HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Hugo von Hofmannsthal **»Worte zum Gedächtnis Molières« und zwei Briefe** Gertrud Kantorowicz **Gedichte** Carl Jacob Burckhardt und François Franzoni **Besuch bei Rilke** Arthur Schnitzler **»Medardus Affairen« Teil I, Briefe** Norbert Christian Wolf **Hofmannsthals Salzburger Festspielkonzepte** Eva Blome **Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos-Brief und »Elektra«** Marie Wokalek **Die »Cur« des Abenteurers im Medium des komischen Spiels – »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche«** Boris Previšić **Hofmannsthals »Arabella« und die Mythologisierung Südosteuropas zwischen Orient und Okzident** Ursula Renner **Verwandlungsgeschichten um 1900** Dieter Steland **Anmerkungen zu Kafkas »Vor dem Gesetz« und »Ein Bericht für eine Akademie«**

19/2011

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
19/2011

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

HOfMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 19/2011

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung in Wien

© 2011, Rombach Verlag KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Redaktion: Friederike Wursthorn
Satz: TIESLED Satz & Service, Köln
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i. Br.
Printed in Germany
ISBN 978–3–7930–9674–0

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Hofmannsthals »Worte zum Gedächtnis Molières«
und zwei unveröffentlichte Briefe an Anton Wildgans
Mitgeteilt von Nora M. Güse
7

Ein Supplement zur Ausgabe von
Gertrud Kantorowiczs Lyrik
Mitgeteilt von Philipp Redl
27

Ein Nachmittag in Muzot
Carl Jacob Burckhardt und François Franzoni zu Besuch
bei Rainer Maria Rilke
Mitgeteilt von Gerd von der Gönna
63

Arthur Schnitzlers »Medardus Affairen«
Teil 1: Korrespondenzen
Mitgeteilt von Hans Peter Buohler
79

Norbert Christian Wolf
Ordnungsutopie oder Welttheaterschwindel?
Hofmannsthals Salzburger Festspielkonzepte in ihrem
kultur- und ideologiegeschichtlichen Kontext
217

Eva Blome
›Schweigen und tanzen‹
Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals
Chandos-Brief und »Elektra«
255

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marie Wokalek
Die »Cur« des Abenteurers im Medium des komischen Spiels
Zu Hugo von Hofmannsthals Lustspielen
»Der Schwierige« und »Der Unbestechliche«
291

Boris Previšić
Hofmannsthals »Arabella« und die Mythologisierung
Südosteuropas zwischen Orient und Okzident
321

Ursula Renner
»Jetzt aber war der Mensch auch ein Tier geworden«
Verwandlungsgeschichten um 1900
357

Dieter Steland
Verwehrter Eingang, verstellter Rückweg –
Sprichwort, Kleist, äsopsche Fabel
Motiv- und quellengeschichtliche Anmerkungen zu Kafkas
»Vor dem Gesetz« und »Ein Bericht für eine Akademie«
401

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
415

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
421

Anschriften der Mitarbeiter
431

Register
433

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthals »Worte zum Gedächtnis Molières« und zwei unveröffentlichte Briefe an Anton Wildgans

Mitgeteilt von Nora M. Güse

Zahlreich finden sich im Werk Hofmannsthals Spuren, die eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Molières belegen.[1] Dazu gehört die Gedenkrede »Worte zum Gedächtnis Molières«, die für die Feier zum 300. Geburtstag Molières am 15. Januar 1922 im Wiener Burgtheater bestimmt war und einer Aufführung der Komödie »Der eingebildete Kranke« vorausgehen sollte. Bereits im Jahr 1899 hatte der damalige Direktor des Burgtheaters, Paul Schlenther, Hofmannsthal um einen Prolog für eine Feier zum 150. Geburtstag Goethes gebeten, die dann am 8. Oktober 1899 stattfand.[2] Hofmannsthals Wertschätzung für Molière, die er mit seinem Vorbild Goethe teilte, dürfte Anlaß gewesen sein, ihn im Jahr 1921 erneut um einen Prolog zu bitten.[3] Ein Brief Hofmannsthals vom 19. Dezember 1921[4] an den Direktor des Burgtheaters, Anton

1 Der folgende Artikel basiert auf einer Abschlußarbeit, die im Rahmen des Masterstudiengangs »Editionswissenschaft und Textkritik« an der Universität Heidelberg angefertigt wurde. Eine kritische Edition von Hofmannsthals »Worte zum Gedächtnis Molières« wird in SW XXXV Reden und Aufsätze 4 (1920–1929; hg. von Jutta Rißmann); erscheinen. Ich möchte Konrad Heumann, Katja Kaluga, Klaus-Dieter Krabiel und Ellen Ritter (†) für ihre Unterstützung meiner Arbeit, die Hilfe bei der Entzifferung der Handschriften sowie zahlreiche Hinweise – insbesondere auf die Aufzeichnungen Hofmannsthals – herzlich danken. Für die Druckerlaubnis des handschriftlichen Materials geht mein Dank an das Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien (HHStA), das Deutsche Literaturarchiv, Marbach a.N. (DLA) und das Freie Deutsche Hochstift, Frankfurt a. M. (FDH).

2 Der Beitrag wurde von Adolf von Sonnenthal gesprochen und erschien einen Tag später in der »Neuen Freien Presse«. Vgl. Neue Freie Presse Nr. 12619, Wien, Montag, den 9. Oktober 1899 (Abendblatt), S. 4. Vgl. auch Joachim Seng, »Ich habe den Goethe nämlich wirklich sehr gern.« Hugo von Hofmannsthal und die Gedächtnisfeier für Goethe im Wiener Burgtheater im Jahr 1899, www.navigare.de/hofmannsthal/goethefeier.html.

3 Es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß am 15. Januar 1922 zusammen mit Hofmannsthals »Worte zum Gedächtnis Molières« auch der Artikel »Goethe und Molière« abgedruckt wurde, in dem Goethes Vorliebe für Molière zur Sprache kommt. In: Neue Freie Presse Nr. 20611, Wien, Sonntag, den 15. Januar 1922 (Morgenblatt), S. 4.

4 HHStA, Bestand »Burgtheater«, Sonderreihe 31, Korrespondenzen »H«, Konvolut »Hugo von Hofmannsthal«, fol. 36.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wildgans, läßt darauf schließen, daß er der Anfrage zu entsprechen beabsichtigte:

Rodaun bei Wien, am 19. XII. 1921

Lieber Herr Dr. Wildgans
Ich liebe Moliere sehr und würde den Prolog gerne und mit Freude machen, aber unter einer Bedingung: dass es in Prosa sein darf. Eine ganz kurze Gedenkrede, möglichst konzis, nicht länger dauernd als drei bis vier Minuten, zu sprechen von einem guten Sprecher (ich meine einen Schauspieler) auswendig oder mit dem Manuskript in der Hand. In Versen wäre es mir diesem Gegenstand gegenüber völlig unmöglich. Bitte geben Sie mir durchs Telephon möglichst schnell Bescheid, dann würde ich mich gleich daran machen und Sie das Manuskript möglichst bald haben lassen. Darf ich hiezu noch eines bemerken: Wenn ich recht verstehe wollen Sie auch die Heirat wider Willen an diesem Festabend spielen. Wäre es nicht möglich, dass Sie sie in einer normalen älteren Dekoration aus dem Fundus spielen und nicht in der expressionistischen Dekoration von Gütersloh, die zu dem unendlich klaren, rein geistigen Stück passt wie die Faust aufs Auge. Ich glaube das besonders mit Hinblick auf den französischen Teil der Zuhörerschaft aussprechen zu dürfen, Sie wollen doch etwas Freundliches tun, einen grossen Genius ehren, da hat es doch nicht viel Sinn, das Bizarre einzumengen, das mit der Hauptsache nichts zu tun hat und unnötig viel Aufregung hervorruft.

Ich erwarte Ihre Antwort und bin wie immer
aufrichtig der Ihre
Hofmannsthal

Hofmannsthals bald nach diesem Brief verfaßte Schrift »Worte zum Gedächtnis Molières« besteht aus zwei Teilen. Während im ersten Teil Toinette, die Dienstmagd aus Molières Stück »Der eingebildete Kranke«, zur fiktiven Sprecherin wird und über ihren Autor aus der Ich-Perspektive berichtet, kommentiert der zweite Teil Molières Leben und Werk aus der Perspektive eines Kritikers. Die Regieanweisung am Ende des ersten Teils, die eine Reverenz der Dienstmagd und ihren Abtritt vorsieht, legt einen Verzicht auf den zweiten Teil bei der Festveranstaltung nahe, so daß unmittelbar nach dem Vortrag des ersten Teils durch die Schauspielerin der Toinette die Aufführung von »Der eingebildete Kranke« beginnen konnte. In einem Brief an Wildgans vom 5. Januar 1922[5]

[5] HHStA, Bestand »Burgtheater«, Sonderreihe 31, Korrespondenzen »H«, Konvolut »Hugo von Hofmannsthal«, fol. 33, 34.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

deutet Hofmannsthal an, daß er in Erwägung gezogen hatte, seinen Beitrag als Gedenkrede selbst zu sprechen. Wahrscheinlich hatte er dabei im Sinn, den ersten Teil von »Worte zum Gedächtnis Molières« durch eine Schauspielerin vortragen zu lassen und den zweiten Teil selbst zu übernehmen, um die unterschiedlichen Perspektiven des zweiteiligen Textes wiederzugeben. Der Brief vom 5. Januar zeigt allerdings auch, daß es zwischen Hofmannsthal und Wildgans offenbar zu Irritationen über eine von Wildgans gewünschte Terminänderung der Feier in Wien kam, die eine Teilnahme Hofmannsthals an der Gedenkveranstaltung nicht ermöglicht hätte:

5.ter I

Lieber Dr Wildgans
ich komme zurück u. finde die Botschaft vor dass Sie die Molière=feier am zehnten machen. Da gehts nun meinerseits nicht und ich muss also bitten von mir abzusehen. Meine Zusage bezog sich auf den Tag des Centenars, den 15ten. Ich hatte disponiert mir die Arbeit über Molière eben 9ten – 12ten zurechtzulegen, ebenso hatte ich disponiert die Arbeit in Wien und auswärts am 15ten drucken zu lassen. Davon kann ich nun nicht abgehen, halte also meine Arbeit als Gedenk=schrift, anstatt Gedenkrede und wir betrachten das zwischen uns für diesen Fall Besprochene als annulliert.
Aufrichtig Ihr Hofmannsthal

Die von Wildgans geplante Vorverlegung könnte seiner Absicht geschuldet sein, sowohl an der Feier in Wien wie auch einer Molière-Feier in Paris am 16. Januar teilzunehmen.[6] Schließlich jedoch fand die Gedenkfeier im Burgtheater – wie ursprünglich vorgesehen und von Hofmannsthal begrüßt – zu Molières Geburtstag am 15. Januar statt und wurde kurz nach Hofmannsthals Schreiben an Wildgans in der »Neuen Freien Presse« vom 7. Januar erstmals angekündigt.[7] Ob Hofmannsthal an dem Abend im Burgtheater anwesend war, ist nicht bekannt. Wildgans hingegen konnte letztlich nur der Feier in Paris beiwohnen. Wie einem

6 Auf die Feier in Paris wurde bereits am 5. Januar in der »Neuen Freien Presse« hingewiesen. Vgl. Neue Freie Presse Nr. 20601, Wien, Donnerstag, den 5. Januar 1922 (Abendblatt), S. 1.

7 Neue Freie Presse Nr. 20603, Wien, Samstag, den 7. Januar 1922, S. 7. Eine Woche später wurde auch Hofmannsthals Prolog zum ersten Mal in der Presse erwähnt. In: Neue Freie Presse Nr. 20610, Wien, Samstag, den 14. Januar 1922 (Morgenblatt), S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

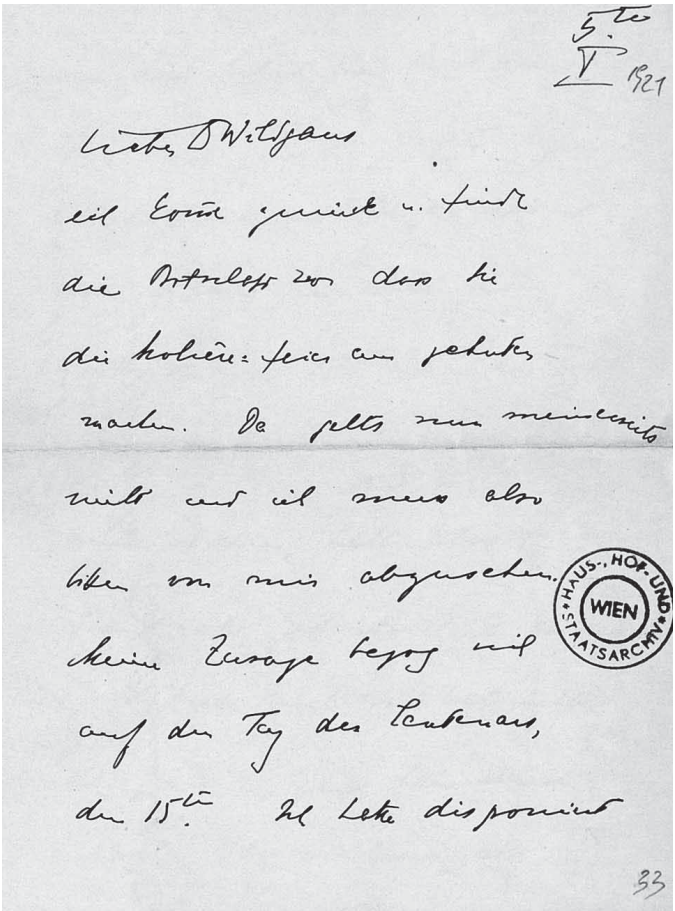


Abb. 1 und 2: Hugo von Hofmannsthal an Anton Wildgans, 5. Januar [1921], recte: 1922 (HHStA)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mir die Arbeit über Galizien
über 9ten – 12ten gemeinschaftlich.
ebenso bitte ich disponieren
die Arbeit in Wien mir
bereits am 15ten dieses zu
lassen. Dann kann ich mir
nicht abgehen, bitte also meine
Arbeit als Gedankschrift, auch
Gedenkrede mir zu betrachten
das zwischen uns für diesen
Fall Besprochene als

Anmeldung.

Hochachtungsvoll Ihr Hofrat Redlich

HAUS-, HOF- UND STAATSARCHIV WIEN

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erhaltenen Entwurf zu entnehmen ist, hob er jedoch in seiner Festrede Hofmannsthals Beitrag zur Wiener Gedenkfeier explizit hervor.[8]

Der Pressebericht vom 16. Januar 1922 im Nachmittagblatt der »Neuen Freien Presse« über die Gedenkfeier in Wien fiel überwiegend positiv aus.[9] Der Festakt begann mit einer Ouvertüre von Grétry, auf die Hofmannsthals »Worte zum Gedächtnis Molières« folgten. Der Prolog wurde laut Zeitungsartikel von der Schauspielerin Rosa Albach-Retty gesprochen und vom Publikum »mit lebhaftem, wiederholtem Beifall entgegen[genommen]«.[10] Für die Regie der anschließenden Aufführung von »Der eingebildete Kranke« war Hans Siebert verantwortlich, dessen Leistung ebenso wie die der Schauspieler gelobt wurde. Kritikpunkte bezogen sich einzig auf die Wahl des Stückes, da man eine Komödie wie den »Don Juan« bevorzugt hätte, sowie das Bühnenbild, das als zu modern erachtet wurde. Hofmannsthal selbst läßt im zweiten Teil des Briefes an Wildgans vom 19. Dezember einen ähnlichen Standpunkt erkennen. Mit Bezug auf eine Inszenierung von »Die Heirat wider Willen«, die zusammen mit »Der eingebildete Kranke« für die Molière-Feier in Betracht gezogen wurde – am Ende aber doch nicht stattfand –, machte Hofmannsthal deutlich, daß er auf eine traditionelle Dekoration Wert legte.

Als Textvorlage für die Darbietung von »Der eingebildete Kranke« wurde die Übertragung von Hofmannsthals Zeitgenossen Ludwig Fulda herangezogen, dessen Molière-Übersetzungen sich großer Beliebtheit erfreuten. Sie zeichneten sich durch eine überwiegend wörtliche Wiedergabe des französischen Textes aus, auf die ursprünglichen Gesangs- und Tanzeinlagen allerdings wurde verzichtet.[11] Hingegen lag der Schwerpunkt von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Molière vor allem auf

8 Vgl. Lilly Wildgans (Hg.), Anton Wildgans. Ein Leben in Briefen. Bd. 2. Wien 1947, S. 267–269.

9 Vgl. »Die Molière-Feier des Burgtheaters«. In: Neue Freie Presse Nr. 20612, Wien, Montag, den 16. Januar 1922 (Nachmittagblatt), S. 6.

