dessen Geschehen sich auf keine Vorlage stützen kann.

Dass dann beim 2. und 3. Akt eine Stockung im Entstehen eintritt, verwundert angesichts der immer noch zunehmenden Bild-, Symbol- und Handlungsdichte nicht. Strauss kritisiert mit guten Gründen den Text deshalb als zu skizzenhaft; er bezweifelt, dass bei all diesen gegenwärtigen Dimensionen das Werk als Oper und als Ganzes irgendwie zusammengehalten werden kann.

Hier verdichtet sich das grundsätzliche Libretto- oder auch Dichtung-Musik-Problem: Die Wortsprache ist gesungen eben nicht völlig zu verstehen. Hier nun kommt der Visualisierung des Vorgängigen eine immer größer werdende Bedeutung zu – und genau über diese ästhetisch-praktischen Fragen diskutieren deshalb Strauss und Hofmannsthal in ihrem Briefwechsel der Entstehungszeit der »Frau ohne Schatten« zunehmend intensiver. Der Bühnenbildner Roller und der Regisseur Reinhardt sollen diese komplizierte Handlung und den Bildreichtum des gesungenen Librettos auf der Bühne begreifbar machen. Die Möglichkeiten des Verstehens und die dies begünstigenden Visualisierungen führen am Ende zu textlichen Vereinfachungen und auch Erweiterungen, die nicht selten von Strauss initiiert wurden.

Liest man den Libretto-Text ohne die Beigabe der Musik, wirkt er erstaunlich unmittelbar, selbstverständlich und natürlich: Man merkt ihm kaum an, wie eklektizistisch er konstruiert ist. So wundert es nicht, dass Hofmannsthal quasi zeitgleich am Libretto und an einer Erzählung »Die Frau ohne Schatten« arbeitet, die beinahe identisch mit dem Libretto-Text ist und zu den gelungensten Prosatexten Hofmannsthals überhaupt zählt. Die Erzählung erschien erstmals 1919. Abgesehen von den wenigen, jedoch bedeutsamen Änderungen des Prosatextes gegenüber dem Libretto, ist ein Vergleich der beiden Werke beeindruckend: das Erzählwerk besticht durch seine sensiblen und differenzierten Abschattierungen, die bei genauer Lektüre zutage treten; beim Hören der Oper, bei dem man keineswegs alle Dimensionen der Symbolverdichtungen und der Bildlichkeit vernehmen kann,

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beeindruckt indessen die besonders der Musik geschuldete Intensität der Gemütslagen und die Gleichzeitigkeit des Unterschiedlichen – etwa im Ensemblegesang. Gerade hier zeigt sich der Grund erneut und besonders eindringlich, der den sprachskeptischen Hofmannsthal bewogen hat, sich der anderen Kunst in der Synthese mit den Möglichkeiten des Visuellen zu öffnen. Erst in dieser Konstellation der Künste scheint eine Verlässlichkeit der Mitteilung möglich zu sein, über die die Wortsprache allein niemals verfügen kann.

Die Endfassung des Librettos schickt Hofmannsthal am 19. September 1915 an Strauss, der seine Komposition im Juni 1917 abschließt. Wegen des Krieges fand die Uraufführung erst am 10. Oktober 1919 in Wien statt. Der Erfolg hielt sich in Grenzen und zumeist warf die Kritik der Oper eine allzu komplizierte Handlung vor. Dies hat sich allerdings in den letzten ca. 80 Jahren grundlegend geändert: Heute zählt die Oper, die Strauss selbst für sein bedeutendstes Werk hielt, trotz der hohen Anforderungen an die Regie und auch an die Sängerinnen und Sänger zum Standardrepertoire nicht nur der großen Opernhäuser.

»Die ägyptische Helena«

Im Rückblick auf »Elektra« und »Ariadne auf Naxos« scheint der von Strauss geförderte Entschluss, die »Ägyptische Helena« als nächste Oper gemeinsam zu schaffen, durchaus verständlich zu sein, denn die Antike und das in ihr geschilderte, oftmals exemplarische Geschehen ist zumindest den Kulturfreunden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend bekannt gewesen. Dies ist sicherlich einer der Gründe für Strauss gewesen, wieder auf einen antiken Stoff zurückzukommen, der nicht mit den großen Verständnisproblemen zu kämpfen hat wie etwa die komplizierten Vorgänge der »Frau ohne Schatten«. Jetzt sollte also angesichts des bekannten Stoffes die »mythologische Oper« als »die wahrste aller Formen« gelingen – so Hofmannsthal selbst 1928 in seiner Prosaskizze »Die ägyptische Helena«.[69] Ausgerechnet der komplizierte Helena-Stoff wurde dazu ausersehen, ein einfaches Verste-

69 GW DV, S. 512.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hen des mit ihm gestalteten Operngeschehens nach der »Frau ohne Schatten« zu ermöglichen. Mit diesem Plan hatten die beiden sehr guten Antiken-Kenner Hofmannsthal und Strauss das Publikum überschätzt, denn es gibt kaum einen anderen Antiken-Stoff, der ein derart kompliziertes Gewebe darstellt, das selbst ein gebildeter Bürger der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum lückenlos zu durchschauen in der Lage ist. Diese zwischen 1919 und 1924 entstandene Oper wurde am 6. Juni 1928 in Dresden uraufgeführt; die sehr zurückhaltend-kritischen Pressereaktionen auf die Premiere sind auch bei den im selben Jahr stattfindenden Aufführungen des Werkes in Wien, München und Hamburg festzustellen. Der zuweilen sehr selbstkritische Hofmannsthal und der bei allem Selbstbewusstsein durchaus zuweilen an seinen Werken zweifelnde Strauss konnten diese Zurückhaltung in der Resonanz nicht verstehen, weil beide von ihrem Opus sehr überzeugt waren. Strauss hat noch nach dem Tod seines Librettisten bis 1933 versucht, die Komposition zu überarbeiten, um sie – durchaus im Sinne der partiell sogar scharfen Kritiken – attraktiver zu machen. Aber auch der sog. »Wiener Fassung« des Komponisten von 1933 war kein Erfolg beschieden. Zu einer Aufführungstradition ist es nicht gekommen, wohl zu mehreren neuen Verstehensanläufen, so noch 2003 bei den Salzburger Festspielen.

Die beiden Schöpfer haben in diesem Werk wohl zu viel gewollt. Da ist zunächst die verwickelte Rezeptionsgeschichte der nach Ägypten verpflanzten Helena, die es von vornherein verhindert, dass jeder Rezipient die Geschehensabläufe kennt. Gerade beim Stoff der Helena zeigen sich die Folgen des polytheistischen griechischen Götterglaubens und des daraus resultierenden fehlenden Priestertums besonders eindringlich: Es kommt nicht zu vereinfachten Systematisierungen der Götterwelt und damit auch nicht zu eindeutigen mythologischen Vorgängen. Dadurch wird für immer die schöpferische Möglichkeit bewahrt, Mythen weiterzuentwickeln oder gar neu zu bilden. Es gibt natürlich recht einfache Vorgänge um und mit Gestalten der griechischen Mythologie – so etwa bei Elektra. Aber gerade die Helena-Figur hat schon in der Antike selbst geradezu gegensätzliche Geschehensvarianten erzeugt. Im mythographisch gängigen Geschehensgerüst ist Helena die vielfach und unterschiedlich ungetreue Ehefrau des Mene-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

laos, der aber immer wieder dem Charme und der Schönheit seiner Frau erliegt. Dieses in der Antike gängige, eher negative Bild der Helena stieß auch damals schon auf eine erhebliche und strafandrohende Gegenwart der Götterwelt, die das Negativbild von Helena als ungetreuer Frau nicht akzeptieren wollte – darüber berichtet mehrfach schon Platon. Die Mythographie erschließt deshalb einen Ausweg: Es sei nicht die wirkliche Helena ehebrechend mit Paris nach Troja gegangen, sondern ein der Helena zum Verwechseln ähnliches nebelhaftes Truggebilde, nämlich das Phantom Helena, während die wirkliche Helena, ehrbar und charakterfest, nach Ägypten gelangt sei und dort einige Jahre gelebt habe, bis der von Troja zurückkehrende Menelaos sie nach langen Irrfahrten in Ägypten gefunden und dann heimgebracht habe. Auch dieser grob geschilderte Geschehensablauf findet eine Fülle von Varianten, so dass insgesamt die Helena-Geschichte geradezu unüberschaubare Möglichkeiten bietet, Modifikationen zu erfinden, die der Welt des Erfinders der Variationen entspringen und für diesen sehr wichtig sind. So naturgemäß auch und gerade bei Hofmannsthal, den das Verhältnis zwischen wahrer Helena und deren Trugbild alleine schon deshalb sehr interessieren musste, weil es ihm Möglichkeiten bot, das von ihm zeitlebens verfolgte Ichproblem, das ja schon in der Konstellation Chrysothemis und Elektra in der frühen Oper erscheint, vielschichtig zu präsentieren. Dies geschieht, wie schon in »Elektra«, aus dem Horizont Hofmannsthals und seiner Zeit. Weit entfernt von der Welt der Antike reizen den Librettisten am gewählten Stoff die Ichgefährdung bis hin zum Auseinandertreten in ego und alter ego, aber auch das Komplementäre der Gegensätze wie darin eingebundene Fragen nach der Identität und Kontinuität. Aber auch viele andere, Hofmannsthal stets reizende Gegensatzpaare wie Treue und Treulosigkeit, Handeln und Handlungsunfähigkeit und Erinnern und Vergessen finden im Stoff der »Ägyptischen Helena« ein reiches, künstlerisch gestaltbares Feld. Hinzu kommt noch, dass mit der ›wirklichen‹, nach Ägypten versetzten Helena ein orientalisches Moment in den Stoff gerät. Und gerade die Vorliebe des Autors für Morgenländisches lässt sich ja nicht nur im Opern- und Ballettschaffen, sondern im Gesamtwerk verfolgen; und diese Vorliebe, die sich schon in der frühen Erzählung vom »Märchen der 672. Nacht« zeigt und die insge-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

samt durch die Hofmannsthal prägende historisch-politisch-kulturelle Tradition der Habsburger Monarchie gefördert wird, verstärkt sich im späteren Schaffen sogar noch im »Andreas«-Roman. Ganz am Ende des Fragment gebliebenen Romans wird vom Autor erwogen, orientalische Schauplätze in den Text einzubinden. Stellvertretend für all dieses Bemühungen, sich dem Orientalischen zu öffnen, kann gerade die »Ägyptische Helena« gesehen werden, über die Hofmannsthal in seinem Essay von 1928 selbst sagt, dass sie das »Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich«[70] betont und damit das Ineinandergreifen zwischen dem Spezifischen der orientalischen Welt und seiner eigenen geistigen Landschaft sinnfällig werden lässt.

Wenn man dann noch bedenkt, wie viele Quellen von Homer, Euripides bis hin zu Paul Claudels »Protée« der Librettist und auch der Antiken-Kenner Strauss für diese Oper genutzt haben, die Verwandlungen, Zauberei und komplizierte Verhältnisse von Erinnern und Vergessen sowie Handlung und Handlungsunfähigkeit auf die Bühne bringt, dann muss man fragen, ob das jemand verstehen kann, der nicht oder nur annähernd über das historisch mythologische Wissen der beiden Künstler verfügt. Es kommen ja noch gattungsmäßige Fragen wie gegensätzliche Emotionen fördernde Ausdruckslagen in der Intention beider Schöpfer dazu. So etwa die kaum zu bewältigenden, indessen von beiden Künstlern beharrlich verfolgten Synthesen von Mythologie und Operette, von Tiefsinn und Komik, Schwere und Leichtigkeit: diese Absichten lassen den Zuschauer zuweilen ratlos zurück. Eigentlich wird in dieser »mythologischen Oper« vom Zuschauer noch weit mehr erwartet als in der »Frau ohne Schatten«. Dennoch ist auch diese Oper für den Autor Hofmannsthal wichtig, weil erneut nicht nur die Möglichkeiten nonverbalen Verstehens im Zusammenspiel zwischen Text, Musik und Visuell-Szenischem erörtert und im Werk erprobt werden, sondern weil dieses späte Werk wiederum die für Hofmannsthal so prägende Sprachkrise deutlich werden lässt, eben jenen Zweifel an der Verlässlichkeit der Wortsprache, den man schon beim 21-Jährigen Autor 1895 in »Eine Monographie«[71] feststellen kann

70 Ebd.
71 Vgl. GW RA I, S. 479–483.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und die dann jene beispiellose Formulierung 1902 im Chandos-Brief erfährt. Die stete Gegenwart dieser Sprachskepsis bis im Prinzip zum letzten Werk des Autors zeigt erneut, dass dieser Zweifel an der Sprache eben nicht zu einer Schaffenskrise führt, sondern immer nur neue Möglichkeiten erschließt, ihr in den Werken – wie hier in der späten Oper »Die ägyptische Helena« – entgegenzuwirken.

Die Schlüsselfigur, in der diese lebenslange Sprachkrise Hofmannsthals in der »Ägyptischen Helena« kulminiert, ist »Die alleswissende Muschel«, der es im Unterschied zu den sich in gesungener Wortsprache äußernden Menschen gelingt, in und mit der musikalisch von Strauss vielschichtig und gleichsam das Somnambule fördernden Vertonung sich gegenüber der Zauberin Aithra und deren Dienerinnen in einer Schilderung des Geschehens auf dem Meer verständlich zu machen: Die durch ein »Sprachrohr« singende, natürlich eigentlich unverständliche Muschel schildert den offenkundigen Mordversuch des Menelaos an seiner Frau Helena. Die Mitteilung der Muschel wird verstanden, und durch den Eingriff der Zauberin Aithra wird der Mord verhindert. Diese ungemein mit Bedeutungen aufgeladene Eingangsszene der späten Helena-Oper birgt in sich alle Vorzüge und indirekt auch alle Argumente für die insgesamt unglaublich lohnende Zusammenarbeit zwischen dem Librettisten und dem Komponisten. Es ist kein Zufall, dass nicht nur der Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Strauss während der Entstehungszeit der »Ägyptischen Helena« von 1919 bis 1924, sondern auch der Prosatext »Die Ägyptische Helena« aus dem Uraufführungsjahr der Oper 1928 wahrscheinlich die dichtesten und zentralsten Äußerungen über die Ästhetik und die Aufgabenverteilungen von Dichtung, Musik und szenischer Vergegenwärtigung in der Oper und auch im Ballett überhaupt bieten: Hier wiederholt sich zugespitzt alles das, was bei der Betrachtung des gemeinsamen Schaffens beider Künstler im Felde der Kulturentwicklung des frühen 20. Jahrhunderts wichtig war. Die aus der Sprachnot geborene Öffnung zur Musik und zum Visuellen wird sogar schon Shakespeare zugedacht, bei dem »das Wort immer Ausdruck, niemals Mitteilung« ist. »Shakespeare hat in diesem Sinn lauter ›Opern‹ geschrieben ... Die fälschende Gewalt der Rede geht so weit, daß sie den Charakter des

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt.«[72] Dann trägt der Schreibende die »Kunstmittel« zusammen, mit denen er eine Überwindung der Sprachschwäche in der Dichtung glaubt schaffen zu können: »›Wie ich die Handlung führe, die Motive verknüpfe, das Verborgene anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden – durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation – durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte.‹« Und dann die verblüffte Reaktion des Komponisten, wohl Strauss: »›Aber das sind ja meine – das sind die Kunstmittel des Musikers.‹«[73] Recht hat der Musiker und es zeigt gerade dieser Prosatext, dass Hofmannsthal ungemein viel von Musik verstand, ganz anders als er zuweilen in falscher Bescheidenheit kundtat. Genau treffen die erwähnten »Kunstmittel« auf die Dichtung, aber vielleicht noch viel mehr auf diese Helena-Vertonung von Strauss zu: Die Kompositionsweise allseitiger Verflechtung, Bezüglichkeit, Analogie und Anspielungen offenbart sich gerade in dieser Oper als Kompositionsprinzip, das gestützt wird durch eine noch weit größere Anlehnung an Richard Wagner als in der »Ariadne auf Naxos«. Diese zeigt sich nicht nur in den genannten Prinzipien, sondern etwa auch in der Wagner-nahen Orchestrierung und im Umgang mit den Motiven: Die Leitmotivtechnik ist in der »Ägyptischen Helena« sehr ausgeprägt, etwa dadurch, dass Strauss vielfältige leitmotivische Verknüpfungen entwirft und zudem eine charakterisierende Motivik bevorzugt, die deutliche Bezüge zum Text unterhält und damit den Aspekt des Verstehens der Handlung betont.

Hier nun zeichnet sich in der Wechselwirkung der Künste – hinzu kommt noch das Visuell-Szenische – genau die Möglichkeit ab, nach der der sprachskeptische Hofmannsthal gesucht hat: Erst in dieser Synthese der Künste ist für den Librettisten ein Überwinden der Sprachkrise sogar so weit möglich, dass eine musikalisch einfühlsam gestaltete Gesangspartie einer durch ein Sprachrohr singenden Muschel verlässlicher und verständlicher erscheint als die Wortsprache, weil die vielschichtigen Ausdrucklagen der Musik im Verein mit dem

72 GW DV, S. 510ff.
73 Ebd., S. 512.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Visuellen, Szenischen nicht den Irritationen des gesprochenen Wortes ausgeliefert sind.

»Arabella«

Dass diese Grundfragen auch noch die letzte gemeinsame Oper »Arabella« leiten, liegt auf der Hand, zumal der Stoff und mögliche Werkpläne anfänglich schon im Oktober 1909 zu einem Thema für Hofmannsthal werden. Die erste dichterische Fassung des »Arabella«-Stoffes ist jedoch die zu den schönsten Prosatexten Hofmannsthals zählende Erzählung »Lucidor«, die bereits 1910 erstveröffentlicht wurde. Der Stoff hat den Autor niemals losgelassen, auch wenn es naturgemäß zeitliche Lücken in der Bearbeitung gibt. Hofmannsthal hatte auch daran gedacht, den Stoff in einem »Lucidor«-Film (1923) und/oder in einem Vaudeville (1926) zu verwenden; ab 1923 bringt er den Stoff gegenüber Strauss als Libretto ins Gespräch, wobei »Arabella« immer wieder als »zweiter Rosenkavalier« benannt wird. Das Geschehen soll in Wien in der Mitte des 19. Jahrhunderts spielen, und daran wird sich bis zur Vollendung des Werkes nichts ändern. Strauss drängt immer wieder auf Fertigstellung des Librettos, aber er kritisiert häufig, dass Hofmannsthal eher ein Lustspiel als ein Libretto geschrieben habe. Zögernd gibt Hofmannsthal nach, überarbeitet den Text immer wieder, wobei er die Möglichkeiten der non verbalen Mitteilung in der Oper zunehmend stärker ins Spiel bringt, also der Musik und dem Bühnenbild eine stets größer werdende Kraft im Felde der Mitteilung des Geschehens auf der Bühne einräumt. Am 10. Juli 1929 schickt Hofmannsthal die den Wünschen des Komponisten weitgehend berücksichtigende und dementsprechend überarbeitete Fassung des 1. Aktes an Strauss. (2. und 3. Akt waren zuvor abgeschlossen worden.) Dessen telegraphisch geäußertes Lob des 1. Aktes konnte von Hofmannsthal nicht mehr zur Kenntnis genommen werden, denn es traf an seinem Todestag in Rodaun ein. Strauss schloss seine Vertonung erst 1932 ab; das Werk wurde am 1. Juli 1933 in Dresden uraufgeführt. Es ist anzunehmen, dass – wie üblich – Hofmannsthal wohl noch während der Kompositionsarbeit von Strauss Textänderungen vorgenommen hätte: Unter diesem Aspekt ist »Arabella« ein Fragment geblieben, das indes-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen seit seiner Premiere in Dresden einen andauernden großen Erfolg hatte und auch hat. Kritiker indessen haben im Blick auf die Zwölftontechnik Schönbergs und seiner Freunde und auch im Blick auf die Absage an die kulinarische Oper durch Brecht und Weill in dieser Zeit vor allem in der Vertonung von Strauss Konservatives und gar Rückschrittliches wahrgenommen. Aber auch Hofmannsthal wurde von der Kritik angegriffen, weil er eine allzu konservative Haltung präsentiere, die sich als Mythologisierung Südosteuropas, des Slawischen zwischen Orient und Okzident in der Oper »Arabella« niederschlage.

Wie genau die Schaffensprinzipien und Aufgabenzuweisungen von Dichtung, Musik und Szene beim spätesten Hofmannsthal mit den anfänglichen Intentionen übereinstimmen, von denen ja im Blick auf die frühen gemeinsamen Werke ausführlich die Rede war, zeigt der im Felde der »mythologischen Oper« 1928 entstandene Text Hofmannsthals »Die ägyptische Helena«, aus dem zuvor zitiert wurde. Es seien noch ein paar Sätze aus diesem Schlüsseltext angeführt, weil in ihnen deutlich ausgesprochen wird, dass die Probleme und Fragen des späten Hofmannsthal auch zugleich die des frühen Autors der »lyrischen Dramen« sind, auf die er selbst zu sprechen kommt; und außerdem ist dieser Prosatext im Jahre 1928 publiziert worden, und das heißt: genau zur Entstehungszeit der letzten gemeinsamen Oper »Arabella«.

Nachdem (vermutlich) Strauss auf die Beschreibung der ästhetischen Aufgaben eines Dichters den verblüfften Eindruck von der schöpferischen Identität zwischen Dichter und Komponist kundtut (»›Aber das sind ja meine – das sind die Kunstmittel des Musikers.‹«), fährt Hofmannsthal aufschlussreich fort:

> Es sind die Kunstmittel des lyrischen Dramas, und sie scheinen mir die einzigen, durch welche die Atmosphäre der Gegenwart ausgedrückt werden kann. Denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch – ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. Es ist nicht möglich, dies in bürgerlichen Dialogen aufzufangen. Machen wir

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen. Sie können mir glauben.[74]

Vielleicht zeigt dieses Zitat am deutlichsten, dass die Fragen und Probleme, die den jüngsten Hofmannsthal bedrängen, genau auch diejenigen sind, die den spätesten Autor bewegen. Diese auffallende Kontinuität legitimiert auch den Versuch, Hofmannsthal von der Seite zu fassen, die sich in den Vereinigungen der Künste niederschlägt. Abgesehen davon wird wiederum deutlich, dass das Aufgreifen der Antike und auch anderer in der Vergangenheit liegender Stoffe von seiner Gegenwart geprägt ist, dass also nicht nur die antike Elektra, sondern auch Ariadne wie die »Frau ohne Schatten«, Helena wie die Figuren der »Arabella« seine, Hofmannsthals Gegenwart präsentieren. Ein Jahr vor seinem Tode beruft Hofmannsthal in dieser Prosaskizze seine Gegenwarts-Fragen nach dem Ich, nach dessen Identität und Kontinuität, nach Ichverlust und Mitteilbarkeit. Und das sind die prägenden Themen und Fragen in allen Werken des Autors, die in seiner spezifischen Weise des Umgehens damit das ihn mit dem frühen 20. Jahrhundert generell Verbindende wie aber auch seine Besonderheit zeigen. Diese Besonderheit hat, anders als bei seinen Zeitgenossen, ihren Schwerpunkt im Felde der Oper, des Balletts, also im Verbund mit Musik, dem Szenischen und der Malerei. Jedes der in diesem Text beschriebenen Werke hat einen je anderen Schwerpunkt in dem ausgeklügelten Verhältnis der Künste zueinander, aber alle erwachsen aus einer Sprachnot und sie sind identisch darin, dass sie – mit unterschiedlichen Ergebnissen – genau um diese variablen Konstellationen der Medien ringen. So hätte etwa Hofmannsthals seine Passage im Brief an Strauss vom 18. Januar 1924 während des Entstehens der »Ägyptischen Helena« genau so zu Beginn der Kooperation beim Entstehen der »Elektra« und auch am Ende im Werden der »Arabella« formulieren können: »Die Dichtung muß alles im Nacheinander bringen, wo der Musik ein gewisses Nebeneinander, ja Ineinander gewährt ist. [...] um es zu realisieren, bedarf es eines Malers von bestimmter Phantasie.«[75]

74 Ebd.
75 BW Strauss (1970), S. 510.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Und diese Fragen bleiben bei Richard Strauss auch nach Hofmannsthals Tod lebendig. Der Komponist ist durch seines Librettisten Äußerungen über die Ästhetik der Künste überhaupt und die der Oper im Besonderen, die ja stets Gegenstand ihrer Gespräche und des Briefwechsels waren, derart angeregt beschäftigt und herausgefordert worden, dass er nach dem plötzlichen Tod seines Librettisten am 15. Juli 1929 mit »Capriccio« 1941 seine letzte Oper schreibt, die 1942 uraufgeführt wurde. Diese ist im Prinzip eine Oper über die Ästhetik der Oper und damit geradezu eine Vertonung seines grandiosen Briefwechsels mit Hofmannsthal.

Der große Umbruch in den Künsten und auch Wissenschaften in Wien hat bei Hofmannsthal eine spezifische Ausprägung gefunden. Er ist zweifellos einig mit den verwandten Geistern, die der Sichtbarkeit in den Künsten, also etwa Pantomime, Tanz, Theater und Oper, eine größere Rolle einräumen und dabei auch wagen, neue Wege zu gehen bis hin zur Etablierung der Salzburger Festspiele. Eine besondere Stellung aber nimmt Hofmannsthal in dieser erregenden Zeit der Jahrhundertwende dadurch ein, dass er seine spezifische, ihn bedrängende Sprachkrise geradezu radikal zu lösen versucht: Er öffnet sich dem Medium der Musik umfassend, indem er die Vorzüge dieser Kunst in seine Texte einzubinden vermag. Und bei dieser Mammutaufgabe findet er die ideale Unterstützung durch Richard Strauss, der ja gerade in der Intensität seiner Musik und, mehr noch, in deren grandioser Gegensatzstruktur zugleich genau die stets von Hofmannsthal beklagten Lücken und Schwächen der Wortsprache bekämpfen kann. Darüber hinaus ist die Musik von Strauss, für den Librettisten entscheidend, von einer ins Visuelle strebenden Kraft des musikalisch Malerischen getragen, die von sich aus jene Farben und Szenen zu entwerfen vermag, denen es im reinen Text an Überzeugungskraft mangelt.

Musik UND Bildende Kunst

Man könnte im Blick auf das bisher Erzählte den Eindruck gewinnen, Hofmannsthals Medienöffnung ereigne sich vornehmlich hin zur Musik. Dies ist nicht richtig, denn in allen seinen Texten spielt auch die Bildende Kunst eine prägende Rolle, vielleicht sogar noch eine

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gewichtigere als die Musik, wahrscheinlich aber hat sie eine gleichrangige Funktion. Wie man ja aus dem bisher Berichteten entnehmen kann, lassen sich die Künste in den dichterischen Entwürfen bei Hofmannsthal gar nicht voneinander trennen. Natürlich kommen Oper und Ballett, bei aller dichterischen Prägung, erst in der musikalischen und tänzerischen Realisierung zu sich selbst, weil Musik und Tanz ihre Verwirklichungsbedingungen sind; aber bei Hofmannsthal ist selbst Oper und Ballett ohne die Bildende Kunst und die präzise geplante Visualisierung undenkbar. Man denke nur an Poussin und Callot bei der »Ariadne auf Naxos« und an Veronese bei der »Josephslegende« sowie die steten Visualisierungsexperimente.

Die Bildende Kunst wiederum mit ihrer Visualisierung kann natürlich im Sichtbaren von der künstlerischen Darstellung bis hin zur Pantomime, dem Tanz, dem Physiognomischen und der Szene vieles leisten, das der Sprachnot und der sprachlichen Unzuverlässigkeit entgegentritt, und genau in diesem Sinne nutzt der Autor vielfältig in beinahe allen seinen Schöpfungen die Macht der Bildenden Kunst. Auffallend ist dabei eines bei Hofmannsthal, und das ist wiederum eine seiner Besonderheiten in einer generellen Medienöffnung vieler seiner Kollegen und Mitstreiter in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Selbst dort, wo Hofmannsthal vermeintlich nur die Bildende Kunst, jenes andere ihm besonders wichtige Medium in die Dichtung einbezieht, spielt die Musik immer noch eine sehr wichtige Rolle im Hintergrund.

Ein Hinweis auf einen berühmten Text aus dem Jahre 1903 mag dies belegen. Die »Sommerreise«, die hier gemeint ist, schildert eigentlich in einem als Reisebericht veröffentlichten Text bedeutende Werke der Bildenden Kunst von Giorgione und Tizian – an diese erzählten Kunstwerke erinnert sich der Autor während der Betrachtung einer Landschaft, und dabei gehen die Wirklichkeit des Sehens und die Erinnerungen an diese Kunstwerke bruchlos ineinander über, d.h. der Leser weiß nicht mehr, ob der Autor Gesehenes vergegenwärtigt oder die erinnerte Kunstbetrachtung. Man hat diesen Text immer als ein Paradebeispiel für die ungeheure Bedeutung der Bildenden Kunst für Hofmannsthal aufgefasst – und das ist sicherlich richtig. Aber es ist noch etwas auffallend an diesem recht kurzen Text: In beinahe allen

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

herbeizitierten Bildern spielt die Musik eine gewichtige Rolle, das »Ländliche Konzert« (1509/10) von Giorgione/Tizian trägt es schon im Titel wie das »Il Concerto« (1507/08). Hofmannsthal beschreibt das dargestellte musikalische Spiel, sieht die Konstellationen der Instrumente und beschwört die raum- und zeitlose Erfüllung in diesen Bildern, die eigentlich in der Ästhetik nur der Musik zugedacht werden. In den Beschreibungen gehen Farbe (der Bilder) und Klänge der in ihnen evozierten Musik bruchlos ineinander über. Hofmannsthal schafft es auf diese Weise, in der Erzählung des Ineinander der Künste die Welt der Renaissance zu vergegenwärtigen. Zugleich aber hebt er auch Grundzüge seiner Ästhetik, eben die der Moderne hervor. Denn: Die Musik erscheint in diesen malerischen Schöpfungen von Giorgione und Tizian als genau das, was Hofmannsthal von der Musik seines großen Mitstreiters Richard Strauss erhoffte und von ihm im Kampf gegen die Sprachnot eingesetzt wurde: Musik steht hier für Zeitlosigkeit, Intensität des Gemüts, für Grenzenloses und höchste Innerlichkeit – man fühlt sich sofort an Äußerungen im Briefwechsel mit seinem Komponisten Strauss erinnert.

Musik zwischen Hofmannsthal und George

Wie wichtig auch außerhalb seiner eigenen Dichtung für Hofmannsthal die Musik überhaupt war und wie hoch er sie auch in allen Hinsichten, sogar bis ins Persönliche schätzte, mag eine kleine, aber aufschlussreiche Geschichte erläutern, die sich während der sehr kurzen, aber ungemein intensiven und weite Beachtung findenden produktiven Beschäftigung und Auseinandersetzung Hofmannsthals mit dem generell hochgeschätzten Lyriker Stefan George ereignet hat. Es sind viele Theorien erfunden und sicherlich zutreffende Beobachtungen über diese Kooperation und deren Ende formuliert worden. Man stellte das Selbstbewusstsein Georges gegen das Suchende Hofmannsthals, das Usurpierende des Autors aus Bingen gegen die Zurückhaltung und Berührungsangst des Wiener Autors. Gar Vermutungen im Blick auf die Homosexualität Georges wurden als mögliche Trennungsgründe in Erwägung gezogen. Das alles mag richtig oder teilweise richtig sein, aber einen gravierenden Unterschied zwischen diesen beiden Dichtern

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hat man nie wirklich in Erwägung gezogen: die höchst unterschiedlich von beiden gesehene Rolle der Musik.

Stefan George hatte 1892 eine Literaturzeitschrift gegründet, die »Blätter für die Kunst«, die sich einer *l'art pour l'art*-Ästhetik, nahe dem französischen Symbolismus, verpflichtet sah. Karl Wolfskehl, damals auch und wiederum sehr viel später ein Freund Hofmannsthals, war einer der wichtigen Unterstützer Georges bei diesem Organ, das sich bewusst, also durchaus elitär, nur einem kleinen Leserkreis öffnen wollte. Gewicht gewann diese Zeitschrift dennoch durch die Mitwirkung einiger angesehener Autoren und auch Graphiker, und der wichtigste war zweifellos Hofmannsthal, der trotz seines problematischen Verhältnisses zu George zumindest einige seiner Texte den »Blättern für die Kunst« zum Abdruck zur Verfügung stellte und auch Kollegen ermunterte, dies zu tun. Unter dieser Voraussetzung im Felde noch recht harmonisch scheinender Kooperation ist nun auch ein Brief Georges an Hofmannsthal zu lesen, der den Wiener Autor ermuntert, eines von Hofmannsthals Gedichten vertonen zu lassen und den »Blättern« zum Abdruck zur Verfügung zu stellen. Am 12. April 1896 bittet George mit folgenden Worten darum: »könnten Sie uns auch vielleicht für dies nächste Heft ein musik-stück eines Ihrer freunde besorgen, eines Ihrer eigenen Lieder in tönen wenn möglich. Daran mag es doch in Wien nicht fehlen und so viel könnten Sie doch ganz gut thun«.[76]

Was Hofmannsthal aber auf diese Bitte hin tut, ist etwas völlig anderes, und dies ist getragen von einer subtilen Bosheit. Er wusste natürlich genau von der sehr abständigen Haltung Georges zur Musik, für den diese zumindest ein textzerstörendes Medium war, und deshalb haben George die Vertonungen seiner eigenen Gedichte sehr gestört, selbst die des George-Kreis-Mitgliedes Ansorge. Insgesamt ist George und sein Kreis eine Gruppe von – wenn man es so scharf formulieren darf – Musikhassern gewesen. Karl Wolfskehl ist der Gewährsmann in den Fragen der Musik für George schon 1896, und dieser Wolfskehl scheute sich nicht, seine vernichtende Einschätzung der Musik noch viele Jahre kundzutun, am deutlichsten in seinem Aufsatz »Über den Geist der Musik« von 1912: »Denn wenn gewisse hoffnung wahr wird,

76 BW George (1953), S. 91ff.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wenn das neue leben sich erkennt und das reich sich erfüllt, dann muss die entartung ein ende haben und mit ihr die herrschaft der musik.«[77]

Und erkennbar auf Hofmannsthal bezogen: »Nur die schwächlichen, wenn nicht ganz entarteten poeten pflegen der musik die verbindung mit ihren werken gern zu gestatten oder gar sie zu suchen und anzurufen.«[78]

Und ein Jahr zuvor hatte Wolfskehl den direkt auf Hofmannsthal und Strauss bezogenen bösartigen Hinweis gegeben, dass der *Dichter* Hofmannsthal 1906 gestorben sei.

Wolfskehl zählte zu den Freunden und Vertrauten von Hofmannsthal, die auch in einem engen Bezug zu Stefan George und seinem Kreis standen. Zu dieser Gruppe von Autoren, die den ihnen eigentlich nahestehenden Hofmannsthal wegen seiner Nähe zur Musik generell und zu Strauss im Besonderen heftig angegriffen haben, gehören auch Rudolf Pannwitz und Leopold von Andrian. Nach Wolfskehls Abkühlung seines Verhältnisses mit George ab 1926 unterhielt er wieder recht guten Kontakt zu Hofmannsthal.

Eigentlich spielt sich in dieser ästhetischen Auseinandersetzung über die Qualität und den Rang der Künste der alte Streit zwischen Hegel und Schopenhauer erneut ab: Für Hegel war die Musik deshalb die geringste aller Künste, weil sie nicht dem Verstand, der Vernunft unterworfen sei, während Schopenhauer gerade deshalb die Musik am höchsten schätzte, weil sie sich jeder Verstandes- und Vernunftherrschaft entzogen habe. Und deshalb ist es kein Zufall, dass Wolfskehl in seinem Text von 1912 direkt Schopenhauers Musikästhetik angreift, dem wiederum Hofmannsthal und Strauss sich eng verbunden fühlen. Wenn man diesen Hass auf die Musik bei Wolfskehl und wohl auch George auf ein diskutierbares Maß herabdimmt, dann kann man nicht übersehen, dass es viele Vertreter einer Ästhetik gab, die den von Hofmannsthal gewählten Öffnungsweg der Dichtung zur Musik nicht mitgegangen sind. Nicht zuletzt deshalb ist die vielfältige Medienverbindung Hofmannsthals zwar auch ein in seiner Zeit durchaus

77 Karl Wolfskehl, Über den Geist der Musik. In: Jahrbuch für die Geistige Bewegung. Hg. von Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters. Berlin 1912, S. 20–32, hier S. 32.
78 Ebd. S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erkennbarer Schritt anderer Literaten, aber in der bei Hofmannsthal feststellbaren umfassenden Offenheit ist er fraglos etwas Spezifisches, den Autor Charakterisierendes. Keineswegs aber ist es eine im Wien seiner Zeit überall gleichermaßen geschätzte Besonderheit. Vielleicht kann die berühmte Anekdote der keineswegs gut beleumundeten, von Elias Canetti später geradezu hingerichteten Alma Mahler-Werfel, etwas von der durchaus ›durch-wachsenen‹ Einstellung gegenüber Hofmannsthal in seiner Heimatstadt deutlich machen. Die Anekdote ist sicherlich gut erfunden, bringt so manches vom Wiener Schmäh zum Ausdruck und entwirft gerade deshalb ein zumindest partiell zutreffendes Bild vom allgemeinen, durchaus unterschiedlichen Ansehen des Librettisten Hofmannsthal in Wien. Alma Mahler-Werfel leitet in ihren Lebenserinnerungen den Text mit »Einst:« ein, also anders als den größten Teil ihrer Erinnerungen, die genauer datiert sind. Schon mit diesem »Einst« wird ein bezeichnendes Licht auf die Authentizität dieses Anekdotentextes geworfen, der – als Erfindung – gar nicht datiert werden kann:

> Einst: Wir nahmen einst in Wien Hugo von Hofmannsthal mit uns zum Libellentanz von Franz Lehár. Hofmannsthal war so angetan von der Musik, daß er sagte: »Gott, wie schön wäre es, wenn Lehár doch die Musik zum ›Rosenkavalier‹ gemacht hätte, statt Richard Strauss.« Ich erzählte diesen Ausspruch meinem Freunde Egon Friedell, und er sagte: »Und wenn dann noch ein anderer das Libretto geschrieben hätte – wie schön wäre dann die Oper erst geworden!«[79]

Zurück zur boshaften Reaktion Hofmannsthals auf Georges Brief vom 12. April 1896, in dem der Wiener Autor um die Vertonung eines Hofmannsthal-Textes gebeten wurde. George selbst fiel es angesichts seines in seinem Sinne polternden Prellbocks Wolfskehl nicht schwer, sich selbst in der Beurteilung dieser Kunst »Musik« zumindest schriftlich etwas zurückzuhalten, und so konnte er in manchen seiner Briefe sein Wissen um die Vorliebe Hofmannsthals für die Musik zumindest strategisch einsetzen – so ja auch in diesem Brief vom 12. April 1896. Hofmannsthal hat sich wohl alleine schon darüber geärgert, dass ausgerechnet George ihn hier überhaupt um die Vertonung eines Hofmanns-

79 Alma Mahler-Werfel, Mein Leben. Frankfurt a.M. 1977, S. 299.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

thal-Gedichts zum Abdruck bat, da der Wiener Autor doch genau wusste, dass George eine Gedichtvertonung gar nicht schätzte. Entsprechend subtil, süffisant und auch böse fiel seine Reaktion auf diese vergiftete Briefbitte Georges aus.

Hofmannsthal dachte nicht daran, auf Georges Bitte einen seiner Texte für die Zeitschrift »Blätter für die Kunst« vertonen zu lassen, sondern bat seinen beinahe gleichaltrigen engen Freund Clemens von Franckenstein (1875-1942) darum, ein Gedicht von Stefan George zum Abdruck in den »Blättern für die Kunst« zu vertonen. Franckenstein gab Hofmannsthal als wichtiger Ratgeber später den entscheidenden Hinweis auf »Everyman«, ein Werk, das entscheidend für das Entstehen des »Jedermann« wurde. Franckenstein stand 1896 als aufstrebender Komponist noch ganz am Beginn seiner Karriere, später kam er als Generalintendant in München, als Dirigent und als Komponist zu hohen Ehren. Hofmannsthal schlug ihm auch den kurzen Text »Das Lied des Zwergen« von George zur Vertonung vor, das kurz vorher im Mai 1893 in eben diesen »Blättern« erstmals erschienen war. Anders als Hofmannsthal hatte Franckenstein noch nicht das Wissen davon, wie sehr George Vertonungen seiner Gedichte ablehnte. So schickte Franckenstein, nichts Böses ahnend, seine Vertonung des Zwergen-Gedichts in der zweiten Aprilhälfte 1896 an George, der wohl offensichtlich so verblüfft und auch verärgert war, dass er dem Komponisten nicht antwortete. Stattdessen schreibt George am 1. Mai 1896 in seinem Ärger an den von ihm als dessen Urheber sofort identifizierten Hofmannsthal:

> Clemens Franckenstein hat mir vor einigen tagen ein paar meiner verse mit seinen tönen geschickt ich gestehe ihnen dass mich die anordnung durchaus nicht angenehm berührte und die höchst nachlässige art des mit fehlern und entstellungen besäten textes mich für den absender nicht sonderlich erwärmt hat.[80]

Schon ein erster Blick in die Partitur der Komposition zeigt die Unangemessenheit dieser geradezu hinrichtenden George-Reaktion: Weder gibt es einen mit Fehlern und Entstellungen besäten Text (neun!! kurze Verse), noch deutet die merkwürdige Kritik an den »anordnungen« auf

80 BW George (1953), S. 93ff.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

irgendeine verstehbare Schwäche der Vertonung. Natürlich antwortet der Musikkenner Hofmannsthal am 6. Mai 1896 naheliegend: »Was verstehen Sie unter ›Anordnung‹?«[81] Der Streit um den in diesem Felde völlig unangemessenen Begriff der »Anordnung« spitzt sich zwischen den beiden Autoren zu; George reitet sich dabei in letztlich immer peinlicher werdende Erklärungsversuche hinein, wenn er etwa die »Anordnungen« durch die Hinzunahme von »Reimspielen«, die es gar nicht gibt, erklären will. Hofmannsthal schließt diesen Disput am 2. Juni 1896 recht harsch ab: George solle die »Angelegenheit Franckenstein« nach seinem Geschmack erledigen, ohne sich um Hofmannsthal »zu bekümmern. Nur bitte antworten Sie ihm auf seine Anfragen, Bitten und Anträge etwas präcises.«[82]

Damit nun hat Hofmannsthal einen Wunsch Franckensteins erfüllt, denn dieser hatte parallel zum Streit Hofmannsthal/George an Hofmannsthal in der Zeit seines Wartens auf eine Reaktion Georges geschrieben und um harsche Grobheiten des Wiener Freundes an George gebeten: » Stefan George ist ein Schwein. Er hat mir gar nicht geschrieben. Bitte schreibe ihm bei Gelegenheit einige Grobheiten.«[83]

Jedenfalls zeigt diese Episode, wie intensiv Hofmannsthal die Kooperation zwischen den Medien Dichtung und Musik verfolgte, und zwar derart intensiv, dass er einen die Musik wenig schätzenden Kollegen gerade deswegen bis ins Persönliche hinein planvoll verärgern konnte und wollte. George hat das am Ende verstanden, denn er beschließt seinen, den Franckenstein-Zwist beschließenden Brief an Hofmannsthal mit den Worten: »Ich dachte Ihnen angenehm zu sein indem ich eines Ihrer gedichte in tönen den ›Blättern‹ beireihte.«[84]

Franckenstein und George haben sich bald nach diesem Zwist persönlich am 28. November 1896 kennengelernt und eigentlich sogar angefreundet. Immerhin hat Franckenstein insgesamt neun George-Texte vertont.

81 Ebd., S. 95.
82 Ebd., S. 98.
83 BW Clemens Franckenstein (1998), S. 42.
84 BW George (1953), S. 100.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Antonia Eder

Eigenzeiten und Raumsemantik
Hofmannsthals Textkunst als Libretti für Strauss

Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss haben als Gründerfiguren der Salzburger Festspiele ihren festen Ort im kulturellen Gedächtnis. Das zeigt sich einerseits, wenn man auf den Höhenkamm der Kultur blickt, zu dem ohne Zweifel die Inszenierungen der Salzburger Festspiele zählen – so die »Elektra. Tragödie in einem Aufzug op. 58« (1909) beim 100jährigen Jubiläum der Salzburger Festspiele (Regie: Krzysztof Warlikowski; musikalische Leitung: Franz Welser-Möst). Andererseits schlägt sich dieser *genius loci* auch in populären Medien nieder, wodurch nicht nur die Hoch-, sondern auch die Unterhaltungskultur beiden Künstlern ihre Reverenz erweist – so in »Silentium!« aus der Brenner-Reihe von Wolf Haas:

> [Der Vize] hat sich zum Ziel gesetzt, den Geist der Gründer der Salzburger Festspiele wieder mehr zu pflegen. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. »Sehr interessant«, hat der Brenner gesagt. Und da hat er doch Fortschritte gemacht gegenüber früher, wo er sich noch nicht so für die klassische Kunst interessiert hat. Weil er hat jetzt gewusst, Strauss Glatteis, da muss man wahnsinnig aufpassen mit dem Vornamen, und nicht jeder automatisch der Walzerkönig. Hofmannsthal vergleichsweise einfach, weil Hofmannsthal immer Hugo.[1]

Ironisch markiert ist die Eindeutigkeit, mit der im Krimi der Jahrtausendwende der Schriftsteller der Jahrhundertwende in seiner Identifizierbarkeit vor dem weitaus erfolgreicheren und womöglich auch bekannteren Komponisten ausgezeichnet wird – dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass das abgründige Brenner-Universum ein genuin autoreflexiv österreichisches ist. Die providentielle Differenz beider Künstler ist gleichwohl eine, die sich durchaus auch als mentales Charakteristikum der langjährigen Beziehung zwischen dem Münchner Komponisten und seinem Wiener Librettisten beobachten lässt. Der kompositorisch energetische Zugriff Strauss' und das feinsinnige, oft

[1] Wolf Haas, Silentium! Hamburg 2006, S. 64f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zaudernde Dichten Hofmannsthals sind im synergetischen Ergebnis ihrer Opern ein wirksamer Komplementärkontrast, der im Folgenden vor allem seitens der literarisch erzeugten Eigenzeiten und Wirkungsräume in Hofmannsthals Libretti in den Blick genommen werden soll.

I. Kongenial agonale Kooperation

Hofmannsthal bemerkt 1911 in einem Brief an Richard Strauss anlässlich der gemeinsamen Arbeit an der »Ariadne auf Naxos«, dass »ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht«.[2] Er skizziert in der Figur der Spirale, dieser zyklischen Rotation eines Vor- oder Zurückschaltens auf sich stets gegeneinander verschiebenden Ebenen, ein ebenso treffendes wie symptomatisches Bild des langjährigen Kooperationsverhältnisses der beiden Künstler: Denn die ebenso fruchtbare wie spannungsgeladene Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal, dem erfolgsverwöhnten Literaten des *Jung Wien*, und dem Starkomponisten Strauss wurde bei aller emportragenden Produktivität oft auch als entkräftende Abwärtsspirale – und dies von beiden Seiten – empfunden.[3] Doch wie in jeder Spiralbewegung kreisen auch Hofmannsthals und Strauss' Arbeiten um eine alles konstituierende Achse: Es ist das Innere einer jeden Spirale, sei es Korkenzieher oder geometrische Figur, die jene leere, aber unverzichtbare Mittelachse bildet – die (metaphysisch wie mechanisch) so genannte Seele. Zur Seele als Mitte eines großen Willens, die unsichtbar bleibt und um die sich doch alles dreht, wird für beide Künstler jahrzehntelang zu einem gemeinsam geteilten, oft kritisch ausgehandelten, immer aber freiheitlichen Raum: Es ist ein interaktiver Freiraum *von* der nur eigenen und *für* die ganz eigene, nun gemeinsame Kunst, die sich immer auch als intermediales Gesamtwerk einer tonalen, sprachlichen, gestischen und szenischen Raumkunst[4]

[2] Brief vom 20. März 1911, BW Strauss (1952), S. 112.

[3] Vgl. Bryan Gilliam, Art. Rosenkavalier – Ariadne – Die Frau ohne Schatten. In: Richard Strauss Handbuch. Hg. von Walter Werbeck. Stuttgart 2014, S. 183–213.

[4] Die synergetische Dreier-Beziehung, die den Komponisten Strauss und den Librettisten Hofmannsthal mit dem, sich selbst als »Theaterarbeiter« bezeichnenden Wiener Maler, Bühnen- und Kostümbildner Alfred Roller verband, legt eindrücklich der materialreiche Band zum Briefwechsel dar: BW Roller, hier S. 12.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

versteht und die einen semantisch wie semiologisch sehr spezifischen Ort hat: die Bühne.

In diesem vielfältigen Raum, der in der performativen Semantisierung verschiedener Kunstsprachen der Darstellung und des Dargestellten »nicht fußbreit ohne Bedeutung«[5] bleibt, wird über zwanzig Jahre lang das Gelingen und durchaus auch Scheitern ihrer Produktionsbewegungen verhandelt werden. Es wirkt in diesem Gemeinsamen ein Gegenseitiges, das diesen interaktiven Aushandlungsraum konstituiert:

> Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. [...] Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den Einzelnen an seinem Klavier.[6]

Hofmannsthal begreift im Zusammenspiel mit Strauss die theatrale Option auch als eine »Sozialisierung seines Schreibens«, die in der Fusion der medialen und ästhetischen Darstellungsmittel eine spezifisch semantisierte Gestalt annimmt.[7]

Beide Künstler, Komponist wie Schriftsteller, sind Agitatoren und Spekulanten der Bühne. Sie positionieren den je eigenen künstlerischen Gegenstand im kooperativen und interaktiven Raum der Bühne, so dass sie als *ein* Werk diesen theatralen Raum in gleichzeitig kongenialer und komplementärer Kombinatorik neu formen. Eine solche Fusion kann gelingen, »weil«, so eine Erklärung Hofmannsthals, »Dichtung wie Musik eine rhythmische Überwindung der Zeit ist«.[8] In ihrem Wunsch über den gemeinsamen Rhythmus, die Grenzen der historiographisch-immanenten Zeit ästhetisch zu transzendieren, sind Strauss und Hofmannsthal gleichwohl gerade Kinder ihrer Zeit. 1899, das Jahr ihrer ersten, wenn auch künstlerisch zunächst folgenlos bleibenden Begegnung, markiert die Schwelle zum Übertritt in ein neues Jahr-

5 So formuliert Hofmannsthal in »Die Bühne als Traumbild« (1903). SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 40.

6 SW XXIII Operndichtungen 1, S. 547.

7 Isabel Capeloa Gil, Poiesis, Tanz und Repräsen-Tanz. In: Colloquia Germanica 33/2, 2000, S. 149–162, hier S. 151; vgl. zu dieser Verbindung der Künste auch Günter Schnitzler, Syntheseversuch. Anmerkungen zur Ägyptischen Helena von Hofmannsthal und Strauss. In: Freiburger Universitätsblätter 112, 1991, S. 95–124.

8 SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 578.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hundert der Moderne: Die Stimmung dieser Zeit schwankt zwischen dem Leiden an überfeinen Nerven und robustem Vitalismus, zwischen technischem Fortschrittsoptimismus und katastrophischen Ahnungen.[9] Die Generation der europäischen Jahrhundertwende ächzt gleichsam unter der Last ihres historistischen Erbes, das ihr die Gründerzeit-Väter hinterlassen haben. Diese jungen Erben lehnen sich gleichwohl auf gegen das Stigma einer lediglich nachschaffenden, epigonalen Kunst: So fordert Hofmannsthal, statt nur in diesen »verlassenen Cyklopenbauten« einer überkommenen Kultur zu hausen, die sie sich nicht zuletzt selbst »ausgehöhlt habe«,[10] einen wirklichen Bruch zu wagen: Alles verlange in dieser historischen Konstellation, so Hofmannsthal, nach einem v.a. ästhetischen Neuanfang, um wieder »rauschendes, lebendes Blut zu fühlen«.[11] In diesem pathetisch anmutenden Bild alludiert Hofmannsthal die diagnostizierte Blutleere der Gegenwart, der ästhetisch mit einem avantgardistischen Vorgriff auf einen kulturhistorischen Rückgriff abgeholfen werden soll: Denn in der Vorgeschichte, genauer: in der archaischen Vorzeit des antiken Mythos sieht er die kulturperformative Potenz für den überfälligen Bruch mit der historistisch verbrauchten Tradition nicht zuletzt eines Sprechtheaters. Um 1900 soll, so Hofmannsthals Vision, mit einer Verve aus Archaik und Avantgarde ein ästhetisch vitalisierender Neueinsatz gewagt werden.[12]

9 Zu kulturellen Zeugnissen der Zeit vgl. Gotthart Wunberg (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart 1981; als Beispiele für die breite literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung zu solchen Zeitdiagnosen sei hier nur eine Auswahl genannt: Maximilian Bergengruen, Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des Nicht-mehr-Ich. Freiburg 2010; Hans Richard Brittnacher, Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Köln 2001; Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Hg.), Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd. 2: Um 1900. Paderborn 1998; Wolfgang Riedel, Homo natura. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin / New York 1996; speziell zu Hofmannsthal vgl. Jaques LeRider, Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien / Köln 1997; Ursula Renner und G. Bärbel Schmidt (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991.

10 SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne, S. 99.

11 SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 11.

12 Vgl. Antonia Eder, Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals zerstörendes Zitieren von Bachofen, Nietzsche, Freud. Freiburg i.Br. 2014.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal trägt sich daher ab 1902 mit der Absicht, eine »dem ›gipsernen‹ Charakter der vorhandenen Übersetzungen und Bearbeitungen«[13] entgegengesetzte »Elektra« zu schreiben, die explizit für das Theater Max Reinhardts und mit Blick auf die Figur der Elektra insbesondere »für die Eysoldt«[14] konzipiert ist.[15] Hofmannsthals moderne Bearbeitung der sophokleischen Tragödie verweigert alle klassizistischen Beschwichtigungen, »alle antikisierenden Banalitäten«.[16] Zeitgleich hegt auch Richard Strauss den Hofmannsthals Konzept völlig entsprechenden »Wunsch, dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winkelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen«.[17] Die analoge Absetzungsbewegung vom Klassizismus verweist auf die große Nähe der durchaus erfolgsstrategisch grundierten Wirkungsästhetiken von Strauss und Hofmannsthal, die sich als synergetische Dynamik von eigenzeitlichen und raumsemantischen Schauplätzen in ihren – mit der »Elektra« allererst beginnenden – gemeinsamen Arbeiten zeigt. Sie erkennen das transformatorische Potential einer medial zu erneuernden, d.h. wirkungsästhetisch über Intermedialität und Dynamik operierenden Bühne als ganz eigenem theatralen Zeit-Raum.

Im Begriff der Dynamik findet sich der die Anthropologie seit der Klassik charakterisierende »Nexus von Bewegung, Leben und Freiheit«[18] in ein poetologisches Verfahren der Ästhetik überführt.

13 SW VII Dramen 5, S. 459.

14 SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 478.

15 Zu Erfolg und Kult um Gertrud Eysoldt vgl. Felix Hollaender, Die Eysoldt. In: Das Theater, kommentierte Faksimileausgabe der beiden erschienenen Jahrgänge 1903/04 – 1904/05. Hg. von Leonhard M. Fiedler und Edwin Froböse. Emsdetten 1981, S. 75–80; BW Eysoldt; Monika Meister, Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung von 1903. In: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien 2001, S. 195–210.

16 SW VII Dramen 5, S. 379.

17 Richard Strauss, Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern (1942). In: Betrachtungen und Erinnerungen. Hg. von Willi Schuh. München 1981, S. 229.

18 Dirk Oschmann, Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung. In: Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext. Hg. von Lothar Ehrlich und Georg Schmidt. Köln 2008, S. 129–143, hier S. 130.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dass Bewegung und Ästhetik traditionell wesentliche Kriterien im theorieästhetischen Diskurs darstellen, thematisiert bereits die Unterscheidung von »werkhaften« und »energetischen«[19] Künsten in »A Discourse on Music, Painting, and Poetry« (1744) von James Harris: Hierbei erscheinen Architektur, Malerei, Skulptur als »always motionless« im räumlichen Nebeneinander, wohingegen sich Musik, Tanz und Dichtung durch »Sound and Motion« als ein dynamisches Nacheinander in der Zeit auszeichnen – ein Gedanke, den etwas später Lessings »Laokoon« (1766) ausarbeitet.[20]

Innerhalb der historischen Linie der Ästhetikdebatte wäre damit für Hofmannsthals/Strauss' Ästhetik also kaum Neues gewonnen. Verknüpft man aber den spezifischen Wissenschaftsdiskurs der jungen Moderne, die mit Technik, Fortschritt und Geschwindigkeit sowohl neue Versprechen als auch Bedrohungen diskutiert, mit dieser wirkungsästhetischen Strategie, die Bühnenraum und Musik, Körperbilder und Dichtung als ästhetisches Zugleich im Blick hat, ergibt sich eine veränderte, vor allem aber veränderliche Situation: Das medial dynamisierte Ineinander und Miteinander der Künste im semantisierten Bühnen-Zeit-Raum verbindet sich im wissenschaftsgeschichtlich zeitgenössischen Diskurs durchaus mit dem Phänomen einer dynamischen Raum-Zeit.