10 Ebd.

11 Neben der Prosaübersetzung von »Le malade imaginaire« gibt es von Fulda auch eine deutsche Umdichtung des Stückes für Kinder, die im Jahr 1919 als Sonderbeilage in der Zeitschrift »Die Dame« unter dem Titel »Der gesunde Kranke« erschien. Darüber hinaus thematisierte Fulda in dem Aufsatz »›Der eingebildete Kranke‹. Eine Titelfrage« die Suche nach einem geeigneten deutschen Titel für »Le malade imaginaire«. Vgl. Ludwig Fulda, Aus der Werkstatt. Studien und Anregungen. Stuttgart/Berlin 1904, S. 184–193. Im FDH, das einen großen Teil von Fuldas Nachlaß besitzt, befindet sich ein mit Bleistift beschriebener Zettel (FDH, Hs-23717), der mit dem genannten Aufsatz in Verbindung stehen muß, da Fulda auf ihm verschiedene der im Aufsatz besprochenen Übersetzungsvorschläge für den Titel von Molières Komödie notierte.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der besonderen Wirkung der Ballettkomödien. Bereits für Molière erwies sich die Verbindung von Komödie und Ballett, von Text und Musik als äußerst erfolgreich.[12] Er entwickelte eine eigene Kunstform, die sogenannte ›comédie-ballet‹, in der Gesangs- und Tanzeinlagen »die Handlung der Komödie variieren oder als Spiel im Spiel weiterführen oder ablösen«.[13] In Verbindung mit den Dialogen dienten die Einlagen als ein zusätzliches musikalisches Element, in dem sich der Glanz der höfischen Gesellschaft unter Ludwig XIV. spiegelte. Diese Form der Komödie stellte einen festen Bestandteil des barocken Festes dar und trug zur prunkvollen Unterhaltung und Selbstdarstellung des Hofes bei. Hofmannsthal erkannte die Bedeutung der Einlagen für die Stücke Molières und nahm sie in seine Bearbeitungen auf. In Zusammenarbeit mit Max Reinhardt und Richard Strauss, die Hofmannsthals Begeisterung für die Festlichkeit des Barock teilten, war es Hofmannsthals Intention, Wort, Musik und Tanz zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinen. Gleichzeitig hielt er es für notwendig, die Ballettkomödie in ihrer einstigen Form für das moderne Publikum umzugestalten.

> Sein Erneuern beinhaltet – bei aller barockisierenden und restaurierenden Tendenz – ein hohes Maß an eigener schöpferischer Initiative und zumeist auch ein kritikhaftes Moment […]. Es geht ihm um die Form der Komödie und um ihre Verwirklichung auf der Bühne […] »Übersetzung« im Sinn der rein sprachlichen Umwandlung von Molières Text ist der dramaturgischen, aufs Theaterpublikum bezogenen Gesamtkonzeption untergeordnet.[14]

Der grundlegende Unterschied zu Fuldas reinen Text-Übersetzungen besteht also in Hofmannsthals Bemühen einer Wiederbelebung der historischen Gattung der ›comédie-ballet‹.

* * *

Hofmannsthals »Worte zum Gedächtnis Molières« wurden zu Lebzeiten des Autors dreimal gedruckt. Zunächst erschien die Prosaschrift am 15. Januar 1922 in der »Neuen Freien Presse« in Wien und in der »Prager Presse«.[15] Einige Tage später, am 22. Januar 1922, wurde sie auch in

12 Vgl. Friedrich Böttger, Die ›comédie-ballet‹ von Molière – Lully. Berlin 1931, S. 57f.

13 Leonhard M. Fiedler, Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinhardts Bühnen. Darmstadt 1974, S. 14.

14 Ebd., S. 14f.

15 Vgl. Neue Freie Presse Nr. 20611, Wien, Sonntag, den 15. Januar 1922 (Morgenblatt),

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Deutschland in Stefan Grossmanns Zeitschrift »Das Tage-Buch«[16] veröffentlicht.[17] Neben diesen drei Drucken liegen vier handschriftliche Überlieferungen sowie zwei Typoskripte vor, die wohl von Hofmannsthals Frau Gerty oder auch seiner Tochter Christiane angefertigt wurden und handschriftliche Korrekturen Hofmannsthals enthalten.

Die erste Handschrift (Handschrift 1[18]) ist eine Entwurfsskizze mit lediglich wenigen Notizen zu »Worte zum Gedächtnis Molières«. Sie stehen auf der Rückseite eines mit Tinte beschriebenen halben Blattes, auf dessen Vorderseite Hofmannsthal Notizen zu dem von ihm im Jahr 1922 herausgegebenen »Deutschen Lesebuch« und zu einem Vorwort für die »Neuen Deutschen Beiträge« schrieb. Die zweite Hälfte des Blattes ist nicht bekannt.

Auf der Rückseite einer weiteren Handschrift (Handschrift 2[19]) findet sich ein Entwurf zu »Worte zum Gedächtnis Molières«, bei dem sich trotz einiger Abweichungen bereits Ähnlichkeiten zu einzelnen Abschnitten des ersten Teils der gedruckten Fassung feststellen lassen. Auf der Vorderseite des mit Tinte beschriebenen halben Blattes befinden sich Notizen zu dem Stück »Silvia im ›Stern‹«, an dem Hofmannsthal in mehreren Etappen von 1907 bis 1923 schrieb. Die zweite Blatthälfte ist auch in diesem Fall unbekannt. Eine dritte Handschrift (Handschrift 3[20]) – ebenfalls ein halbes Blatt – enthält auf der Vorderseite Notizen zu dem Fragment gebliebenen Drama »Herbstmondnacht«, an dem Hofmannsthal in den Jahren 1920 bis 1923 und 1928 arbeitete. Die Rückseite enthält einen Entwurf zu »Worte zum Gedächtnis Molières« mit der Überschrift »Molière Schluss.«. Hofmannsthal integrierte später Auszüge dieser Handschrift in den zweiten Teil von »Worte zum Gedächtnis Molières«. Die Vermischung von unterschiedlichen Notizen auf der Vorder- und Rückseite ein und desselben Blattes, wie sie im Fall

S. 1f., und Prager Presse. Jg. II, Nr. 15, Prag, Sonntag, den 15. Januar 1922 (Morgen-Ausgabe), S. 1.

16 Das Tage-Buch, Jg. 3, H. 3. Berlin 1922, S. 89–92.

17 Der Druck in der »Neuen Freien Presse« enthält als einziger eine Datierung (»Wien, 14. Januar«), die nach dem Titel und nach der ersten Regieanweisung eingefügt ist. Zuvor noch findet sich ebenfalls nach dem Titel der Hinweis »Die heutige Nummer der ›Neuen Freien Presse‹ enthält mehrere Beiträge zum Andenken Molières.« Es handelt sich um drei Artikel mit den Überschriften »Molière«, »Goethe und Molière« und »Molière-Anekdoten«, die das Leben Molières und seine Wirkung näher beschreiben.

18 DLA, D: Hofmannsthal, Dlp. 11.

19 FDH, Hs-236.107[b].

20 HHStA, bMS Ger 147.5 (123).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

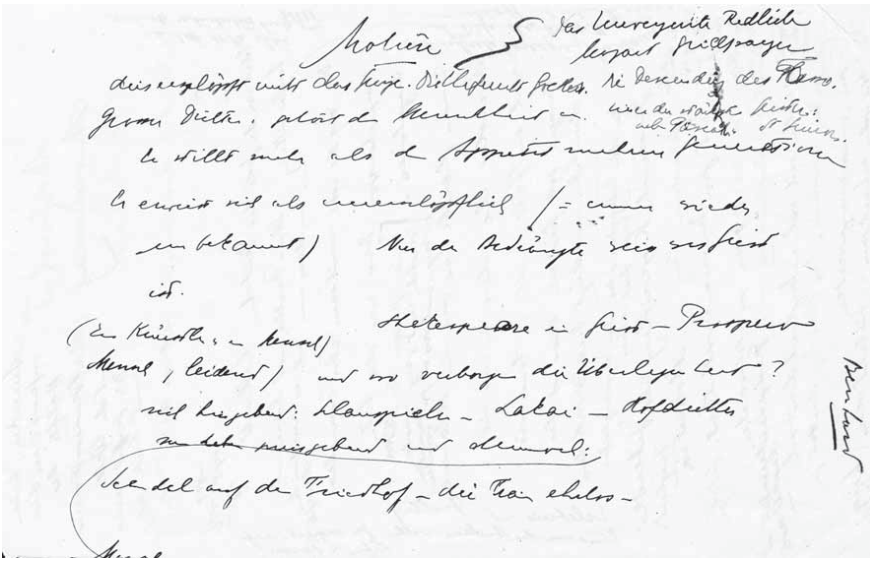


Abb. 3: Handschrift 1, Entwurfsskizze zu
»Worte zum Gedächtnis Molières« (DLA)

der drei genannten Handschriften vorkommt, ist für Hofmannsthals Arbeitsweise nicht ungewöhnlich.[21] Dies bedeutet jedoch nicht zwingend, daß zwischen den einzelnen Aufzeichnungen Bezüge herzustellen sind.

Darüber hinaus ist eine Niederschrift von »Worte zum Gedächtnis Molières« (Handschrift 4[22]) überliefert, die auf insgesamt sieben einseitig beschriebenen Blättern sowohl den ersten als auch den zweiten Teil der Prosaschrift umfaßt. Dieses Manuskript enthält zahlreiche Streichungen und Einfügungen, die Hofmannsthal mit Tinte als Sofortkorrektur vornahm. In einem späteren Korrekturvorgang fügte er weitere Änderungen mit weichem Bleistift hinzu. Es ist aufgrund der vielen Änderungen auszuschließen, daß diese Handschrift schon als Druckvorlage diente.

21 Vgl. Joachim Seng, Vom Lauf der Feder über die Schrecknisse des Abgrundes. Handschriften des Dichters Hugo von Hofmannsthal. In: Wilhelm Hemecker (Hg.), Handschrift. Wien 1999, S. 46–70, hier S. 63.

22 DLA, A: Hofmannsthal, 62.570.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auch die beiden Typoskripte (Typoskript 1, Typoskript 2[23]) können kaum als Druckvorlage angesehen werden. Zwar enthalten sie die Änderungen der zuletzt genannten Handschrift, doch auf jeweils zweieinhalb Seiten umfassen sie nur den ersten Teil von »Worte zum Gedächtnis Molières«. Außerdem notierte Hofmannsthal in Typoskript 1 zusätzliche Regieanweisungen, die in Typoskript 2 maschinenschriftlich integriert wurden. Anzunehmen ist daher, daß ein Typoskript als Vorlage für die Schauspielerin der Toinette dienen sollte, die den ersten Teil am Abend der Gedenkfeier im Burgtheater vorzutragen hatte. Hofmannsthals Bleistiftvermerk »Burgtheater« auf der Rückseite des dritten Blattes von Typoskript 1 sollte ihn wohl daran erinnern, daß ein Typoskript für das Burgtheater bestimmt war.

* * *

Anhand der einzelnen Überlieferungsträger zu »Worte zum Gedächtnis Molières« läßt sich die Textentstehung näher rekonstruieren. Vergleicht man die verschiedenen Handschriften, so fällt auf, daß Hofmannsthal in Handschrift 1[24] zunächst einige Notizen und Stichworte sammelte, dann in Handschrift 2[25] und Handschrift 3[26] Entwürfe für einzelne Passagen verfaßte und schließlich in Handschrift 4[27] die beiden Teile von »Worte zum Gedächtnis Molières« niederschrieb, die auch in den Drucken erhalten sind. In der dritten Zeile von Handschrift 1 findet sich beispielsweise der Vermerk »Die Descendenz des Tasso.«, den Hofmannsthal in Handschrift 4 einarbeitete, indem er Toinette einen Bezug zwischen Goethes »Tasso« und Molières »Misanthrop« andeuten läßt. In den Typoskripten und Drucken taucht diese Stelle, die als Grundidee in Handschrift 1 enthalten ist, ebenfalls auf. Eine andere Notiz, in Zeile 6 von Handschrift 1 (»Er stillt mehr als den Appetit mehrerer Generationen«), wurde von Hofmannsthal am Anfang von Handschrift 2 bearbeitet (»[…] und das will etwas heissen den Appetit von neun auf einanderfolgenden Generationen zu stillen denn jede hat einen anderen, die Nahrung die er bot hielt aber stand […].«) und ist letztlich wie folgt in den ersten Teil von »Worte

23 HHStA, Typoskript 1: Bestand »Burgtheater«, Sonderreihe 31, Korrespondenzen »H«, Konvolut »Hugo von Hofmannsthal«, fol. 37, 38, 26; Typoskript 2: fol. 39, 40, 41.
24 Vgl. Anm. 18.
25 Vgl. Anm. 19.
26 Vgl. Anm. 20.
27 Vgl. Anm. 22.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zum Gedächtnis Molières« eingegangen: »[…] und das will etwas heißen, den Appetit von neun aufeinanderfolgenden Menschengeschlechtern gestillt zu haben, denn jedes bringt einen andern mit, die Nahrung aber, die er anbot, hat Stich gehalten.«[28] Die Wortwahl Hofmannsthals läßt darauf schließen, daß er sich hier auf ein französisches Zitat aus einem im Jahr 1910 erstmals in »La Nouvelle Revue Française« publizierten Beitrag von André Gide mit dem Titel »Baudelaire et M. Faguet« stützt: »La durée n'est promise qu'à ceux des écrivains capables d'offrir aux successives générations des nourritures renouvelées, car chaque génération apporte une faim différente.«[29] Hofmannsthal notierte dieses Gide-Zitat bereits in seinen Aufzeichnungen vom März 1919 und nahm es auch in sein »Buch der Freunde« auf.[30] Eine weitere Variante ist zu erkennen, wenn man Handschrift 4, die Typoskripte und die Drucke miteinander vergleicht. In Handschrift 4 heißt es nämlich auf dem dritten Blatt *recto* in Zeile 37f.: »[…] da er es unternommen hatte ein Comödiendichter zu sein und ein Comödienspieler –«. Sowohl in den Typoskripten als auch in den Drucken steht allerdings »[]direktor« und nicht »[]dichter«. Möglicherweise handelt es sich hier um einen Lesefehler der Stelle in Handschrift 4, der sich bis zum Druck durchgesetzt hat, oder aber um eine späte Änderung, die von Hofmannsthal gewollt war. Da eine Druckvorlage von »Worte zum Gedächtnis Molières«, die hier aufschlußreich sein könnte, verschollen ist, läßt sich der Vorgang aber nicht mit Gewißheit rekonstruieren.

Trotz der Ähnlichkeiten innerhalb der Überlieferung von »Worte zum Gedächtnis Molières« enthält Handschrift 1 auch Notizen, die später nur andeutungsweise aufgenommen wurden. Zum Beispiel ist der Vermerk »Shakespeare ein Geist – Prospero« in Zeile 10 von Handschrift 1 nicht direkt einer Stelle in den anderen Überlieferungsträgern zuzuordnen. Und doch wird im zweiten Teil von »Worte zum Gedächtnis Molières« zweimal auf Shakespeare hingewiesen: einmal im Vergleich von »Die Schule der Frauen« mit »Hamlet« und dann in Hofmannsthals Hervorhebung des höheren geistigen Gehalts von Shakespeares Werken gegenüber den Werken Molières. Zudem gibt es in den einzelnen

28 In: GW RA II, S. 157f.

29 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Buch der Freunde. Mit Quellennachweisen hg. von Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1965, S. 143f.

30 Ebd., S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Handschriften Vermerke, die in den Drucken nicht wiederkehren. So arbeitete Hofmannsthal den Verweis auf Molières Stück »Amphitryon« aus dem Jahr 1668 in Zeile 14 von Handschrift 3 nicht aus. Auch die Anspielung auf die Kontroverse um Molières kirchliches Begräbnis auf dem Friedhof Saint-Eustache in Zeile 15 von Handschrift 1 (»Scandal auf dem Friedhof – die Frau ehrlos –«) wurde nicht in spätere Überlieferungsträger aufgenommen.

* * *

Während bei der Wiener Molière-Gedenkfeier am 15. Januar 1922 vor der Aufführung des Stückes »Der eingebildete Kranke« wohl nur der erste Teil von Hofmannsthals »Worte zum Gedächtnis Molières« als Prolog rezitiert wurde, veranlaßte der Autor für den Druck seiner Arbeit eine Verknüpfung der beiden Teile, wie sie in Handschrift 4 bereits zu finden ist. Stilistisch äußert sich Hofmannsthals Wertschätzung für Molière auf eine Weise, die für sein schriftstellerisches Schaffen als charakteristisch gelten kann. Konrad Heumanns Beurteilung von Hofmannsthals Gesamtwerk läßt sich demnach auch auf »Worte zum Gedächtnis Molières« beziehen:

> Die Fülle literarischer Ausdrucksformen speist sich aus einem beispiellosen Interesse am Ausprobieren unterschiedlichster Gattungen und Sprechweisen, am Durchforsten kultureller Überlieferung nach Spielmaterial, das sich unter der kollagierenden und ordnenden Hand des Autors zu Werken eigener Prägung und Suggestivität zusammenschließt.[31]

Neben den verschiedenen Perspektiven in den beiden Teilen der Gedenkschrift, auf die später noch genauer eingegangen wird, finden sich im zweiten Teil Zitate, die Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Emile Faguets Buch »En lisant Molière« belegen.[32] Hofmannsthal macht in

[31] Vgl. Konrad Heumann, Hugo von Hofmannsthal im Freien Deutschen Hochstift. In: Freies Deutsches Hochstift (Hg.), Frankfurter Goethe-Haus, Freies Deutsches Hochstift. 150 Jahre Freies Deutsches Hochstift 1859–2009. Frankfurt a. M. 2009, S. 102.