Die Fragen von Raum und Zeit, und damit die Gedankenfigur eines Raum-Zeit-Kontinuums, liegen um 1900 ›in der Luft‹ der kulturellen Matrix: Ausgehend von der Relativitätstheorie Einsteins (1905/1916), Poincarés (1905) und Minkowskis (1908) vierdimensionaler Raumzeit formuliert der russische Physiker Alexander Friedmann in »Die Welt

19 Ebd., S. 134.

20 James Harris, A Discourse on Music, Painting, and Poetry (1744). In: The Works of James Harris, Bd 1. Three Treatises. Bristol 2003, S. 33–60, hier S. 35. Die »Gegenüberstellung von bewegungslosen und bewegungshaften Kunstformen etabliert sich als Standard in der weiteren ästhetischen, insbesondere deutschen Diskussion, angefangen bei Lessing und Mendelssohn über Herder und Klopstock bis hin zu Schiller« (Dirk Oschmann, Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung [wie Anm. 18), S. 129–143, hier S. 134); bekanntermaßen skizziert dies grundlegend Lessing in seinem »Laokoon«, wo die Darstellung von Bewegung in der Zeit zum Unterscheidungsmerkmal der Künste erhoben wird.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als Raum und Zeit« (1923) erstmals die Theorie eines *veränderlichen* Weltalltyps:

> Das Weltall schrumpft auf einen Punkt (zu nichts) zusammen, aus dem Punkt heraus vergrößert es anschließend seinen Radius wieder bis auf einen gewissen Wert, wird dann unter Verringerung seines Krümmungsradius' erneut zu einem Punkt, und so fort.[21]

Diese Theorie gilt bis heute als ein Variantenmodell des kosmologischen Urknalls. Dass sich mit Hofmannsthals und Strauss' ästhetischen Dynamiken Vor- und diskursive Mitläufer dieser infiniten Denkbewegung ausmachen lassen, verweist auf den gemeinsamen Referenzpunkt eines zeitgenössischen Diskurses, der Raum-Zeit-Verhältnisse generell als Prinzip dynamisierter Formen begreift, sie aber ebenso ästhetisch denken und diese poetisch sowie kulturtheoretisch modellieren kann. Was Friedmann anhand des Punktes und eines sich vergrößernden bzw. verringernden Krümmungsradius' beschreibt, findet ästhetisch Darstellung in sich aufbauenden und wieder zusammensinkenden Formen, die sich kompositorisch wie poetisch »Kreis aus Kreis«[22] gestalten. Bei Strauss/Hofmannsthal ist es die eigenzeitliche Dynamik von Figuration und Defiguration, die sich eindrücklich im kooperativen Werk an den mythologisch und märchenhaft grundierten Stoffen wie »Elektra«, »Ariadne auf Naxos«, »Die ägyptische Helena«, »Die Frau ohne Schatten« zeigt, aber auch vermeintlich leichtere Stoffe wie »Der Rosenkavalier« sind von solchen raum-zeitlich dynamisierten Schwellenphänomenen geprägt.

In Hofmannsthals Libretti zeigt sich dies am Wechselverhältnis zwischen sprachlicher und sprachloser Kunstform: Die zunächst sprachlich gelingende Repräsentation wird durch eine Art Präsenz mittels nonverbaler Formen unter- bzw. abgebrochen, indem sie die linear organisierte Sprachkunst intermedial torpediert (Schweigen, Geräuschteppich, Licht- und Farbspiele, Körperbilder wie Starre, Tanz, Akrobatik etc.). Mit diesem ästhetisch inszenierten Agon wird die Interaktion

21 Alexander Friedmann, Die Welt als Raum und Zeit [1923]. Hg. und übers. von Georg Singer. Frankfurt a.M. 2006, S. 12.

22 Rainer Maria Rilke, Römische Fontäne. In: Sämtliche Werke, Bd. I, Neue Gedichte. Hg. vom Rilke Archiv, mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1987, S. 529.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der textuellen, tonalen und raumszenischen Anteile fokussiert: Die sprachliche wird durch die nonverbale und medial variante Form einer räumlichen Präsenz irritiert und so die theatrale Gesamtdarstellung aisthetisch herausgefordert.[23] Hofmannsthal lässt dabei die Sprache Zug um Zug zurücktreten und gibt das zunächst repräsentational bereitete Feld frei für Phänomene des Präsentischen und Nichtsprachlichen: »So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler«.[24]

Bereits auf der Ebene des Textes wird dieser Agon zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen Künsten in den Libretti ausgetragen. Vorerst kristallisiert dabei eine Sprachform, die sukzessive über nonverbale Darstellungsmittel des theatralen Raums und der szenischen Eigenzeit porös wird. So ist bspw. Elektras rachsüchtiges Sprechen zunächst der apotropäische Versuch, in den Zeichen der Sprache die sie terrorisierende Lebenswirklichkeit zu bannen: sei es die Ermordung des Vaters, sei es die visionär antizipierte Ermordung der Mutter. Auch die Klagen der »Ariadne auf Naxos« erflehen gerade nicht die von Dionysos selbstsüchtig gewährte und von ihr als Verhängnis erkannte Unsterblichkeit, sondern beharren auf der iterativen Wiederholung, die darauf verweist, dass Ariadnes Identität sich allererst *im* entäußerten Schmerz entfaltet.[25] Doch im weiteren Verlauf der Stücke zerfällt oder stockt die sprachliche Form jeweils, so dass in Hofmannsthals Libretti stets ein Rest bleibt: Ariadne wird selbst zum anwesenden Abwesenden im Sternenbild, Elektra verharrt kataleptisch im ›Weder-Noch‹ auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, selbst »Der Rosenkavalier« umspielt melancholisch die Aporie der »Zeit«[26] als Zugleich

23 Vgl. Antonia Eder, Bewältigende Repräsentation, überwältigende Präsenz: Das Numinose in Hofmannsthals Mythos-De/Figurationen. In: Präsenz und Repräsentation des Mythos. Hg. von Bent Gebert und Uwe Meyer. Berlin 2013, S. 212–230; sowie spezifisch zum Phänomen Tanz vgl. Gil, Poiesis, Tanz und Repräsen-Tanz (wie Anm. 7), S. 157f.

24 SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 158.

25 Zu Ariadnes Identität als Schmerzgedächtnis vgl. Eder, Der Pakt mit dem Mythos (wie Anm. 12), S. 181–200.

26 SW XXIII Operndichtungen 1, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von »augenblicklich und ewig«[27] und auch die märchenhafte »Frau ohne Schatten« endet, nicht ohne den »Abgrund«[28] potentiell letaler Lebensgewalt, die der alles entscheidende Wechsel in die Immanenz bedeutet, bühnendramatisch präsent zu halten.

Das Nicht-Sprachliche erscheint in den Libretti (bereits auf der Ebene des Lese-Textes), indem hier, oft im Nebentext, über Tanz, Licht und Körperbilder einer (imaginären) Bühne räumliche Tiefe verliehen wird: In transitorischer Entgrenzung, in Schwellenräumen und paradoxalen Gleichzeitigkeiten sowie der strahlenden Verausgabung der scheiternden, melancholischen oder agonal agierenden Figuren werden Zeit und Raum semantisch aufgeladen und aisthetisch zur Disposition gestellt. Diese Eigenzeiten und Grenzräume generieren performativ Dynamiken, die sich als nonverbale Wege aus der skripturalen Form heraus- und jenseits der traditionellen Handlungsschemata der mythologischen, galanten oder märchenhaften Stoffe bewegen. Aufgrund ihrer Dynamik manifestiert sich in solchen Phänomenen des Nichtsprachlichen, ähnlich der Theorie vom veränderlichen, sich ausdehnenden und zusammenziehenden Weltall, eine ästhetische Formwerdung und ihre Auflösung zugleich: Die nonverbalen Figuren bilden eine Art temporär-topologischen Durchgang, an dem sich Präsenz und Repräsentation vorübergehend durchdringen. Hofmannsthal bricht an solchen Punkten mit der gelingenden Form der Repräsentation und damit auch mit einer aristotelisch verbürgten Distanzierung qua Katharsis. Den repräsentationalen Raum, den bspw. Elektra als »Mänade« semiologisch noch bespielen kann, spaltet kurz darauf eine plötzliche Präsenz,[29] die im »namenlosen Tanz«[30] gegenwärtig wird. Solch

27 Hugo von Hofmannsthal, Ungeschriebenes Nachwort zum Rosenkavalier. In: Der Merkur 2, H. 12, März 1911, S. 488f.; hier zitiert nach SW XXIII Operndichtungen 1, S. 547.

28 SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 32.

29 Vgl. Karl Heinz Bohrer, Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. Hugo von Hofmannsthals Nachdichtung von Sophokles' Elektra. In: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Hg. von Dems. Frankfurt a.M. 1994, S. 63–91.

30 SW VII Dramen 5, S. 110; S. 151. Die erste Seitenangabe bezieht sich hier und im Folgenden immer auf den Dramentext, die zweite auf das Libretto. Ich gebe, wenn sie identisch sind, beide Textstellen an, um transparent zu halten, wo Drama und wo Libretto Hofmannsthals gleichlauten oder differieren.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

präsenzhaft defigurativen Schlusspunkten korreliert das Namenlose in »Elektra« ebenso wie das »Nichts«[31] in »Ariadne auf Naxos«; und auch die von Strauss als »der erste furchtbare Menschenschrei«[32] charakterisierte Verve des »Ich – will – nicht!«[33] in »Die Frau ohne Schatten« lässt sich hier einreihen. Selbst der »Rosenkavalier« favorisiert in der Figur seiner Marschallin die Ambivalenz der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und der schmerzlich gleich-gültigen »mehreren Dinge auf der Welt«[34] – und so endet selbst diese »Komödie für Musik« in der latenten Möglichkeit des Tragischen, das seit Shakespeare ein auch hier semantisch aufgeladen platziertes »Taschentuch«[35] evozieren kann. Hofmannsthal stellt in seinen Libretti so das ebenso konstitutive wie konkurrenzielle Verhältnis von Repräsentation und deren Bruch aus und damit zur Diskussion – dies nicht zuletzt im Zeichen einer theatralen und medialen Radikalisierung des Bühnenraums.

III. Gemeinsam große Oper

In der ästhetischen Strategie, die Bühne über die Ambivalenz von Avantgarde und Archaik[36] zu erneuern und zu dynamisieren, begegnen sich Strauss und Hofmannsthal nach der Jahrhundertwende auch biographisch erneut: Es ist die von Rache- und Blutdurst beherrschte Szene der »Elektra«, die 1903 in der Regie Reinhardts mit Gertrud Eysoldt als Elektra im »Kleinen Theater« in Berlin uraufgeführt und von Richard Strauss begeistert aufgenommen wird. Er hatte in Hofmannsthals dramatischer Koalition von Mythos und Moderne das Potential zu einem der erfolgreichsten Werke der jüngeren Operngeschichte zielsicher erkannt:

31 SW XXIV Operndichtungen 2, S. 45.
32 SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 604.
33 Ebd., S. 75.
34 SW XXIII Operndichtungen 1, S. 99.
35 Ebd., S. 101.
36 Vgl. Günter Schnitzler, Ästhetische Konzepte in den Griechen-Opern von Hofmannsthal und Strauss. In: Richard Strauss. Der griechische Germane. Hg. von Ulrich Tadday. München 2005, S. 25–50.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Als ich zuerst Hofmannsthals geniale Dichtung im ›Kleinen Theater‹ in Berlin mit Gertrud Eysoldt sah, erkannte ich wohl den glänzenden Operntext (der es nach meiner Umarbeitung der Orestszene tatsächlich geworden ist) und, wie seinerzeit in »Salome« die gewaltige musikalische Steigerung bis zum Schluß: in der »Elektra« nach der nur mit Musik ganz zu erschöpfenden Erkennungsszene der erlösende Tanz [...] der Wunsch in »Salome« nach dem Tanz die grausige Schlußapotheose.[37]

Durch die »Elektra« finden mit Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt drei Akteure zusammen, die 1920 die Salzburger Festspiele ins Leben rufen sollten. Bereits Hofmannsthals Drama »Elektra« (1903) zeichnet ein intermediales Programm aus, das später auch grundlegend die Festspielidee prägen wird: Indem bereits hier mit einer performativen Ästhetik aus Körperbildern und szenischem Raum, expressiven Ton- und Lichtkonzepten experimentiert wird, zeigen sich mediale Optionen für die Entgrenzung der Bühne im Sinne einer Überwältigungs- und Stimmungsästhetik, aber auch Affektstrategien, die Strauss' Oper »Elektra« (1909) aufnimmt und musikalisch über »Steigerungsverläufe«, aber auch Symmetrie- und Kontrastbildungen weitertreibt.[38]

Dadurch legt dieses Drama den Grundstein für eine, teils enervierende, teils beglückende, immer aber hochproduktive und künstlerisch immens erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal. Eine Zusammenarbeit – so formuliert es Hofmannsthal anlässlich des 60. Geburtstags von Strauss –, die mit der »Elektra« beginnt und gerade in der Idee der Salzburger Festspiele als Kultur- und Friedensprojekt eine »untrennbare Verschmelzung dichterischer und musikalischer Bestandteile«[39] entwirft und realisiert. So bekennt

37 Strauss, Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern (wie Anm. 17), S. 229.

38 Susanne Rode-Breymann, Guntram, Feuersnot, Salome, Elektra, in: Richard Strauss-Handbuch. Hg. von Walter Werbeck. Stuttgart 2014, S. 148–182, hier S. 174. Vgl. auch Carl Dahlhaus, Die Tragödie als Oper. Elektra von Hofmannsthal und Strauss. In: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters. Thurnauer Schriften zum Musiktheater 10. Hg. von Sieghard Döhring und Winfried Kirsch. Laaber 1991, S. 277–282; sowie Gerd Indorf, Die Elektra-Vertonung von Richard Strauss – »ein profundes Mißverständnis« oder kongeniale Leistung? In: HJb 8, 2000, S. 157–197; auch Michael Walter, Elektra – germanisches Fortissimo und ästhetische Konstruktion. In: Richard Strauss. Hg. von Ulrich Tadday (wie Anm. 36), S. 51–67.

39 Brief vom 4. Juni 1924, BW Strauss (1964), S. 517.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal 1924 dem Jubilar gegenüber, nach mehr als 18 Jahren gemeinsamer Arbeit: »Wer immer alles, was da war, erkannte – und es mit voller Freude aufnahm, schöpferisch aufnahm und in ein noch höheres Leben hinüberführte, waren Sie.«[40]

Der nun seinerseits ausgesprochen wirkungsästhetisch denkende Komponist Strauss, dem, neben seinem Gespür für den Publikumsgeschmack, durchaus ein Zug ins Ironisch-Humoristische eignet, findet in Hofmannsthal einen Librettisten, der sich in dem ihm eigenen Feinsinn oft empfindlich zeigt: Hofmannsthal ist für Strauss insofern eher Stoff- und Ideengeber, als Seelenverwandter. So beklagt sich denn auch Hofmannsthal immer wieder in Briefen über Strauss' brüske Art, über dessen Mangel an intellektuellem Gespür und über das fehlende Einfühlungsvermögen. Umgekehrt beteuert Strauss seinerseits häufig – wenn wohl auch für Hofmannsthals Empfinden nicht häufig genug –, vollstes Verständnis für die Befindlichkeiten und Stimmungen des sensiblen Dichters zu haben, die dessen Arbeit auszeichnen, aber eben durchaus auch blockieren.

Ganz anders Strauss: Für diesen ist das Komponieren so selbstverständlich wie das Atmen, es ist Lebensvoraussetzung und Teil seiner täglichen Routine. Diese wird aber vor allem dadurch immer wieder empfindlich gestört, dass sein zart besaiteter Librettist nicht liefert. Ein kritischer Punkt zwischen beiden bleibt über alle Jahre in ihrer Zusammenarbeit das Drängen von Strauss auf zeitnahe Textlieferung und Hofmannsthals oft zögerlich bleibende Produktion: »Bitte herzlich – beeilen Sie sich!!!!«[41] schreibt Strauss mit vier Ausrufezeichen 1916 an seinen Librettisten. Doch um zu schreiben, braucht Hofmannsthal ein besonderes Umfeld, Abgeschiedenheit, Ruhe – seine Texte sind ebenso abhängig vom Wetter wie von einer gewissen genialischen Stimmung. So formuliert Hofmannsthal, halb erklärend, halb anklagend, in einem Brief an Strauss:

> Ohne Einfall bringe ich nichts vor mich – und der Einfall ist eine Gnade. Aber freilich, ich habe Einfälle genug, im Augenblick bedrängt mich das ›Zugleich‹ eines tragischen und eines Lustspieleinfalles – aber wie

40 Ebd.

41 Brief vom 24. Juli 1916, BW Strauss (1964), S. 353.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> besonders muß es sein, was sich für die Musik eignet. [...] Der Augenblick jetzt, wo mich produktive Stimmung fast etwas zu scharf für die Nerven anpackt, ist günstig – vielleicht kann ich irgend einem Einfall die Wendung geben. [...] Aber ich kann Ihnen nichts so *hin schreiben* – der Tag, wo ich es könnte, wäre verflucht, und auf Ihrer Arbeit wäre auch kein Segen.[42]

In dieser und anderen solcher Äußerungen schwingt immer auch mit, dass Hofmannsthal bereits auf eine erfolgreiche und von Strauss ganz unabhängige Karriere als einer der bekanntesten Lyriker und Dramatiker Österreichs zurückblicken kann: Sein lyrischer Stern war ja bereits in den 1890er Jahren sehr steil und hell am Wiener Literatenhimmel aufgegangen. Und auch seine Dramen wurden zur Zeit der Bekanntschaft mit Strauss längst sowohl von der Kritik als auch vom Publikum gefeiert. Gerade Hofmannsthals Verbindungen in den literarischen Kreisen waren denn auch später für Strauss Möglichkeit und Impuls, weitere Zusammenarbeiten mit anderen österreichischen Dichtern aufzunehmen, die seine Opernprojekte, wenn auch erst nach Hofmannsthals Tod, begleiten sollten, unter ihnen Stefan Zweig (»Die schweigsame Frau«), Joseph Gregor (»Daphne«) und Clemens Krauss (Dirigent und Librettist des »Capriccio«).

Dass sich trotz der manchmal quälenden Unterschiede im Biographisch-Realen eine zwanzigjährige Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und Strauss ergibt, verweist auf die hohe ästhetische Anziehungskraft beider füreinander. Die Beschreibung ihres Verhältnisses beruht dabei auf der Differenzierung zwischen Künstler und Mensch. So formuliert Hofmannsthal an Strauss in ihrem noch zu Lebzeiten publizierten Briefwechsel, der sehr genau die gemeinsame Arbeit in kritischen wie gelingenden Momenten dokumentiert:

> Ich bin wirklich manchmal sehr heftig, nach innen noch mehr wie nach außen. Aber das habe ich wirklich *nie* sagen wollen, ja nicht einmal entfernt *gedacht* – daß Sie mich *künstlerisch* nicht kennen – es bezog sich nicht auf Künstler zu Künstler, sondern nur auf Mensch zu Mensch [...]. Ich kann mich aber aus unserem ganzen nun fast zwanzigjährigen Verhältnis nicht erinnern, daß künstlerische Einwände oder Vorschläge von mir an-

42 Brief vom 29. September 1927, ebd., S. 585.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ders als freundlich und mit Behaglichkeit von Ihnen wären aufgenommen worden – selbst wenn ich unrecht hatte.[43]

III.1 Zeicheneklipse: »Elektra«

Dichter und Musiker eint als Künstler vor allem der Wille zur raumsemantischen Intermedialisierung und Radikalisierung der Bühne – und nicht zuletzt eint sie ein starker Wille zum Erfolg. Nicht von ungefähr war es daher die heißdiskutierte und sehr erfolgreiche Inszenierung Max Reinhardts, die Strauss in den Bann der »Elektra« schlägt und nicht allein der reine Dramentext: Die Aufführung gilt bis heute als Beginn des expressionistischen Theaters mittels Gebärden, unartikulierten Lauten, Tanz, Licht- und Farbspiel, Bühnenbild – und nicht zuletzt bereits hier schon: Musik. Noch vor jeder sprachlichen Äußerung findet das blutige Leitmotiv bühnentechnisch Eingang in das Stück, denn die Szenerie scheint durch das Licht einer »sehr tiefe[n] Sonne« in »Streifen von tiefem Schwarz und Rot« wie »in großen Flecken von Blut zu glühen«.[44] Hofmannsthal hatte in detailreichen Anweisungen seine Überlegungen zur kultisch künstlichen Wirkungsästhetik über die trostlose »Enge« im »Hinterhof« des Palastes dargelegt.[45] Im symbolisch aufgeladenen Bedeutungsraum der Bühne finden sich damit auch Zitate eines beengten städtischen Wohnens: »Fensterluken«, verschachtelte »Anbauten« wie »Zellen« (ebd.), die eine abgeschlossene Sphäre des Privaten evozieren, in der man, vor öffentlicher Rechtfertigung geschützt, Konflikte austragen kann. Das Private wird mit diesem spezifischen Raummodell nicht mehr als idealisierte Rückzugsmöglichkeit des 19. Jahrhunderts, sondern als rechtloser Raum apostrophiert.

Die von Reinhardt kongenial inszenierte Premiere am 30. Oktober 1903 in Berlin hatte das Publikum begeistert – allerdings auch eine

43 Briefe vom 13. November 1927 und 16. Mai 1927, ebd., S. 600, 571.

44 SW VII Dramen 5, S. 378.

45 Ebd., S. 379. Vgl. Juliane Vogel, Priesterin künstlicher Kulte. Ekstase und Lektüren in Hofmannsthals Elektra. In: Tragödie. Idee und Transformation. Hg. von Hellmuth Flashar. Stuttgart 1997, S. 287–306.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwiegespaltene, euphorische bis wütende, Kritik auf sich gezogen.[46] Mit Beifall wurde die schauspielerische Adaption der Elektrafigur durch Gertrud Eysoldt[47] aufgenommen – so schwärmt Hermann Bahr:

> Die Elektra der Eysoldt gehört zum Stärksten der heutigen Schauspielkunst. Hier ist die Welt zu, der Atem der Menschheit stockt. Ein Wesen, ganz ausgesaugt und ausgehöhlt von Leid; alle Schleier zerrissen, die sonst Sitte, freundliche Gewöhnung, Scham um uns zieht. Ein nackter Mensch, auf das Letzte zurückgebracht. Ausgestoßen in die Nacht. [...] Nicht mehr irgendein Wesen, das haßt, sondern der Haß selbst. Schreie wie aus ferner Urzeit, Tritte des wilden Tieres, Blicke des ewigen Chaos. [...] Gräßlich. Aber eben darin griechischer, als es jemals die Kunst der strengen Linie, der klugen Mäßigung, der zarten Stille sein kann.[48]

Man lobt Reinhardt für die Gesamtwirkung von Bühnenbild und Kostümen, die von Lovis Corinth und Max Kruse gestaltet waren, sowie die Beleuchtung, die minuziös entlang der Vorlage Hofmannsthals ausgeführt worden war, und das zu Beginn gespielte, musikalische Klassizismuszitat der Ouvertüre der »Iphigenie« von Gluck in der Bearbeitung Richard Wagners. Durch eben dieses Zusammenspiel von Bewegung, Farbe, Musik und Raum gilt »Elektra« als entscheidender Schritt in der expressionistischen Modernisierung des Theaters.[49]

Die körperlichen Bewegungen als das dezidiert Sprachlose, Mehrdeutige und oft Unlesbare werden umso auffälliger, als Hofmannsthals Protagonist:innen selbst eine ungeheure Sensibilität für die eigene Repräsentationalität aufweisen. Exemplarisch lässt sich dies an Elektra

46 Das Stück wird in den ersten vier Tagen von 22 Bühnen angenommen, ist in allen illustrierten Zeitungen besprochen, bald ist die dritte Auflage des Buches vergriffen, es folgen Aufführungen in Frankreich und England, vgl. SW VII Dramen 5, S. 386ff. Zur Kritik vgl. Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente. Hg. von Gotthart Wunberg. Frankfurt a.M. 1972. Darin u.a. die ästhetisch-moralische Kritik des konservativen Paul Goldmanns (S. 113f.), der psychologisch-ästhetische Beifall einer ästhetizistischen Reduktion Alfred Kerrs (S. 75f.) oder die schon damals von Maximilian Harden gesehene psychoanalytisch motivierte Analogie zu Bahrs »Dialog« und dessen Umsetzung in der »Elektra« als eine eher diskurswissenschaftliche Reduktion unter Verzicht auf ästhetische Kriterien (S. 82f.).

47 Vgl. Monika Meister, Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung von 1903 (wie Anm. 15), S. 195–210.

48 Hermann Bahr, Elektra. In: Kritiken. Hg. von Hermann Bahr. Wien 1963, S. 242.

49 Vgl. Gabriele Brandstetter, Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1995.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verfolgen, denn die Heldin zerfällt von Beginn des Stückes an in zwei dramatische Medien: in das Medium des Wortes und das Medium Körper. Das Wort dient der sprachgewaltigen, auf reines Zeichen-Sein festgelegten Elektra dazu, wechselseitig den begangenen Mord am Vater Agamemnon zu erinnern und den noch zu begehenden Rachemord an der Mutter Klytämnestra einzufordern – darin ist sie lebendes Gedächtnis, Zeichen, Referenz. Im Körper hingegen ist sie ein der rationalen Sprachmacht entgegenstehendes, allerdings nicht minder mächtiges Medium. In ihm manifestiert sich Elektras tierhaft und dionysisch anmutende Verausgabung, hier zeigt sich ihre oft als hysterisch gelesene, streng genommen aber nur als hysterische Mimesis zu lesende Rhetorik des Körpers.[50]

Symptomatischerweise erliegt Elektra, nach Dialogen von luzider Klarheit, final einem dionysischen Hörrausch, der sie von der bis dahin so sprachmächtig beherrschten Kommunikation abtrennt – so fragt ihre Schwester Chrysothemis sie wiederholt: »Hörst du nicht? So hörst du denn nicht?«.[51] In diesem Zustand bewegt sich Elektra nun »den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade« und fordert: »Schweig, und tanze«.[52] Dieser Tanz gerät jedoch zu einem »namenlosen Tanz« (ebd.) ausgerechnet derjenigen Figur, die nichts als Zeichen war. Das Namenlose ihres Tanzes verdeutlicht den unmöglichen Bezug zum semio-logischen Raum. In Hofmannsthals »Elektra« scheitern final zwei genuin verschiedene und doch beide über Repräsentation definierte Medien des Ausdrucks, das Wort und der Körper, an der hereinbrechenden Präsenz eines Namenlosen. Das Drama verlässt die Figur mit dem Satz: »Elektra liegt starr.«[53] – und überführt den Kollaps der Zeichen in die räumliche Semantik des kollabierten Körpers.

50 Vgl. Antonia Eder, »L'amour et la haine«: Hysterie als poetologische Re-Mythisierung (Pierre Janet, Hofmannsthal). In: Die Atriden. Literarische Präsenz eines Mythos. Hg. von Marion George, Andrea Rudolph und Reinhard Witte. Dettelbach 2009, S. 125–142; so auch Wolfgang Müller-Funk, Arbeit am Mythos. *Elektra* und *Salome*. In: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien 2001, S. 171–193.

51 SW VII Dramen 5, S. 109; S. 149.

52 Ebd., S. 110; S. 151.

53 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Strauss scheint nach dem Besuch der Berliner Inszenierung die Überführung des Dramas in eine Oper geradezu zwingend. Die nun folgende Transkription der »Elektra« ins Libretto wird begleitet von Streichungen, die den ohnehin kompakten Einakter in eine drastisch knappe und völlig symmetrische Struktur bringen. Zentraler Punkt des dramatischen Bogens ist die Begegnung zwischen Elektra und ihrer Mutter. Nur hier stehen beide in direkter Konfrontation einander gegenüber und die dynastischen, psychodynamischen und tragischen Konflikte erreichen auch musikalisch den Grad höchster Intensität. Strauss legt die Oper im Bereich um C-Dur an, in dieser Schlüsselszene jedoch führt er den Zuhörer »soweit wie nur irgend möglich davon weg, einen Halbton tiefer zu H-Dur.«[54] Aus dieser experimentellen Tonlagenbeziehung ergeben sich Halbtongegenüberstellungen, die Strauss im gesamten Werk als Ausdrucksmittel des archaischen Familienkonflikts einsetzt, wobei an entscheidenden Stellen das Orchester und nicht der Gesang die Aufgabe übernimmt, den Figuren »orchestral Profilschärfe« zu verleihen.[55] Das breite instrumentale »Charakterisierungsvermögen« der Strauss'schen Komposition erzeugt einen geradezu plastischen Effekt der »visuellen Klanglichkeit«, der neben der affektiven Aufladung der Bühne eben auch eine dramaturgische Funktion für Gliederung und Bedeutungsstiftung übernimmt, indem Handlungssegmente bspw. durch die variierten Abstände der »Orchesterzwischenspiele« kommentiert werden.[56] Diese Fusion eines akustischen und visuellen Tiefenraums erzeugt wirkungsästhetisch eine ganz eigene theatrale Raumsemantik.

Dass der Steigerungsidee gleichwohl eine formal klare Symmetrie korrespondiert, zeigt die Positionierung der zentralen Szene zwischen Elektra und Klytämnestra: Diese wird symmetrisch als Mittelachse vorangehend und anschließend von den Auseinandersetzungen zwischen den Schwestern, Elektra und Chrysothemis, flankiert und diese wiederum je vom Auftrittsmonolog Elektras eingeführt bzw. nach der

54 Bryan Gilliam, »Eine straff gespannte Kette aus finsteren, wuchtigen Eisenringen«. Strauss, Hofmannsthal und Elektra. In: Programmheft Richard Strauss. Elektra, Salzburger Festspiele 2010, S. 33.

55 Rode-Breymann, Elektra (wie Anm. 38), S. 176.

56 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Begegnung mit Orest im finalen Tanz Elektras abgeschlossen. Der »namenlose« Tanz, den Elektra auch im Opernlibretto mit zurückgeworfenem Kopf, wie eine »Mänade«[57]tanzt, führt die Figur über eine als nietzscheanisch-dionysisch markierte Ekstase in den endgültigen Zusammenbruch. Elektras letale Anspannung einer »Last des Glücks«[58] und den finalen schwesterlichen Ruf nach dem Thronfolger Orest kommentiert Strauss' Komposition mit einem gewaltigen C-Dur Akkord. Über diese, die Oper beschließende, tonale Klarheit in C-Dur wird eine radikale Spannung zwischen der musikalischen Form und der inhaltlichen, d.h. theatralen, körperlichen und psychischen Katastrophe der Elektrafigur evoziert. Die szenische Brutalität und die tonale Reinheit dieses Opernfinales erzeugen wirkungsästhetisch eine gewaltige und rezeptionsästhetisch gefeierte Dissonanz.

Ebenso wie Reinhardts Berliner Theaterinszenierung der »Elektra« (1903) Hofmannsthal zum gefragten Dramatiker gemacht hatte, festigt die Oper »Elektra« (1909) den mit seiner »Salome« (1905) entstandenen Weltruhm Strauss' und lässt ihn zum führenden Opernkomponisten des noch jungen 20. Jahrhunderts werden. Nicht nur in der zeitgenössisch symptomatischen Mischung aus hysterischer Gebärde und dionysisch tanzender Entgrenzung, sondern auch über die musikalische Form provoziert die »Elektra« Schock und Begeisterung gleichermaßen.[59] So bekennt Strauss in seinen »Erinnerungen«: »Ich bin [...] bis an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytämnestras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen.«[60] Einziger Kritikpunkt, den Strauss nicht zuletzt selbst gegen seine eigene Komposition vorbringt, ist die teils überstarke Orchestrierung: In der Oper ringt Elektra nicht nur mit ihrer Mutter und dem tödlichen Familienfluch, sondern auch mit einem sehr dominanten Orchester aus über 100 Musiker:innen.[61] Strauss, dem dieser Verdacht

57 SW VII Dramen 5, S. 151.

58 Ebd.

59 Vgl. Dahlhaus, Die Tragödie als Oper. *Elektra* von Hofmannsthal und Strauss (wie Anm. 38), S. 277f.

60 Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen (wie Anm. 17), S. 230.

61 Vgl. Jürgen Schläder, Elektra. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 6. Hg. von Carl Dahlhaus. München 1997, S. 89–95.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

offenbar schon bei den Proben zur Uraufführung kommt, forderte darum – so will es eine Anekdote – mit der ihm eigenen Ironie das Orchester einmal auf: »Lauter! Ich kann Madame Schumann-Heink immer noch hören.«[62]

Nach der bis an die Grenzen der Tonalität gehenden Symphonieoper »Elektra« folgen weitere erfolgreiche Produktionen des Duos Hofmannsthal/Strauss, darunter auch szenische Ballett- (»Josephslegende«) und Chorarbeiten (»Cantate«). Strauss empfindet die Begegnung mit Hofmannsthal als geradezu schicksalhaft, wenn er schon 1906 darum bittet, ihm »in allem Komponierbaren von Ihrer Hand das Vorrecht zu lassen. Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind füreinander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben«[63] – und das blieb Hofmannsthal, der diese Einschätzung durchaus teilt und bekennt, »daß mir alles, was uns verbindet, lieb und sehr lieb ist – und ich dieser Verbindung, soweit es an mir liegt, kein Ende absehen will.«[64]

III.2 Zur Unzeit: »Der Rosenkavalier«

Der »Elektra« folgt bereits 1911 mit dem musikalisch gemäßigteren, doch (oder deshalb) unbestrittenen Publikumsliebling »Der Rosenkavalier«, der auch Hofmannsthal/Strauss zum Herzensprojekt wird.[65] Für das Bühnenbild gewinnen sie erneut Alfred Roller, der als Theaterpraktiker die thematischen und künstlerischen Visionen von Dichter

62 Zitiert nach Gilliam, Strauss, Hofmannsthal und Elektra (wie Anm. 54), S. 35.

63 Brief vom 11. März 1906, BW Strauss (1964), S. 18.

64 Brief vom 4. Juni 1924, ebd., S. 516.

65 Allerdings hat zwar mit dem »aufrichtigsten Entzücken über soviel Anmut und Leichtigkeit« Thomas Mann nach eigenem Bekunden Hofmannsthal gegenüber den »Rosenkavalier« gelesen, war allerdings mit der musikalischen Umsetzung Strauss' nicht besonders einverstanden: »Aber wie, um Gottes willen, verhalten denn Sie sich nun eigentlich zu der Art, in der Richard Strauss Ihr leichtes Gebilde belastet und in die Länge gezogen hat? Vier Stunden Getöse um einen reizenden Scherz! Und wenn dieses Missverhältnis die einzige Stilwidrigkeit bei der Sache wäre! Wo ist Wien, wo ist achtzehntes Jahrhundert in dieser Musik? Doch nicht in den Walzern? Sie sind anachronistisch und stempeln das Ganze also zur Operette« (Brief von Thomas Mann an Hofmannsthal, 5. Februar 1911, SW XXIII Operndichtungen 1, S. 683).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Komponist in theaterraumbezogene Darstellungen umsetzt. Die Kunst der Sichtbarmachung betrifft in dieser Oper besonders die Ausgestaltung von temporalisierten Grenz- und Schwellenräumen, in denen zwischen konkurrenziellen Welten (bspw. Octavian im zweiten Akt: alte vs. neue Aristokratie; alte Affäre vs. neue Liebe etc.) Übertritte und Verortungen durch Licht, Bewegung und Raum inszeniert werden.[66]

Bei aller Gefälligkeit finden sich aber auch im »Rosenkavalier« durchaus kompositorische Anachronismen, wie bspw. die Walzer-Allusionen, die ahistorisch im Zeithorizont der Handlung aufscheinen.[67] Die Aufmerksamkeit auf diese Unzeitlichkeit wird dabei gleich zweifach gelenkt: Einmal im Rahmen der Selbstreflexionen über das Phänomen der Zeit durch die Figuren auf der Bühne und zudem durch den Librettisten, der sich explizit um ein historisierendes Zeitkolorit bemüht, wenn die intertextuellen und intermedialen Vorbilder, die Hofmannsthal heranzieht, bekanntermaßen von Molière über die Kupferstiche Hogarths und deren Kommentierung durch Georg Christoph Lichtenberg bis zu den Tagebüchern des kaiserlichen Oberhofmeisters Johann Josef Khevenmüller-Metsch reichen.[68]

Die musikalische Wirkungsästhetik der Unzeitlichkeit, die wiederum Strauss über den Walzer evoziert,[69] lässt sich anhand der sogenannten Frühstücksszene, in der der Walzer zum ersten Mal anklingt, etwas genauer ausführen: Die Marschallin weist Octavian zurecht, er möge »Bett« und »Degen« trennen: »Jedes Ding hat seine Zeit.«[70] Bei dem Wort »Zeit« setzt Strauss nun in der Partitur zum ersten Mal die

66 Vgl. hierzu auch die Bilddokumentation in BW Roller, S. 369–403.

67 Bernhard Jahn, Zwischen Ochs und Übermensch. Übergang und Gabe als Dimensionen der Zeit im Rosenkavalier von Hofmannsthal und Strauss. In: DVjS 73, 1998, S. 419–456.

68 Vgl. dazu Adam Wandruszka, Das Zeit- und Sprachkostüm von Hofmannsthals Rosenkavalier. In: ZDPh 86, 1967, S. 561–570; dazu Gilliam, Der Rosenkavalier – Ariadne auf Naxos – Die Frau ohne Schatten (wie Anm. 3), S. 183–213.

69 Hierzu und zum Folgenden vgl. Jahn, Zwischen Ochs und Übermensch (wie Anm. 67); Albrecht Riethmüller, Komödie für Musik nach Wagner, Der Rosenkavalier. In: HJb 4, 1996, S. 277–296; Reinhold Schlötterer, Komödie als musikalische Struktur. In: Musik und Theater im Rosenkavalier von Richard Strauss. Hg. von Roswitha Schlötterer. Wien 1985, S. 9–60.

70 SW XXIII Operndichtungen 1, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Angabe »Walzertempo« (I, 48,2). Während die Marschallin und Octavian »sehr zärtlich«[71] frühstücken, spielen die »tiefen Streicher, zweite Violinen und Fagott vier Take lang eine Begleitfigur, die als typische Walzerbegleitung«[72] gelten kann. Ab dem fünften Takt setzt etwas Unerwartetes ein: Das musikalische Geschehen übernehmen die Holzbläser in einer typischen »Divertimento- oder Serenadenbesetzung«[73] der Mozartzeit. Der ganze nun folgende musikalische Komplex ist ein Stilzitat und erst nach diesem Einschub wird die am Beginn der Szene aufgebaute Erwartung eines Walzers eingelöst. Aber auch jetzt lässt Strauss tektonische, melodische oder harmonische Verfremdungen einfließen. Die Stilzitate der Mozartzeit erzeugen »zeitliche Relationen«, die ihrerseits »musikalische Reflexion« über die Zeit sind: »Die Musik wird durch die temporalen Bezüge ihrer eigenen Geschichte inne« und präsentiert auf dieser Metaebene ihre »eigene Zeitlichkeit«.[74] Solche Verfremdungseffekte werden zudem auf der Handlungs- und Figurenebene bspw. über geschlechterdifferentielle Ambivalenzen (Octavian) erzeugt. Hierdurch werden in »Der Rosenkavalier« konstellativ die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, aber auch Zwischenräume von Zeitlichkeit sowie eine gendertypologisch transgressive Leiblichkeit performiert, ausgestellt und befragt – dies nicht zuletzt über die literarisch höchst seltene Figuration (Marschallin) der weiblich souveränen Melancholie.[75]

III.3 Fusionskunst des Zugleich: »Ariadne auf Naxos«

Anschließen wird sich an diesen kollaborativen Opernerfolg die mit einer langwierigen und künstlerisch umkämpften Entstehungsgeschichte belastete Gattungskreuzung aus Schauspiel und Oper: die

71 Ebd.
72 Jahn, Zwischen Ochs und Übermensch (wie Anm. 67), S. 443.
73 Ebd.
74 Ebd., S. 446.
75 Vgl. Ursula Renner, Die Inszenierung von Geschlecht im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals Rosenkavalier. In: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt 2007, S. 142–162.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Ariadne auf Naxos« (1912).[76] Die »Ariadne« wird zeitweilig nicht nur künstlerisch, sondern auch biographisch zum Schauplatz eines Paragone, eines veritablen Kampfs der Künste, aber auch der Künstler, wenn Musiker und Schriftsteller sich in einer von Narzissmus und Überempfindlichkeiten geprägten Arbeitsatmosphäre wechselseitig verkannt fühlen.

Bezeichnenderweise bestimmt eben jenes form- und inhaltstrukturierende Dilemma der Konkurrenz der Künste zugleich die Oper selbst: Das Charakteristikum des von Hofmannsthal/Strauss variierten Mythos ist die Kombination der »Opera seria ›Ariadne‹«[77] mit einer vom *commedia dell'arte* Personal getragenen *Opera buffa*.[78] Zudem wird in der Adaption von Molières »Bürger als Edelmann« ein »Vorspiel« als Rahmenhandlung entfaltet, das ganz explizit die Aufführungsbedingungen der nachfolgenden Oper thematisiert. Die Eigenart des Spiels im Spiel, die Bedingungen seiner eigenen Möglichkeiten zu reflektieren, d.h. die ebenso konstitutive wie ambivalente Konfiguration einer »dionysisch-karnevalistischen« und »literarisch-semiotischen« Struktur,[79] weist das theatrale »Vorspiel« im Kontrast zur Oper als ein genuin komödiantisches aus: Dass der feudal überarrangierte Rahmen mit einer bürgerlich profanen Zeitökonomie kollidiert, lässt einen kritischen Impetus von Strauss/Hofmannsthal erkennen, die das kurzsichtige Arrangement des (innerdramatischen) bürgerlichen Emporkömmlings sowohl durch eine opulente Repräsentationskultur des Adels wie die zügellosen Possen des Pöbels desavouiert zeigen. Denn das »Trauerstück« und die »Tanzmaskerade« sollen jeweils »weder als Nachspiel noch als Vorspiel«,[80] sondern beide synchron als Hauptakt stattfinden: Wille des neureichen Gastgebers ist es, »die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, *gleichzeitig* auf seiner Bühne serviert

76 Vgl. Günter Schnitzler, Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in *Ariadne auf Naxos* von Hofmannsthal und Strauss. In: Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge. Hg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert. Frankfurt a.M. 1990, S. 373–408.

77 SW XXIV Operndichtungen 2, S. 10.

78 Vgl. ebd., S. 6.

79 Bernhard Greiner, Die Komödie. Tübingen 2006, S. 25f.

80 SW XXIV Operndichtungen 2, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu bekommen.«[81] Die eigentliche Opernhandlung der »Ariadne auf Naxos« amalgamiert also einer bürgerlichen Dramentheorie zum Trotz anhand der Figuren Ariadne und Zerbinetta die Elemente ›mythisch-tragisch‹ und ›dramatisch-komisch‹.[82] Dass dieser Zu-Gleichklang in der »Ariadne« allerdings stets als Nebeneinander des Disparaten erscheint und sich nicht zu einem Ineinander auflösen lässt, gehört zu der unhintergehbaren Prämisse der Oper: Deutlich bleibt, so nah sich Tragödie und Komödie hier im Bühnenraum inszenatorisch kommen, dass sie doch, wie das Libretto formuliert, ganz »verschiedene Sprachen«[83] sprechen.

Essentiell für die Strategie der Gattungsdissonanz in der »Ariadne« ist das Nicht-Verstehen. Die Membran zwischen dem tragischen und dem komischen Spiel ist zudem nur semipermeabel: Die gaukelnden Artisten rund um Zerbinetta beobachten, kommentieren oder versuchen tröstend in das Geschehen der *Opera seria* einzugreifen, werden umgekehrt aber von den heroischen Figuren nicht wahrgenommen. In ihrer Ignoranz und Impermeabilität behauptet sich letztlich die Tragik gegen die proportionale Übermacht des Komischen, indem das sinnliche Wahrnehmungsvermögen ausgeblendet wird: Mit »tauben Ohren«[84] und »verhüllt[em] Gesicht«[85] verweigert sich die Tragödie der komischen Ansprache. Aber das Nichtverständnis reicht tiefer und über die Sinneswahrnehmungen hinaus. Nicht nur nimmt die heroische die profane Welt nicht wahr und die komischen Figuren sprechen eine von den tragischen Personen »verschiedene Sprache«: Die nicht bloß babylonischen Missverständnisse reichen bis in das eigene Selbst hinab. Und so wird Zerbinettas »Frage, ob [Ariadne] nicht schließlich lernt, sich in der meinigen [Sprache] auszudrücken«,[86] konterkariert durch das kurz darauf gemachte Eingeständnis, dass ja ihr eigenes »Herz so gar sich selber, gar sich selber nicht versteht!«[87] Damit hätte

81 Ebd., S. 18, Hervorh. A.E.
82 Juliane Vogel, Lärm auf der ›wüsten Insel‹. Simultaneität in Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos«. In: HJb 16, 2008, S. 73–86.
83 SW XXIV Operndichtungen 2, S. 33.
84 Ebd.
85 Ebd. S. 32.
86 Ebd., S. 34.
87 Ebd., S. 38.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich in Hofmannsthals Text nicht nur die sprachkritische Geste, in der sich »die Worte vor die Dinge gestellt«[88] haben, gezeigt, sondern die Dinge selbst erscheinen hier als »Verzeichnung«.[89]

Hofmannsthals Verständnis von »Konstruktion und Kunstabsicht«[90] wird hier produktiv: Gerade nicht die eindeutige Zuordnung und historische Herleitung der zahlreichen Kunstzitate[91] ist sinnstiftendes Anliegen dieser Oper, sondern die uneindeutige Möglichkeit der Gleichzeitigkeit von Tragischem und Profanem, des Unvermittelbaren, das als Nebeneinander im »Bildraum«[92] zum Bühnenraum wird. Dass Hofmannsthal die Publikumsinstanz in der »Ariadne« gleich verdreifacht, zeichnet sein Spiel mit nicht fixierbaren Perspektiven aus: Die Figuren der Kernoper werden von den *Commedia dell'arte*-Figuren, diese beiden Gruppen wiederum von der Gesellschaft im Hause des Mäzen und letztlich alle vom Opernpublikum der jeweiligen »Ariadne«-Inszenierung als Beobachter dritter Ordnung angeblickt. Es lässt sich hier eine pulsierende, von einem Kern aus immer weitere Kreise ziehende Bewegung der Rezeption und Rückkopplungen beobachten, die sich zueinander (analog zur dynamischen Raum-Zeit) als Kontinuum verhalten. Hofmannsthals Spiel führt mittels rhetorischer Irritation, gattungspoetologischen »Dissembles«[93] und einer Verwirrung der Rezeptionstradition gezielt in einen raumsemiotischen Sensualismus.

88 SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 158.

89 Hofmannsthal beklagt sich über das Unverständnis Strauss', das sich an der »barbarischen Verzeichnung der Figur der Zerbinetta« zeigt, in einem Brief an Clemens Freiherr zu Franckenstein im Januar 1913 (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 207).

90 Im Brief vom 8. Juli 1918 an Strauss spricht Hofmannsthal in der Rückschau von der »Einzigkeit des Experimentes [...] durch das bewußte Sichunterordnen des Textes, durch die Konstruktion und Kunstabsicht des Ganzen«, vgl. BW Strauss (1964), S. 184.

91 Vgl. zum Konzept der ikonographischen Bezüge in Hofmannsthals Texten Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i.Br. 2000. Darin verweist Renner auf den, wie Hofmannsthal forderte, »Poussin'schen Stil« der bildhaften Anordnungen in der »Ariadne« (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 109) und den damit evozierten Blick, dem im vorgeblich Harmonischen das Gleichzeitige des Unvereinbaren zugemutet wird.

92 Die zahlreichen ikonischen Motive aus der Kunstgeschichte und dem hier evozierten, dem barocken Theater verhafteten »Bildraum« diskutiert Theresia Birkenhauer, Mythenkorrektur als Öffnung des theatralischen Raums. »Ariadne auf Naxos«. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker. Berlin 2005, S. 263–277, hier S. 270.

93 Vogel, Lärm auf der wüsten Insel (wie Anm. 82), S. 86.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Doch die so »verschiedenen Sprachen« des Werks spiegeln sich auch biographisch in dem Versuch beider Künstler, der je eigenen Kunst überproportional Raum zu verschaffen. 1912 hat zunächst das musiktheatralisch noch sehr disparate Konglomerat aus der Oper »Ariadne« und der vorgeschalteten Bearbeitung von »Der Bürger als Edelmann« Premiere in Stuttgart. 1916 wird dies schließlich durch eine zweite, verkürzte Fassung revidiert, von der beide Künstler überzeugt sind, dass dies »der neue eigene Weg ist, der gegangen werden muß.«[94] Das Verhältnis des Erfolgsduos ist in dieser Zeit allerdings stark beeinträchtigt, vor allem Hofmannsthal meint, brüske »Erniedrigung« durch Strauss zu erfahren, ist »verletzt« und fühlt sich im »tiefsten und zartesten Punkt unserer künstlerischen Beziehung verkannt und beleidigt.«[95] Dennoch entsteht unter den schweren äußeren Bedingungen des ersten Weltkriegs dann die musikalisch wohl anspruchsvollste und hochgeschätzte »Frau ohne Schatten« (1919).

III.4 Transzendenz und Biopolitik: »Die Frau ohne Schatten«

» – ich werde jetzt mit frischer Kraft und dem Willen zur opernmässigen Leichtigkeit an [»Die Frau ohne Schatten«] herantreten«,[96] kündigt Hofmannsthal im September 1913 seinem musikalischen Produktionspartner Strauss an. Dieser lobt umgekehrt, in einer Mischung aus Eitelkeit und Selbstkritik, die erhaltene Textvorlage:

> Jedenfalls haben Sie noch nichts Schöneres und Geschlosseneres in Ihrem Leben gedichtet und schmeichle ich mir es als mein Verdienst, Sie durch unsere gemeinsame Arbeit dazu gebracht zu haben. Hoffentlich wird meine Musik Ihrer schönen Dichtung würdig. Ich bin bis jetzt noch sehr unzufrieden mit mir.[97]

Das Libretto zu »Die Frau ohne Schatten« ist eines der selbsttätigsten Werke des bekennenden Eklektizisten Hofmannsthal. Der Stoff ist so reich, dass er ihn gleich zweifach verwertet – damit folgt der Autor

94 Brief vom 28. Juli 1916, BW Strauss (1964), S. 353.
95 Brief vom 18. Dezember 1911, Ebd., S. 151.
96 Brief vom 24. September 1913, Ebd., S. 241.
97 Brief vom 16. Juli 1914, Ebd., S. 283.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch in der Produktionspraxis dem duplizierenden Schattenmotiv und kreiert 1919 zeitgleich zum Opernlibretto einen novellistischen Doppelgänger. »Die Frau ohne Schatten« verhandelt in magisch-märchenhafter Anlage eine thematische Vielfalt großer Fragen, die gekoppelt sind an die anthropologischen Daten der Immanenz: Es geht um eine Art faustischen Drang und mephistophelische Verführung, aber eben auch um sexuelle Verweigerung, Eifersucht, Betrug, Gewalt und Macht.[98] Den oft als mühsam empfundenen Zugang zur »Frau ohne Schatten« macht Pannwitz daran fest, dass »eben garnichts von heutzutag«, wirklich »nicht eine spur moderne mehr drin« sei[99]– ein Votum, das ich bezweifeln möchte: Nicht zuletzt in der Frontstellung von reproduktiv biopolitischer Paternaldynastie und weiblicher Emanzipationslogik, die hier als sexuelle Verweigerung und individualisiertes weibliches Begehren explizit wird, ist das Konzept der (bürgerlichen) Ehe über »Die Frau ohne Schatten« in höchst prekäre Schwingungen versetzt. Dass die finale Handlung den Übergang von anarchischer Sexualität und Selbstermächtigung in die genealogisch stabilisierende Institution der Ehe durch einen *deus ex machina* erreicht, betont die inhärenten Brüche dieser Bewegung eher, als dass diese ausgeglichen würden. »Man könnte das [...] das eigentliche Problem der Moderne nennen, als deren verknotetes Dilemma es sich hier darstellt: nämlich die ungelöste Frage, wie der Lebenstrieb, das nackte Leben, [...] und sein anarchischer Impetus in einer politisch korrekten Welt unter Kontrolle«[100] zu bringen sind – und welche Konzessionen von wem dabei gemacht werden müssen? »Die Frau ohne Schatten« beharrt, statt eine Antwort zu geben, auf einer ambiguen Uneindeutigkeit, die einer »goldenen Brücke«[101] im Finale bedarf, um aus dem oszillierenden Sexualitäts-, Dynastie- und Willensdilemma noch ins proklamierte Dispositiv der Humanität zu führen.

98 Antonia Eder, Der schöne Schein des Märchens und sein Schatten. Defiguration in Strauss/Hofmannsthals Oper »Die Frau ohne Schatten«. In: Festspiel-Dialoge. Hg. von Helga Rabl-Stadler und Ilse Fischer. Salzburg 2020, S. 150–169.

99 SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 624.

100 Gerhard Neumann, Oper als Text. Strauss/Hofmannsthals orientalisches Spiel »Die Frau ohne Schatten«. In: OperMachtTheaterBilder. Hg. von Jürgen Schläder. Berlin 2006, S. 109–132, hier S. 128.

101 SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 78.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auffallend ist, dass auch am Ende von Hofmannsthals *Erzähl*text sich die Konturen von Körpern sowie Oberflächen und damit generell die Raumdimensionen auflösen: »Ober ihm und unter ihm war der Himmel«, so dass sich »leuchtende Himmelsabgründe« in diesem Finale auftun – die Topologie dieser Szene ist als »schwimmend«, »schwankend«, »schwebend« und vor allem »unbegreiflich«[102] markiert. Das Unbegreifliche der schwindelerregenden Topologie wird zudem flankiert durch einen Hörrausch. Im raumsemiotischen Sensualismus erweist sich das Ohr bei Hofmannsthal einmal mehr als das empfindsamste Wahrnehmungsorgan – und so führt eben nicht nur im Libretto, sondern auch in der Erzählung das Finale in die Musik: »Unbegreiflich fanden zarte, leise Töne den Weg aus der Höhe zu ihr«.[103]

Doch auch in der Oper bzw. im Libretto geht die Auflösung der Raumkoordinaten einher mit einer Unschärfe der Zeit: Das Phänomen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen relativiert eine linear organisierte Handlungslogik zugunsten eines vorgängigen Kontinuums. Dass diese Bewegung für Hofmannsthals Poetologie des Stoffes zentral ist, erweist sich spätestens, wenn die identische Dynamik in beiden Varianten gestaltet wird – im Libretto bezeichnenderweise durch den sich jeder Repräsentation eigentlich entziehenden

Chor der Ungeborenen:
Vater, dir drohet nichts,
Siehe, es schwindet schon,
Mutter, das Ängstliche,
Das dich beirrte!
Wäre denn je ein Fest,
Wären nicht insgeheim
Wir die Geladenen,
Wir auch die Wirte?[104]

Diese Schlusspassage wird flankiert von der Bühnenanweisung: »Schleier vorfallend, die Gestalten und die Landschaft einhüllend« (ebd.). Diese Schleier der Kunst markieren das Geschehen zusätzlich

102 SW XXVIII Erzählungen 1, S. 195f.
103 Ebd., S. 196.
104 SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 78.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als raumtheatrale Faktur, wodurch die topologische Derealisierung der Szene ebenso wie die zeitliche Irritation ausgestellt wird. Diese ästhetische Krümmung des dramatisch erzählten Raums wird motivisch getragen von paradoxalen Verschränkungen und Überdeterminationen: Wenn die ungeborenen Kinder zugleich »Geladene« und »Wirte« ihrer Eltern sind, funktioniert dieses Bild gerade nicht als biologische Genealogie – was das zunächst zentrale Motiv des Schattens ja nahelegen würde –, sondern als zirkuläre Auflösungsfigur.

Durch *Stimmen der Ungeborenen*,[105] die sich lediglich akustisch »im Orchester«,[106] nie aber visuell manifestieren,[107] verharrt das Finale der »Frau ohne Schatten« zuletzt im Potentialis: »Wäre denn je ein Fest / wären nicht insgeheim / wir die Geladenen, / wir auch die Wirte!« – am Ende steht nicht die Eindeutigkeit, sondern die semantisch verrätselte Potentialität. Ein Mögliches sowohl in der bühnentopologischen Repräsentation (Unsichtbares) als auch eines Konjunktivs, der wiederum den Beginn und Raum zu einer neuen (dramatischen oder epischen) Form öffnet. Das Phänomen der temporalen wie räumlichen Überdetermination eröffnet in der »Frau ohne Schatten«, vergleichbar mit der »Ariadne auf Naxos«, ein mögliches, aber mitnichten garantiertes Happy End. Wenn ausgerechnet die »[b]eiden Frauen *miteinander*« das Geschehen rekapitulieren:

> Schatten zu werfen
> beide erwählt,
> beide in prüfenden
> Flammen gestählt.
> Schwelle des Todes nah,
> gemordet zu morden,
> seligen Kindern
> Mütter geworden![108]

105 Ebd., S. 75.

106 Ebd., S. 671.

107 Die Schwellenstellung der »voix acousmatiques« des Chors der Unsichtbaren, diskutiert Jörg Wiesel, Tränen und Leben. Zu Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals *Frau ohne Schatten*. In: Tränen. Hg. von Beate Söntgen und Geraldine Spiekermann. München 2007, S. 161–170, hier S. 167f.

108 SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 78.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– dann wird in diesem Finale statt der angekündigten »opernmäßigen Leichtigkeit« eher der »Rand des Absturzes«[109] als letaler Abyss der Existenz verhandelt. Über diesen »Abgrund« (ebd.) versucht sich im Finale die, im Verlauf des Werkes an Tragfähigkeit deutlich einbüßende, »goldene Brücke« (ebd.) zu spannen. Doch: »gemordet zu morden« – in diesem gewaltsamen Paradoxon, in dem Gewalt erleiden heisst, Gewalt zu üben, führt die Märchenoper in einer spektakulären Klimax Mord und Seligkeit, Kinder und Mütter, vor allem aber den »Schatten« auf die »Schwelle« (ebd.) der motivischen Implosion.