[32] In der Hofmannsthal-Bibliothek im FDH ist ein Exemplar von Faguets »En lisant Molière« überliefert. Das 1914 bei der Librairie Hachette veröffentlichte Buch ist ein Geschenk Leopold von Andrians und enthält die Widmung: »Zur Erinnerung an ein | Gespräch in Warschau, | Frühling 016 | Poldi | 2./VII./017«. Sturges hat zudem darauf hingewiesen, daß Hofmannsthal den Inhalt des Gesprächs mit Andrian in seinen Aufzeichnungen notierte, und hält es für möglich, daß Hofmannsthal mit Faguets Buch schon davor vertraut war. S. hierzu Dugald S. Sturges, »Ein Franzose, ein konservativer berühmter Kritiker«. Émile Faguet und die ›Worte zum Gedächtnis Molières‹. In: HB 41/42 (1991/92), S. 106–112, hier S. 108.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seiner Arbeit keine Angaben zu der Sekundärquelle und erwähnt ihren Autor nicht namentlich, wohl aber mit den Worten: »Ein Franzose, ein konservativer berühmter Kritiker«.[33] Die beiden Passagen, die Hofmannsthal in eigener freier Übersetzung wiedergibt, stammen aus dem Kapitel »Sa morale«. Die erste befindet sich auf Seite 157 der französischen Ausgabe von 1914 und lautet:

> Et il est bien un peu curieux de voir un génie de cette taille être le Juvénal du jargon des précieuses, des canons des élégants, de la peur d'être cocu, de l'emphase des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, du galimatias des médecins, de la bêtise, de la vanité, de la rusticité provinciale, du purisme grammatical, de la coqueterie féminine et de la brusquerie d'humeur. En le lisant, les vers de Musset reviennent toujours:
>
> Ne trouvait-il rien mieux pour émouvoir sa bile
> Qu'une méchante femme et qu'un méchant sonnet,
> *Il avait* autre chose à mettre au cabinet.[34]

In »Worte zum Gedächtnis Molières« heißt es:

> ›War es genug‹, hat man gefragt, ›der Juvenal der Preziösen zu sein, der Verspotter schlechter Komödianten vom Hôtel de Bourgogne, der Satyriker der Ärzte, der Provinzialen, der affektierten Sprachreiniger, der Koketten und Hypochonder?‹ Musset hat es ausgedrückt, die Verse sind bekannt genug:
>
> Ne trouvait-il rien mieux pour émouvoir sa bile
> Qu'une méchante femme et qu'un méchant sonnet?
> Il avait autre chose pour mettre au cabinet.

Faguet vergleicht Molière mit dem römischen Satiriker Juvenal und nennt die verschiedenen Gesellschaftsgruppen, über die Molière sich lustig machte. Durch das Musset-Zitat – insbesondere den letzten Vers – wird allerdings betont, daß Molière mehr war als nur ein Spötter über die Mißstände seiner Zeit und daß seine Werke mehr enthalten als höhnische Satire.

Das von Faguet gewählte Musset-Zitat stammt aus der vierten Strophe des Gedichtes »Une soirée perdue« in Mussets »Poésies Nouvelles« und bezieht sich konkret auf Molière. Im Original lautet es eigentlich:

[33] GW RA II, S. 160.
[34] Emile Faguet, En lisant Molière. L'homme et son temps. L'écrivain et son œuvre. Paris ^{2}1914, S. 157.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[S'il rentrait aujourd'hui dans Paris la grand'ville,]
Il y trouverait mieux pour émouvoir sa bile
Qu'une méchante femme et qu'un méchant sonnet;
Nous avons autre chose pour mettre au cabinet.[35]

Die Änderung des Subjektes von »Nous« zu »Il«, die Faguet vornahm, macht Molière in Vers 60 erneut zum Subjekt und bewirkt, daß seine Leistung als Künstler hervorgehoben wird. Hofmannsthal integriert diese Verse aus Mussets Gedicht in seine Arbeit in französischer Sprache und übernimmt dabei Faguets Änderungen.[36]

Die zweite Stelle, die Hofmannsthal aus dem Französischen überträgt, steht in der zitierten Ausgabe auf Seite 166 und stammt demnach nicht aus dem Kapitel »Ses idées générales«, wie es Hofmannsthal angibt, sondern auch aus dem Kapitel »Sa morale«:[37]

> Léon Blay [sic!] a dit: ›X… était moliériste, comme il convient à tout esprit bas.‹ J'irai moins loin; mais enfin je dirai qu'une nation qui aurait pris Molière pour guide moral et qui suivrait bien ses leçons ne serait pas méprisable, ne serait pas très mauvaise, serait même d'assez bon sens et d'assez bon goût, mais serait la plus plate du monde.

Die Übersetzung in »Worte zum Gedächtnis Molières« lautet:

> ›Ich würde nicht so weit gehen‹ – als ein anderer, der sehr weit in seiner Kritik geht – ›aber ich würde sagen, daß eine Nation, die Molière zu ihrem Führer im Sittlichen genommen hätte und die seinen Vorschriften genau folgen würde, nicht sehr schlimm wäre – sie hätte immerhin, was man gesunde Vernunft nennt, und einen guten Geschmack –, aber sie wäre die platteste Nation von der Welt.‹

Hofmannsthals Einschub, »als ein anderer, der sehr weit in seiner Kritik geht«, bezieht sich auf ein Zitat aus Léon Bloys Roman »Le Désespéré«, das Faguet ähnlich wie bei dem Musset-Zitat in leicht abgeänderter Form

[35] Das Gedicht »Une soirée perdue« in: Alfred de Musset, Poésies nouvelles. 1836 à 1852. Paris [1926], S. 142–144, hier S. 143, Str. 4, V. 57–60.

[36] Anders als Faguet setzt Hofmannsthal nach »sonnet« allerdings ein Fragezeichen und schreibt wie Musset »pour mettre« anstatt »à mettre«. Auch die Kursivierung von »Il avait« fehlt bei Hofmannsthal.

[37] Vgl. Dugald S. Sturges, The German Molière Revival and the Comedies of Hugo von Hofmannsthal and Carl Sternheim. Frankfurt a. M. u. a. 1993, S. 119.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seinem Kommentar voranstellt.[38] Obwohl sich Faguet hier inhaltlich von dem Satz aus Bloys Roman distanziert, kritisiert er: »[…] une nation qui aurait pris Molière pour guide moral […] serait la plus plate du monde.« Diese Einschätzung Faguets teilt Hofmannsthal offenbar nicht. Denn während Faguet im Anschluß an seine Beurteilung bekennt: »Et il me semble que cela juge«, schreibt Hofmannsthal nach dem Ende des übersetzten Zitats: »Welch ein Urteil!« Diese Entgegnung kann aufgrund der ähnlichen Wortwahl als eine indirekte Replik auf Faguets Bemerkung »Et il me semble que cela juge« gelten, mit der seine Beurteilung zugleich kritisch kommentiert wird.

* * *

Faguets »En lisant Molière« ist nicht das einzige kritische Werk, auf das sich Hofmannsthal in »Worte zum Gedächtnis Molières« bezieht. In seinen Aufzeichnungen vom Januar 1922 findet sich ein Zitat zu Molière von André Suarès, auf das Hofmannsthal in seiner Prosaschrift ebenfalls anspielt. Es ist dem Aufsatz »A propos de Molière« im zweiten Band von André Suarès' »Sur la vie« entnommen und lautet im Original: »L'Ecole des Femmes‹ est la maîtresse pièce de Molière. C'est l'›Hamlet‹ de la comédie. Molière s'y met à nu: il s'y confesse, il s'y condamne; il s'y plaint lui-même et raille ses douleurs.«[39] Im zweiten Teil von »Worte zum Gedächtnis Molières« zieht auch Hofmannsthal einen Vergleich zwischen Molières »Schule der Frauen« und Shakespeares »Hamlet« und schreibt ähnlich wie Suarès: »Zwar, der ›Misanthrop‹ ist ein unvergängliches ernstes Lustspiel, und die ›Schule der Frauen‹ steht vielleicht noch darüber, man hat sie seinen ›Hamlet‹ genannt.«[40] Weitere Gedanken in Hofmannsthals Arbeit lassen aufgrund der ähnlichen Wortwahl vermuten, daß sie Suarès' Aufsatz entlehnt sind. Zu nennen wären beispielsweise Molières Wissen um seine eigenen Fähigkeiten[41] oder die Betonung seiner

38 In: Léon Bloy, Le Désespéré. Paris [14]1926, S. 330: »Naturellement, il est *moliériste*, comme il convient à tout esprit bas.«

39 Vgl. André Suarès, Sur la vie. Essais. Bd. 2. Paris [5]1925, S. 42. Hofmannsthal schreibt beim Zitieren dieser Stelle in seinen Aufzeichnungen allerdings »râle« statt »raille«.

40 In: GW RA II, S. 160.

41 Ebd., S. 35f.: »Jamais dupe, un regard que rien ne borne, pas même l'illusion de la poésie, il devait en secret mettre chacun à sa juste place, et lui-même. Il est sûr que ce créateur a connu sa puissance.«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Menschlichkeit.[42] Einige Notizen aus den ersten Handschriften, die später jedoch nicht aufgenommen wurden, lassen gleichfalls den Einfluß von Suarès' Aufsatz erkennen.[43]

Neben dieser zweiten Sekundärquelle ist die Anzahl und Vielfalt weiterer Verweise in »Worte zum Gedächtnis Molières« beachtlich. Im ersten Teil werden neben Argan, der Hauptfigur aus »Le malade imaginaire«, eine Reihe von Personen aus verschiedenen Stücken Molières genannt: Orgon, der in »Le Tartuffe« (Uraufführung 1667) auf den Heuchler Tartuffe hereinfällt, Harpagon, der Geizige aus »L'Avare« (1667), der nur sein Geld im Kopf hat, sowie Arnolphe aus »L'Ecole des Femmes« (1662), der zwanghaft versucht, die junge Agnès an sich zu binden. Darüber hinaus ist an mehreren Stellen ein Bezug zu Goethe festzustellen, der seine Vorliebe für Molières Werke in zahlreichen Gesprächen mit Eckermann geschildert hat. Neben der bereits erwähnten Verwandtschaftsbeziehung, die Toinette im ersten Teil von »Worte zum Gedächtnis Molières« zwischen Goethes Tasso und Molières Alceste herstellt, kontrastiert Hofmannsthal im zweiten Teil Goethes Haltung mit Rousseaus Abneigung gegenüber Molière: »Es war in ihm etwas, das einen Rousseau aufreizte, aber einen Goethe mit nie erlöschender ehrfürchtiger Liebe erfüllte.«[44] Die Bemerkung, daß sich in Molières Komödien »zuweilen ein Weh hinein[mischt] oder ein kleines Gruseln«, kann zudem als ein Echo von Goethes Äußerung, daß Molières Stücke ans Tragische grenzen, angesehen werden.[45]

* * *

42 Ebd., S. 45f.: »Molière n'a point de poésie, en somme; mais son humanité est si forte, qu'elle fait rêver, comme les images des poètes. A un certain degré de force, on trouve la profondeur.«

43 Vgl. Handschrift 1, Z. 4f.: »einer der stärksten Geister : | neben Pascal u St Simon« und Suarès, Sur la vie (wie Anm. 39), S. 35: »Tel que je le vois, l'homme […] le plus fort de son temps, entre Pascal et Saint-Simon.«; oder Handschrift 3, Z. 15: »le sens de la fatalité« und Suarès, Sur la vie (wie Anm. 39), S. 45: »Molière, à l'égal des plus grands poètes, a le sens de la fatalité dans les sentiments et les passions.«

44 Zu Rousseau über Molière s. Faguet, En lisant Molière (wie Anm. 34), S. 128: »Sens commun et sens social, c'est ce qui remplit toute son œuvre et c'est pour cela qu'il a été aimé de Louis XIV et détesté de Rousseau. Il est entre ces deux grands hommes, l'un lui donnant la main et l'autre lui montrant le poing.«

45 Goethe erwähnt dies in dem Gespräch mit Eckermann vom 12.[?] Mai 1825. Vgl. Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe. In den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Fritz Bergemann. Frankfurt a. M./Leipzig 1992, S. 146.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Indem Hofmannsthal im ersten Teil von »Worte zum Gedächtnis Molières« die Dienstmagd aus »Der eingebildete Kranke« sprechen läßt, hebt er die Bedeutung der Dienerschaft in Molières Stücken besonders hervor. Toinette selbst bemerkt im ersten Teil des Prologs:

> Er [Molière] hat des öfteren keinem feineren und gebildeteren Geschöpf als ich es bin seine allerbesten Sachen in den Mund gelegt und es nicht verschmäht, unsereinen zum Sprachrohr für seinen Kopf und sein Herz zu machen […].

In seiner Arbeit »Le Type du valet chez Molière et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage« hat Gérard Gouvernet die Rolle der Dienstmägde bei Molière folgendermaßen charakterisiert: »En général, elles [les servantes] favorisent avec un affectueux dévouement les amours innocentes et honnêtes de la jeune fille de la maison et critiquent vertement leurs maîtres tyranniques ou aveuglés.«[46] Im Fall von Toinette, die sich in »Der eingebildete Kranke« auf die Seite von Argans Tochter Angélique stellt, manifestiert sich die kritisierende Funktion ihrer Rolle insbesondere im zehnten Auftritt des dritten Aktes. Als Arzt verkleidet macht sie sich über Argans Hypochondrie lustig, indem sie ihm rät, einen Arm abnehmen und das rechte Auge ausstechen zu lassen.[47] In einem weiteren inszenierten Spiel im Spiel sorgt sie dafür, daß Argan den wahren Charakter seiner heuchlerischen Frau Béline und die Liebe und Trauer seiner Tochter erfährt, als er vorgibt, tot zu sein.[48] Darüber hinaus läßt sich innerhalb des Stückes »Der eingebildete Kranke« eine Szene finden, in der Toinette von Béralde, dem Bruder Argans, Unterstützung erhält. Die beiden Brüder diskutieren im dritten Auftritt des dritten Aktes über die Medizin ihrer Zeit: Béralde ist von der heilenden Kraft der Natur überzeugt, Argan hingegen schwört auf die ärztliche Wissenschaft. Wie Toinette versucht Béralde, seinen starrköpfigen Bruder vom blinden Vertrauen in die Fähigkeiten der Ärzte abzubringen, und empfiehlt ihm deshalb, eine Komödie von Molière zu sehen. Von Argan wird Molière

46 Gérard Gouvernet, Le Type du valet chez Molière et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage. Caractères et évolution. New York/Bern/Frankfurt a. M. 1985, S. 101.

47 Ludwig Fulda, Molières Meisterwerke. 3. verm. Aufl. Stuttgart/Berlin 1901, S. 528 sowie Molière, Œuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. 2 Bde. Paris 1971, hier Bd. 1, S. 1164f.

48 Vgl. Fulda, Molières Meisterwerke (wie Anm. 47), S. 531–533, und Molière, Œuvres complètes (wie Anm. 47), Bd. 1, S. 1167f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jedoch nur als dumm und unverschämt beschimpft.[49] Hervorzuheben sind an dieser Stelle die unterschiedlichen Vorgehensweisen der beiden Charaktere Toinette und Béralde. Ihr gemeinsames Ziel besteht darin, Argan umzustimmen. Doch während Toinette versucht, ihn auf spielerische Weise zur Vernunft zu bringen, ist Béralde darum bemüht, das gleiche auf intellektuellem Wege zu erreichen. In »Worte zum Gedächtnis Molières« stellt Hofmannsthal zwischen Toinette und der Stimme des Kritikers ein Verhältnis her, das an die Situation in »Der eingebildete Kranke« erinnert. Der erste Teil ist emotional und wie gesprochen geschrieben. Außerdem werden Toinettes direkte Hinwendung zum Publikum, die eher zögerlichen literarischen Bezüge[50] und ihr floskelhafter Einschub »meiner Seel«[51] mit einer ausführlichen Analyse der Rezeption von Molières Werken im zweiten Teil kontrastiert. In beiden Teilen steht die Huldigung Molières jedoch im Mittelpunkt.

* * *

Die Überlegungen zum Verhältnis der beiden Teile von »Worte zum Gedächtnis Molières« führen zu einem entscheidenden Punkt. Im ersten Teil äußert sich Hofmannsthal in einem literarischen Kontext durch die fiktive Rede der Dienstmagd Toinette aus Molières Stück »Der eingebildete Kranke«, im zweiten Teil als Leser Molières, dessen kritisch-essayistischer Beitrag die Gedanken Toinettes ergänzt. Durch diese Zusammenstellung erreicht Hofmannsthal, daß die Grenzen zwischen Literatur und Wirklichkeit innerhalb seiner Schrift verwischt werden. Vor allem betont er die Symbiose von Kunst und Leben, indem er Toinette als literarische Figur über ihren realen Urheber sprechen und sogar eine familiäre Verwandtschaft herstellen läßt, wenn Toinette die Charaktere aus Molières Stücken »seine Kinder«[52] nennt.