Dass allerdings nicht nur die Rezeption der »Frau ohne Schatten«, sondern auch die Produktion nicht frei von Fallstricken war, bezeugt Strauss in der Schlussphase dieser Zusammenarbeit, wenn er 1916 deutlich angestrengt bittet: »[A]ber wir wollen den Entschluss fassen, die ›Frau ohne Schatten‹ sei die letzte romantische Oper.«[110] Von nun an wendet sich die Kooperation zwischen Dichter und Musiker wieder leichteren Stoffen zu. Nicht zuletzt, weil Strauss seine, wie er sagt, »tragische Seite ziemlich ausgepumpt« fühlt und ihm »nach diesem Krieg Tragik auf dem Theater vorläufig ziemlich blöde und kindlich vorkommt«.[111] Es entstehen »Die ägyptische Helena« (1928) und »Arabella« (1933) – den Schlussmonolog der »Arabella« sendet Hofmannsthal noch am 10. Juli 1929, also fünf Tage vor seinem Tod, an Strauss.

IV. Eigenzeiten und Wirkungsräume

Es ist letztlich Strauss, der, von der »Elektra« beeindruckt, Hofmannsthal die Zusammenarbeit anbietet. Er hatte in Hofmannsthals dramatisch dynamisierter Raum-Zeit von Archaik und Avantgarde das Potential zu einem der erfolgreichsten Werke der jüngeren Operngeschichte erkannt. Hierin erweist sich Strauss als instinktsicherer Kenner der wirkungsästhetisch empfänglichen Grundstimmung einer Jahrhundertwende, deren Publikum ein formal durchkomponiertes, zugleich aber emotional aufgeladenes Affekttheater zu schätzen weiß, das mit einer

109 Ebd., S. 32.
110 Brief vom 28. Juli 1916, BW Strauss (1964), S. 354.
111 Brief vom 5. Juni 1916, Ebd., S. 344.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

temporal und topologisch semantisierten Darstellung als »belebte[s] Bild«[112] arbeitet.

Hofmannsthal und Strauss bewegen sich mit ihren Werken in eben diesem dynamischen und eigenzeitlichen Raum der Kunst: Es ist eine Kunst, die bei aller Brillanz des Handwerks, wie sie Hofmannstahl/Strauss beweisen, zielsicher das klassizistische Maß der raumzeitlichen Einheiten sprengt. In den Werken wird dabei ein semiologisches Verfahren von repräsentationaler Konvention zunehmend abgebrochen und einer nonverbalen, einbrechenden Präsenz von Körperbildern und Raumsemantiken in oftmals irritierenden Simultaneitäten der ästhetische Vorzug gegeben. Dabei bilden die nonverbalen Figuren, die Hofmannsthal bereits auf der Textebene den Libretti einschreibt, eine Art temporären Durchgang, an dem sich Präsenz und Repräsentation vorübergehend durchdringen, was sich wiederum als Spannungen in der Musik von Strauss reflektiert findet.

Der Rückgriff von Hofmannsthal/Strauss auf das archaisch-avantgardistische Konzept in ihrem ›Erstling‹ »Elektra« ist zugleich ein ihr gemeinsames Werk prägender, genereller Ausgriff auf die moderne (Wieder-)Entdeckung des Performativen als zentrale Dimension des Ästhetischen und seiner Inszenierungen. Die Werke stellen in der beschriebenen, sehr eigengesetzlichen Raum-Zeitlichkeit sowohl die spannungsreiche Referenzialität von Repräsentation und Präsenz im erzeugten Raum, als auch das verzeitlichte Verhältnis in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen aus und als ein stets zu wiederholendes Neuverhandeln von Möglichkeiten und Perspektiven, Zeitlichkeit und Räumlichkeit, Darstellung und Wahrnehmung zur Diskussion. Diese Aktualisierung vollziehen die musikpoetischen Werke von Hofmannsthal/Strauss nicht zuletzt im Zeichen einer intermedialen, szenisch-theatralen, kompositorischen (musikalisch und poetisch) Radikalisierung von Raum- und Zeitkunst.

112 SW XXIII Operndichtungen 1, S. 547.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Peter W. Marx

Das Neue im Prisma der Tradition gewinnen: Hofmannsthals und Reinhardts gemeinsame Theaterarbeit

Die kulturgeschichtliche Forschung kann eine gewisse Schwäche für mythische (oder wenigstens quasi-mythische) Bilder nicht verleugnen, um im Glanz der höhertrabenden Metapher die ›Weltlichkeiten‹ historischer Konstellationen zu überblenden. Ganz in diesem Sinne ist verschiedentlich die Zusammenarbeit von Reinhardt und Hofmannsthal als eine kongeniale, nachgerade dioskurenhafte Verbindung gedeutet worden. In ihrer Studie zur Kooperation von Hofmannsthal und Reinhardt hat Konstanze Heininger die unterschiedlichen Facetten dieser Kooperation herausgearbeitet. Dabei wird deutlich, dass die Perspektiven und Erwartungen von Hofmannsthal und Reinhardt mithin sehr unterschiedlich waren.[1] Den Gründen und Dynamiken dieser Differenz nachzugehen ist nicht Ziel und Aufgabe der nachstehenden Überlegungen; vielmehr soll es darum gehen, das aus kulturhistorischer Perspektive Symptomatische der Konstellation zu beschreiben, symptomatisch mit Blick auf die Entwicklung der Moderne bzw. einer sich modernisierenden Kultur.

Gleichwohl lässt sich in Heiningers Ausführungen ein gewisses – von der Autorin auch mit Missbehagen wiedergegebenes – Ungleichgewicht feststellen, zwischen dem Dramatiker, der im Regisseur ein unverzichtbares Gegenüber gefunden zu haben glaubt, und dem Regisseur und Theaterleiter, der von Beginn seiner Karriere an immer wieder Schriftsteller:innen ›in Dienst genommen‹ hat, weil er die dramatische Dichtung stets nur als Anteil am größeren theatralen Kunstwerk begriffen hat. Immer wieder verweist Reinhardt auf Shakespeare oder Molière, weil er in ihnen die Einheit des für ein spezifisches Theater schreibenden Künstlers in besonderer Reinform verwirklicht glaubt:

[1] Vgl. Konstanze Heininger, »Ein Traum von großer Magie«. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. München 2013.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Beide kannten das Theater und seine Seele von Grund auf und waren nicht allein imstande, ihre Stücke in Szene zu setzen – nein, sie wußten auch auszugestalten und zu verändern, wie die Umstände es gerade verlangten. Sie ließen ihre Stücke erst im Verlauf der Proben richtig wachsen und gegenständlich werden, sie paßten sie den Bedingungen des Theaters, für das sie sie inszenierten, und vor allem den mitwirkenden Schauspielern mit großem Geschick an.[2]

Für Reinhardt sind Molière und Shakespeare nicht als literarische Schöpfer bedeutsam, sondern – wie die Darsteller:innen – als *Mit*wirkende, deren Kunst sich den Erfordernissen des Theaters unterzuordnen bereit ist. Nimmt man diese Perspektive ernst, so wird man nicht umhin können, das Hoftmannsthal-Reinhardt'sche Projekt auch im Licht der irdischen Bedingungen eines komplexen, diversifizierten und vor allem kommerziell ausgerichteten Theaterunternehmens in den Blick zu nehmen. Max Reinhardt war eben keineswegs der pure Idealist und Künstler, sondern über Jahrzehnte ein erfolgreicher Unternehmer oder vielmehr das Gesicht und der Kopf eines der größten Theaterunternehmen seiner Zeit. Vielstimmig ist die Klage über Reinhardts Strategie, sich zahlreiche Dramatiker:innen zu verpflichten, Aufführungsrechte zu erwerben, um dann keineswegs alle Pläne direkt in die Tat umzusetzen. Lange Laufzeiten, Umbesetzungen nach Verfügbarkeit, Gastspiele und Wiederaufnahmen waren das Erfolgsrezept eines Unternehmens, das über 25 Jahre das deutsche, wenn nicht das europäische Theater prägte. Ein fester Stamm an Autoren, die teilweise auch ›auf Bestellung‹ lieferten und keineswegs nur am Kulminationspunkt wechselseitiger künstlerischer Ambitionen interagierten, waren ein Teil des Erfolgs, auch wenn dies von den Beteiligten mithin mit großem Unmut zur Kenntnis genommen wurde.[3] Wenngleich Hof-

[2] Max Reinhardt, Leben für das Theater. Schriften und Selbstzeugnisse. Hg. von Hugo Fetting. Berlin 1989, S. 463.

[3] So findet sich in verschiedenen Biographien der Hinweis auf eine Zusammenarbeit mit oder Arbeit für Max Reinhardt – bspw. bei Zuckmayer oder Brecht. Ähnlich wie beim Engagement von Schauspieler:innen gilt es im Einzelfall zu prüfen, wie substanziell eine solche Zusammenarbeit war. Einen interessanten Einblick bietet Friedrich Freksas Schlüsselroman »Erwin Bernsteins theatralische Sendung« (1913). Allerdings gehört Freksa zur Gruppe jener von Reinhardt Enttäuschten, der seine Abneigung nicht nur in diesem Roman offenlegt, sondern auch mit antisemitischer Perspektive verbindet.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mannsthal der erfolgreichste und auch produktivste der Autoren war, mit denen Reinhardt arbeitete, war die Beziehung keineswegs exklusiv.

Die Theaterarbeit von Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal beginnt schon in der Frühzeit der Reinhardt'schen Karriere, nämlich 1903 mit der seinerzeit als Sensation aufgenommenen Aufführung der »Elektra« mit Gertrud Eysoldt in der Titelrolle. Die Inszenierung steht in einem unmittelbaren Verweisungszusammenhang mit zwei weiteren Arbeiten am Kleinen Theater in Berlin, nämlich Wedekinds »Erdgeist« (1902; Regie Richard Vallentin) und Oscar Wildes »Salome« (1903; Regie M. Reinhardt). Mit diesen Inszenierungen etablierte sich Gertrud Eysoldt als Darstellerin ungewöhnlicher, ja skandalöser Frauenrollen.[4] Erika Fischer-Lichte hat Eysoldts Spiel in »Elektra« paradigmatisch als die Spannung zwischen der Verkörperung einer literarischen Figur und einer performativen, unmittelbar leiblichen Praxis gelesen.[5]

Die Inszenierungen wirkten aber nicht allein durch das Spiel der Eysoldt, sondern vor allem auch durch die Bühnenbilder von Max Kruse. Dies ist mehr als eine theaterhistorische Fußnote, denn erst im Zusammenwirken der beiden Elemente – Raum und Spiel – entfaltet sich jener Begriff, der für Reinhardts Regie zentral ist, wie Heinz Herald schon 1915 schrieb, jener der *Atmosphäre*, auf den später ausführlicher einzugehen sein wird.

Man kann den Reinhardt'schen Regiestil ohnehin nur schwerlich fassen, weil er gerade die Unterschiedlichkeit und Vielfalt der Stile suchte. In Abgrenzung von Otto Brahm, dessen programmatischer, bisweilen enger Naturalismus ihn in die Eigenständigkeit trieb, suchte Reinhardt ein ästhetisches Spiel, in dessen Zentrum die Fülle und Vielgestaltigkeit der unterschiedlichen Theatermittel steht. Dieser *programmatische Eklektizismus* (Peter W. Marx) unterscheidet Reinhardt deutlich

[4] Der Wiener Kritiker Paul Goldmann bezeichnet sie in seiner Rezension des »Sommernachtstraums«, in der sie den Puck spielte, als »Spezialistin für Hofmannsthalsche und Wedekindsche Frauenfiguren«; Paul Goldmann, Vom Rückgang der deutschen Bühne. Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen. Frankfurt a.M. 1908, S. 232.

[5] Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004, S. 50f.; Dies., Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre. London / New York 2005, S. 1–14.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von anderen Künstler:innen der Moderne, deren Programm die Um- oder Durchsetzung eines spezifischen Stils oder Programms war.[6]

Dies begründet aber zugleich ein Paradox: Denn so sehr die Reinhardt'schen Inszenierungen Anteil hatten an der Formierung der Moderne, so wenig gehen sie in ihr auf. Die monumentale Aufarbeitung des Reinhardt-Œuvres, das natürlich keines ist, nicht nur weil es der Flüchtigkeit des Theaterereignisses unterlag, sondern auch weil die ›weltliche Dimension‹ seines Theaters den an der Literatur oder bildenden Kunst gebildeten Werkbegriff nachgerade konterkarierte, wird behindert durch die organisatorische, wirtschaftliche und ästhetische Praxis. Die Reinhardt'schen Inszenierungen waren keine sakrosankten Werke, sondern vielmehr Spielkonstellationen, deren Konstituenten in aufwändig geführten Regiebüchern verzeichnet wurden, um die Inszenierungen bei Bedarf wieder aufnehmen, anpassen oder neu gestalten zu können. Leitend hierfür waren aber nicht nur künstlerische Ideale, sondern auch strategische und ökonomische Überlegungen.

Insofern gilt es das Verhältnis von Reinhardt und Hofmannsthal kritisch unter die Lupe zu nehmen – ein zweiter Blick ist erforderlich, der sich einer Einhegung Reinhardts unter dem Rubrum des dramatisch-literarischen Theaters widersetzt und stattdessen die performativ-theatrale Dimension in den Blick nimmt. Das Szenenbild, die atmosphärische Verdichtung treten hier ebenso prominent in den Vordergrund wie die einzelne schauspielerische Leistung.

Es geht mir an dieser Stelle nicht darum, die unterschiedlichen Positionen von Reinhardt und Hofmannsthal zu egalisieren, noch, sie dichotomisch gegeneinander auszuspielen. Vor allem die Hofmannsthal-Forschung hat hier auf die unterschiedlichen Perspektiven und Schwerpunktsetzungen ausführlich hingewiesen. So möchte ich das Reinhardt-Hofmannsthal'sche Projekt der Moderne nicht in die Linien der bestehenden *grand-récits* ästhetischer Innovation einordnen, sondern unter expliziter Einbeziehung und Anerkennung der sozio-kulturellen Bedingungen dieses Theaters seinen Platz anhand der Koordinaten von ästhetischer Moderne und gesellschaftlicher Modernisierung

6 Peter W. Marx, Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen 2006, S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verorten. Diese Position lässt sich zugespitzt über drei Vorannahmen näher bestimmen:

Alfred Kerr, der auch aus Treue gegenüber Otto Brahm Reinhardts Aufstieg mehr als skeptisch beäugte, klagte einmal, in Reinhardts Theater gehe das Gespenst des »Edlen von Reklamowicz-Klimbimsky auf Tam-Tam«[7] um. Für Kerr stand Reinhardts intensives Verhältnis zur Presse sowie seine intensive Öffentlichkeitsarbeit im Gegensatz zu (jeglichem) Anspruch auf ›ernste‹ Kunst. Dieses bildungsbürgerliche Vorurteil verkennt aber, dass das gekonnte Marketing, das spezifisch Kommerzielle des Reinhardt'schen Theaterimperiums ein intrinsischer Bestandteil seiner kulturellen Position war, nicht nur eine ökonomische Zufälligkeit.[8]

Verabschiedet man sich von den engen Vorstellungen eines bildungsbürgerlichen Kunstbegriffs, so ist auch die Vorstellung vom Reinhardt-Hofmannsthal'schen Theater als ein ›deutsches‹ Unterfangen nicht zu halten. Vielmehr war es Teil einer größeren, metropolitanen Kultur, deren Wurzeln in der Zeit vor 1914 lagen und die durch den Faschismus in Europa ihrer Grundlagen beraubt wurde.

Daraus folgt aber auch die Anerkenntnis, dass dieses Theater geprägt ist von der Erfahrung eines fast allgegenwärtigen Antisemitismus, der als Bedrohungs- und Ausgrenzungspotenzial im Untergrund lauerte und zumindest publizistisch auch immer wieder – und sei es als ›kultureller Code‹ im Sinne Volkovs – aktiviert wurde.[9]

Krise und Utopie

Hofmannsthals Chandos-Brief (1902) ist mehrfach – auch von theaterhistorischer Seite – als eine paradigmatische Beschreibung der modernen Repräsentationskrise in Anspruch genommen worden und allzu

7 Alfred Kerr, Gesammelte Schriften. Die Welt im Drama. Fünfter Band: Das Mimenreich. Berlin 1907, S. 81.

8 Vgl. hierzu Peter W. Marx, Consuming the Canon: Theatre, Commodification, and Social Mobility in Late Nineteenth-Century German Theatre. In: Theatre Research International 31/2, 2006, S. 129–144.

9 Vgl. Shulamit Volkov, Antisemitismus als kultureller Code. In: Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays. Hg. von Ders. München 2000, S. 13–36.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verführerisch ist es, von diesem ausgehend die Theaterarbeiten unter den Schlagworten von *Entliterarisierung* vs. *Re-Theatralisierung* zu diskutieren. Allerdings erweist sich auf den zweiten Blick eine solche Verortung eher als eine rhetorische Geste, die überblendet, dass die Grundspannungen des Moderne-Diskurses sich schon im 19. Jahrhundert bilden.

Friedrich Nietzsches Schrift »Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik« (1872) mit ihrer kategorialen Gegenüberstellung des Appollinischen vs. des Dionysischen kann hierbei als eine der einflussreichsten kulturkritischen Schriften des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Mit Blick auf die theaterhistorische Entwicklung hat Erika Fischer-Lichte Nietzsches begriffliche Achse als ein zentrales Element in der Formulierung einer neuen Ästhetik des Performativ-Theatralen verstanden.[10] Dies ist insofern besonders bemerkenswert, weil es Nietzsches dezidiert nicht um eine ästhetische, sondern um eine wahrhaftig transgressive Erfahrung geht:

> Die dionysische Erregung ist imstande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzuteilen, sich von einer solchen Geisterschar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich eins weiß. Dieser Prozeß des Tragödienchors ist das *dramatische* Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre. [...] Die Jungfrauen, die, mit Lorbeerzweigen in der Hand, feierlich zum Tempel des Apollo ziehn und dabei ein Prozessionslied singen, bleiben, wer sie sind, und behalten ihren bürgerlichen Namen: *der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten,* bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre soziale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, außerhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden.[11]

Mit Nietzsche etabliert sich hier eine programmatische Nähe von Kunst und Ritual, die im Moment des Transgressiven ihr *tertium comparationis* findet. Dass Nietzsches Ideen eine große Nähe zum Konzept des Festspiels, wie es Richard Wagner für Bayreuth formuliert, findet, wird besonders deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, wie sehr

10 Vgl. Fischer-Lichte, Theatre (wie Anm. 5), S. 17–22.

11 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Ders., Werke. Hg. von Ivo Frenzel. Frankfurt a.M. 1988, S. 18–110, hier S. 61. Die Hervorhebung durch Fettsetzung ist hier durch Kursivierung wiedergegeben.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wagner gerade die Abgeschiedenheit des Ortes als Voraussetzung für den Erfolg der Festspiele postuliert. Nicht allein sollten alle Elemente des Theaters zu einem *Gesamtkunstwerk* zusammenfließen, schon der Besuch der Festspiele war als eine Pilgerfahrt konzipiert, deren Mühen Teil, wenn nicht gar Bedingung der transformativen Erfahrung sein sollte – eine Vorstellung allerdings, die der Realität bourgeois-nationaler Vereinnahmung nicht lange standhalten konnte, wie man schon an den bildlichen Darstellungen der Zeit erkennen kann.

Im Vergleich dazu erscheinen Reinhardts Vorstellungen von der Wirkung der Kunst sehr viel ›irdischer‹ zu sein: In seinem legendären Brief von 1901, den die Forschung inzwischen seinem Dramaturgen Arthur Kahane zuschreibt,[12] spricht Reinhardt lediglich von einem Theater, »das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der grauen Alltagsmisere über sich selbst hinausführt in eine heitere und reinere Luft der Schönheit.«[13] In diesem Brief, der nach wie vor als ein Manifest des Reinhardt'schen Theaterideals (sofern man von einem solchen überhaupt sprechen will) gelten kann, entwirft er einen Dreiklang unterschiedlicher Raumformen: Neben dem regulären Guckkastentheater spricht er von einem kleinen, intimen Raum, wie er ihn mit den Kammerspielen 1906 in Berlin schuf, und schließlich einem dritten monumentalen Raum:

> Und eigentlich müßte man noch eine dritte Bühne haben, [...] eine ganz große Bühne für eine große Kunst monumentaler Wirkungen, ein *Festspielhaus*, vom Alltag losgelöst, ein Haus des Lichts und der Weihe, im Geiste der Griechen, aber nicht bloß für die griechischen Werke, sondern für die große Kunst aller Zeiten bestimmt, in der Form des Amphitheaters, ohne Vorhang, ohne Kulissen, vielleicht sogar ohne Dekorationen, und in der Mitte, ganz auf die reine Wirkung der Persönlichkeit, ganz aufs Wort gestellt, den Schauspieler, mitten in einem Publikum, und das Publikum selbst, Volk geworden, mit hineingezogen, selbst ein Teil der Handlung, des Stückes.[14]

An Reinhardts Ausführungen ist bemerkenswert, dass er nicht allein die »monumentalen Wirkungen« in den Vordergrund stellt, sondern

12 Heininger, Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt (wie Anm. 1), S. 14.

13 Reinhardt, Leben für das Theater (wie Anm. 2), S. 73.

14 Ebd., S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diese ganz auf die Schauspieler:innen abstellt. Anders als bei Wagner, dessen Festspiele programmatisch in den Diskurs des Nationalen eingebunden sind, ist die Referenz auf das »Volk gewordene« Publikum eher im Sinne der griechischen Polis zu deuten.

In diesem Lichte erscheint es als nur folgerichtig, dass Reinhardts Bemühungen um ein solch monumentales Format eben nicht in der Weltabgeschiedenheit eines Wallfahrtsorts – als solchen stilisiert Wagner ja Bayreuth als »invented tradition«–,[15] sondern im Herz der Metropolitankultur der sich modernisierenden Gesellschaften stattfindet.[16] Der Zirkus kann und muss in diesem Sinne als Inbegriff einer urban-modernen Massenkultur angesehen werden.[17] Die von Reinhardt benutzten Räume, zunächst temporär, ab 1919 mit der Eröffnung des Großen Schauspielhauses auch dauerhaft, sind in diesem Sinne auch von höherer Bedeutung: Reinhardts Theater ist nicht aus der metropolitanen Kunst wegzudenken – auch in Abgrenzung gegen die Wagnerischen Festspiele.[18]

1910 inszeniert Max Reinhardt Hofmannsthals »König Ödipus« in München, später in diesem Jahr zieht Reinhardt in den Berliner Zir-

15 Das von Eric Hobsbawm und Terence Ranger etablierte Modell der Nationalstiftung durch materielle und performative »Erfindung von Traditionen« ist bislang im deutschsprachigen Raum zu wenig auf den Zusammenhang von Historismus und Moderne untersucht worden. Vgl. Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hg.), The Invention of Tradition. Cambridge 1983.

16 Vgl. Marx, Consuming the Canon (wie Anm. 8), S. 83–117.

17 Leider ist die Zirkusgeschichte immer noch ein Desiderat der Theater- und Kulturgeschichte. Für den deutschsprachigen Raum sei hier auf die Studien Günther / Winkler 1986 sowie Otte 1999 und 2006 verwiesen, die besonders auf die Beteiligung jüdischer Akteur:innen eingehen. Vor allem sind die Einflüsse US-amerikanischer Populärkultur um 1900 auf die europäische Entwicklung bislang leider nur sehr bruchstückhaft untersucht worden. Ernst Günther und Dietmar Winkler, Zirkusgeschichte. Ein Abriß der Geschichte des deutschen Zirkus. Taschenbuch der Künste. Berlin 1986; Marline Otte, Sarrasani's Theatre of the World: Monumental Circus Entertainment in Dresden, from Kaiserreich to Third Reich. In: German History 17/4, 1999, S. 527–542 und Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933. Cambridge 2006.

18 So kann es auch nicht überzeugen, wenn Heininger, Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt (wie Anm. 1), S. 115, Wagner als Vorbild für Hofmannsthal und Reinhardt anführt. Sicherlich ist diskursgeschichtlich das Konzept des Festspiels um 1900 immer auch auf Wagner bezogen, aber die programmatische Differenz überwiegt hier doch sehr deutlich.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kus Schumann um. Die Inszenierung beeindruckt das Publikum durch die Inszenierung der Massen:

> Den Kuppelbau des Zirkus verhüllt als Decke ein bräunlich-dunkles Zelttuch; darunter fluten seltsame violette und gemischtfarbige Lichtstreifen der Scheinwerfer. [...] Das dreifache athenische Proszenium wird ersetzt von einer hohen Freitreppe, die herunterführt zum Kreisrund der Orchestra (Manege des Zirkus). Der Altar des griechischen Theaters befindet sich auf halber Treppenhöhe und gibt der Szene eine natürliche Gliederung, dem Spiel einen Stützpunkt. Oedipus und die Seinen umfließt auf hoher Schwelle des Palastes und an den Stufen des Altars das helle Licht des Scheinwerfers, das schonungslos in die Tiefen eines ungeheuren Schicksals und Schmerzes dringt. Die übrige Welt, das tausendstimmige Volk, verharrt im Halbdunkel, das von wechselnden dumpfen Farben erfüllt ist.[19]

In der Forschung ist diese Inszenierung immer wieder – und durchaus überzeugend – im Sinne einer Performativierung des Theaters gelesen worden als ein Schritt hin zu einer Überwindung des dramatischen Theaters. Das Element der Statisterie, das durch die Inszenierung wogte, wird hierbei zu einem entscheidenden Element, das immer wieder im Licht des Dionysischen nach Nietzsche gedeutet wird.

Emil Orlik, der das Reinhardt'sche Theater nicht allein als Bühnenbildner, sondern auch als Zeichner szenisch-grafischer Reportagen begleitet,[20] hat ein Bild dieser Zirkus-Situation und der vermeintlichen aufgehobenen Grenze von Zuschauerraum und Orchestra-Manege angefertigt. Ein kleines, leicht zu übersehendes Detail bricht diese Vorstellung und lässt den historischen Ort der Inszenierung aufscheinen: Im Vordergrund des Bildes sehen wir – als Silhouette gegen die hell erleuchtete Spielfläche – vier mondän gekleidete Personen, die gebannt das Spiel verfolgen. Während Orlik vor allem in der anstürmenden-chorischen Masse nur Konturen zeichnet und die Köpfe zwischen Publikum und Akteuren tatsächlich zu verschmelzen scheinen, sind die Details des Damenhuts vergleichsweise detailliert dargestellt. Es ist

19 Hermann Kienzl, Von den Berliner Theatern 1910/11. In: Bühne und Welt 13, 1910, S. 162–166, hier S. 164.

20 Vgl. einführend zu Orlik: Birgit Ahrens, »Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit«. Emil Orlik (1870–1932) und das Theater der Zeit. Kieler Kunsthistorische Studien. N.F.1. Kiel 2001.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kein Versehen, dass Orlik nicht den dithyrambischen Chor zeigt, sondern eine metropolitane, heterogene Zuschauerschaft. Keineswegs sind sie ein »Chor der Verwandelten«, sondern sie sind ein großstädtisches Publikum, gerührt und berührt (vermutlich), aber keineswegs in einer transgressiven Erfahrung gefangen.

Anders als Wagner hat Reinhardt keine Stiftung *ex nihilo* im Sinn: Der Ort – physisch wie idealiter – seines Theaters ist die moderne, vielstimmige Stadt. Vielleicht – ich will das hier nur als Möglichkeit in den Raum stellen – lohnte es in diesem Sinne auch, nochmals die oftmals eher beklagte, enge Verbindung der Salzburger Festspiele mit dem internationalen Tourismus neu lesen. Wo bei Wagner die behauptete Autochthonie des Ortes Bayreuth im programmatischen Gegensatz zur Metropole steht, steht bei Reinhardt das Prinzip einer metropolitanen Ubiquität, die die Gegebenheiten des spezifischen Ortes unter dem Blickwinkel der *Atmosphäre* aneignet, im Vordergrund.

Ritual und Selbst-Ethnisierung

Der Möglichkeitsraum der Moderne um 1900 ist geprägt von einer konstitutiven Vielstimmig- und Mehrdeutigkeit: Keineswegs funktionieren jene ideengeschichtlichen oder gar ethisch-politischen Maßstäbe mit jener Eindeutigkeit, die die Geschichte ab 1933 nahezulegen scheint. Das immer wieder diskutierte Nebeneinander von liberalen, kosmopolitischen Strömungen und gleichzeitig antimodernen, illiberalen, oftmals antisemitischen Haltungen – bisweilen in ein- und derselben Person – bildet diesen Möglichkeitsraum und eröffnet Handlungsräume, deren Zerbrechen im Laufe der Zeit oftmals fast zwangsläufig erscheint.

Nietzsches Kulturkritik, die so zentral für die Formulierung der Moderne war,[21] wurde gerade durch die Vielstimmigkeit und Unterschiedlichkeit der Rezeption bedeutsam. Für die Reflexion des Theaters war besonders die Rezeption seiner Schriften durch die *Cambridge*

[21] Vgl. Steven Aschheim, Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults. Stuttgart / Weimar 2000.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ritualists um Jane Ellen Harrison einflussreich.[22] Harrisons These vom Ursprung allen Theaters im Totenkult wurde von der einsetzenden universitären Theaterforschung intensiv aufgenommen.[23] Attraktiv waren diese Thesen sowohl durch ihre Abkehr von rein literarischen Traditionen als auch durch die Autorität der griechischen Antike, auf die diese Überlegungen sich stützen konnten. Hatte schon Nietzsche mit seiner Interpretation des Dionysischen eine Gegenströmung zur kultivierten Antikenrezeption in der Tradition Winkelmanns behauptet, kam es in der Folge der Cambridge Ritualists zu einem verstärkten Interesse an der vorchristlich-paganen Kultur Europas und ihren (vermeintlichen) Residuen. Dabei blieb das Interesse nicht auf die griechisch-römische Antike beschränkt; E. K. Chambers' »The Medieval Stage« (Oxford 1903) mit seiner Spurensuche paganer Kulturen unter der Firniss christlicher Prägung war eine wichtige Referenz der sich etablierenden Theaterwissenschaft.

Diese Strömungen sind nicht bloß akademische Sprachstile, sondern Teil eines größeren, anti-modernen Diskurses, dessen politische Implikationen nicht übersehen werden dürfen. So kann man mit Blick auf den deutschen Diskurs von einer regelrechten »Selbst-Ethnisierung« sprechen, d.h. von dem Versuch, in Brauchtum und kulturellen Praktiken Residuen einer paganen, ursprünglichen Kultur zu rekonstruieren.[24] Das sich in verschiedenen Schriften immer wieder findende Phantasma eines ›germanischen Mimus‹ ist symptomatisch für diese Form der völkischen Perspektive. Im deutschsprachigen Raum sind etwa die Arbeiten von Robert Stumpfl (1904–1937), dessen Schrift »Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas« (Berlin 1936) im Horizont der NS-Kulturpolitik zu verstehen ist, beispielhaft für diese Entwicklung. Für die ›Volkskunde‹ gibt es eine

[22] Vgl. Julie Stone Peters, Jane Harrison and the Savage Dionysus: Archaeological Voyages, Ritual Origins, Anthropology, and the Modern Theatre. In: Modern Drama 51/1, 2008, S. 1–41 und Dies., Drama, Primitive Ritual, Ethnographic Spectacle: Genealogies of World Performance (ca. 1890–1910). In: Modern Language Quarterly 70/1, 2009, S. 68–96.

[23] Vgl. Jane Ellen Harrison, Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion. Cambridge 1912.

[24] Peter W. Marx, The Interpretation of Theatre. In: A Cultural History of Theatre: In the Age of Empire (1800–1920). Hg. von Dems. London 2017, S. 135–157, hier S. 155.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fachkritische Perspektive, für die Theaterwissenschaft steht sie in systematischer Perspektive noch aus.[25]

Was als Kulturtheorie begann, kondensierte hier zu einem Ideologem, das die Entwicklungen der Moderne ablehnte und an ihre Stelle die nostalgische Idee einer homogenen, historisch stabilen (völkischen) Identität setzte. Verbunden war dies mit einer Verschiebung der Perspektive weg vom literarisch-ästhetischen hin zu performativ-rituellen Phänomenen.

Dieser Kontext ist für Hofmannsthal und Reinhardt vor allem deshalb von Bedeutung, weil in der Abgrenzung die Besonderheiten ihrer Zusammenarbeit deutlich wird. Anders als viele Projekte der Historischen Avantgarde erweist sich das Hofmannsthal-Reinhardt'sche Theaterprojekt als offen gegenüber historischen Formen und nicht fixiert auf das ›Neue‹ als unbestrittener Wert an sich. Vielmehr explorieren die beiden die in der Moderne mögliche Vielgestaltigkeit. Dabei ist ihnen gemeinsam, dass ihre ästhetischen Interessen sich besonders an Formen entzündet, die sich nicht auf ein ›Normmodell‹ des literarischen Theaters reduzieren lassen. Gleichzeitig ist es wichtig zu verstehen, dass beide keineswegs ein gemeinsames, homogenes Projekt verfolgten, sondern durchaus eigenen Schwerpunkten nachgingen. Der »Jedermann« ist hierfür ein gutes Beispiel, der für beide mit unterschiedlichen Interessen verbunden war, die sich aber produktiv verbinden ließen.

Dabei ist Hofmannsthals Auseinandersetzung, wie Konstanze Heininger zeigen konnte, schon sehr im Jahr 1903 manifest.[26] Auch wenn diese frühe Auseinandersetzung unterbrochen wurde, drängte es Hofmannsthal immer wieder zum »Jedermann«, wie man einem Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers entnehmen kann. Dort steht unter dem Datum des 31. Oktobers 1906:

25 Der fachhistorische Diskurs hat sich hier bislang vor allem auf Einzelpersonen gestützt – was sicherlich wichtig und bedeutsam ist. Systematische Aspekte sind aber, die auch die Begriffsbildung kritisch in den Blick nähmen, bislang nur ansatzweise unternommen worden.

26 Vgl. Heininger, Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt (wie Anm. 1), S. 248f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Nun ist das Besondre unsrer Zeit, dass der Besitz eine ganz andre Rolle spielt als jemals früher, nicht nur für den Bankier, den Philister, sondern auch für das, was wir als einen kultivierten Menschen ansehen. Wo kommt nun dieses Verhältnis des Menschen zu seinem Besitz am schärfsten zum Ausdruck? Beim Sterben. Was ich darstelle, ist das Sterben eines Menschen unsrer Zeit. Ein Mensch, der stirbt, kann nur Einer sein, der besitzt oder der nicht besitzt. Ich mache halt Einen, der besitzt. Ich fragte, was denn aus der Bearbeitung von »Everyman« geworden sei? ›Alles was daran von Interesse war, geht eben in dieses Stück [i.e. »Dominic Heintls letzte Nacht«] über. Sonst hätte die Bearbeitung nur eine philologische, antiquarische Spielerei werden können oder eine Übersetzung.[27]

Die Frage nach dem Sterben als ›schärfster Ausdruck der Zeit‹ im Bezug auf die materielle Realität zieht sich wie ein Leitmotiv durch den heterogenen Diskurs der Moderne: Sie findet sich bei Walter Benjamin ebenso wie in jenen Ritual-Performance-Theorien,[28] die im Anschluss an Jane Ellen Harrison im Todesritual den Nukleus allen Theater-Spiels sehen.

Hugo von Hofmannsthal sieht im »Everyman« hingegen besonders auch die Differenz zur eigenen Zeit, so dass es nicht um die Bestätigung eines ›sicheren Erbes‹ gehen kann, sondern um die Rückgewinnung eines nur noch abstrakt-akademischen Wissens. So äußert er sich in einem Interview mit dem »Neuen Wiener Journal«:

> Alle diese Aufzeichnungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes. [...] Es ist die Gefahr und der Ruhm unserer Zeit, an deren Schwelle der greise Ibsen steht, daß wir weit genug wiederum sind, uns im Allegorischen bewähren zu können.[29]

27 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag (Editionstext) vom 31. Oktober 1906. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937. Online-Ausgabe. Hg. von Roland S. Kamzelak, Marbach a. N. 2019, https://edview.dla-marbach.de/?project=HGKTA&document=5607 [17.11.2023].

28 Benjamins Diagnose, der Mensch der Moderne sei ein »Trockenwohnen der Ewigkeit«, weil das Sterben aus der Öffentlichkeit in die abgeschirmte Sphäre von Krankenhäusern verschoben sei, ist für ihn symptomatisch für den Verlust des Erzählens bzw. der Transformation gelebter Erfahrung in die Erzählung, die für ihn auf die Autorität des Sterbens gestützt ist. Es wäre eine eigene Untersuchung dieser Spur der Todesreflexion in der Moderne nachzugehen. Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows. In: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften II.2. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977, S. 438–465, hier S. 449.

29 Anonym, Interview mit Hugo von Hofmannsthal. In: Neues Wiener Journal, 1911, o.S., Kritikensammlung TWS Köln zu Hofmannsthal.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In der Gegenüberstellung des Allegorischen und eines Realismus, für den die Figur des »greisen Ibsen« steht, skizziert Hofmannsthal eine ästhetiktheoretische Opposition, die eine neue Formensprache zu gewinnen hofft.

Für Reinhardt hingegen steht der Jedermann eher in einer Reihe mit Raum- und Formexperimenten, bei denen er Alternativen zur prototypischen Guckkastenbühne suchte. Die Inszenierung des »Jedermann« 1911 in Berlin allerdings verfehlte dieses Ziel. Der Kritiker Arthur Eloesser der Vossischen Zeitung schreibt: »Ein großer Aufwand ist recht fruchtlos vertan worden, und da das Publikum im Zirkus die Gelegenheit nicht ergriff, sich eine mittelalterliche Seele anzuschaffen, wird es bis auf weiteres wohl antik und attisch bleiben müssen.«[30]

Die Berliner Kritiker fokussieren sich vornehmlich auf Reinhardt – Hofmannsthal wird kaum erwähnt. Im Paradigma der Reinhardt'schen Inszenierungsform aber wird das Experiment als gescheitert erklärt: Weder ist »Jedermann« der Idee der Ritualität im Sinne des oben skizzierten Diskurses eines anti-modernen, autochthonen Identitätsdiskurses zuzuordnen, noch kann die einer mittelalterlichen Theatralik nachempfundene Inszenierung künstlerisch überzeugen. Die ungewohnte Ästhetik bleibt eine Äußerlichkeit, und Reinhardt erscheint als »der kühne Experimentierer, als der [...] originelle Eklektiker und Mann, der gern aus allen Töpfen nascht.«[31]

Um Reinhardt-Hofmannsthals Unterfangen kulturhistorisch zu verorten, ist es hilfreich, sich alternative bzw. konkurrierende Auseinandersetzungen mit dem Stoff anzusehen. Eine ganz andere Perspektive verfolgte der Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen (1890–1969) mit seiner »Jedermann«-Bearbeitung, die er nach dem Ersten Weltkrieg veröffentlichte. Im Gegensatz – und auch in programmatischer Abgrenzung gegen Hofmannsthal – wählte Niessen nicht das englische Spiel als Grundlage, sondern eine deutsche, genauer eine Kölner Bearbeitung von Jaspar van Gennep (~1500–1564). Genneps Text ist ein Dokument der katholischen Gegenreformation, die sehr stark vom

30 Arthur Eloesser, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911. In: Vossische Zeitung, 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

31 Anonym, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911. In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 1911, S. 716, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sakramentenglauben geprägt ist. Allerdings verfolgte Niessen keine religiöse Programmatik, sondern begriff seinen »Jedermann« vielmehr als eine Antwort auf die Erfahrung des Todes im Weltkrieg:

> Weshalb [habe] ich das ›alte Kölner Spiel von Jedermann‹ bearbeitet? Als Student lernte ich, zu eben der Zeit, als Hugo von Hofmannsthal den alten Stoff neu ins Bewußtsein hob, Genneps Spiel kennen. Die Absicht, es für die Gegenwart zu retten, stand gleich fest. Aber es bedurfte erst des täglichen Umgangs mit dem Tode, um den Willen Gestalt werden zu lassen. Dass im Kriege des Kölner Buchdruckers Werk nicht verblasste, zeigte, dass eine Kraft in ihm lebt. Als die beiden liebsten Freunde fielen, sah ich jedermann mit dem Tode ringen.[32]

Der »tägliche Umgang mit dem Tode« wird für Niessen zu einer geistlich-existenziellen Krise, auf die er mit dem Versuch, das Stück »für die Gegenwart zu retten« reagieren will. Die Behauptung einer dem Text eingeschriebenen »Kraft« verortet seine Bearbeitung im Paradigma des Performativ-Rituellen, aber im Sinne einer anti-modernen Deutung. Entsprechend liest sich auch seine Gegenwartsdiagnose:

> Wozu heute noch Misterienspiel, sogar eine Moralität? Es soll nicht ausgegraben werden der Bereicherung des Wissens wegen. In ihm klingt ein Grundton unseres Daseins. – Wozu aber an den Tod denken?: er vergisst sich ja so herrlich in Revue, Kino und Tanz-Bar. Doch wir dürfen ihn nicht vergessen, um ganz die Kräfte für das Heute zu sammeln. Wir dürfen nicht mehr nur unser Dasein leben: die Opfer aus dem grossen Sterben des Weltenbrandes sind Jedermanns Tote. Dass ihr Wollen in uns lebe, ist der Sinn des Unterganges. Deshalb müssen wir dem Tod ins Gesicht sehen: [...].[33]

Niessens Deutung des »Jedermann« ist eine zeitkritische Sinnstiftung, die ins Ästhetische umzusetzen sucht, was er wissenschaftlich vorgedacht hatte, nämlich dass alles Theater-Spiel in der Todeserfahrung seinen Ursprung habe. Im Kontext der 1920er Jahren ist dies aber als Gegenentwurf zu einer liberal-kritischen Zeitgenossenschaft zu verstehen. Diese Differenz markiert den politischen Ort der Inszenierung. Der Ort von Niessens »Jedermann«-Bearbeitung war denn auch nicht das professionelle Theater, sondern das Studenten- und das Laienthea-

[32] Carl Niessen, Das alte Kölner Spiel von Jedermann. In: Blätter des Stadttheaters M. Gladbach, 1926, H. 8, o.S.

[33] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ter. Er spielte das Stück nicht nur mit seinen eigenen Kölner Studierenden, sondern unterstützte auch die Inszenierung durch die chorischen Laiengruppen von Gottfried Haaß-Berkow (1888–1957).

Haaß-Berkow, ein der Steiner'schen Anthroposophie nahestehender Schauspieler,[34] der seine eigene Spielgruppe, teils mit Laien, gründete, wandte sich programmatisch mittelalterlichen Spielformen – oder was er dafür hielt – zu, so etwa dem Totentanz und geistlichen Spielen. Hellmut Niedner begründet diesen Schritt folgendermaßen:

> Ein großes Gott- und Geistes-Suchen, ein Ringen und Rufen nach einem Funken Himmelslicht in aller Nacht hebt an, und es kleidet sich in diese Sehnsucht, wie immer, irdisch irrend in eine unvollkommene und zeitbedingte Form. [...] Losgelöst von der Welt des Scheines, sucht der heute ringende Mensch die Verbindung wiederzufinden mit dem Übersinnlichen schlechthin, um nicht zu verzweifeln. Dieser sehnsüchtige Wille ist das Element zu einer neuen Lebensgestaltung, er gibt den Boden ab für die Saat der Zukunft.[35]

Diese Form des Spiels, für die sich in den 1920er Jahren noch eine Reihe weiterer Beispiele finden ließe,[36] stellt gezielt die transzendente Dimension des Spiels in den Vordergrund – eine Entscheidung, die sich auch in verschiedenen ästhetischen Elementen niederschlägt, wie in der Abkehr von der »Ausstattungsbühne«[37] und alternativ in der Hinwendung zu »Stilisierung und Rhythmisieren«.[38] Das Mittelalter, dessen Vorstellungs- und Bildwelten hier aufgerufen und ›wiederbelebt‹ werden, ist hierbei nicht einfach nur ein historischer Referenzort,

34 Haaß-Berkows Position wird von Hellmut Niedner, der 1923 eine kleine Schrift über ihn verfasste, programmatisch gegen Reinhardt, in dessen Schauspielschule er ausgebildet wurde, abgesetzt, wenn er schreibt: »Haaß-Berkow wendet sich bald vom Theater ab, dessen Mangel an sittlichem Wollen ihn dazu treibt.« Hellmut Niedner, Die Haass-Berkow-Spiele. Jena 1923, S. 3.

35 Ebd., S. 10.

36 Vgl. etwa Otto Hagen, Berlin: Shakespeare als Bewegungsspiel. In: Shakespeare Jahrbuch 64, 1928, S. 221–226; Martin Luserke, Shakespeare und das heutige Deutsche Laienspiel. In: Shakespeare Jahrbuch 69, 1933, S. 112–120, oder Herman Nohl, Die Stellung des Jugendspiels im Rahmen der gegenwärtigen allgemeinen Kulturbewegung. In: Jugend und Bühne. Hg. von Ludwig Pallat and Hans Lebede. Breslau 1925, S. 196–204.

37 »Die Ausstattungsbühne war für Shakespeare ein Verhängnis.«; Niedner, Die Haass-Berkow-Spiele (wie Anm. 34), S. 85.

38 Vgl. Ebd., S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern Inbegriff einer nicht-modernen Welt, deren spirituelle ›Reinheit‹ (vermeintlich) moderner Oberflächlichkeit gegenübergestellt ist.

In diesem Sinne soll für Niessen (und wir können dies auch auf Haaß-Berkow übertragen) das *Mysterien*spiel heilend auf die als verletzend und krank empfundene Moderne einwirken.

Theater als *Third Space* pluralistischer Gesellschaften

Für Reinhardt übte die Bildsprache des Religiösen, vor allem des Religiös-Mittelalterlichen, eine große Faszination aus, die er in seinen Werken immer wieder thematisierte, die ihm gleichzeitig aber mehr Ungemach als Nutzen brachte. Keinesfalls kann man Reinhardt im Sinne einer Überhöhung des ›Heiligen Theaters‹, wie es sich als Denkfigur des Moderne-Diskurses etabliert, vereinnahmen.[39] Tatsächlich war es für Reinhardts metropolitanes Kunstverständnis mithin durchaus konfliktträchtig, das Religiöse in die eigene Arbeit einzubinden.

Die Berliner Premiere des »Jedermann« 1911 war dementsprechend ein Wagnis: Hatte Reinhardt in seinen bisherigen Arbeiten – vor allem jenen im Zirkus – sich am ›klassischen Bildungsgut‹ orientiert und mit dem »Ödipus« an die Bestände bildungsbürgerlicher Belesenheit anknüpfen können, so war der »Jedermann« mit seiner christlich-katholischen Prägung eine Herausforderung für das Publikum:

> Und wirklich scheint das Mirakel sich vollzogen zu haben, und vor diesem skeptischen, auf seine Skepsis stolzen Berliner Publikum hat zwischen Bureau und Weinhaus eine ganz einfache, nur scheinbar protestanvisierte, im Grunde katholische Dichtung große Gnade gefunden. [...] Aus Reinhardts Händen habe ich nun die allzu kirchliche und buchstabentreue Legende als ein schönes Abbild menschlichen Wesens empfangen und wenn sich die Kirchenandacht nicht einstellte, so fand sich doch die Museumsandacht, indem wir sahen, wie alte Holzschnitte und Altartafeln hier Leben gewannen.[40]

39 Man denke etwa an Peter Brooks Definition des Heiligen Theaters in The Empty Space. London 2008, S. 47–72.

40 Anonym, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Und in einer anderen Kritik heißt es:

> Trotz der am Schluß offen hervortretenden katholischen Tendenz waren sie doch durch die Darstellung auf eine Höhe allgemein menschlichen Empfindens gehoben, die alle Zuschauer fortriß. Das blasierte Großstadtpublikum stand ganz unter dem Bann des schlichten Spiels vom seligen Sterben.[41]

Reinhardt, dessen Anteil am Erfolg der Inszenierung von der Forschung teilweise über die Hofmannsthal'sche Bearbeitung gestellt wird,[42] arbeitete, wie man den Kritiken entnehmen kann, mit sinnlichen Versatzstücken der christlichen Tradition. Neben den erwähnten ikonographischen Zitaten sind es Klangelemente wie Orgel, Glocken, Choräle, die immer wieder hervorgehoben werden. Das Regiebuch vermerkt aber auch,[43] dass Reinhardt – anders als bei Hofmannsthal vorgesehen – den sterbenden Jedermann das Vaterunser sprechen ließ: »Da geht eine Wandlung mit Jedermann vor sich. Stammelnd erst und unsicher, aber dann immer fester und kraftvoller bekennt er seinen Glauben, kniet nieder und spricht ein Vaterunser.«[44]

Das eingeschobene Gebet allerdings sorgte bei einigen Besuchern, wie dem anwesenden Prinzen August Wilhelm für Irritationen, wie Kessler in seinem Tagebuch verzeichnet:

> Abends Hofmannsthal mit mir allein im Autoclub gegessen. Er fragte mich, ob mich das von Moissi in »Jedermann« hinzugefügte Vaterunser gestört habe. Der Prinz August Wilhelm habe an Reinhardt geschrieben, und ihn darauf aufmerksam gemacht, dass viele Zuschauer dadurch verletzt würden. [...] Nur Reinhardt protestierte heftig gegen die Auffassung, als ob die Bühne irgendetwas entweihen könne; im Gegenteil, er sei der Ansicht, dass der Schauspieler ebenso hohe und heilige Gefühle aussprechen und erregen könne, wie der Priester. Hofmannsthal und ich machten geltend: was so Viele unbewusst empfänden, sei ein Stilfehler: das Vaterunser falle,

41 Anonym, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

42 Vgl. Heininger, Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt (wie Anm. 1), S. 264f.

43 Vgl. hierzu Ebd., S. 251.

44 Anonym, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als Etwas Reales, aus der Scheinrealität des Kunstwerks heraus; es sei, wie wenn man in ein Bild einen wirklichen Edelstein einsetze.[45]

Kesslers Differenzierung zwischen »Etwas Reales« und der »Scheinrealität des Kunstwerks« eröffnet ein Dreieck zwischen jenen Vorstellungen des ›Heiligen Theaters‹, die man etwa bei Niessen bzw. Haaß-Berkow finden kann, die dem Theater eine spirituell-heilende Kraft zuschreiben, sowie zwischen dem »Realen« des Religiösen selbst und schließlich Reinhardts eigener Auffassung, die der ästhetischen Wirkung ein Eigenrecht zuschreibt, durch die die verwandten Elemente in sich selbst gerechtfertigt sind.

Reinhardts Argumentation – so weit sie sich aus den spärlichen Quellen rekonstruieren lässt – wurzelt in der Bedeutung des ästhetischen Erlebens als einer eigenständigen Sphäre, in der bestehende Differenzen – wie religiöse oder konfessionelle Unterschiede – hintanzustehen haben. Man kann dies als die Utopie einer pluralistisch-metropolitanen Kultur verstehen.

Das Widerspiel von Kunstwelt und ›Realität‹, das Kessler und Hofmannsthal im Gespräch mit Reinhardt reklamieren, verfehlt in gewisser Weise den Kern des Reinhardt'schen Theaters: Für Reinhardt etabliert die theatrale Szene eine Eigenwelt, deren innere Gesetzmäßigkeit in seinem Verständnis gar kein Konfliktverhältnis zur ›Realität‹ ausbilden kann. Der von Herald konzipierte Begriff der *Atmosphäre* als Dreh- und Angelpunkt einer Inszenierung mag dies unterstreichen.

Darum ist das Bild so glücklich gewählt, das von der ›Atmosphäre‹ eines Stückes spricht. Es läßt den Eindruck entstehen, als ob diese Luft des Stückes das zuerst Geschaffene bei der Bühnenarbeit des Regisseurs sei, daraus wächst dann langsam alles andere, nimmt feste Formen an: aber es verleugnet nie den Ursprung, die Grundstimmung, aus der es entstanden ist. [...] Man hat das Gefühl, daß ein Mensch, der aus einer anderen Welt – zum Beispiel von unserer Straße – hier hereinkommt, ersticken müsste. Daß den Menschen des Stückes nach und nach andere Lungen wüchsen,

45 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag (Editionstext) vom 3. Dezember 1911. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937. Online-Ausgabe. Hg. von Roland S. Kamzelak, Marbach a. N. 2019 , https://edview.dla-marbach.de/?project=HGKTA&document=6439 [17.11.2023].

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> die sie fähig machten, diese Luft zu atmen, die sie ebenso nach und nach zu völlig Gewandelten werden läßt.[46]

Heralds Begriff der Atmosphäre ist ein dramaturgisch-inszenatorischer – er ist nicht phänomenologisch zu deuten, sondern im Sinne eines ästhetischen Kalküls, das auf die Wirkung beim Publikum zielt. Dabei ist die *Bilderlust* das treibende Element, die nicht an ein Ethos oder an eine Vorstellung von ›Authentizität‹ oder ›Korrektheit‹ zurückgebunden ist.

Deutlich wird dies an einem anderen Projekt, das Reinhardt kurz nach dem »Jedermann« in Berlin anging: Für London entwickelte er ebenfalls 1911 eine gigantische Pantomime, für die er sich von Carl Gustav Vollmöller auf der Grundlage einer christlichen Legende eine Pantomime schreiben ließ. »The Miracle« war eine der größten Theaterproduktionen, die Reinhardt in Szene setzte. Dass die Inszenierung weniger aus der Dramaturgie der Erzählung oder der Psychologie der Figuren lebte, sondern von der optischen Wirkung, wird deutlich, wenn man sich die Erinnerungen des Bühnen- und Kostümbildners Ernst Stern vergegenwärtigt:

> Plötzlich steht vor mir ein Bischof im vollen Glanz seines Ornats. – Michael Pacher hat ihn 1457 gemalt. Jetzt ist er in der ›Olympia‹. [...] Der gepanzerte Ritter, der mir entgegenreitet, verdankt seine Erscheinung einer St.-Georg-Statuette des alten Meisters Hans Multscher. [...] Und dann skizziere ich die Frauen mit den wehenden farbigen Schleiern an ihren großen Henins (Spitzhauben). Der Schnitt, das Material ihrer langen Schleppenkleider zwingt sie zu Haltungen, die Meister Froissart in seinen Miniaturen verewigt hat.[47]

Während sich Ernst Stern, der für die Ausstattung in Europa verantwortlich zeichnete, an Vorbildern der europäischen Kunstgeschichte orientierte, nahm Bel Geddes, der die Produktion in den USA (1924) ausstattete, allein die maximale Wirkung in den Blick.[48] Das Zwischenreich des Ästhetischen wird von Reinhardt als eine Zone

46 Heinz Herald, Max Reinhardt. Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie. Berlin 1915, S. 121, Anm. 7.

47 Ernst Stern, Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Berlin 1955, S. 68.

48 Vgl. hierzu die ausführliche Diskussion bei Sandra Bornemann-Quecke, Heilige Szenen. Räume und Strategien des Sakralen im Theater der Moderne. Stuttgart / Weimar 2018, S. 55–172.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kultureller Freiheit verstanden, in der die Geltungsansprüche anderer Gesellschaftsbereiche nicht zum Tragen kommen können.

Allein das Theatrale hatte längst weit über den Bereich des Theaters hinausgegriffen. Johannes Paulmann etwa hat darauf verwiesen, dass unter den Bedingungen der neuen visuellen und Medienkultur des 19. Jahrhunderts sich beispielsweise die Inszenierung aristokratischer Macht neu ausrichtete.[49] Wilhelm II. hat man in diesem Sinne nachgerade als einen ›Medienstar‹ gelesen. Auch die Praxis der seit 1881 regelmäßig organisierten Eucharistischen Weltkongresse – Veranstaltungen, deren theatraler Charakter immer auch schon auf die moderne Bildzirkulation in Form von Photographie und Druckwaren gerichtet ist – ist in diesem Lichte zu sehen.[50]

Max Reinhardt selbst war diese Nähe des Spektakulären bewußt – mithin sogar schmerzlich bewußt, wie man seinem Brief an Berthold Held wg. des »Miracle«-Gastspiels in Wien entnehmen kann:

> Dazu kommt, dass die Wiener, was kirchlichen Pomp anbelangt, so fabelhaft verwöhnt sind. (Fronleichnamsumzüge mit d. Kaiser etc., und erst jetzt wieder beim eucharistischen Kongreß, ferner allerhand Jubiläumsfestzüge.) Unsere Chancen sind also arm genug. Das protestantische, nüchterne, graue, naive London mit seinem lächerlichen Theater ist mit Wien nicht zu vergleichen.[51]

Der von Kessler beklagte Einbruch des ›Realen‹ in die »Scheinrealität des Kunstwerks«, die Reinhardt nicht als legitimatorisches Problem akzeptieren will, stellt sich hier als ein Konkurrenzverhältnis der Wirkung dar: Reinhardt fürchtet, dass seine Inszenierung angesichts der Überfülle monarchischer und kirchlicher Spektakel auf ein übersättigtes Publikum stößt. Der Lauf der Ereignisse freilich sorgte noch für eine ironische Pointe: Denn der große Zulauf von Besuchern zum Eucharistischen Kongreß sorgte dafür, dass keiner der Wiener Kirchen-

49 Vgl. Johannes Paulmann, Pomp und Politik, Monarchenbegegnungen in Europa Zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg. Paderborn 2000 und Searching für a ›Royal International‹. The Mechanics of Monarchical Relations in Nineteenth-Century Europe. In: The Mechanics of Internationalism. Culture, Society, and Politics from the 1840s to the First World War. Hg. von Martin H. Geyer und Johannes Paulmann. New York / Oxford 2001, S. 145–176.