Anzumerken ist, daß Toinette nicht nur für die Charaktere aus Molières Stücken, sondern auch stellvertretend für den Rest von Molières Schauspieltruppe spricht, mit der er in den Jahren 1645–1658 in Frankreich

49 Fulda, Molières Meisterwerke (wie Anm. 47), S. 517f., und Molière, Œuvres complètes (wie Anm. 47), Bd. 1, S. 1155.

50 Vgl.: »[…] ich habe sagen hören, daß der Tasso des großen Goethe auch noch seinen Misanthropen für einen seinigen Ahnherrn ansieht, aber das geht über meinen Horizont […].« GW RA II, S. 158.

51 Ebd., S. 159.

52 Ebd., S. 158.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

umherzog und später in Paris tätig war. In der Tat schlägt Hofmannsthal durch die Regieanweisung am Anfang des ersten Teils, welche die Darstellerin der Toinette als Sprecherin bestimmt, indirekt eine Brücke zu den Schauspielern um Molière und zu dessen eigener Tätigkeit als Schauspieler und Theaterdirektor.[53]

Das Stück »Der eingebildete Kranke« spielt für diesen Aspekt eine besondere Rolle. Die Ballettkomödie wurde am 10. Februar 1673 in Molières Theater, dem Théâtre du Palais Royal in Paris, uraufgeführt. Aufgrund eines Bruches mit Lully, der vom König »das Monopol über alle musikalischen Darbietungen in Theatern erhielt und auch rigoros davon Gebrauch machte«,[54] wurde das Stück nicht – wie sonst – am Hofe Ludwig XIV. gezeigt. Die Musik, die in den meisten Fällen Lully komponiert hatte, arrangierte diesmal Marc-Antoine Charpentier. Molière übernahm sowohl die Regie als auch die Hauptrolle des Herrn Argan. In »Worte zum Gedächtnis Molières« spricht Toinette ehrfurchtsvoll von Molières Hingabe an seinen Beruf, die ihn nicht davon abhielt, auch im Krankheitsfall auf die Bühne zu treten. Toinette erwähnt auch, wie Molière während der vierten Aufführung von »Der eingebildete Kranke« einen Blutsturz erlitt, auf den wenige Stunden später sein Tod folgte. Dieser tragische Vorfall vom 17. Februar 1673 wurde von Jürgen Grimm treffend so kommentiert:

> Daß in der vierten Aufführung des Stückes die Wirklichkeit des Lebens – oder des Todes – Molière einholte, bezeugt ein letztes Mal, wie sehr Kunst und Leben für ihn eine untrennbare Einheit darstellten.[55]

Der biographische Hintergrund in »Worte zum Gedächtnis Molières« beschränkt sich aber nicht auf Molières Todesfall. In beiden Teilen der Gedenkschrift finden sich weitere Bemerkungen zu Molières beruflicher und privater Situation, die das Bild der Einheit von Kunst und Leben abrunden. Angesprochen werden Molières unglückliche Ehe mit der Schauspielerin Armande Béjart, die Tatsache, daß er bei Hofe als Lakai und Tapezierer angesehen wurde, sowie der Haß seiner Gegner, die ihm zu Lebzeiten seine Arbeit erschwerten. Im Vordergrund der Huldigung steht jedoch Molières weltweit anerkannte Leistung als Komödien-

[53] Sturges, The German Molière Revival (wie Anm. 37), S. 117.
[54] Vgl. Fiedler, Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen (wie Anm. 13), S. 109f.
[55] Jürgen Grimm, Molière. Stuttgart 1984, S. 149.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schreiber, die in seiner Menschlichkeit und Bodenhaftung begründet liegt: »Er liebte den gesunden natürlichen Verstand und liebte nicht die Besonderheiten«.[56] Molière ging es darum, sein Publikum zum Lachen zu bringen und seine Größe zeichnet sich laut Hofmannsthal vor allem durch sein mit Selbstironie verbundenes Verständnis der Menschen aus, das in den Charakteren seiner Werke zum Vorschein kommt:

> Das macht, er hat uns, die wir seine erstgeborenen Geschöpfe sind, aus seinem Innersten etwas mitgegeben; sein Innerstes aber war: Verstehen der Menschen, nicht so, wie einer bloß mit dem Kopfe versteht, sondern schon mit dem ganzen Ich und allen Eingeweiden, daß er im Verstehen sich mit meinte und sich selber mitverspottete […].[57]

* * *

Am 15. Januar 1922, also am Tag der Publikation von »Worte zum Gedächtnis Molières«, erschien auf der Titelseite der »Neuen Freien Presse« links neben Hofmannsthals Gedenkschrift der Artikel »Eine Krise der Entente«, in dem die politische Isolation Frankreichs in Europa thematisiert wurde.[58] Im Kontrast zu dieser Darstellung der aktuellen politischen Situation betont Hofmannsthal bei Molière »etwas höchst Allgemeines, Europäisches, ja Menschliches« und bezeichnet ihn als »gültigen Repräsentanten einer der großen Nationen Europas«.[59] In seinem Aufsatz »Hofmannsthal und die österreichische Tradition der Komödie« unterstreicht Edgar Yates Hofmannsthals

> […] literarische Aufnahmefähigkeit, die Breite seiner Lektüre und seiner kulturellen Rezeptivität, die seinem Gefühl für die Geschichte und für überlieferte, im modernen Europa gefährdete Werte zugrundelag.[60]

Wie gezeigt werden sollte, kommt eben dies in »Worte zum Gedächtnis Molières« zur Geltung.

56 GW RA II, S. 159.
57 GW RA II, S. 158.
58 »Frankreich hat nunmehr offen zugegeben, daß seine Interessen im Gegensatze stehen zu den Interessen Europas.« In: Neue Freie Presse Nr. 20611, Wien, Sonntag, den 15. Januar 1922 (Morgenblatt), S. 1.
59 GW RA II, S. 161.
60 W. Edgar Yates, Hofmannsthal und die österreichische Tradition der Komödie. In: HF 7, 1983, S. 181–197, hier S. 187.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ein Supplement zur Ausgabe von Gertrud Kantorowiczs Lyrik

Mitgeteilt von Philipp Redl

Die kulturhistorische Forschung hat Gertrud Kantorowicz (1876–1945)[1] – anders als ihren Cousin, den berühmten Mediävisten Ernst Kantorowicz – nur gelegentlich beachtet.[2] Dabei hat die Simmel-Vertraute, promovierte Kunsthistorikerin und wohl einzige Dichter*in* des George-Kreises ein nicht unbeträchtliches Werk hinterlassen, darunter etwa eine bislang nicht gewürdigte Reihe von Michelangelo-Nachdichtungen und die bedeutende Übersetzung von Bergsons »L'évolution créatrice«.

I

Am 21. November 1897 schickte Gertrud Kantorowicz einen Brief an Stefan George. Die damals 21jährige legte ihm eine Auswahl ihrer Jugendgedichte und die ersten acht Gedichte des sichtlich von George inspirierten Zyklus »Einer Toten« bei. Mochte sie tatsächlich zugunsten Rilkes nicht zur Lesung Georges im Hause Lepsius am vorangegangenen

[1] Dieses einleitende Profil folgt kondensierend dem Vorwort in Gertrud Kantorowicz, Lyrik. Kritische Ausgabe. Hg. von Philipp Redl. Heidelberg 2010, S. 9–32; im folgenden »KA« (Verweise auf diese Ausgabe hier beziehen sich stets auch auf die dort genauer angegebene Literatur). Kleine Ergänzungen bieten Anm. 2, 9, 14, 15, 30, 41 und 53. Das eigentliche Supplement: S. 39–61.

[2] Vgl. den Forschungsüberblick in KA, S. 23. Zu ergänzen ist der erhellende Beitrag von Michael Philipp, »Was ist noch, wenn Er nicht lenkt«. Gertrud Kantorowicz und Stefan George. In: Frauen um Stefan George. Hg. von Ute Oelmann und Ulrich Raulff. Göttingen 2010, S. 119–141. Sandra Alfers, The Precariousness of Genre. German-language Poetry from the Holocaust. In: Oxford German Studies 39 (2010), S. 271–289, hier S. 285f., bespricht erneut Helene Herrmanns »Das Sterben« als Gedicht von Gertrud Kantorowicz.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

14. November geladen worden sein[3] – Verse von »Das Jahr der Seele«, aus dem George an diesem Abend vortrug, konnte sie schon in den »Blättern für die Kunst« gelesen haben, so daß sie aus dem Eingangsgedicht zitieren kann:[4] »Ein Schimmer naht von milderen Gestaden«.[5]

George dürfte sich jedenfalls darüber gefreut haben, daß ihm Georg Simmel

> Fräulein Kantorowicz, ein noch junges, ungewöhnlich ernsthaftes Mädchen, dem Höchsten zugewandt, dem Feinsten zugängig, dichterisch sehr begabt u. eine warme Verehrerin von Ihnen[6]

vorgestellt hat. George antwortete Kantorowicz auf ihre Gedicht-Sendung, lobt den »kunstlerischen [!] ernst« der Proben, kritisiert aber »das sagen erzählen, ausdeuten. […] Dichterisch ist jene leidenschaft wenn sie durch das sinnliche wiederzugeben ist.«[7] Diese geforderte ›Wiedergabe durch das Sinnliche‹ sah er offenbar in den Visionen von »Einer Toten« erreicht:

> Ich trage schöne tote Schmetterlinge
> Die nächtlich nach der heißen Sonne darben
> Und die im ersten Morgenleuchten starben
> Gesenkt die Schattenpracht der dunklen Schwinge.
>
> Nun prunken ihre schönen toten Farben
> Von wundervollen Blumen der Magnolien
> Gleich samtnen Blättern roter Centifolien
> Die ihre Südenheimat suchend starben.[8]

Insbesondere die George- und Hofmannsthal-Allusionen, mit denen sich Kantorowicz formal, motivisch und stilistisch der ›neuen mache‹

3 Vgl. Hans-Jürgen Seekamp/Raymund C. Ockenden/Marita Keilson, Stefan George. Leben und Werk. Eine Zeittafel. Amsterdam 1972, S. 73; im folgenden »ZT«. – George soll sich gegen die Überzahl von Zuhörer*innen* ausgesprochen haben. Simmel wollte aber Gertrud Kantorowicz statt der von George erwünschten Lou Andreas-Salomé zur Lesung mitbringen. George hat dann zunächst einen weiteren männlichen Gast, nämlich Rilke, zugelassen. Sollte tatsächlich ein ausgeglichenes Zahlenverhältnis der Geschlechter den Ausschlag gegeben haben, dann liegt es nahe, in Rilke nicht Ersatz für, sondern Zusatz zu Gertrud Kantorowicz zu sehen.

4 Vgl. Blätter für die Kunst II.5 (1895), S. 130(–135).

5 KA, S. 67.

6 Georg Simmel an Stefan George am 11. November 1897, zit. nach Georg-Simmel-Gesamtausgabe. Hg. von Otthein Rammstedt. Bd. 22: Briefe 1880–1911. Hg. von Christian Köhnke. Frankfurt a. M. 2005, S. 268f.

7 Briefentwurf Stefan Georges, zit. nach KA, S. 176.

8 KA, S. 63.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der »Blätter für die Kunst« anschließt,[9] erregten wohl Georges Wohlwollen. Er bittet sogar um Weiteres, so daß die von ihm bald ›Huldin‹ oder ›Poetessa‹[10] genannte Gertrud Kantorowicz am 9. November 1898 ergänzende Gedichte zu »Einer Toten« schickt, um den Zyklus für die »Blätter für die Kunst« zu vervollständigen. Durch die Aufnahme in Georges Literaturorgan fühlte sich Kantorowicz so geehrt, daß sie ihre anfänglichen Publikationsbedenken beiseite legte. Erscheinen sollten

9 Metrisch bedient sich das Gedicht des Endecasillabo, der Georges »Jahr der Seele« dominiert, inhaltlich greift es das Motiv des sterbenden Schmetterlings aus Georges »Algabal« auf; vgl. Stefan George, Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. 2: Hymnen – Pilgerfahrten – Algabal. Bearb. von Ute Oelmann. Stuttgart 1987, S. 79:

Fern ist mir das blumenalter
Wo die zähre noch genuss.
Starb im reif der sommerfalter
Dem ein atem schon ein kuss?

[…]

Dem die nacht ein gut erteilte
Das er tags umsonst erspäht ·
Den sie mit der hoffnung heilte
Dass ihn doch die tulpe lädt.

Kommt er wieder mit der meisen
Mit der lerchen erstem ton?
Wird er neu den juni preisen
Schläft er oder starb er schon?

Schließlich zitiert der ausgesuchte Reim im sechsten und siebten Vers Andreas Monolog in Hofmannsthals »Gestern«; vgl. SW III Dramen I, S. 13:

Heut ist ein Tag Correggios, reif erglühend,
In ganzen Farben, lachend, prangend, blühend,
Heut ist ein Tag der üppigen Magnolien,
Der schwellenden, der reifen Zentifolien;
Heut nimm dein gelbes Kleid, das schwere, reiche,
Und dunkelrote Rosen, heiße, weiche …

Andreas Kleidungsratschlag setzt die bewidmete in Kantorowiczs Gedicht sprechende Tote farblich um. Sie trägt zwar nicht das gelbe Kleid, das Andrea Arlette empfiehlt, aber die ihm entsprechenden Stimmungsvaleurs, vermittelt über das ästhetizistische Motiv der toten Schmetterlinge. Dabei korrespondiert der Schwebezustand zwischen Tod und Leben der vom Ich des ersten Gedichts als sprechend imaginierten Toten mit dem Nahtod des Falters in Georges Gedicht.

Vgl. zum Stil außerdem KA, S. 10, und Philipp, »Was ist noch, wenn Er nicht lenkt« (wie Anm. 2), S. 126.

10 Vgl. Sabine Lepsius, Stefan George. Geschichte einer Freundschaft. Berlin 1935, S. 25, und Karl und Hanna Wolfskehl, Briefwechsel mit Friedrich Gundolf 1899–1931. Hg. von Karlhans Kluncker. Amsterdam 1977, S. 102.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Gedichte aber pseudonym: »Anstelle meines Namens möchte ich es mit G. Pauly, dem Namen meiner Mutter, unterzeichnen.«[11] Mit dem schließlich in Georges Redaktion erschienenen Zyklus sollte Gertrud Kantorowicz die einzige Frau bleiben, die je in den »Blättern für die Kunst« publizierte.[12]
Zu weiteren – von George durchaus erwünschten[13] – Beiträgen kam es nicht.

Ausschnitt aus einem Familienporträt (Privatbesitz), aufgenommen 1895 in Posen, v.l.n.r.: Vater Max Kantorowicz (1843–1904), Gertrud Kantorowicz (1876–1945), Mutter Rosalinde, geb. Pauly (1854–1916), Schwester Else, verh. Milch (1875–1960er Jahre), Bruder Franz (1872–1954), Schwager Ludwig Milch (1864–1926), Nichte Lotte Milch, später verh. Barkan (1894–?)

11 Zit. nach KA, S. 11.
12 Blätter für die Kunst IV.4 (1899), S. 119–124.
13 Vgl. Wolfskehl/Wolfskehl, Briefwechsel mit Friedrich Gundolf (wie Anm. 10), S. 102.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II

Gertrud Kantorowicz wurde am 9. Oktober 1876 in Posen geboren. Die wohlhabende und angesehene jüdische Familie besaß eine Spirituosenfabrik, so daß Gertrud mit ihren älteren Geschwistern Franz und Else in materiell sicherem und kulturell reichem Umfeld aufwuchs.[14]

Das Abitur blieb ihr als Frau verwehrt und dennoch erhielt sie – unterstützt durch Georg Simmel – von der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin eine Hörerinnenzulassung. Seit 1898 studierte sie dort Kunstgeschichte, Philosophie und Archäologie, wechselte für das Sommersemester 1901 nach München und wurde 1903 mit der Dissertation »Über den Meister des Emmausbildes in San Salvatore zu Venedig« in Zürich promoviert.[15]

Prägender jedoch als das akademische Studium, auch als Simmels Privatissimum, wirkten die *Jours* im Hause Simmel und Lepsius, an denen Gertrud Kantorowicz früh teilnahm. Bei solchen Zusammenkünften im intellektuellen Milieu Berlin-Westends traf sich eine gewisse Prominenz, von der Gertrud Kantorowicz hoch geschätzt wurde. George wohnte bis 1911 immer wieder bei ihr,[16] und es scheint nicht unmöglich, daß er den zweiten ›Schattenschnitt‹ aus dem »Jahr der Seele« auf Kantorowicz als Nausikaa gedichtet hat; jedenfalls wurde das Gedicht von George-Anhängern später so verstanden.[17]

Die du ein glück vermehrst auch nicht es teilend ·
Für schmerzen balsam bist auch kaum sie fassend
Und gar aus schlimmen zeichen schönes rätst ·
Erfinderisch und gross im reich der güte ·
Du darfst dich rühmen: manchen geist am strand
Der nach dem schiffbruch hingeschleudert wurde ·

14 Das jüngste Kind der Familie, Otto Kantorowicz, geboren am 1. November 1877, starb bereits am 27. Juni 1884.

15 Die stilanalytisch-quellenkritische Arbeit wurde von Johann Rudolf Rahn betreut. Vgl. auch Barbara Paul, Gertrud Kantorowicz 1876–1945. Kunstgeschichte als Lebensentwurf. In: Frauen in den Kulturwissenschaften. Von Lou Andreas-Salomé bis Hannah Arendt. Hg. von Barbara Hahn. München 1994, S. 96–109 und S. 310–314, hier S. 99f.