50 Vgl. Bornemann-Quecke, Heilige Szenen (wie Anm. 48), S. 111f.

51 Reinhardt, Leben für das Theater (wie Anm. 2), S. 178.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

räume die Massen fassen konnte. Glücklicherweise konnte Reinhardt die bereits für sein *Mirakel*-Spiel hergerichtete Rotunde zur Verfügung stellen: Die Masseninszenierung katholischer Sakramentalität fand in der theatralen Kulissenkathedrale einen passenden Ort. Hier brach nun wirklich »Etwas Reales« in den Schau- oder Scheinraum des Theaters ein.[52]

So ist der metropolitane Lebensraum der modernisierten Gesellschaften eben nicht eindeutig ausgerichtet. Er ist kein sich stetig säkularisierender Raum, sondern geprägt von unterschiedlichen, teils widerstreitenden Kräften: Nicht allein säkularisiert Reinhardt liturgische Formen, indem er sie in der Sphäre des Ästhetischen nutzt – die Kirche selbst nutzt die Spektakularität ihrer Formen zur Stärkung ihrer Position in diesen gesellschaftlichen Wandelprozessen. Gleichzeitig suchen Künstler wie Haaß-Berkow im ästhetischen einen spirituell aufgeladenen Erfahrungsraum zu schaffen, dessen Formensprache eindeutig dem Theater entstammt.

Hier aber lässt sich auch Reinhardts Position nochmals genauer fassen. Denn anders als viele Festspiel-Stifter wollte er eben nicht ein neues Ritual schaffen oder der Kunst einen Funken Transzendenz abzwingen. Reinhardt macht Theater als sinnliches Erlebnis im metropolitanen und internationalen Raum der sich modernisierenden Gesellschaften. Diese sind poly-religiös, mithin zutiefst säkular und dennoch auf der Suche nach Bildern, Szenen und Erfahrungsmöglichkeiten, die über das unmittelbare Dasein hinausweisen. Es ist in diesem Zusammenhang sicherlich kein Zufall, dass Reinhardt in jenem – beinahe schon zum Überdruß zitierten – Brief an Held sein Theaterprogramm mit den Schlagworten von »Freude«, »Licht« und »Farbe« umreißt.[53]

Die Zusammenarbeit mit Hofmannsthal war dabei keineswegs frei von Spannungen – so sehr die beiden sich immer wieder zusammenfanden im experimentellen Erproben ästhetischer Formen der Vergangenheit, wie etwa der *commedia dell'arte* oder Molières. Hofmannsthal, der selbst versatil mit diesen Traditionen umging, klagte immer wieder über Reinhardts wirkungsästhetischen Zugriff, der ihm mithin zu sehr

52 Vgl. Bornemann-Quecke, Heilige Szenen (wie Anm. 48), S. 139.
53 Vgl. Reinhardt, Leben für das Theater (wie Anm. 2), S. 73.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf den Effekt fokussiert schien. So schreibt er während der Proben zum »Jedermann« an Elsa Bruckmann:

> In Reinhardt eine wahre Strenge und Einheitlichkeit des Stils hineinzubringen, ist schwer, aber seine Phantasie ist so empfänglich als ungeschult. Bilder thun bei ihm viel, Sie sind ihm bei der »Orestie« mit dem wunderschönen Vasenwerk Zuhilfenahme gekommen, bitte Sie *mir* und ihm zuhilfe, durch ein Buch oder einen Hinweis.[54]

Elsa Bruckmann (1865–1946), Gattin des Verlegers Hugo Bruckmann, wird von Hofmannsthal als kunstsinnige Förderin angesprochen – es ist aber kaum möglich, ihre politischen Verbindungen zu antisemitisch-völkischen Kreisen (und später auch zu Hitler) zu übersehen. Hofmannsthals Wortwahl trägt ein Echo antisemitischer Stereotypen über den Parvenü. Dies ist jedoch mehr als eine Zufälligkeit, es verweist vielmehr auf die unterschiedliche Haltung, die die beiden gegenüber ihrer jüdischen Herkunft einnahmen: Während Reinhardt seine jüdische Herkunft nie verschwieg – sie war von Beginn seiner Karriere an immer wieder auch Teil des öffentlichen Diskurses – ist Hofmannsthals eigene Haltung widersprüchlicher. Peter C. Pfeiffer hat dies als Ausdruck seiner distanzierten Haltung zur Moderne (vor allem aber zur sich modernisierenden Gesellschaft) gesehen:

> But the deeper reason for his distancing [from Jewishness] lies in the dichotomy of ›Jewishness‹ as divisive, historical, reflexive, unoriginal, and rational – in short, modern – and the antimodern understanding of culture that he developed in response to the modernist challenge.[55]

So offenbart sich hier eine Differenz zwischen Reinhardt und Hofmannsthal: Während Hofmannsthal ein affirmatives Verhältnis zur Tradition hat, deren Formen er sich übersetzend aneignet, um ihnen neue Gültigkeit zu verschaffen, zielt Reinhardts Interesse vornehmlich auf die Wirkung und Wirksamkeit. Was in Salzburg im übergreifenden

54 Zit. nach Heininger, Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt (wie Anm. 1), S. 255.

55 Peter C. Pfeiffer, Hugo von Hofmannsthal worries about his Jewish mixed ancestry [1893]. In: Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096–1996. Hg. von Sander L. Gilman und Jack Zipes. New Haven / London 1997, S. 212–218, hier S. 218.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konzept der Festspiele rhetorisch noch verdeckt gewesen sein mag, trat in Berlin offen auseinander. Eduard Haas vermerkt in seiner Kritik:

> An Stelle des kindlich einfachen, naiven Gemütes der Zuschauer von ehedem, ist das Raffinement, die komplizierte Seele des modernen Großstädters getreten, der Snobismus, der einfach dabei gewesen sein, der das einfach gesehen haben muß. Und da er sich einigermaßen gut amüsiert hat, so klatscht er zum Schlusse wohlwollend Beifall, ruft Reinhardt und den Dichter vor die Rampe. In den Berliner Salons hat man wenigstens für einige Tage wieder Gesprächsstoff. Adventsstimmung im modernen Berlin.[56]

Reinhardts Theater hat seinen Ort in dieser metropolitanen Kultur, deren Teil und Katalysator sie ist, während die ›Rettung‹ der Tradition bei Hofmannsthal einen anderen Zielpunkt hat. So erfolgreich die Kooperation zwischen Hofmannsthal und Reinhardt war – die inneren Spannungen und auch Widersprüche sind doch deutlich.

Postskriptum: Moderne/Modernisierung und ihre Kehrseite

Man könnte fast geneigt sein, die Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Reinhardt für ein Missverständnis zu halten oder zumindest für ein erfolgreiches Zweckbündnis mit mehr oder weniger unausgesprochenen Differenzen. Allein, eine solche Perspektive blendete das kulturelle Umfeld, in dem dieses Theater stattfand, aus. So sei abschließend ein kleines Postskriptum gestattet, das vielleicht die Obertöne auch der inneren Spannungen zu verorten hilft.

Die deutsche Geschichtswissenschaft hat in den vergangenen Monaten – bis in die Feuilletons hinein – eine Auseinandersetzung um die Bewertung des wilhelminischen Kaiserreichs geführt. Äußere Anlässe waren hierfür sicherlich sowohl die Eröffnung des ›Humboldtforums‹, also des wilhelminischen Stadtschlosses, das sowohl als Kulisse provoziert, aber auch durch die dort zu platzierenden ethnologischen Sammlungen auch für die Auseinandersetzung um die koloniale Vergangenheit Deutschlands steht. Gleichzeitig haben die Reparationsfor-

56 Eduard Haas, Kritik zu Jedermann, Berlin 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

derungen des Hauses Hohenzollern eine wissenschaftliche Auseinandersetzung über die NS-Vergangenheit der Repräsentant:innen befördert. Vor allem aber hat die Geschichtswissenschaft die Diskussion für eine Neubewertung des Wilhelminischen Kaiserreichs angestoßen, mit dem Ziel, die progressiven Momente stärker in den Vordergrund zu rücken.[57] War die wilhelminische Epoche lange durch eine holzschnittartige Verkürzung vor allem die Gegenfolie für die mit der Weimarer Republik verbundene Liberalisierung und Demokratisierung, so werden nun stärker emanzipatorische Faktoren ins Feld geführt. Für die Kulturgeschichte hat Peter Gay dieses Argument schon 1968 gemacht, indem er herausgestrichen hat, wie sehr die kulturelle Moderne der Weimarer Republik eigentlich schon im Kaiserreich ausbuchstabiert war. Man mag Reinhardts Theater als ein Argument in dieser Hinsicht verstehen.[58]

So wichtig und angezeigt eine solche Revision sicherlich ist, so sehr gilt es doch auch, eine Verkürzung in die ›andere‹ Richtung zu vermeiden. Die Brüchigkeit und die Widersprüchlichkeit des Möglichkeitsraums der Moderne kann hier ein wichtiger Indikator sein. Denn die Berührungs- und Kritikpunkte zwischen einem anti-liberalen und einem liberal-metropolitanen Diskurs sind nicht zu übersehen. Michael P. Steinbergs Interpretation der Salzburger Festspiele haben

57 So fokussiert etwa Hedwig Richter in ihrem vielbeachteten Essay »Aufbruch in die Moderne. Reform und Massenpolitisierung im Kaiserreich« (Berlin 2021) vor allem auf die Reformbestrebungen des Kaiserreichs im Sinne einer fortschrittsorientierten, friedlichen Transformation der Gesellschaft. Eine ähnliche Perspektive verfolgt auch Birte Förster in ihrer Studie »1919. Ein Kontinent erfindet sich neu« (Ditzingen 2018). Diese Perspektive stellt durchaus eine Verschiebung gegenüber der älteren, mithin eher skeptischen Forschung (etwa Volker Ullrich, Die nervöse Großmacht 1871–1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs, Frankfurt a.M. 1999) dar. Allerdings ist auffällig, dass die von Volkov erhobene Forderung nach einer polyphonen Geschichtsschreibung, in der die Geschichte von Minderheiten nicht mehr als ›Sondergeschichte‹, sondern als integraler Bestandteil einer pluralistischen Gesellschaft erscheint, nicht wirklich mitbedacht wird (Shulamit Volkov, Minderheiten und der Nationalstaat: Eine postmoderne Perspektive. In: Das jüdische Projekt der Moderne. Zehn Essays. Hg. von Ders.. München 2001, S. 13–31, hier S. 30f).

58 Vgl. die 1968 erstmals erschienene Studie von Peter Gay, Weimar Culture. The Outsider as Insider. New York / London 2001, S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf die autoritären Facetten sehr deutlich aufmerksam gemacht[59] – aber diese Ausfälle sind nur ein extremer Ausschlag. Signifikanter sind vielleicht die ›kleinen‹ Spitzen und Abwendungen, die Alltäglichkeit von Ausgrenzung und Herabsetzung. Auf die Spannungen im Binnenverhältnis von Hofmannsthal und Reinhardt habe ich schon verwiesen. Symptomatisch aber scheint mir eine Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler zu sein, der immerhin sowohl mit Hofmannsthal befreundet war als auch mit Reinhardt in verschiedenen Projekten eng kooperierte. Kessler schreibt über die Aufführung der »Hochzeit wider Willen«:

> Abends in die Kammerspiele. Molières »Heirat wider Willen« in Hofmannsthals Übersetzung und Sterns Inszenierung. Das doch sehr tiefe Berliner, oder deutsche Kulturniveau wurde hier bei diesem ganz aus der feinsten höfischen und bürgerlichen Civilisation hervorgegangenen Stück fühlbar. Die eine Hälfte der Schauspieler mauschelte, die andre »berlinerte«; die Dekoration, im Bilderbogenstil, war prätentiös einfach und dabei ohne Raffinement; das Ganze wurde zu einer Art von Hans Sachsschem Jahrmarktsschwank; Alles spezifisch Molièresche, alle Feinheiten und Nüancen der Sprache, aller Geist und Rhythmus in der Handlung, erwies sich als mit unseren heutigen Mitteln undarstellbar, oder nur in einer gemeinen Vergröberung darstellbar. Es war, wie wenn Einem statt Champagner eine Berliner Weisse gereicht würde. Das Grundübel, die entsetzliche Verwilderung der Aussprache, ist kaum in einer Generation zu beheben. Molière von Berliner Droschkenkutschern und galizischen Stubenmädchen aufgeführt. – Überhaupt fast unergründlicher Mangel an Civilisation gerade in denjenigen Kreisen (Juden, Parvenüs), die bei uns die »Moderne« tragen. [...] Andrerseits produzieren die Kreise, die eine gewisse Civilisation haben, Nichts: Landadel, Offiziere, altes Bürgertum; Sterilität scheint ihnen anzuhaften.[60]

Die Leichtfüßigkeit, mit der Kessler antisemitische Stereotype und soziale Distinktionsmerkmale aufruft, um eine vielleicht ästhetisch nicht überzeugende, aber doch auch nicht zentrale Theaterinszenierung abzutun, ist bemerkenswert. Vor allem die Schlussfolgerung in der Gegenüberstellung der »Juden, Parvenüs« und den Kreisen, die

59 Michael P. Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938. Salzburg / München 2000.

60 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag (Editionstext) von Harry Kessler, 10. Februar 1911. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937. Online-Ausgabe. Hg. von Roland S. Kamzelak. Marbach am Neckar 2019, https://edview.dla-marbach.de/?project=HGKTA&document=6209 [17.11.2023].

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»eine gewisse Civilisation haben« verrät ein tiefsitzendes Ressentiment, unter dessen Druck der Möglichkeitsraum der Moderne zerfällt. Das Bedrückende ist, dass sowohl Hofmannsthals Versuch, eine Moderne im Brennglas der Tradition zu gewinnen, als auch Reinhardts unsentimentale Wirkungsdramaturgie vom weiteren Fortgang der Geschichte zum Scheitern gebracht wurde.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

Heinz Rölleke
(6. November 1936 – 2. Juni 2023)

Am 2. Juni 2023 verstarb an seinem Wohnort in Neuss–Hoisten Prof. em. Dr. Heinz Rölleke. In der Öffentlichkeit ist sein Name besonders mit seinen grundlegenden Forschungen zu den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm verbunden, doch gehört zu seinen bleibenden Verdiensten auch seine Arbeit an der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe, der er über 30 Jahre als Projektleiter vorstand. Von 2002 bis 2014 war er zudem Vorsitzender der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, in deren Ehrenrat er 2017 gewählt wurde.

Heinz Rölleke wurde 1936 in Düsseldorf geboren. Nach einem Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie wurde er 1965 in Köln mit einer Arbeit über den lyrischen Expressionismus promoviert und habilitierte sich 1971 mit der ersten historisch-kritischen Ausgabe von »Des Knaben Wunderhorn«, die 1975–1978 in sechs Bänden die Frankfurter Brentano-Ausgabe eröffnete. 1974, im Alter von 37 Jahren, wurde Rölleke an die neu gegründete Gesamthochschule Wuppertal (heute Bergische Universität Wuppertal) berufen, wo er bis zu seiner Emeritierung 2001 als Professor für Deutsche Philologie (einschließlich Volkskunde) lehrte.

Ebenfalls 1974 wurde Rölleke als Nachfolger von Martin Stern einer der Hauptherausgeber der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe, die seit 1967 im Freien Deutschen Hochstift vorbereitet wurde, als Schwesterunternehmen zur Brentano-Ausgabe, deren wichtigster Beiträger Rölleke zu dieser Zeit war. Die ersten 15 Jahre trat er zwischen den älteren Kollegen wie Rudolf Hirsch, Ernst Zinn und Clemens Köttelwesch nicht besonders in Erscheinung. Dies änderte sich, als er 1989, nach dem Tod von Köttelwesch, von diesem die Projektleitung und damit die Gesamtverantwortung des Unternehmens übernahm. Zu diesem Zeitpunkt waren die Jahre der Krise um 1980, in denen die Fortsetzung der Ausgabe zur Disposition gestanden hatte, bereits vor-

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

über.[1] Insofern bestand Röllekes Aufgabe darin, das einstweilen gerettete Großunternehmen mit ruhiger Hand fortzuführen – kein leichtes Unterfangen, wenn man bedenkt, dass kritische Gesamtausgaben oft langsamer vorangehen als ursprünglich geplant und erhofft. In diesem Sinne verstand sich Rölleke als Vermittler zwischen der Leitung des Hochstifts, den Hauptherausgebern, den Gremien, dem Editions- und Redaktionsteam, den Zuwendungsgebern und dem Verlag. Stets war er darum bemüht, Verständnis für die jeweils anderen Seiten herzustellen und Friktionen zu überwinden. Wer ihn einmal, um nur ein Beispiel zu nennen, in einer der Sitzungen des DFG-Beirats der Ausgabe erlebt hat, kann ermessen, wie sehr der erfolgreiche Fortgang mit seiner souveränen Verhandlungsführung und dem Vertrauen, das er bei allen Beteiligten genoss, zusammenhing. Für die Mitarbeitenden war er ein stets kompetenter Ansprechpartner, auch wenn es um Fragen der Kommentierung ging, bei denen er aus seiner editorischen Erfahrung und einem immensen literaturhistorischen Wissen schöpfen konnte.

Ein Strukturproblem der Hofmannsthal-Ausgabe bestand in den nebenamtlichen Editorinnen und Editoren, die aufgrund ihrer beruflichen Bindungen ihre Manuskripte nicht fertigstellen konnten. Dies war häufig der Fall: Von den im DFG-Erstantrag vorgesehenen 20 Bandbearbeiter/innen war letztlich nur einer an der kritischen Ausgabe beteiligt, und auch in der Folgezeit sprangen neu angeworbene Kräfte immer wieder ab. Heinz Rölleke reagierte auf diese missliche Lage, indem er zahlreiche Dissertationen sowie eine Habilitation anregte und engagiert betreute, die als Editionsmanuskripte allesamt in die Ausgabe eingingen – ein Erfolgsmodell, das, soweit zu sehen ist, in der Editionslandschaft kaum Schule gemacht hat. Auf der Grundlage solcher Arbeitsbündnisse konnten nicht nur komplexe Werkbereiche relativ kurzfristig mit erheblichem Arbeitseinsatz erschlossen werden, es wurde auch eine neue Generation von Forschenden in die Hofmannsthal-Philologie eingeführt. Dass Rölleke dem wissenschaftlichen

[1] Heinz Rölleke, Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke – Kritische Ausgabe. 40 Bände – eine fast vollendete Edition. In: Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologien, 2016, H. 49/50, S. 104–119, hier 117f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nachwuchs generell ein engagierter, teilnehmender und überaus professioneller Betreuer war, kam allen Seiten sehr zu Gute.

Jenseits dieser im weiteren Sinne wissenschaftsorganisatorischen Qualitäten leistete Heinz Rölleke durch seine Edition der »Jedermann«-Texte (SW IX, erschienen 1990) auch einen erheblichen Beitrag zur Hofmannsthal-Philologie. Es lohnt, einen neuen (oder gar ersten) Blick in diesen Band der Kritischen Ausgabe zu werfen. Eindrucksvoll ist die Prägnanz der Darstellung einer überaus komplizierten Quellenlage, deren Filiationen Rölleke bis ins 13. Jahrhundert verfolgt, eindrucksvoll auch die Präsentation der Varianten, die nicht nur abgedruckt, sondern schrittweise in ihrer Funktion für das entstehende Werk gedeutet werden. Die Edition eines Werkkomplexes, der literarische Erfindungen aufbietet, um vergessene Traditionen in etwas Neues umzuschmelzen, das im Ergebnis uralt erscheinen soll, war für Rölleke bereits vertraut: Auch bei »Des Knaben Wunderhorn« und Grimms Märchen, denen er umfangreiche Studien und Ausgaben gewidmet hatte, vermischen sich »Restaurationen und Ipsefakten« (Brentano).

Rölleke scheute sich übrigens nicht, einzelne Stellen des »Jedermann« gnadenlos zu kritisieren, wie in seinem Aufsatz »Der Librettist auf Abwegen« (Hofmannsthal-Jahrbuch 2022) nachzulesen ist: Die ungeprüfte Übernahme dreier hochmittelalterlicher Gedichte aus einer problematischen Bearbeitung von Emmy Escherich hielt er für »in vieler Hinsicht misslungen«. Philologie war für ihn nicht interessenlose Stubengelehrsamkeit, sondern lebendige Vermittlung einer bewahrenswerten kulturellen Überlieferung, die durchaus kritisiert werden kann. Entsprechend beschäftigte er sich auch mit der Aufführungs- und Wirkungsgeschichte des »Jedermann« und brachte im Anschluss an seine kritische Edition 1991 bei S. Fischer eine nach den Vorarbeiten verbesserte Spielfassung heraus, in der er die vielen Textverderbnisse der Drucke zu Lebzeiten (bis hin zu vergessenen Versen) korrigierte. Zudem nahm er an aktuellen Bühnenereignissen regen Anteil und freute sich, als bei den Salzburger Festspielen 1991 Helmut Lohner die Titelfigur nach den Maßgaben der Kritischen Ausgabe als Melancholiker spielte – schließlich hatte Rölleke in seiner Edition den großen Einfluss von Robert Burtons »The Anatomy of Melancholy« (1621) für die Konzeption des Stücks nachgewiesen.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es war ein großes Glück, dass Heinz Rölleke am 22. Februar 2022 mit einem Vortrag an der Festveranstaltung zum Abschluss der Kritischen Ausgabe teilnehmen konnte. Bei den Feiern zum 150. Geburtstag 2024 wird er fehlen.

Konrad Heumann

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal lesen
21. Internationale Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main, 3. bis 5. Oktober 2024

2024 ist Hofmannsthal-Jubiläumsjahr: Zum 150. Geburtstag werden Feste gefeiert, grundlegende Monographien und Editionen publiziert, Lectures gehalten und Ausstellungen eröffnet, um Hofmannsthals Werk als einzigartiges Zeugnis der literarischen Moderne zu ehren. Darüber hinaus ist das Jubiläum auch ein Anlass, sein experimentelles Schreiben und die inhaltliche Vielfalt, die offenen und verdeckten intertextuellen Bezüge sowie die unermüdliche Auseinandersetzung mit den Themen und Motiven der europäischen Kulturen und Traditionen neu zu lesen.

Der Augenblick für eine Neubetrachtung ist günstig, da pünktlich zum Jubiläum das literarische Werk nach über 50 Jahren Editionsarbeit als kritische Gesamtausgabe in einer Erschließungstiefe vorliegt, die bisher keinem anderen Vertreter der literarischen Moderne zuteil wurde. Die »Sämtlichen Werke« mit ihren dichten Quellendokumentationen laden nun in Gänze dazu ein, sich mit Hofmannsthal als Leser im Kontext heutiger Lesestrategien auseinanderzusetzen.

Das Thema »Hofmannsthal lesen« soll daher im Zentrum der Jubiläumstagung stehen. Veranstaltet wird sie vom 3. bis 5. Oktober 2024 im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a.M., wo die Gesellschaft ihren Sitz hat. Es geht um Erfahrungen und Techniken des Lesens, und dies in doppelter Perspektive: zum einen als Lektüren aus dem Blickwinkel heutiger ästhetischer, kultureller und politischer Debatten, zum anderen als Rekonstruktionen von Hofmannsthals Aneignungen, Verschmelzungen und Fortschreibungen literarischer Prätexte. Die Tagung kombiniert wissenschaftliche Vorträge zu den Lesestrategien und zur Medialität mit Podiumsdiskussionen, die Hofmannsthals Stellung in gegenwärtigen und digitalen Bildungswelten von Schule bis Feuilleton fokussieren und damit Fragen der kulturellen Aktualität und heutigen Vermittlung bzw. Vermittelbarkeit Hofmannsthals stellen. Künstlerisch soll die Tagung von Lesungen und Performances flankiert werden.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Tagung beginnt mit der Eröffnung der Ausstellung »Hofmannsthal. Szenen – Literatur, Identität und Zeitgeschichte«, die vom 4. Oktober 2024 bis zum 5. Januar 2025 im Deutschen Romantik-Museum (Frankfurt a.M.) zu sehen ist. Gezeigt werden Stücke aus dem reichen Nachlass – Theaterszenen, biographische Szenen, Konfliktszenen, an denen immer auch charakteristische Konstellationen der Epoche sichtbar werden. Bereits am 31. Januar eröffnet das Theatermuseum Wien die Ausstellung »Staging Hofmannsthal«, die bis zum 19. August gezeigt wird und anhand von Bühnenbildern, Kostümen und Skizzen Einblicke in den kreativen Austausch mit Max Reinhardt, Alfred Roller und Richard Strauss gibt. Weitere Höhepunkte des Jubiläumsjahrs (u.a. die Präsentationen der ersten großen Hofmannsthal-Biographie und der Edition des Ehebriefwechsels) sind auf der Webseite hofmannsthal.de zu finden, die bis zum 1. Februar 2024 komplett überarbeitet wird.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft (Oktober 2022 bis September 2023)

Christa Fürnkranz, Wien
Hans-Peter Gierling, Bad Mergentheim
Dr. Leopold-Michael Marzi, Wien
Gaia Tettamanti, Wien

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

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996), Clemens Köttelwesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). Frankfurt a.M.

SW I Gedichte 1	Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
SW III Dramen 1	Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3	Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5	Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6	Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke (†). 1990.
SW X Dramen 8	Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13	Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

SW XVI.1 Dramen 14.1	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
SW XVI.2 Dramen 14.2	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
SW XVII Dramen 15	Übersetzungen, Bearbeitungen, Prologe, Vorspiele. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer Ahlert. 2006.
SW XVIII Dramen 16	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter (†). 1987.
SW XIX Dramen 17	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter (†). 1994.
SW XX Dramen 18	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
SW XXI Dramen 19	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
SW XXII Dramen 20	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
SW XXIII Operndichtungen 1	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
SW XXIV Operndichtungen 2	Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
SW XXV.1 Operndichtungen 3.1	Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunftheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.
SW XXV.2 Operndichtungen 3.2	Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
SW XXVI Operndichtungen 4	Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel. 2006.
SW XXVIII Erzählungen 1	Hg. von Ellen Ritter (†). 1975.
SW XXIX Erzählungen 2	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter (†). 1978.
SW XXX Roman	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe	Hg. von Ellen Ritter (†). 1991.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

SW XXXII *Reden und Aufsätze 1*	Hg. von Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth. 2015.
SW XXXIII *Reden und Aufsätze 2*	Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter (†). 2009.
SW XXXIV *Reden und Aufsätze 3*	Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011.
SW XXXV *Reden und Aufsätze 4*	Hg. von Jutta Rißmann, Ellen Ritter (†), Mathias Mayer und Katja Kaluga, 2022
SW XXXVI *Herausgebertätigkeit*	Hg. von Donata Miehe, Catherine Schlaud, Ellen Ritter (†) und Katja Kaluga. 2017
SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne	Hg. von Ellen Ritter (†). 2015.
SW XXXVIII *Aufzeichnungen (Text)*	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
SW XXXIX *Aufzeichnungen (Erläuterungen)*	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
SW XL Bibliothek	Hg. von Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaité und Konrad Heumann. 2011.

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1979f.

GW GD I	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
GW D II	Dramen II: 1892–1905
GW D III	Dramen III: 1893–1927
GW D IV	Dramen IV: Lustspiele
GW D V	Dramen V: Operndichtungen
GW D VI	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
GW E	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
GW RA I	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
GW RA II	Reden und Aufsätze II: 1914–1924

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

GW RA III	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1945ff. (bei später abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr).

P I (1950)	Prosa I. 1. Aufl. 1950
P I	Prosa I. 1956
P II (1951)	Prosa II. 1. Aufl. 1951
P II	Prosa II. 1959
P III	Prosa III. 1952
P IV	Prosa IV. 1955
A	Aufzeichnungen. 1959
E	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
GLD	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
D I	Dramen I. 1953
D II	Dramen II. 1954
D III	Dramen III. 1957
D IV	Dramen IV. 1958
L I (1947)	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
L I	Lustspiele. 1959
L II (1948)	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
L II	Lustspiele II. 1954
L III	Lustspiele III. 1956
L IV	Lustspiele IV. 1956
B I	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
B II	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
BW Andrian	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt a.M. 1968.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BW Burckhardt (1991)	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt a.M. 1991.
BW Degenfeld	Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühll. Frankfurt a.M. 1974.
BW Degenfeld (1986)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühll. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt a.M. 1986.
BW Dehmel	Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22, 1979, S. 1–130.
BW Eysoldt	Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
BW Clemens Franckenstein	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5, 1997, S. 7–146.
BW Clemens Franckenstein (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg i.Br. 1998.
BW George	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
BW George (1953)	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München / Düsseldorf 1953.
BW Gomperz	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i.Br. 2001.
BW Haas	Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Berlin 1968.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BW Kassner (2005)	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2005 (= BW Kassner I und II).
BW Kessler	Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a.M. 1968.
BW Korrodi	Klaus E. Bohnenkamp, »Wir haben diesen Dichter geliebt ...« Hugo von Hofmannsthal und Eduard Korrodi. Briefe und Dokumente. In: HJb 25, 2017, S. 7–120.
BW Lichnowsky	Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5, 1997, S. 147–198.
BW Lieben	Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4, 1996, S. 31–66.
BW Meier-Graefe	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. In: HJb 4, 1996, S. 67–168.
BW Meier-Graefe (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg i.Br. 1998.
BW Mell	Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
BW Michel	Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13, 2005, S. 11–167.
BW Nostitz	Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt a.M. 1965.
BW Oppenheimer I	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7, 1999, S. 7–99.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BW Oppenheimer II	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8, 2000, S. 7–155.
BW Pannwitz	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle. Frankfurt a.M. 1994.
BW Redlich	Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt a.M. 1971.
BW Rilke	Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a.M. 1978.
BW Roller	»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.
BW Schmujlow-Claassen	Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a.N. 1982.
BW Schnitzler	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964.
BW Schnitzler (1983)	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1983.
BW Strauss	Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin / Wien / Leipzig 1926.
BW Strauss (1952)	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
BW Strauss (1954)	Erw. Auflage. Zürich 1954.
BW Strauss (1964)	Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh.
BW Strauss (1970)	4., erg. Aufl. Zürich 1970.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 kleinesWelttheater. 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.
Brief-Chronik	Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Brief-Chronik I	Bd. 1: 1874–1911.
Brief-Chronik II	Bd. 2: 1912–1929.
Brief-Chronik III	Bd. 3: Register.
Hirsch	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a.M. 1995.
Hirsch (1998)	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a.M. 1998.
HB	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u.a. Heidelberg 1971ff.
HF	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u.a. Basel u.a. 1971ff.
HH	Hofmannsthal Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016.
HJb	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Maximilian Bergengruen, Alexander Honold, Gerhard Neumann(†), Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthart Wunberg (†). Freiburg i.Br. 1993ff.
Weber	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin / New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL).