16 Vgl. ZT, S. 145, S. 185f., S. 188, S. 191, S. 217 und S. 229.

17 Vgl. Juliane Lepsius, Es taucht in Träumen wieder auf. Schicksale seit 1933. Düsseldorf 1991, S. 209f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Den götter und genossen liegen liessen –
Ich jenes mädchen hab ihn aufgerichtet.[18]

George akzeptierte Kantorowiczs Kompetenz in ästhetischen Fragen, so daß sie Rudolf Pannwitz in den Kreis um die »Blätter für die Kunst« einführen konnte.[19] An Georges Lesungen nahm sie ohnehin teil,[20] war auch im Hause Wolfskehl Gast und richtete selbst ähnliche Gesellschaften aus:

> In den ersten Dezembertagen des Jahres 1910 begingen wir den letzten Tag von Georges Aufenthalt feierlich bei Gertrud Ka[ntorowicz]. Die Stimmung ›innerer Geselligkeit‹, wie George es nennt, hat immer ihren Mittelpunkt im Gastgeber, und wenn wir hier in den kerzenbeleuchteten Räumen bei Gertrud Ka[ntorowicz] enger beieinander saßen als sonst, so sprang auch der Funke des einen auf den andern leichter über, und das Fluidum von Sein zu Sein wurde so stark empfunden wie ein magnetischer Strom, der das Wesen naher Freunde miteinander verband. […] Ein wenig spotterfüllt waren wir alle beide [George und Sabine Lepsius] über die unendlich klugen Reden, die Georg Simmel, Gertrud Ka[ntorowicz] und Reinhold Lepsius schwangen.[21]

Vielleicht zogen solche ›unendlich klugen Reden‹ Rudolf Pannwitz[22] so zu Kantorowicz hin, dass er ihr 1903 eine Heirat antrug. Sie lehnte ab; es kam zum Bruch, der erst wieder kurz vor dem Ersten Weltkrieg gekittet werden konnte, als 1914 ein reger Austausch über Pannwitzsche Werke begann. Die Antike bildete den thematischen Anknüpfungspunkt. Besonders Pannwitzens »Dionysische Tragödien« (1913) begeisterten Kantorowicz. Nicht nur durch Gespräche über sein literarisches Schaffen unterstützte Kantorowicz den nun ostentativ als ›Freund‹ angesprochenen Pannwitz, sondern den Ersten Weltkrieg hindurch bis 1919 an die Grenzen ihres Ruins finanziell.[23] Als Posen 1919 polnisch wurde, konnte die Fabrik der Familie nicht gehalten werden, so daß Kantorowicz nicht

18 Stefan George, Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. 4: Das Jahr der Seele. Bearb. von Georg Peter Landmann. Stuttgart 1982, S. 70.

19 Vgl. auch Erwin Jaeckle, Rudolf Pannwitz. Eine Einführung. In: BW Pannwitz, S. 647–699, hier S. 662–664.

20 Vgl. ZT, S. 97, S. 131 und S. 173.

21 Lepsius, Stefan George (wie Anm. 10), S. 81f.

22 Die Briefe von Kantorowicz an Pannwitz verwahrt das Deutsche Literaturarchiv in Marbach a.N.

23 Vgl. etwa auch BW Pannwitz, S. 166.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mehr über die gewohnte Geldsumme für den fordernden Pannwitz verfügte. Wieder brach die Korrespondenz ab.

Bis an den Rand des Zerwürfnisses war es schon öfter gekommen. Persönliche Probleme vermengt mit politischen Differenzen erzeugten heftige Debatten. Kantorowicz hatte sich bei Kriegsbeginn freiwillig als Krankenschwester gemeldet. Ihre patriotische Gesinnung durchdrang lebensphilosophische Anschauung zu einer Kriegsverherrlichung, die durchaus chauvinistische Züge annehmen konnte:

> [D]er Krieg selbst ist reine Grösse, die Menschen mehr, als sie je gewesen, also was quält Dich? Und ginge es uns schlecht, und gingen wir zu Grunde, was liegt daran, wenn ein grosses Schicksal alles vernichtet?
>
> [Wahre Kriegsursache ist] ein rasendes Leben […] das sich Bahn macht und ergreift, wodurch es sich Bahn machen kann. Ich pfeife auf die Moral auf die gerechte Sache. Wir haben Gerechtigkeit, wenn wir mächtig sind und Kräfte haben, die über sich hinaus schiessen. Ich sehe nur dies […].[24]

Solche Bekenntnisse blieben aus, als sie tatsächlich eingesetzt wurde. Ab 1916 arbeitete sie in einem Lazarett nahe Konstantinopel. Der Einsatz wurde 1918 abgebrochen, als Georg Simmel im Sterben lag.

III

Mit Georg Simmel verband Gertrud Kantorowicz ein besonders enges Verhältnis. Manchem galt sie gar als »Über-Simmel«.[25] Die wissenschaftliche Zusammenarbeit beförderte eine von beiden geheimgehaltene Liebesbeziehung, aus der eine Tochter geboren wurde. Um nicht aufzufallen, reiste die Schwangere nach Italien, wo sie auch kunstgeschichtliche Studien verfolgen wollte,[26] und brachte in Bologna am 21. September

[24] Gertrud Kantorowicz an Rudolf Pannwitz am 9. August 1914 und am 31. Oktober 1914; zit. nach KA, S. 15.

[25] Vgl. Michael Landmann, Arthur Steins Erinnerungen an Georg Simmel. In: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel. Hg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer. Frankfurt a. M. 1976, S. 272–276, hier S. 274.

[26] Vgl. Gertrud Kantorowicz an Margarete Susman am 4. Juli 1907. Die Briefe von Kantorowicz an Susman verwahren das Deutsche Literaturarchiv in Marbach a.N und das Leo-Baeck-Institut in New York. Die Studie erscheint etwas später: Über den Märchenstil der Malerei und die Sienesische Kunst des Quattrocento. In: Beiträge zur Ästhetik und Kunstgeschichte. Hg. von Edith Landmann, Gertrud Kühl-Claassen und Gertrud Kantorowicz. Berlin 1910, S. 137–254. Vgl. dazu Paul, Kunstgeschichte als Lebensentwurf (wie Anm. 15), S. 100–105.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1907 ›Angi‹ zur Welt, die nicht bei ihrer Mutter aufwuchs.[27] Erst nach Simmels Tod nahm Gertrud Kantorowicz sie zu sich.

Simmel protegierte und förderte Kantorowicz schon seit 1897. 1906 widmete er ihr und ihrer Freundin Margarete Susman[28] seine Schrift »Die Religion«; und er trug den beiden auf, zwei wichtige Werke Henri Bergsons zu übersetzen. Susman wurde die »Introduction à la metaphysique« (erschienen 1909), Kantorowicz »L'évolution créatrice« (erschienen 1912) zuteil.[29] Auf dem Sterbebett übergab Simmel ihr seine unvollendeten und unveröffentlichten Schriften zur Edition.[30] Während der Arbeit bekannte Kantorowicz: »An seinem Tode trage ich unüberwindbar schwer. Das Leben muss auf verwandelter Basis aufgebaut werden, wenn das gelingt, und ist in gewissem Sinn abgeschlossen.«[31]

Die Westender Zeit der Jahrhundertwende, wie sie Sabine Lepsius beschrieben hatte, war mit Simmels Tod endgültig vorbei, die Beziehung zu George schon vor dem Ersten Weltkrieg weniger eng.[32] Um Abstand und Ruhe zu gewinnen, zog Kantorowicz mit ihrer Tochter 1921 nach Herrlingen bei Ulm, wo sie sich der Arbeit an ihrer Abhandlung »Vom Wesen der griechischen Kunst« widmete.[33] Die lebensanschauliche Studie entwickelt anhand des griechischen Altertums eine Anthropologie: sich antikebegeistert in eine idealisierte Welt griechischer Kunst aus den »Spannungen des Lebens« zu flüchten, verkenne die – emphatisch

27 Vgl. zu Angela Kantorowicz die hagiographistischen Erinnerungen von Käte Ledermann, Esther in Freundschaft. Zu ihrem 50. Geburtstag und zwanzigjährigem Im-Lande-Sein [1954]. Hg. von Günther Roth. In: Simmel-Newsletter 4 (1994), S. 78–91. Vgl. außerdem Angela Rammstedt, »Wir sind des Gottes, der begraben stirbt…«. In: Simmel-Newsletter 6 (1996), S. 135–177, hier S. 163, Anm. 104.

28 Vgl. zur Beziehung zwischen Gertrud Kantorowicz und Margarete Susman den Sammelband Der abgerissene Dialog. Die intellektuelle Beziehung Gertrud Kantorowicz – Margarete Susman oder Die Schweizer Grenze bei Hohenems als Endpunkt eines Fluchtversuchs. Hg. von Petra Zudrell. Innsbruck/Wien 1999.

29 Vgl. KA, S. 28, Anm. 42.

30 Georg Simmel, Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß und Veröffentlichung der letzten Jahre. Hg. von Gertrud Kantorowicz. Berlin 1923. Vgl. auch zuletzt Richard Swedberg/Wendelin Reich, Georg Simmel's Aphorisms. In: Theory, Culture and Society 27 (2010), S. 24–51, hier S. 25–27.

31 Gertrud Kantorowicz an Rudolf Pannwitz am 26. November 1918, zit. nach KA, S. 16.

32 Als Grund soll Kantorowicz genannt haben, daß sie einen Tisch mit Gundolf und Elisabeth Salomon geteilt hat. Vgl. Gabriele von Schwerin, Erzählungen von Gertrud Kantorowicz über den Meister. 1938–1942 [1952]. Stefan-George-Archiv, Stuttgart. Doch muß sich das auf ein Ereignis in den 20er Jahren beziehen.

33 Erschienen postum, hg. von Michael Landmann. Heidelberg/Darmstadt 1961.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verstandene – Wirklichkeit der griechischen Bildwerke.[34] Diese ließen vielmehr das »Gesetz des Leibes« erkennen, mit dem die »Allheit seiner Erlebnisse« und die »Einfügung in die größere Welt des Kosmos«[35] gegeben seien:

> Die ganz erlebte menschliche Wirklichkeit ist tragisch; sagt man ja zu ihr, will man das ganze Leben, die ganze Fülle der Welt und unsere Einfügung in die Welt, […] alle Pole des Lebens, Tag und Nacht, […] dann hat man damit auch die Tragik des Lebens auf sich genommen, ihr ins Herz geschaut und kann und will ihr nicht entlaufen. Man ist bereit, im Schicksal zu leben, bereit, ein tragisches Leben zu wählen. Nicht nur es zu ertragen, wie die Schläge des Zufalls und die Lenkung der Vorsehung, sondern sie zu ehren als Ausdruck, als Darstellung der großen Wahrheit des eigenen, des vollen menschlichen Daseins.[36]

Hier klingen Kantorowiczs Gedanken aus dem Vorwort ihrer Edition des Simmelschen Nachlasses an.[37] Gekoppelt an eine Ästhetik wird aus ihnen ein Ethos abgeleitet:

> Wichtiger vielleicht ist sie [die Antike] heute, als sie je gewesen ist. Wir müssen an ihr erfahren und sehen, daß es ein heroisches Dasein gegeben hat, solchen Mut, nicht zum Sterben, sondern zum Leben, zum schönen Leben.[38]

Dieses Ethos sah Kantorowicz in der griechischen bildenden Kunst und Literatur und – deutlich anspielend auf George, sein Werk und seinen Kreis – in deren moderner Aneignung verkörpert. Vor diesem Hintergrund formuliert sie Ansätze zu einer Poetik:

> Wir haben erfahren, daß das ›Schöne Leben‹ verwirklicht werden konnte, auch in unserer Zeit, und daß die Gestalt, die der Dichter ihm im Werke gab, klassische Gestalt war, griechische Strenge und Fülle, in Form gebannter Rausch, leibhaft gewordener Traum, Gegenwart aller Lebenspole, plastisch dastehendes Gefühl und Wissen … Da die griechische Wirklichkeit nichts ausläßt, auch nicht die Zeitstunde mit dem geschichtlichen Augenblick, so war es nicht nötig, diese klassische Form durch Wiederholen antiker Rhythmen zu erreichen, sondern der eigenen Sprache gemäß in Reim oder freierem Wechsel von Hebung und Senkung ging das neue wiedergewonnene leibli-

34 Vgl. auch Paul, Kunstgeschichte als Lebensentwurf (wie Anm. 15), S. 105f.
35 Kantorowicz, Vom Wesen der griechischen Kunst (wie Anm. 33), S. 85.
36 Ebd., S. 87f.
37 Vgl. Gertrud Kantorowicz, Vorwort. In: Simmel, Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß (wie Anm. 30), S. X.
38 Kantorowicz, Vom Wesen der griechischen Kunst (wie Anm. 33), S. 91.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

che Leben ein: die Strenge fast einsamer Gestalt und der Reigen der Leiber, die Würde des Einzelnen und seine Bindung in den Kreis der Freundschaft, der ihn trägt.[39]

Griechische Dichter gehörten schon seit Anfang des Jahrhunderts zu ihrer bevorzugten Lektüre.

Doch neben der ›Griechenarbeit‹ widmete Kantorowicz sich beinahe ebenso intensiv der Lyrik Michelangelos.[40] Die formstrengen Übersetzungen zeichnen sich besonders durch ihre Metrik aus. Kantorowicz nähert den silbenwägenden jambischen Fünfheber des Deutschen dem silbenzählenden Endecasillabo des Italienischen an. Dazu dienen die häufig verwendeten schwebenden Betonungen und daktylische Versfüße. Gegenüber der Alternation wird der Reim als metrisches Element aufgewertet. Das Schema der italienischen Vorlage hält Kantorowicz konsequent ein, gebraucht allerdings gegen das Original auch männliche Reime. Die Übersetzungen entstanden vielleicht in Rücksprache mit George, jedenfalls sandte Kantorowicz ihm das Konvolut Anfang 1926. George war nach Simmels Tod ihr ›Leitstern‹ geworden; sein Tod 1933 erschütterte sie erneut:

> Es ist wie das Ende der Welt, und der Fussbreit festen Bodens wankt. Was ist noch, wenn Er nicht lenkt und nach welchem Stern sehen? Und welche Arbeit gibt es noch, welcher Dienst ist noch zu leisten? Es ist das Ende einer Welt […].[41]

IV

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten veränderte das Leben aller Juden in Deutschland dramatisch. Gertrud Kantorowicz half als Selbstgefährdete vielen Verfolgten.[42] Obwohl die meisten ihrer Freunde

39 Ebd., S. 90.

40 KA, S. 77–131.

41 Gertrud Kantorowicz an Edith Landmann am 9. Dezember 1933, zit. nach KA, S. 19. Briefe von Kantorowicz an Landmann verwahrt das Stefan-George-Archiv in Stuttgart. Philipp, »Was ist noch, wenn er nicht lenkt« (wie Anm. 2), S. 134, wies darauf hin, daß Kantorowicz hier aus dem 23. Gedicht des dritten Buchs von Georges »Stern des Bundes« zitiert.

42 Vgl. insbesondere die minutiöse Darstellung von Rammstedt, »Wir sind des Gottes, der begraben stirbt…« (wie Anm. 27). Michael Landmann, Gertrud Kantorowicz. 9. Oktober 1876 – 19. April 1945. In: Kantorowicz, Vom Wesen der griechischen Kunst (wie

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Verwandten emigriert waren, kehrte Kantorowicz von zahlreichen Auslandsreisen stets nach Deutschland zurück.[43]

Erst 1942 versuchte sie mit ihrer Tante Clara (der Mutter von Ernst Kantorowicz und Sophie Salz), Paula Hammerschlag (der Schwester ihrer Freundin Margarete Susman), Maria Winter (einer Bekannten Edgar Salins) und Paula Korn über die Grenze bei Hohenems in die Schweiz zu fliehen. Nur Paula Korn gelang die Flucht,[44] die anderen verhaftete die Grenzpolizei. Am 6. Juli 1942 wurde Gertrud Kantorowicz mit ihrer Tante Clara über Berlin und Dresden nach Theresienstadt deportiert. Dort starb sie im Alter von 69 Jahren am 19. oder 20. April 1945 kurz vor der Befreiung des Lagers.[45] Anders als eine Enzephalitis im Februar 1944 hatte sie die Folgen einer Meningitis nicht mehr verkraftet.[46] Gerne soll sie den Schlußchor der Euripideischen »Bakchen« zitiert haben:[47]

> Gestalten sind viele der himmlischen Mächte.
> Viel führet ein Gott unerwartet herauf.
> Das was man gedacht, es erfüllte sich nicht.
> Aus Unwegsamem fand Ausweg der Gott.
> So nahm seinen Lauf dieses Schicksal.[48]

Eva Noack-Mosse schildert sie am Ende ihres Lebens:

> Heute habe ich ›Kanto‹ gefunden. […] Wie ich sie wiedersah, geschwächt von vielen schweren Krankheiten, wog sie kaum 80 Pfund. Ihr kleiner kluger Kopf war von kurzem weißen Haar umrahmt, sie hatte kaum mehr Zähne, ihre Haut war fleckig. Sie lag auf ihrem Bett […], ihren Homer im griechischen Originaltext lesend. Ihre braunen Augen leuchteten, wie sie mich wiedersah.

Anm. 33), S. 93–106, hier S. 103, berichtet gar, Kantorowicz habe Ernst Gundolf aus dem Konzentrationslager Buchenwald befreit. Belege dafür existieren nicht. Eventuell hegte Kantorowicz zwar solche Pläne, nahm dann aber den schon Entlassenen nur in Empfang. Vgl. Gabriele von Schwerin, Bericht über Ernst Gundolfs Befreiung [1970]. Stefan-George-Archiv, Stuttgart (E. Gundolf IV, 10).

43 Vgl. Rammstedt, »Wir sind des Gottes, der begraben stirbt…« (wie Anm. 27), bes. S. 143–145.

44 Vgl. die Akte E5530 1975/95 98/2346 1942 im Schweizerischen Bundesarchiv, Bern.

45 Vgl. zum variierenden Datum Rammstedt, »Wir sind des Gottes, der begraben stirbt…« (wie Anm. 27), S. 171, Anm. 265. Vgl. außerdem KA, S. 31, Anm. 69.

46 Vgl. KA, S. 31, Anm. 70.

47 So berichtete Margarete Roesner. Vgl. Rammstedt, »Wir sind des Gottes, der begraben stirbt…« (wie Anm. 27), S. 168, Anm. 203.

48 Zit. nach Landmann, Gertrud Kantorowicz (wie Anm. 42), S. 105. Die Übersetzung stammt vermutlich von Angela Kantorowicz. Vgl. KA, S. 31f., Anm. 72.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sie war Pflegerin im Siechenheim, hatte täglich zehn Stunden Dienst und überanstrengte sich natürlich ständig bei dieser schweren körperlichen Arbeit.[49]

Mit dem Stimulans von der ›Tragik des Lebens‹ behielt sich Kantorowicz ein Dasein vor, das ihr erlaubte, der grausamen Alltäglichkeit des Konzentrationslagers in der Dichtung das ›Schöne Leben‹ entgegenzuhalten.

Bezüge auf das antike Griechentum fehlen in fast keinem Gedicht. Ist es nicht motivisch zitiert, spielt antike Metrik mit elegischen Distichen darauf an. Der kultsymbolisch-existentielle Zyklus »Amor Fati« feiert schließlich ein Dionysion.[50]

Es kann sich nicht nur um psychologische Bewältigung der Lagergreuel handeln, wenn die Gedichte den zwiegestaltigen, schrecklichen wie milden Gott des Wahnsinns, aber auch des »unzerstörbaren Lebens«,[51] Dionysos, beschwören. Kantorowicz bietet hier vielmehr noch einmal ihre Lebensphilosophie auf:

> Sei wach den Stimmen die von ringsher tönen
> Dem Augenblicke lerne Dich versöhnen:
> Echo der Frühe trägt sein Tritt ihn krönen
> Künftge Gesichte · dunkle und die schönen ·
>
> Und führen Dich die reichen kühnen Pfade
> Alles ist Hier und Jetzt und alles Gnade
> – Gestrüpp um Deinen Fuss? – er biegt es grade
> Gehend im schmalen Strahl vom Sonnenrade.[52]

Solche formstrengen (hier einreimigen), ambiguen (›Echo der Frühe‹ ist als Prädikativum zu ›Augenblick‹ oder Akkusativobjekt zu ›Tritt‹ lesbar) und allusionsreichen (›Sonnenrad‹ verweist auf die im George-Kreis als Signet verwendete Swastika)[53] Strophen versöhnen nicht die ›Tragik des Lebens‹. Sie rufen eher dazu auf, das Verhängnis im gelingenden Kairos dialektisch aufzuheben, indem sie in der Ekstase angesichts der Vernichtung das All-Leben mit dem Tod verschmelzen wollen:

49 Eva Noack-Mosse, Theresienstädter Tagebuch [1945/1975], zit. nach KA, S. 20.

50 KA, S. 160–167. Vgl. zum Nietzsche-Zitat des Titels KA, S. 204.

51 Karl Kerényi, Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens. München/Wien 1976. Inwiefern solche Zuschreibungen altertumswissenschaftlich gerechtfertigt sind, kann hier keine Rolle spielen, sie wurden vorgenommen.

52 KA, S. 162.

53 Vgl. Jürgen Egyptien, Schwester, Huldin, Ritterin. Ida Coblenz, Gertrud Kantorowicz, Edith Landmann. Jüdische Frauen im Dienste Stefan Georges. In: Castrum Peregrini 53 (2004), S. 73–119, hier S. 100.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Und wenn ein christlicher Denker dies tragisch unauflösbare Wissen, das neben grenzenloser Genuß- und Lebensbereitschaft im Antlitz des Dionysus erschüttert, als Verneinung deutet, als Trauer über die Unmöglichkeit des Menschlichen, die Unmöglichkeit der Götter, die Unmöglichkeit des Lebens, als Zeichen dafür, ›daß es eben so nicht geht‹, weil hier keine ›Erlösung‹ ist – so ist diese Unmöglichkeit und diese Erlösungssehnsucht eben von anderer Seite und nicht vom Griechischen her in den göttlichen Schmerz hineingetragen. Der tragische Mensch, die tragische Situation fordert keine Erlösung. Sie wird ausgeschöpft bis zum Grunde.[54]

»Amor Fati IV« bildet den Höhepunkt und die Symmetrieachse des Dithyrambos, der die dialektische Synthese leisten soll. Das letzte Gedicht des Zyklus erinnert mit seinem ersten Vers schon an den Päan zu Ehren Apolls: »Nur einen Ton singt die geliebte Leier.«[55] Als poetisch geronnene Kalokagathie verbinden diese Gedichte Kantorowiczs ästhetisch-philosophische Anschauungen enger mit ihrem dichterischen Schaffen als die früheren; für ihr Umfeld blieb Gertrud Kantorowicz bis zu ihrem Lebensende »*der* griechische Mensch des Kreises.«[56]

* * *

Kurz nach Erscheinen der kritischen Edition von Gertrud Kantorowiczs Lyrik tauchte bei einem ihrer entfernteren Verwandten ein Notizbuch mit autographen Gedichten auf.[57] So konnte bedauerlicherweise keines der neugefundenen Gedichte mehr in die Ausgabe aufgenommen werden und auch die Entstehungsvarianten zu bekannten Gedichten, die das Notizbuch überliefert, blieben unberücksichtigt. Deshalb soll die Edition mit diesem Supplement ergänzt werden.

Das Notizbuch hatte Kantorowicz zunächst ihrer Cousine Elise Kantorowicz, verheiratete Peters (1878–1970) – ihr sind manche Gedichte gewidmet –, zu deren 16. Geburtstag geschenkt und sie mit einer liedhaft-romantizistischen Devise in ungewöhnlicher Strophenform aufgefordert, es als Poesiealbum und zur Dokumentation identifikatorischer Gedichtlektüre zu verwenden:

54 Kantorowicz, Vom Wesen der griechischen Kunst (wie Anm. 33), S. 67f.
55 KA, S. 167.
56 Artur Sommer, Notizen über die Familie Kantorowicz, zit. nach KA, S. 22.
57 Ich danke Herrn Tom Peters (Poschiavo, CH) für die freundliche Erlaubnis, das Notizbuch aus seinem Privatbesitz zu publizieren, und Robert E. Lerner (Evanston, USA) für die Vermittlung des Kontakts. – Gertrud Kantorowiczs Nichte Gertrud(e) Meyer (geb. Milch am 20. August 1911) ist am 4. Januar 2010 verstorben.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn je im Lied ein reiner Klang
Vertraut Dich grüßt,
Wenn sich, was ahnend Du gefühlt,
Dir voll erschließt,
Wenn's Dich wie Läuterung durchglüht,
Schreib's sinnend nieder:
Du findest in dem fremden Lied
Verklärt Dich wieder.

Deine Freundin
Gertrud Kantorowicz.

Posen. 28. Juni. 1894.

Zu diesem Zeitpunkt war Kantorowicz 17 Jahre alt. Drei Jahre später erhielt sie das Buch dann zurück und schrieb ihre eigenen, von Herbst 1896 bis Herbst 1897 entstandenen Gedichte hinein. Das Notizbuch birgt damit die frühesten bisher bekannten Zeugnisse von Kantorowiczs Dichten. Es handelt sich bei den Texten um den Bestand, aus dem Kantorowicz Ende November 1897 Proben für Stefan George zusammenstellte.[58]

In formaler und motivischer Hinsicht zeigt sich, daß die Auswahl, die Kantorowicz für George traf, durchaus repräsentativ war: Die Dominanz des halben Kreuzreimes und zahlreiche gewählte Partizipialkomposita oder neologistische Adjektivattribute fallen in der ganzen Sammlung auf. Die Hinwendung zu morbid-ästhetizistischer Motivik kündigt sich in »Herbst« und »Sterben« deutlich an, doch hat Kantorowicz gerade diese beiden Gedichte sekretiert. Mit »Sterben« beginnen die Gedichte, die später zum Ensemble »Einer Toten« gruppiert worden sind. Allerdings sind die Gedichte des Notizbuchs noch nicht zu Zyklen komponiert, wie das Ensemble der Jugendgedichte und »Einer Toten«, die Kantorowicz George sandte, um sich ihm als Dichterin vorzustellen.

Das für den eigenen Gebrauch bestimmte Poesiealbum reiht die Gedichte in (entstehungs-)chronologischer Folge. Gleichzeitig orientieren sie sich an der Abfolge der Jahreszeiten, denen oft Motive für das Thema entlehnt werden. Zu einem tendenziell narrativen Ensemble – bei dem der Leser die Geschichte unter den Stimmungsbildern der Jugendgedichte allerdings selbst konstruieren muß – geordnet hat Kantorowicz ihr Material so erst für George.

58 Vgl. KA, S. 9f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gertrud Kantorowicz
Profilbild (Privatbesitz), wohl um 1920

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der folgende Abdruck hält sich an die Editionsrichtlinien der »Kritischen Ausgabe«.[59] Der Apparat erscheint rechts direkt neben dem Gedicht. Die Gedichte, die die Ausgabe bereits enthält, werden nicht erneut gedruckt; nur die Entstehungsvarianten, die das Manuskript bringt, sind hier nachgereicht. Sie wurden aus der Abfolge des Notizbuchs gelöst und der Reihung der Ausgabe angepaßt. Die Abfolge der Gedichte im Notizbuch läßt sich über die Zahlen in eckigen Klammern nachvollziehen.

Morgen im Herbst

[1] M^0.

Rieselndes Gold in flimmernden Streifen,
Fliehende Schatten darüber schweifen.
Seltsam gedämpfte Farbentöne,
Dämmerndes blau in werdender Schöne.
Sonnenstrahlen mit müdem Glanz,
Wirre Wolken in zackigem Tanz.
Und im Wehen in zitternden Bäumen
Von verfallenden, sterbenden Träumen,
Und im versprühenden Sternenscheinen
Schluchzt es im Wald von verhaltenem Weinen,
Wie ein letzter, verblutender Laut –
– Großäugig die Sonne herniederschaut.

Unterzeichnet mit Trude Kant. M^0.

Winterstimmung

[2] M^0.

Bleichgraue Dächer steigen bedächtig
In den stählernen Himmel hinein;
Und der Rathausturm mit spitzigem Finger
Greift nach der einzigen hängenden Wolke.
Die senkt sich mit schweigendem schimmerndem Lächeln
Weich auf das schwarze, zack'ge Gemäuer,
Dehnt sich in schmiegendem Liebesumfangen
Zärtlich hinein in die eisige Bläue.
Kalt mit huschendem, fingerndem Gleiten
Schreitende Schatten auf grellweiße Wände,
Senkt sich in wehenden Riesengestalten
Mit durchsichtigen, weißblauen Tüchern
Über träge erstarrte Gewässer,
Nieder auf weiten, gefrorenen Acker.

[59] KA, S. 174f. Die Gedichttitel stehen hier nur um der Einheitlichkeit dieses Jahrbuches willen in Grotesk; der Schriftwechsel trägt keine editorische Bedeutung.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Weich verhauchen schimmernde Farben
Auf den scharfen, frostharten Formen;
Zitternd welkt in der schwindenden Ferne
Noch das einsam, silberne Leuchten;
Müde runden sich Ecken und Kanten,
Untertauchend in wohl'gem Versinken
In der eintön'gen, mondlosen Nacht.

Unterzeichnet mit Trude Kant. *M* 0.

Wir gehn durch den Frühling

[3] *M* 0.

Wir gehn durch den Frühling –
Die dünne Luft
Zittert von weichem Veilchenduft.

Tief lastet die Bläue –
So schwül und bang
Schleicht es die stillen Wege entlang.

Fern Stimmen der Kinder –
Der helle Schall
Jauchzt und zerreißt ohne Wiederhall.

Wir gehn durch den Frühling –
Das schwere Bangen
Geht über's Feld – –
Wir halten und lautlos umfangen.

Dezember 1896. *M* 0. 6 *über* 7 *geschrieben.*

In Licht

[4] *M* 0.

Du knietest unter den Blumen. –
Das gelbe Sonnenflimmern
Zuckt in den lichtgrünen Halmen –
Ein blütenbuntes Schimmern
Schlingt sich um Deine Haare –
Die aufgehob'nen Hände
Sind schwere Blütenkelche
Voll Lichtestrunk'ner Spende. –
Du neigst Dich mit tiefem Atmen –
Ein Vogelschwirren verhallt. –
Der Wiese schweigendes Düften
Schmiegt sich um Deine Gestalt.

Februar. 1897. *M* 0.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Überschwemmt

[5] M^0.

Das große Märchen ist um mich her –
Das Wasser geht still und träge –
Mit weichen, langsamen Schritten kriecht's
Scheu über die braunen Wege.

Mit schweren Stößen müht sich der Kahn
Im Weidengestrüpp verhangen –
– Das kahle Geäst wächst tief im Grund
In wirrer Starrheit gefangen.

Die letzte Sonne ist über'm Dorf –
Das liegt ganz still und versunken, –
Das Wasser dehnt sich zum Damm empor,
Von Licht und Einsamkeit trunken.

11 Damm] Wall M^0.

Die Schatten heben sich schwarz heraus –
In Stößen drängt mir's entgegen –
Es preßt sich dunkel fest an den Wall –
– Und Fluten auf allen Wegen.

März 1897. M^0.

Am Ende

[7] M^0.

Sie stehen im grauen Kiefernwald, –
Er greift nach ihrer heißen Hand –
Da drängt sie sich an ihn heran,
Die Augen groß zu ihm gewandt.

Es wird ihm Abschiedsschwer zu Mut. –
Wie hold das Liebe dumme Ding
Den letzten bangen Augenblick
Ganz still in seinen Armen hing.

Der Harzduft senkt sich schwül herab,
Ihr Atem hastet kurz und schwer –
Da küßt er sie noch, und läßt von ihr,
– Sie sieht nicht auf – sie kann nicht mehr. –

Sie setzt sich nieder – wie seltsam das ist –
Der Wind geht heiß und beklommen –
Ihr ist so schwindlich – wie sie ihn liebt –
– Er hat ihr so viel genommen.

März 1897. M^0.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vorfrühling

[8] M^0. März 1897. M^0.

Wir gehen nebeneinander ins Feld. –
Wie quälend Du mich umgiebst, –
Dein Wesen senkt sich in mich hinein. –
– Ich weiß nicht ob Du mich liebst.
Die Sonne löst sich weich in der Luft

In sehnsücht'gen, schwimmenden Streifen –
Die Bäume sinken schwindlich ins Licht
Und möchten das Schimmern greifen.

Blau liegt der Abend schon über'm Feld. –
Du sagst ganz leise – wie schön das ist –
Und schaust in das Leuchten – ich bin Dir so nah,
Als hättest Du mich geküßt.

Wir sehn uns an, und sehn wie auf uns
Die letzte Sonne ruht –
Du lächelst schweigend neben mir. –
Und mir ist selig zu Mut.

3 hinein.] hinein, M^0.

Mona Lisa gewidmet. 17. 3. 1897. M^0.

Vorfrühling

[9] M^0. März. 1897. M^0.

Die Luft atmet flimmernde Wärme ein
Und schmiegt sich um hagere Bäume –
Mit müdem Gähnen trinken das Licht
Die Winterverschlaf'nen Räume.

Die Sonne verfängt sich im Winkelgeflecht
Der alten Frühlingsriesen –
Die Weidenkätzchen küssen ihr Bild
In weit überschwemmten Wiesen.

Ich geh' über spärlich grünendes Gras –
Das wächst schon ganz farbig und fröhlich –
Über dem Wald schwebt ein weichgrüner Hauch –
– Ich bin ganz Frühlingsselig.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

<…> [11] M^0.

Mir war so wunderbar zu Sinn –
Ich hab' in die Sonne gelacht –
Der scheue blaue Frühlingsduft
War heimlich für mich erwacht.

Das Licht floß flüchtig über's Feld
Zu weißen Schimmerbirken –
Die Winde jauchzten jung durch die Welt,
Die Hand voll Sonnengewirken.

War einmal ein dummes seliges Kind –
– Das ist gewiß lange her. –
Ich weine ja nicht – ich liebe Dich –
Mir ist's so furchtbar schwer. März 1897. Liese geschenkt. M^0.

<…> [13] M^0.

Die Nebel heben sich von feuchten Wiesen –
Das Abendleuchten quält sich durch die Dünste –
Die unbelaubten dünnen Äste schlingen
In fahlen Wolken graue Nachtgespinste.

Nur ein verlorenes grünes Feld – das lächelt,
Wenn müde Strahlen zärtlich drüber schweifen –
Sehnsüchtig dehnt sich im verträumten Flusse
Ein einziger verwehter Silberstreifen.

Ich möcht' die Regennassen Zweige schütteln
Und lachend durch den kalten Schauer gehn. –
– Die dummen Thränen – ach, der Lenz macht müde –
Ich hab' geträumt, ich würd ihn heute sehn. März 1897. M^0.

<…> [14] M^0.

Es war ganz still und glücklich gekommen – ***1*** war] ist M^0.
Von Kinderliedern ging's mir durch den Sinn –
Versonnene Weisen hab' ich gesungen –
Ich lächelte leise vor mich hin.

In den Bergen glühte der leuchtende Herbst,
Und Rosen öffneten sich noch im Garten,

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Und blühten jung in der Herbstklaren Luft,
Und lächelten noch in stummem Erwarten.

Nichts quälte mehr – wir schritten selig
Auf weichem Sonnenstillem Wiesenland –
Ganz fremd versunken alles was uns trennte,
– Wir gingen schon lange Hand in Hand.

So tiefgrün der Wald – wir schwiegen beide –
Die Erde atmete tief und gesund –
Die Arme sanken mir schlaff hernieder –
Du küßtest mich lange auf den Mund. März 1897. *M*⁰.

<…> [15] *M*⁰.

Ich weiß nicht, wie ich's ertragen habe –
Ich hab' Dich nur immer angesehn –
Ich wollte es Dir ja selber sagen –
Ich hab' Dir gesagt, Du müßtest gehn.

Mir schmerzte der Kopf von verhaltenem Weinen,
Als unsre gequälten Augen sich fanden,
– Du hast Dir die Lippen wund gebissen,
Und ich hab' hilflos dabei gestanden.

Ich war ja ganz ruhig – ich sah ja alles –
An den Pflanzen hing häßliches braunes Laub,
Eine Treibhausrose stand auf dem Tische,
Auf Büchern und Briefen lag grauer Staub.

Ich war wie erstarrt – ich konnte nicht atmen –
Ich hab's gefühlt wie lieb Du mir bist –
Da hast Du mich krampfhaft an Dich gerissen
Und küßtest mich wie Du mich nie geküßt.

Mir war – nun ginge das Leben von mir –
Du stöhntest so verzweifelt und schwer –
Ich sollte gehn – Deine Kraft wär zu Ende –
Ich ging, und ich wußte ich seh Dich nicht mehr. März 1897. *M*⁰.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

<…> [16] *M*⁰.

Ich bin ins Moos gesunken. –
Mit zierlichen Fingern führen
Jungweiße Birkenstämmchen

Feine Sonnenstrahlen spazieren.
Sie ruh'n in den ersten Blüten
Und zittern in tieferen Gluten,
Sie baden die schimmernden Glieder
In blauen Frühlingsfluten.
Versunkene weiße Wolken

Locken sie lächelnd zurück –
In den Himmel – mein Herz ist schwer
Von wehem Glück.

5 Die wandeln in farblosen Sümpfen, *M*⁰.
6 In den †††lichen Frühlingsfassern, *M*⁰.
7 Und baden sich frierend und zitternd, *M*⁰
8 In blauen Frühlingswassern, *M*⁰.

März 1897. *M*⁰.

Am Fenster

[21] *M*⁰.

Du stehst am offnen Fenster –
Deine Blumen sind kaum belaubt,
So farblos und müde flechten
Sich Schlingpflanzen um Dein Haupt.

Feiner Regen sprüht Dir im Haare –
Du streckst beide Hände vor
In die Kühle – bedrückend steigt
Der schwüle Erdgeruch empor.

Die Sonne sinkt fahl und traurig –
Du starrst in den letzten Schimmer –
Und Dich fröstelt – Du wendest Dich lautlos
In das einsam dunkle Zimmer.

April 1897. *M*⁰.

<…> [23] *M*⁰.

Träume waren in meinen Augen –
Seltsam leise schien mir die Welt –
Blütenverweht lagen die Wege,
Lilien hoben sich lichtgeschwellt.

Sonnenwarm dufteten rote Rosen
Mir an der Brust – ganz fremd verblich

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schattenhaft still in fernen Bildern
Alles Leben – ich liebte Dich.

Träume waren in unseren Augen –
Wunder winkten uns Märchenweit –
Alle Schuld konnt' uns nicht trennen –
Einmal nur glücklich! – so kam das Leid. April 1897. *M*⁰.

Reise [25] *M*⁰.

Es ist alles so kalt und trostlos –
Der Zug stampft dumpf durch die Gleise
In die graue trauernde Ebne –
Das wird eine schwere Reise.

Verfallene Pappeln drohen
Gespenstich vom Wiesenraine –
Weiß winken aus farbloser Dämm'rung
Die huschenden Meilensteine.

Ich träume – wir schritten in Blüten
Stummselige Glücksgenossen, –
Zwei Frühlingstrunkene Seelen,
Von Sonnengesängen umflossen.

Die Erde lag jung und leuchtend
In schimmerndem Blütenschnee –
Wie schön die Tage waren –
Nun thut mir der Frühling weh.

Ich sehn' mich nach Glück. April 1897. *M*⁰.

Mai <1> [27] *M*⁰.

Vorfrühling war's – der Wind strich stark und frisch
Durch meine Haare – jung war unser Schritt –
Tiefklarer Himmel ruhte still im Fluß, ***3*** still] tief *M*⁰.
Der licht durch halberwachte Saaten glitt.

Ein feiner Übermut rann uns um Blute –
Um knorr'ge Wurzeln schmeicheln schlanke Triebe,
Mit freiem Jubel hieltst Du mich umschlungen
Und unsre Augen lachten unsre Liebe.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

<2> [28] M^0.

Wie heißer Sommeratem geht's durch's Land –
Die Saaten sinken leblos, schlaff von Staub –
Zu wilder Pracht ist alles Grün erwacht
In satten Farben treibt das üpp'ge Laub.

Durch Regenwolken sticht die heiße Sonne –
Mein Kopf thut weh – die trocknen Lippen saugen
Vom Faulbaum schwindlichschwül erstickte Düfte –
Der Mai ist da mit heißen leeren Augen. Mai 1897. M^0.

Fieber [29] M^0.

Der heiße helle Tag geht zu Ende –
Im Ufersand stirbt ein schimmerndes Rot –
Wie verzweifelt die Glut im Wasser loht –
Vom Boden dampfen Fieberdünste –
Dumpf atmet der Tod.

Am Flusse sinken verkrüppelte Kiefern
So kraftlos wie zum Sterben geboren –
Wild quellt ihr Stöhnen mir in den Ohren –
Ich krampfe die Hände in einander –
Die Welt ist verloren.

Am Himmel fahles schwefliges Leuchten –
Ein starkes, trocknes Gewitter droht –
Auf dem Strom treibt schwerfällig einsam ein Boot –
Die Fluten erstarren in Fieberdünsten –
Dumpf atmet der Tod. –

Morgen [30] M^0.

Wir treten aus wildem verranktem Dickicht
Durch weiche flirrende Birkenschleier
Auf die feuchte sonnengetränkte Wiese –
Breitblättrige Sumpfblumen wachsen am Weiher.

Ein regungsloser verzauberter Spiegel
Erschauert er leise in Frühlingsträumen –
Der Wald neigt sich schwer von Morgengluten –
Und das Wasser schimmert von Blütenbäumen.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wir sind allein mit der keimenden Erde
Wir fühlen's wie wir einander gehören.
Unendlicher Friede im glückswarmen Schein,
Ganz wunschlos – kein Fragen und kein Begehren –
Wir wandern still in den Morgen hinein.

13 wandern] schrei<ten> M^0. Mai 1897. M^1

Zu spät

[34] M^0.

Wir hatten uns lange nicht gesehn,
Trübe, verängstigt schlich die Zeit,
Mein Gang war müde und schleppend geworden
In banger, sehnsücht'ger Einsamkeit.

Nun warst Du so spät zurückgekommen,
Ich konnte die Arme nicht nach Dir regen,
– Das lange Warten – ich konnt' mich kaum freuen,
Ich ging Dir scheu und verzagt entgegen.

Du nahmst meinen Kopf in Deine Hände
Und ließest die Augen auf mir ruhn,
Und küßtest mich leise auf die Stirne
Als fürchtetest Du, mir weh zu thun.

Mir war, Du sähst mich mitleidig an –
Wir saßen still auf der schmalen Bank,
Die Sonne sank weich durch die dichten Blätter,
Hoch über uns blühte der Laubengang.

Im lichtbeglänzten, glühenden Rotdorn
Tönt es von letzten Frühlingsaccorden –
Dann langes Schweigen – wir suchten nach Worten –
Und wir fühlten's – wir waren uns fremd geworden.

<…>

[35] M^0.

Der Himmel war tiefblau, sternendurchbebt,
Ein sehnlicher fiebernder Duft war erwacht,
Der Jasmin stand in weißen jubelnden Blüten –
Schwül und tonlos glühte die Nacht.

Deine Finger umklammerten meine Hände –
Krampfhaft zitterten Deine Glieder –
Du atmetest tief – Du wolltest nicht weinen –
Kraftlos geschlossen die schmerzenden Lider.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jasminduft zog durch die schwüle Nacht –
Ein langgezognes flehendes Tönen,
Ein letztes versagendes Frühlingsstammeln
Hob sich langsam in gramvollem Sehnen.

Die Nachtigall sang verträumtes Locken –
In halbvergessenem müdem Drange –
Tastende, abgerissene Laute –
Der Mai war vorüber – Du weintest lange. Juni. 1897. M^0.

Herbst [44] M^0.

Die Stunde so voll scheuer Klage –
Dein armer Blick so seelenwund –
Das halbe Licht der kalten Tage
Glomm schattengleich um Deinen Mund –

Blaßrot verfärbte Sommerranken
Erwarmten noch zu banger Glut
In tiefem süßem Sonnenkranken
Drängender letzter Lebensflut –

Dies späte tote Frühlingsfieber! –
Still glitt das Glück, sein Strauß entlaubt,
Mit blassem Antlitz uns vorüber –
Und Deine Thränen badeten mein Haupt.

Überwunden [45] M^0.

Es wird Frühling sein,
Ein später warmer Frühling,
Da feuchter Atem
Aus üpp'gen Boden quillt
Und auf verwachsnen Sümpfen Wasserpflanzen
Farblos, Duftverzehrte Blumen treiben –
Ich aber werde überwunden haben: –
Langsam leise –
Nicht wie zum Abschied –
Werd' ich zu Dir treten,
Mit stillen Lippen
Dein Haar nur streifen,

Daß Du nicht fühlst
Wie diese wehe Sehnsucht
Mich zu Dir drängt,

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie lechzend meine Seele Glück begehrt
In Deinen Armen –

Es wird Frühling sein –
Die Luft sehr weich und wohlig, voller Duft –
Ich aber will mein Antlitz nieder neigen
Und will Dir Frieden bringen –
Tiefen Frieden. –

Sterben

[46] M^0.

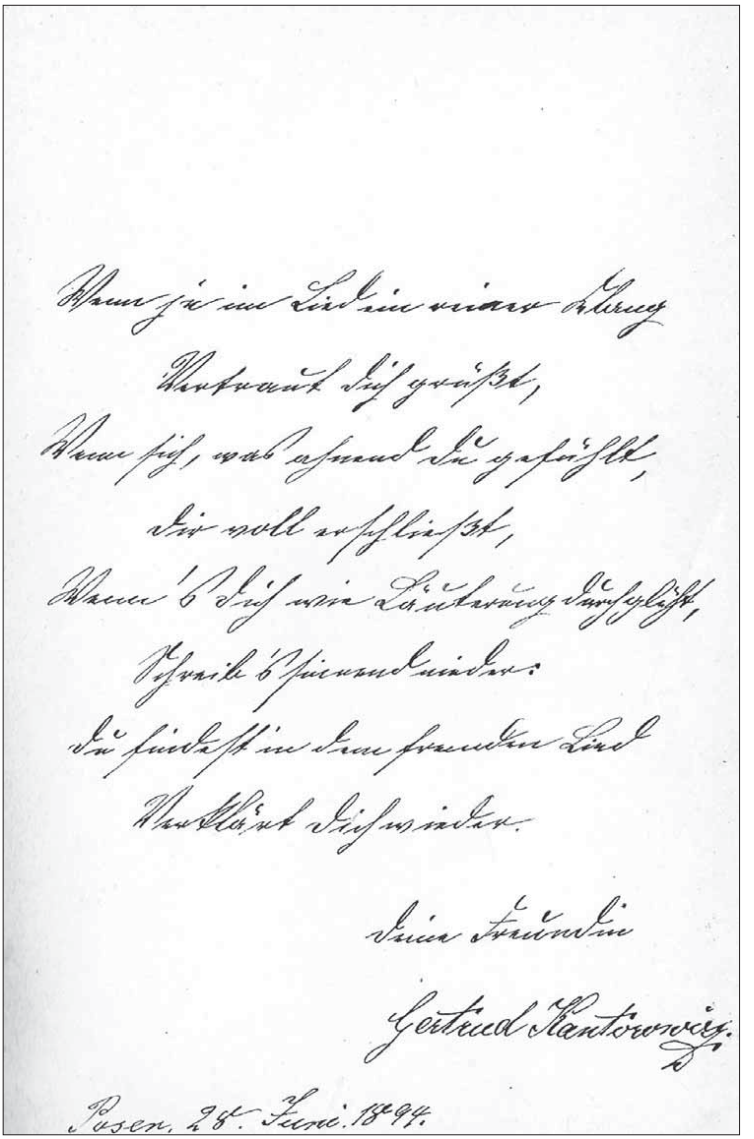
Weinrotes Laub um fahle Marmorsäulen,
Dumpffeierliche Glut von vielen Kerzen –
Verblutend steigen aus cristallnen Vasen
Tiefwunde flammenoff'ne Blumenherzen –

Auf Deinem Antlitz ein verzücktes Lächeln,
Dein Blick erloschen in die Glut gebannt –
Weich fließt um Deinen Kinderzarten Körper
Ein farbentiefes priesterlich Gewand –

Mit blassen Händen greifst Du nach den Kränzen,
Noch einmal blühst Du lieblich und gesund,
Blutrotes Weinlaub brennt um Deine Schläfe
Und heiße Tropendüfte küßt Dein Mund –

Denn Du wirst sterben –

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Wenn je im Leben mir Dein
Antlitz sich gezeigt,
Wenn sich, was gesund Du gesäugt,
Dir voll zugeneigt,
Wenn Dich mir Liebesneigung umschlingt,
Küsse Dich niemand wieder:
Du findest in dem fremden Land
Deutschland nieder.

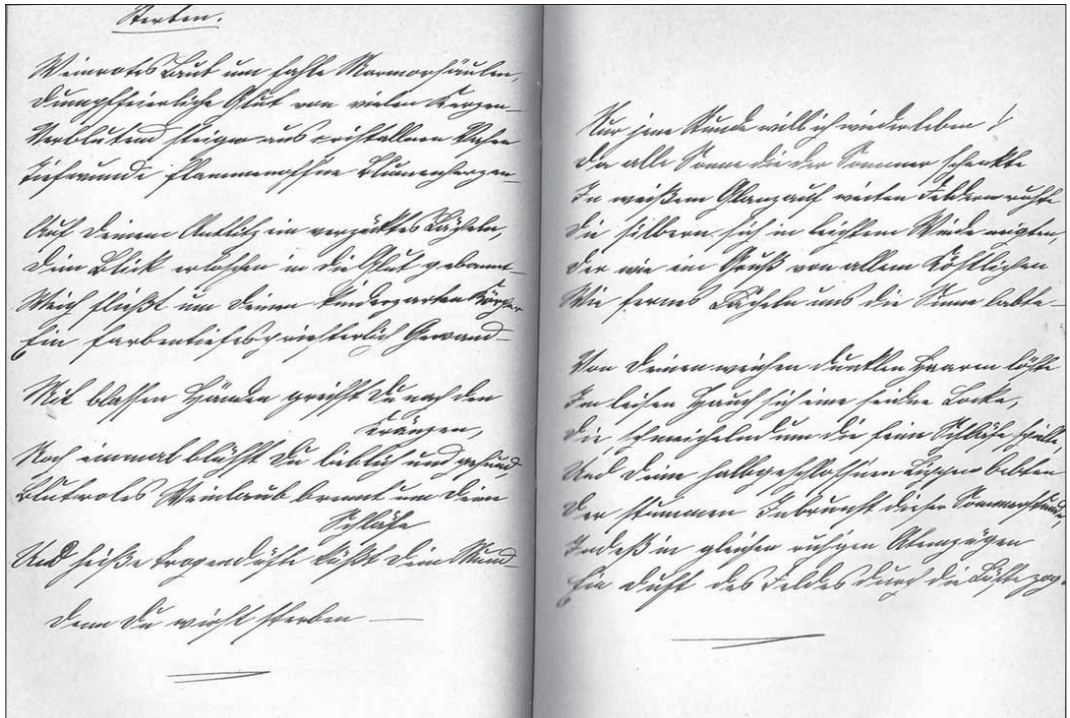
Dein Freundin

Gertrud Kantorowicz.

Posen, 28. Juni. 1894.

M^0, S. 1

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



M^0, S. 56/57

https://doi.org/10.5771/9783968219811 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Morgen **36**

[6] M^0. Morgen] Die Sonne fließt zum Fenster herein M^0. ***3*** goldnen Glanz –] gold'nen Glanz, M^0. ***4*** Die Sonnenstäubchen fluten.] – Die Sonnenstäubchen fluten. – M^0. ***9*** hinein –] hinein. – M^0. ***12*** Mund] Mund, – M^0. März 1897. M^0. *Unterzeichnet mit* Gertrud Kandt. M^0.

Jugend **37**

[18] M^0. Jugend] Frühling M^0. ***1*** gelaufen,] gelaufen – M^0. ***2*** empor zu fliegen] als wollt' sie fliegen – M^0. ***5*** Frühling!] Frühling – M^0. ***6*** flimmert] schlingt M^0. ***11*** dunklen, durchglühten] dunklen durchleuchteten M^0. ***15*** fremdes] fremdart'ges M^0. 15 Körper] Körper, M^0. An Liese. April 1897. M^0.

Mimosen **38**

[10] M^0. Mimosen] Die Mimosen duften durch Dein Zimmer M^0. ***1*** Zimmer,] Zimmer – M^0. ***2*** blasser,] blasser – M^0. ***3*** frühlingsmüden] Frühlingsmüden M^0. ***5*** Händen,] Händen – M^0. ***8*** Mund] Haar M^0. März 1897. M^0.

Kinderseelen **39**

[20] M^0. Kinderseelen] [] M^0. ***2*** regenverhangen,] Regenverhangen, M^0. ***6*** Knospenfrische,] Knospenfrische – M^0. ***7*** vergessene, herbsttote] vergessene Herbsttodte M^0. ***9*** milde] *lies*: wilde M^1. ***10*** gefangen,] gefangen – M^0. ***12*** Wangen. –] Wangen. M^0. ***13*** Kinderseelen! –] Kinderseelen – M^0. April 1897. M^0.

In den Birken **40**

[12] M^0. ***1*** schreiten] stehen M^0. ***4*** tiefe,] tiefe M^0. ***8*** veilchenfarbner] Veilchenblauer M^0. März 1897. ***10*** rufende] *lies*: ruhende M^1. Liese gewidmet M^0.

Frühling **41**

[22] M^0. Frühling] Waldlichtung M^0. ***4*** weitoffnen] weitoff'nen M^0. ***5*** Still hebt sich der Wald –] Vor uns ist der Wald – M^0. ***8*** frostzerrissenen Stämme.] rissigen Weidenstämme. M^0. ***9*** Füßen!] Füßen – M^0. ***10*** Frühling] Lenz M^0. ***13*** sehn] seh'n] M^0. ***14*** Feld] Feld – M^0. ***15*** Duftum-

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sponnen hinein in die Wolken –] Du reichst mir blühende Ahornzweige M^0. ***16*** Welt!] Welt. M^0. Karfreitag 1897. M^0.

HALBSCHLAF **42**

[17] M^0. Halbschlaf] [] M^0. ***2*** durchs] durch's M^0. ***3*** Vorm] – Vor'm M^0. ***5*** stilles,] stilles M^0. ***7*** nicht,] nicht – M^0. ***7*** zaubert,] zaubert – M^0. ***9*** wanderst!] wanderst – M^0. ***10*** müsst'] müßt' M^0. ***11*** Da] – Da M^0. ***12*** genommen –] genommen. M^0. ***15*** Fenster –] Fenster M^0. April. 1897. M^0.

CHOPIN **43**

[24] M^0. ***3*** alten,] alten M^0. ***5*** Zerissene,] Zerissene M^0. ***7*** gleichen,] gleichen M^0. ***13*** Klänge!] Klänge – M^0. April 1897. M^0.

AUF DEN HÖHN **44**

[42] M^0. Auf den Höhn] [] M^0. *Alle Verse beginnen mit Majuskeln* M^0. ***2*** Nacht,] Nacht M^0. ***6*** weilst,] weilst M^0. ***8|9*** in die Thäler,| darinnen ich wandre,] In die Thäler darinnen ich wandre, M^0. ***14*** mit brennenden Augen.] Mit gramvollen Blicken – M^0. ***17*** blühenden] schwellenden M^0.

UND DU WARST EINSAM UNTER DEN MENSCHEN **45**

[43] M^0. *Alle Verse beginnen mit Majuskeln* M^0. ***4*** wußten,] wußten M^0. ***5*** heimlich weinten] zärtlich lachten M^0. ***6*** und leise lachten,] Und schimmernd weinten M^0. ***7*** schauten –] schauten M^0. ***11*** sitzt] ruhst M^0. ***13*** lächelst,] lächelst M^0. ***18*** selig.] selig – M^0. ***19*** Sieh, ich bin einsam unter den Menschen,] Sieh, ich bin einsam| Unter den Menschen M^0. ***20*** Leben.] Leben – M^0. ***21*** Komm, Du Liebe, in meine Arme] Komm Du Liebe| In meine Arme, M^0. ***25*** lächelnd,] lächelnd M^0. ***26*** O Du, mein Glück] O Du mein Glück – M^0.

DER ABEND WAR WARM UND STILL **46**

[19] M^0. ***2*** Klang] Trank M^0. ***4*** gingen] schritten M^0. ***6*** Frühlingsahnen,] Frühlingsahnen – M^0. ***10*** Zwielichtsschleiern,] Zwielichtsschleiern – M^0. ***14*** bange] lange M^0. April 1897. M^0.

DANN KAM DIE NACHT **47**

[39] M^0. ***6|10*** *eingerückt.* ***8*** Seelen,] Seelen – M^0. ***16*** arme] arme, M^0.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

LICHTE NÄCHTE **48**

[36] M^0. ***3*** glatte] glatte, M^0. ***4*** weichen,] weichen M^0. ***6*** Schwan –] Schwan, M^0. ***7*** Versunknes,] Versunknes M^0. ***11*** Ein sterbenssel'ger, verklärter Laut] Eine sterbenssel'ge, verklärte Stimme M^0. ***13*** weiße,] weiße M^0. ***15*** Inseln] Inseln, M^0.

SONNENWENDNACHT **49**

[40] M^0. ***9*** und] Und M^0. ***9*** heißen,] heißen M^0. ***10*** aufs] auf's M^0. ***14*** vor] Vor M^0. ***16*** milden] *lies*: wilden M^1. ***19*** Heb] Heb' M^0. ***23|24*** *nicht eingerückt* M^0. ***25*** Trag mich hinüber Du, mein Geliebter] Trag mich hinüber –| Du, mein Geliebter! M^0.

UND DU TRUGST VOLLE ROTE ROSEN **50**

[32] M^0. Rote Rosen M^0. ***3*** heiße,] heiße M^0. ***6*** Garten,] Garten – M^0. ***11*** Glühende,] Glühende M^0. ***12*** Kleid.] Kleid – M^0. ***13*** Sommerzeit!] Sommerzeit! – M^0. ***14*** mühsam] mühsam, M^0. Mai 1897. M^0.

ICH BIN ZU ELEND, ICH KANN NICHT MEHR KÄMPFEN **51**

[33] M^0. ***1*** elend,] elend – M^0. ***3*** *Ebenfalls* die hämmernden Schläfe M^0. ***5*** durchs Fenster,] durch's Fenster – M^0. ***6*** Regenersticktes,] Regenerstickte M^0. Mai 1897. M^0.

ORCHIDEEN **52**

[26] M^0. ***1*** Lüften] Lüften – M^0. ***3*** Weiße,] Weiße M^0. ***10*** müder,] müder – M^0. ***12*** angstgeschlossnen] angstgeschloss'nen M^0. ***13*** in einander] in einander – M^0. April 1897. M^0.

DU HATTEST DICH MATT AN DEN STAMM GELEHNT **53**

[31] M^0. Willenlos M^0. ***1*** gelehnt] gelehnt – M^0. ***10*** unverwandt –] – unverwandt – M^0. Mai 1897. M^0.

ENTSAGUNG **54/55**

[38] M^0. ***3*** gefragt] gefragt, M^0. ***6*** Körper –] Körper. M^0. ***10*** schmalen Hände,] schlanken Hände M^0. ***14*** großes] Großes M^0. ***18*** Seele] Seele, M^0. ***19*** reich –] reich M^0. ***21*** sehr] sehr, M^0. ***29*** verschwiegnen] verschwiegenen M^0. ***35*** habe. –] habe – M^0.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sommer **56**

[41] M^0. ***3*** feinen schlanken Gläsern] feinen, schlanken Gläsern, M^0. ***4*** Blütenkelche] Blütenkelche, M^0. ***6*** süß. –] süß. – – M^0. ***8*** Stadt,] Stadt. M^0. ***9*** wir] Wir M^0. ***10*** milde] *lies*: wilde M^1. ***10*** Flatterrosen] Flatterrosen, M^0. ***14*** Haupte] Haupte – M^0. ***15*** wieder] müder M^0. ***15*** geküßt] geküßt, M^0. ***17*** Haar,] Haar – M^0. ***18*** Küssen] Küssen – M^0. ***20*** Weitoffne] Weitoff'ne M^0. ***20*** uns,] uns – M^0. ***23*** weitoffne] weitoff'ne M^0. ***24*** heut.] heut. – M^0. ***25*** Lilien – –] Lilien – M^0.

Sturm **57/58**

[37] M^0. *Alle Verse beginnen mit Majuskeln* M^0. ***4*** Reue,] Reue – M^0. ***5*** zerbrechen. –] zerbrechen. M^0. ***6*** Meer,] Meer – M^0. ***13*** mich,] mich – M^0. ***15*** Ich strarre hinaus mit wachen Augen] Ich starre hinaus| Mit wachen Augen M^0. ***21*** Sturm,] Sturm – M^0. ***23*** entgegen –] entgegen M^0. ***25*** Stimme –] Stimme! M^0. ***26*** frei!] frei – M^0. ***35*** Schaum!] Schaum – M^0. ***39*** gesündigt,] gesündigt – M^0. ***44*** jauchz'] Jauchz M^0.

Einer Toten V **64**

[47] M^0. Einer Toten] [] M^0. ***6*** fernab] *lies*: fernes M^1. ***8*** Locke] Locke, M^0. ***9*** spielte] spielte, M^0. ***10*** halbgeschlossnen] halbgeschloss'nen M^0. ***11*** Sommerstunde] Sommerstunde, M^0. ***12*** ruhgen] ruh'gen M^0.

Einer Toten VI **65**

[51] M^0. Einer Toten] [] M^0. ***4*** wach geküßt.] wachgeküßt – M^0. ***5*** Scholle] Scholle, M^0. ***9*** Taubenschwingen] Taubenflügeln M^0. ***9*** geregt] geregt, M^0. ***12*** Gesänge.] Gesänge M^0.

Einer Toten VII **66**

[50] M^0. Einer Toten] [] M^0. ***1*** Ach ich bin jung –] O, ich bin jung! M^0. ***6*** Winken mir Kronen aus dämmernden Farben] Füllen sich Lüfte mit schwelgenden Farben, M^0. ***7*** Hüllen mich Sonnen in glühende Garben] Sinkt mir die Sonne in goldenen Garben – M^0. ***8*** Sterbenden Reichtums lockenden Spenden –] Wonnigen Reichtums üppige Spenden – M^0. ***9*** erhellt] erhellt! M^0. ***10*** weihen] grüßen M^0. ***10*** seligen Siegeln] flammenden Siegeln – M^0. ***12*** Heb] Heb' M^0.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einer Toten VIII **67**
[49] M^0. Einer Toten] [] M^0. ***3*** Augen,] Augen – M^0. ***7*** milderen] ferneren M^0. ***9*** Straßen] Straßen – M^0. ***10*** Schlössern] Schlössern, M^0. ***11*** Einsamkeiten] Einsamkeiten, M^0. ***12*** offen] offen, M^0. ***12*** trug.] trug – M^0.

Einer Toten XVI **75**
[48] M^0. Einer Toten] [] M^0. ***2*** öffnen–] öffnen: M^0. ***7*** scheuen] scheuen, M^0. ***8*** Sträuße. –] Sträuße – M^0. ***11*** Duftgehänge,] Blütenmärchen, M^0. ***18*** Boden] Boden, M^0. ***21*** Gieb] Gieb' M^0. ***21*** Frühling –] Frühling. M^0.

36–75 Jugendgedichte – Einer Toten

M^0 Privatarchiv Peters, Poschiavo.

Der Überlieferungsweg des Notizbuchs kann kaum mehr genau rekonstruiert werden. Es gelangte im Besitz verschiedener Verwandten Kantorowiczs wohl von Posen nach Berlin, vielleicht wieder nach Posen und nach Berlin zurück, sicher irgendwann in die USA und dann in die Schweiz.

Es handelt sich bei dem Textzeugen um ein Oktavbüchlein der Posener Papierhandlung Goldberg mit etwa 180 Seiten, 61 davon sind beschrieben, alle bis auf die dritte, vierte und fünfte Seite von Gertrud Kantorowiczs Hand. Die Seiten drei bis fünf tragen vier Gedichte aus Heinrich Heines »Buch der Lieder« (»Ich grolle nicht«; »Ja, du bist elend«; »Und wüßten's die Blumen«; »Ein Fichtenbaum steht einsam«), die wahrscheinlich Kantorowiczs Cousine Elise Kantorowicz (verheiratete Peters) hineingeschrieben hat.

Der gebrauchte Begriff ›Notizbuch‹ könnte in die Irre führen, denn es handelt sich keineswegs um Notizen oder Entwürfe zu Gedichten, sondern ausnahmslos um sorgfältige Reinschriften mit schwarzer Tinte, die in Etappen angefertigt wurden. Jedes Gedicht wird von einem Strich abgeschlossen, bei »Überschwemmt« und »Morgen« (›Die Sonne fließt zum Fenster herein‹) sind auch die Strophen durch kürzere Striche voneinander getrennt.

Die Datierungen, die vielen Gedichten beigegeben sind, beziehen sich nicht auf die Niederschrift, sondern die Entstehung des Gedichts. Das

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zeigt die Seite mit »Wir gehn durch den Frühling« besonders gut. Es ist auf Dezember 1896 datiert. Die ›6‹ wurde allerdings über eine versehentliche ›7‹ geschrieben, so daß eine Niederschrift 1897 anzunehmen ist. Man muß also davon ausgehen, daß die Sammlung Gedichte zusammenstellt, die als – zumindest vorerst – fertig angesehen wurden, so daß die hier überlieferten Fassungen eine gewisse Autorisation beanspruchen können.

Der Fund verdeutlicht, wie Kantorowiczs erste Kontakte mit Georges Lyrik 1897 ihre Dichtweise ziemlich rasch hin zum Stil der »Blätter für die Kunst« veränderten.[60]

60 Vgl. auch Egyptien, Schwester, Huldin, Ritterin (wie Anm. 53), S. 85.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ein Nachmittag in Muzot
Carl Jacob Burckhardt und François Franzoni zu Besuch bei Rainer Maria Rilke

Mitgeteilt von Gerd von der Gönna

In ihrer Osterausgabe vom Sonntag, dem 21. April 1957, brachte die Neue Zürcher Zeitung unter der Überschrift »Dichtung und Darstellung in der gegenwärtigen Literatur der Schweiz« die Beiträge zweier renommierter Autoren: »Ewige Wiederkehr« von Max Rychner und aus der Feder von Carl Jacob Burckhardt »Spaziergang mit François Franzoni«. Burckhardts Beitrag, auf dem das Folgende beruht, erfuhr dank seiner Aufnahme in einen Band seiner Essays in der »Manesse Bibliothek der Weltliteratur« mit dem Titel »Begegnungen« (1958) weite Verbreitung. Auch in den vierten Band von Burckhardts »Gesammelten Werken«, welcher »Porträts und Begegnungen« (1971) betitelt ist, wurde der »Spaziergang mit François Franzoni« aufgenommen. Unter einigen wenigen Versen von Rudolf Alexander Schröder, die in diesen Text eingefügt sind, hat Burckhardt bei der Charakterisierung seines Freundes Franzoni die folgenden vier Verse, eine alkäische Strophe, aus Schröders »Deutschen Oden«[1] mit Bedacht zitiert:

Folgt ihr nur äugelnd <immer> dem Tageswink,
Der Wolkenwirrsal über den Himmel führt;
Und leichtes Spielzeug schwanker Stunden,
Tauschet's und werfet's enttäuscht zu Boden!

Nach Franzonis Ableben im Jahre 1956 bedauerte er, daß der Tod dieses wirklichen Dichters von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen

[1] Burckhardt zitiert vier Verse aus Schröders »Deutsche Oden« (1910), Erste Reihe 2, 5–8 ohne Nennung des Dichternamens; in den bisherigen Drucken fehlt in Vers 5 das Wort <immer>. Auf Grund dieser fehlerhaften Wiedergabe und des daraus