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen
Julius-Maximilians-Universität
Würzburg
Institut für deutsche Philologie
Am Hubland
D – 97074 Würzburg

Dr. Klaus E. Bohnenkamp
Hölderlinstraße 8
D – 70174 Stuttgart

PD. Dr. Antonia Eder
Karlsruher Institut für Technologie
(KIT)
Institut für Germanistik, Abt. Neuere
deutsche Literaturwissenschaft
Kaiserstraße 12
D – 76131 Karlsruhe

Dr. Traian-Ioan Geană
geanatraian@gmail.com

Dr. Konrad Heumann
Freies Deutsches Hochstift / Frankfur-
ter Goethe Museum
Großer Hirschgraben 23-25
D – 60311 Frankfurt a.M.

Prof. Dr. Alexander Honold
Universität Basel
Deutsches Seminar
Engelhof, Nadelberg 4
CH – 4051 Basel

Prof. Dr. Peter W. Marx
Universität zu Köln
Institut für Medienkultur und Theater
Meister-Ekkehart-Str. 11
D – 50937 Köln

Prof. Dr. Ursula Renner(-Henke)
Zasiusstraße 42
D – 79102 Freiburg i.Br.

Miriam Schabinger
Literarische Gesellschaft
PrinzMaxPalais
Karlstr. 10
D – 76133 Karlsruhe

Prof. Dr. Günter Schnitzler
Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D – 79085 Freiburg i.Br.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Register

Ahrens, Birgit 277
Ajroldi, Giovanna Federici 57
Albrecht, Michael von 91
Andrian, Leopold von 234
Ansermet, Ernest 84f.
Ansorge, Conrad 233
Apel, Friedmar 152
Arnaud, Michel 79
Aschheim, Steven 278
Assmann, Aleida 140–142, 146f., 159f.
Assmann, Jan 158
Atze, Marcel 52
August Wilhelm 286
Augustinus 156
Aurnhammer, Achim 88, 125
Auspitz–Artenegg, Stefan Edler von 70

Bachtin, Michail M. 132
Bahr, Hermann 104, 127, 253
Bakst, Léon 211, 219
Balzac, Honoré de 82f.
Bamberg, Claudia 139, 141, 144, 153
Barck, Karlheinz 161
Barner, Wilfried 68
Barrie, John S. 57
Bartelmus, Martin 151
Bartl, Gerald 139
Barton, Basil Kelsey 47
Bassiano, Roffredo di 36–38, 56
Bassiano, Marguerite 36–39, 52, 56, 77, 82
Baudelaire, Charles 143
Baumann, Gerhart 135
Baumgartner, Frieda 66
Bauschinger, Sigrid 78
Beer–Hofmann, Richard 107f.
Behr, Louise (Lulu) von geb. Freiin von der Osten–Sacken 49f., 54, 62
Bellermann, Ludwig 104–106
Beneš, Evard 56
Benjamin, Walter 281
Benois, Alexandre 214
Berenson, Bern(h)ard 28–30, 48, 54–58, 71
Berenson, Mary geb. Smith 28f., 55, 57
Bergengruen, Maximillian 100, 121–138, 147, 158, 242
Bergengruen, Werner 79
Berndt, Frauke 104
Bernoulli, Carl Albrecht 158
Beaumont, Comtesse Guy de geb. Jacqueline Gérard 89
Beyerl, Beppo 56
Bierl, Anton 137
Binder, Christoph Heinrich 72
Birkenhauer, Theresia 262
Birus, Hendrik 152
Bismarck, Albrecht 47
Bismarck, Fürstin Herbert geb. Marguerite Gräfin Hoyos 27, 36, 39–44, 46–52, 55, 59–61, 65, 67, 73, 81
Bismarck, Goedela von 48, 58
Bismarck, Gottfried 50
Bismarck, Otto von 49, 88
Bismarck, Otto von (Enkel) 50
Blokesch, Georg H. 44
Blome, Eva 139
Blumenberg, Hans 147
Bodmer, Alice 66
Bodmer, Daniel 57, 66
Bodmer, Martin 41
Boehringer, Robert 74, 88
Böhlau, Helene 134
Böhme, Gernot 144
Böhme, Jakob 35
Bohnenkamp, Anne 152
Bohnenkamp, Klaus E. 7–92, 105, 107, 109, 128,178

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bohrer, Karl Heinz 247
Bompiani, Valentino 57
Bonaparte, Marie 103
Bondi, Georg 32, 74, 88
Bonhoeffer, Dietrich 88
Borchardt, Rudolf 68, 87
Bornemann–Quecke, Sandra 288–290
Brahm, Otto 271, 273
Brandes, Detlef 52
Brandstetter, Gabriele 253
Braun, Felix 31, 53, 75–77, 81–83
Braungart, Georg 139, 160
Braungart, Wolfgang 88, 242
Brecht, Bertolt 228, 270
Brecht, Walther 184f., 198
Bredow, Hannah von geb. von Bismarck 50
Bredow, Waldemar von 50
Brentano, Clemens 297
Brittnacher, Hans Richard 137, 151, 242
Broch, Hermann 65
Brooks, Peter 285
Bruckmann, Elsa 23, 26, 78, 291
Bruckmann, Hugo 12, 78, 291
Burckhardt, Carl J. 38f., 62f., 65f., 73f., 80, 82, 89
Burckhardt, Elisabeth geb. de Reynolds 39
Burckhardt–Schazmann, Helene 80
Burk, Steffen 99
Butzer, Günter 129

Callot, Jacques 203, 206, 215, 231
Canetti, Elias 235
Carlin, Gaston 65
Carlin, Irène 65, 73
Carossa, Hans 57
Chamberlain, Anna geb. Horst 20
Chamberlain, Eva geb. Wagner 20
Chamberlain, Houston Stewart 13f., 20, 23, 48
Chambers, Edmund Kerchever 279
Chanvin, Carles 78
Charcot, Jean–Martin 131f.
Chaudhuri, Jogesh Chandra 19, 21f.
Christomanos, Konstantin Anastasios 92
Chruschtschow, Nikita Sergejewitsch 92
Clauss, Max 36
Clemens Alexandrinus 158
Cocteau, Jean 37
Cohn, Dorrit 93, 102f.
Colloredo–Mansfeld, Ferdinand Graf von 69, 71
Colloredo–Mansfeld, Maria 69
Conn Costelloe, Benjamin Francis 29
Corinth, Lovis 253
Cossart, Michael de 37
Coudenhove–Kalergi, Barbara 56
Couvrais, Louvet de 192
Crawshay, Mary geb. Leslie 30
Crawshay, Robert Thompson 30

Da Ponte, Lorenzo 192
Dahlhaus, Carl 249, 256
Dangel–Pelloquin, Elsbeth 109, 259
Dante Alighieri 13
De Bary, Erica 43
De Maistre, Joseph 137
De Mendelssohn, Peter 33
Debussy, Claude 214
Degenhart, Bernhard 71f.
Degenhart, Elisabeth 72
Diaghilew, Sergei Pavlovič 210–214, 217
Dibelius, Otto 88
Diederichs, Eugen 8, 11–14
Döhring, Sieghard 249
Dostojewski, Fjodor Michailovič 23
Driscoll, Kári 151, 154

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Drouin, Charles 78f.
Du Bos, Charles 38
Dubos, Jean Baptiste 157
Dubrovic, Milan 71
Dubsky von Trembomyslic, Adolf Graf von 56
Dubsky von Trembomyslic, Irene geb. von Lützow 56
Dürhammer, Ilija 243, 254
Düringsfeld, Ida von 19
Duschnitz, Marianne geb. Geiringer 69
Duschnitz, Rudolf 69

Eberhardt, Sören 134
Eco, Umberto 142
Eder, Antonia 109, 132, 239–268
Eder, Jens 126
Ehrlich, Lothar 223
Eichwalder, Karl 158
Einstein, Albert 42, 244
Eliade, Mircea 151
Eliot, Thomas Stearns 77
Elisabeth von Österreich 92
Eloesser, Arthur 282
Emge, Carl August 40f., 53f., 79f.
Emge, Lona geb. Küch 54
Emge, Richard Martinus 54
Emich, Isolde 76
Esselborn, Karl G. 129, 132

Fasal, Josefine 70
Fetting, Hugo 270
Fick, Monika 129, 131
Fiechtner, Helmut A. 185
Fiedler, Leonhard M. 243
Fisch, Michael 94
Fischer, Ilse 264
Fischer, Lisa 82
Fischer–Lichte, Erika 271, 274
Flashar, Hellmuth 252
Fließ, Wilhelm 103
Fontius, Martin 161
Förster, Birte 293
Foucart, Claude 78
Foucault, Michel 94, 147
Franckenstein, Clemens Freiherr zu 236f., 262
Franckenstein, Georg von 71
Freksa, Friedrich 270
Frenzel, Ivo 274
Freud, Anna 129
Freud, Sigmund 76, 93–120, 127–129, 132, 178
Freund, Heinrich 68
Fricke, Harald 157
Fried, Johannes 38
Friedell, Egon 235
Friedmann, Alexander 244f.
Friedrich, Lars 132
Friemel, Georg 27, 81
Friemel, Georg (Sohn) 27
Friemel, Marie geb. Kassner 27
Fritschi, Ramona 84
Fritz, Gottlieb 8
Froböse, Edwin 243
Früchtel, Ludwig 158
Fuller, Loie 164

Gahlings, Ute 58
Gay, Peter 293
Geană, Traian–Ioan 139–162
Gebert, Bent 246
Geddes, Bel 288
Gennep, Jaspar van 282f.
George, Marion 254
George, Stefan 31–33, 38,45, 57, 74f., 77, 86–88, 143, 145, 154, 232–237
Geulen, Eva 132
Geyer, Martin H. 289
Geyger, Ernst Moritz 73
Geyger(–Schalk), Gabriel 73
Ghéon, Henri 78
Gide, André 38, 78f.

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gil, Isabel Capeloa 246
Gilliam, Bryan 240f., 255, 257f.
Gilman, Sander L. 291
Giorgione 231f.
Gnädinger, Louise 124
Goethe, Johann Wolfgang 48, 78f., 94, 133, 143, 149, 152, 156–158, 174, 176, 186, 204, 219, 243
Gogol, Nikolai Vasilevič 23
Goldmann, Paul 253, 271
Gompertz, Marie von 65
Gompertz, Rosa von 65
Graber, Heinz 79
Gregor, Joseph 251
Greiner, Bernhard 260
Grengg, Maria 77
Grillparzer, Franz 86
Grisko, Michael 134
Grübel, Reiner 132
Gruber, Thomas 57
Gundolf, Friedrich 33, 234
Günther, Ernst 276
Günther, Timo 139
Guthrie, Patrick 30
Guthrie, Walter Murray 30

Haag, Ingrid 93
Haas, Alois M. 124
Haas, Eduard 292
Haas, Wolf 239
Haaß–Berkow, Gottfried 284f.
Hadley, Rollin van N. 30
Hagen, Otto 59
Hagen, Siegfried 284
Haider–Pregler, Hilde 53
Hall, Murray G. 26
Hamm, Heinz 161
Harden, Maximilian 253
Harris, James 244
Harrison, Jane Ellen 279, 281
Hartmann von Aue 35
Hartung, Johann Adam 107, 112
Hauff, Wilhelm 218f.
Hauptmann, Gerhart 87
Hausenstein, Wilhelm 41, 79
Hebbel, Christian Friedrich 143, 145, 148f., 154
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 61, 234
Heininger, Konstanze 269, 275f., 280f., 286, 291
Heiseler, Bernt von 52, 62, 67
Heiseler, Gertrud von geb. Gräfin Resseguier–Miremont 85–88
Heiseler, Henry von 86, 88
Heisenberg, Werner 88
Helmes, Günter 134
Herald, Heinz 271, 287f.
Herzfeld, Marie 107
Herzl, Theodor 8
Hesse, Hermann 89
Heumann, Konrad 297–300
Hildebrandt, Adolf 79
Hindemith, Paul 167
Hirsch, Rudolf 189, 216, 297
Hitler, Adolf 45, 50, 67, 72, 87
Hladny, Ernst 128, 132
Hobsbawm, Eric 276
Hoffmann, Paul 143
Hofmann, E.T.A. 119
Hofmannsthal, Christiane von 37–39, 44f., 65–69, 70f., 73, 128
Hofmannsthal, Gerty von 18, 43, 45, 6–71, 77f., 83, 128
Hofmannsthal, Hugo von 25, 36, 57, 78, 83, 93–295, 298
Hollaender, Felix 243
Honold, Alexander 137, 151
Hopp, Andrea 46
Hoyos, Alexander Graf 46
Hoyos, Alice Gräfin 46f.
Hoyos, Edmée 46, 48, 73
Hübscher, Arthur 43, 131
Huch, Ricarda 33

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hunfeld, Barbara 158
Huysmans, Joris–Karl 143

Ibsen, Henri 281f.

Jahn, Bernhard 258f.
Jahnn, Hans Henny 79
Janet, Pierre 125, 130, 134, 254
Janke, Pia 243, 254
Jantsch, Albert Ritter von 26f.
Jantsch, Hilda von geb. Kassner 26
Janz, Marlies 93, 103
Jaspers, Karl 68
Jens, Walter 124, 126, 128, 136
Jeske, Wolfgang 24
Johannes Tauler 124
Jungk, Robert 92
Jürgensmeier, Günter 158

Kahane, Arthur 286
Kahane, Max 130
Kahler, Antoinette von geb. Schwarz 34
Kahler, Erich von 32–35, 65, 88
Kahler, Rudolf von 34
Kamzelak, Roland S. 281, 287, 291
Käsinger, Reinhard 78
Kassner, Berti 69
Kassner, Gerta 69
Kassner, Margarethe 69
Kassner, Marianne 31f., 51, 63f., 69, 73, 76
Kassner, Oskar 15
Kassner, Rudolf 7–92, 128, 178, 218
Kassner, Ruth 69
Keats, John 31
Keilson, Marita 33
Keiner, Astrid 158
Kensik, Alphons Clemens 43, 49–51, 57
Kerr, Alfred 253, 273
Kessler, Harry Graf 184, 194–197, 209–217, 276, 286f., 289, 294
Keyserling, Eduard von 17
Keyserling, Goedela von 68
Keyserling, Hermann Graf 29, 32, 39f., 48, 55, 58, 68
Khevenmüller–Metsch, Johann Josef 258
Khuen–Lützow, Nora Gräfin von 55f.
Khuen von Belasi, Karl 55
Kienzl, Hermann 277
Kilcher, Andreas B. 119
Kimmich, Dorothee 94
Kindt, Tom 126
Kippenberg, Anton 22–25, 40–44, 48, 51, 60
Kippenberg, Katharina 24, 48
Klee, Ernst 67
Kleie, Stefan 151
Kleist, Heinrich von 86f.
Kling, Alexander 152
Knopf, Sabine 48
Koch, Manfred 242
Kolb, Annette 78–80
Kolb, Ernst 82
König, Christoph 68, 83
Köppe, Tilmann 126
Köstler, Eberhard 17
Kotowski, Georg 40
Krauss, Clemens 251
Kremer, Detlev 119
Krippel, Adelgunde 71
Krippel, Elisabeth 71
Krippel, Gundel 71
Kronberger, Maximilian (Maximin) 75
Kruse, Max 253, 271
Kubin, Alfred 16–18
Kubin, Hedwig 16
Küpper, Helmut 74

Laakmann, Dagmar 68

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Langendorf, Jean–Jacques 84
Lasker–Schüler, Else 134
Lebede, Hans 284
Lechter, Melchior 21
Lehár, Franz 235
Lehmann, Lotte 39f.
LeRider, Jacques 242
Leskow, Nikolai 281
Leslie, John 30
Leslie, Norman 30
Leslie, Olive 30
Leslie Crawshay, Jack William 30
Lessing, Gotthold Ephraim 157, 244
Leupold, Gabriele 132
Leussink, Hans 40
Levie, Sophie 36
Lichnowsky, Karl Max Fürst von 31
Lichnowsky, Mechtilde geb. Gräfin von und zu Arco–Zinneberg 31f.
Lichtenberg, Georg Christoph 258
Lindley, David 124
Liu,Yongqiang 141, 147, 153
Löw, Anna 70
Lully, Jean–Baptiste 199–201, 204, 206f.
Luppi, Valentina 137, 151
Luserke, Martin 284

Mach, Ernst 163f.
Maeterlinck, Maurice 13
Mahler, Gustav 35, 165, 168
Mahler–Werfel, Alma 235
Malinowski, Bernadette 129
Mallarmé, Stéphane 87, 143
Mann, Erika 88
Mann, Thomas 33, 257
Marc Aurel 8
Maria Theresia 193
Mariano, Nicky 28, 55, 57f.
Mariano, Raffaele 58
Martin, Dieter 125
Massine, Léonide s. Miassin, Leonid
Maurig von Sarnfeld, Friedrich Ritter 68
Maurig von Sarnfeld, Helene geb. Oswalt 68
Mayer, Hans 175
Meister Eckhard 124
Meister Froissart 288
Meister, Monika 243
Mell, Leo 73
Mell, Maria 73
Mell, Marie geb. Rocek 72
Mell, Max 40, 51–53, 62, 71f., 82
Memmert, Günter 142
Mendelssohn, Moses 157, 244
Mergenthaler, Volker 100
Meyer, Uwe 246
Meyer–Sickendieck, Burkhard 144f.
Miassin, Leonid 217
Michelangelo 51, 166
Mikusch–Buchberg, Dagobert von 26
Mikusch–Buchberg, Margarete geb. Latzel 26
Minkowski, Hermann 244
Molière 258, 260, 269f., 290, 294
Molo, Walter von 79
Mozart, Wolfgang Amadeus 192, 202, 207, 219, 259
Mühll, Theodora von der 39, 73
Müller Nielaba, Daniel 158
Müller–Funk, Wolfgang 254
Multscher, Hans 288
Münchhausen, Thankmar von 38, 44, 68
Muschg, Walter 79
Mußgnug, Dorothee 38
Mussolini, Benito 28, 56

Nadler, Josef 67f., 72
Nehring, Wolfgang 103, 105, 107, 109, 121, 129
Nentwich, Andreas 59
Neumann, Eduard 40

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neumann, Gerhard 264
Niedner, Hellmut 284
Niessen, Carl 282f., 285, 287
Nietzsche, Friedrich 9, 60, 129, 160, 274, 277–279
Nijinsky, Vaslav 164, 210–213, 217
Nohl, Herman 284
Nostitz, Helene von 183
Novalis 158, 219

Ocampo, Victoria 84f.
Ockenden, Raymond C. 33
Oelmann, Ute 86–88
Ohly, Friedrich 147
Oppenheimer, Gabriele (Yella) 72
Orlik, Emil 277f.
Oschmann, Dirk 243f.
Ostheimer, Michael 129
Otte, Marline 276
Overbeck, Franz 158

Pacher, Michael 288
Pallat, Ludwig 284
Pannwitz, Rudolf 35, 234, 264
Partsch, Karl Josef 74
Paulmann, Johannes 289
Peil, Dietmar 147
Pellegrini, Alessandro 56f.
Penzoldt, Ernst 88
Peters, Julie Stone 279
Pfeiffer, Peter C. 291
Pfeiffer–Belli, Erich 74f.
Picard, Max 67
Picasso, Pablo 205
Piguet, Jean–Claude 85
Pilar von Pilchau, Cecilia 58
Pilar von Pilchau, Johanna 58
Pittrof, Thomas 125
Platon 55, 223
Poe, Edgar Allan 219
Poellnitz, Rudolf 11, 14
Poincaré, Henri 244
Polignac, Prinzessin Edmond de geb. Winaretta Singer 37
Pollmann, Karla 156
Pollok, Anne 157
Polt–Heinzl, Evelyne 72
Porphyrios 158
Pourtalès, Guy de 38
Poussin, Nicolas 203–207, 215, 231, 262
Preetorius, Emil 33
Prince, Morton 128
Puschkin, Alexander Ivanovič 23

Raabe, Paul 16
Rabl–Stadler, Helga 264
Rall, Marlene 44,67
Ramponi, Patrick 151
Ranger, Terence 276
Rappaport, Felix 92
Rathkolb, Oliver 56
Rauch, Maya 68
Rechberg, Gabriele Gräfin von 53
Redlich, Hans Ferdinand 35
Redlich, Josef 35
Reese, Sabine 132
Reinhardt, Max 75, 121, 129, 165, 174f., 208, 220, 243, 248f., 252f., 256, 269–295
Reinhart, Oskar 64
Reinhart, Werner 62–66, 80
Reinsberg–Düringsfeld, Otto Freiherr von 19
Reissner, Markus 58
Reitler, Josef 39
Renger, Almut–Barbara 104
Renner–Henke, Ursula 129, 242, 259, 262
Rentsch, Eugen 61, 66–68, 85
Reventlow–Criminil, Adolf Cécil 47
Reynold, Gonzague de 39, 63
Richter, Hedwig 293
Riedel, Wolfgang 139, 151,153, 242

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Riethmüller, Albrecht 258
Rilke, Rainer Maria 22–24, 42, 44, 47f., 55, 57, 66, 75–77, 81, 89, 91f., 134, 244f.
Rimsky–Korsakow, Nikolai Andreevič 211
Ritter, Ellen 105
Robertson, Ritchie 150
Rode–Breymann, Susanne 249, 255
Roehl, Max 129
Roessler, Peter 53
Rohde, Erwin 121, 132–138
Rölleke, Heinz 297–300
Roller, Alfred 165, 174f., 192, 203, 208, 220, 240, 257f., 302
Rollett, Edwin 82
Rose, Dirk 152
Rougemont, Denis de 89
Ruberg, Uwe 147
Rudolph, Andrea 254
Rychner, Max 74

Saint–John Perse 38
Salin, Edgar 87
Salz, Arthur 38
Samuels, Jayne 55
Sarkowski, Heinz 23–25, 48
Sauer, Hans 68
Schabinger, Miriam 93–120
Schaeder, Hans Heinrich 137
Schäfer, Peter 139, 141, 151
Schalk, Franz 15f., 19, 37, 39f.
Schalk, Lili geb. von Hopfen 15f., 18–20, 36f., 39f. 73
Schaper, Edzard 88
Scheuer, Helmut 134
Schier, Barbara 41
Schings, Hans–Jürgen 141, 144
Schirach, Baldur von 72
Schläder, Jürgen 256, 264
Schlegel, Friedrich 158
Schlesinger, Friedrich 69
Schlesinger, Marianne s. Duschnitz, Marianne
Schlieben, Barbara 38
Schlötterer, Reinhold 258
Schlötterer, Roswitha 258
Schmidt, Arno 158
Schmidt, Georg 243
Schmidtbronn, Wilhelm 79
Schmidt–Dengler, Wendelin 68
Schmidt, G. Bärbel 129, 242
Schmitz, Hermann 144
Schmitz, Oskar A.H. 16
Schneider, Reinhold 88
Schneider, Sabine 139
Schnitzler, Arthur 109
Schnitzler, Günter 163–238, 241, 248, 260
Scholl, Agnes 76
Scholl, Emil 76
Schönberg, Arnold 165, 228
Schopenhauer, Arthur 43, 129–131, 165, 181, 207, 230, 234
Schreker, Franz 165
Schröder, Rudolf Alexander 89
Schubert, Gotthilf Heinrich 158
Schubert, Werner 260
Schuch, Ernst von 173, 192
Schuh, Willi 243
Schumacher, Yves 158
Schuster, Jörg 214
Schwob, Marcel 38
Seekamp, Hans–Jürgen 33
Seidel, Esther M. 92f.
Seidensticker, Bernd 262
Seidl, Emanuel von 171
Servaes, Franz 7–10
Shelley, Percy Bysshe 31
Sieber–Rilke, Ruth 42, 76, 92, 245
Simon, Hans–Ulrich 196
Simon, Ralf 93
Singer, Georg 245
Söntgen, Beate 266

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sophokles 93–121, 129, 175f., 193, 247
Specht, Benjamin 139, 141, 151
Spiekermann, Geraldine 266
Spiel, Christian 47
Spoerri, Theophil 63–66
Spörl, Uwe 141, 160
Staub, Herta 64, 82
Steinberg, Michael P. 293f.
Steiner, Herbert 41, 66f., 83
Steiner, Rudolf 64, 284
Steingruber, Elisabeth M. 129
Steinlein, Rüdiger 93, 101
Stern, Ernst 288, 294
Stern, Martin 297
Sternberg, Cecilia Gräfin 47
Sternberg, Leopold Graf 47
Sternberger, Dolf 68
Stewart Gardner, Isabella 30
Stirnimann, Heinrich 124
Stix, Gottfried 57
Strachey, Barbara 55
Strathausen, Carsten 139f., 152
Strauß, Johann 201
Strauss, Richard 163–268
Stravinsky, Igor 37
Strelka, Joseph P. 129
Stumpfl, Robert 279
Symeon Stylites der Ältere 53

Taube, Otto Freiherr von 17, 66
Tengbom, Ann–Mari 46
Tetzel s. Fritz, Gottlieb
Tghart, Reinhard 68
Thurn und Taxis, Alexander von 46, 73
Thurn und Taxis, Louis 46
Thurn und Taxis, Marie von 23, 28, 40, 44, 46f., 55, 58, 69, 76
Tieck, Ludwig 119, 157f.
Tiedemann, Rolf 281
Tizian 231f.
Toller, Georg 173, 192
Tolstoi, Lev Nikolaevič 23
Torre e Tasso, Luigi della s. Thurn und Taxis, Louis
Tüngel, Richard 51

Ullrich, Volker 293
Ungern–Sternberg, Constantin von 32, 58
Ungern–Sternberg, Leonie von geb. von Keyserling 55
Ungern–Sternberg, Sophie von 55
Unseld, Kerstin 83
Unseld, Siegfried 24
Urban, Bernd 129
Usinger, Fritz 59–62

Valéry, Paul 36
Vallentin, Richard 271
Valvrojenski, Bernhard s. Berenson, Bern(h)ard
Velázquez, Diego 166
Veronese, Paolo 214–216, 231
Vetter, Ferdinand 124
Vietinghoff–Scheel, Harald von 26
Vilain, Robert 144
Vogel, Juliane 252, 261f.
Vöhler, Martin 262
Volkov, Shulamit 273, 293
Vollmöller, Carl Gustav 288
Voßkamp, Wilhelm 158

Wagner, Richard 20, 39, 75, 165, 201, 207,219, 226, 253, 258, 274–276, 278
Walter, Michael 249
Wandruszka, Adam 258
Warlikowski, Krysztof 239
Weber, Alfred 68
Weber, Hans von 17
Weber, Max 32
Wedekind, Frank 271
Weill, Kurt 228
Wellbery, David E. 139, 151

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Welser–Möst, Franz 239
Wendelstadt, Julie Freifrau von 78
Werbeck, Walter 240, 249
Wernli, Martina 152
Wetters, Kirk 132
Wielthölter, Waltraud 93, 102f.
Wiene, Robert 190
Wiesel, Jörg 266
Wiesenthal, Grete 71, 164
Wilbrandt, Adolf 107
Wilde, Oscar 143, 271
Wilhelm II. 87
Willner, Jenny 151
Winkler, Dietmar 276
Witte, Reinhard 254
Woldemariam, Esther 104
Wolfskehl, Karl 16, 21, 88, 233–235
Wolters, Friedrich 234
Worbs, Michael 129, 134
Wunberg, Gotthart 242, 253
Wydenbruck, Nora Gräfin 77
Zanucchi, Mario 143f.
Zapf, Hubert 129
Zeiß, Thorsten 135
Zekl, Else 158
Zemlinsky, Alexander von 165, 168–170
Zichy, Janos 73
Zifferer, Paul 38
Zifferer, Wanda geb. Rosner 38
Zimmer, Christiane s. Hofmannsthal, Christiane von
Zimmer, Heinrich 44f., 65, 68
Zimmermann, Wolf–Dieter 88f.
Zinn, Ernst 7f., 23, 44, 76, 89–91, 278, 245, 297
Zinn, Walburga geb. Gaehtgens 91
Zipes, Jack 291
Zuckmayer, Carl 270
Zweig, Stefan 251

https://doi.org/10.5771/9783988580306 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY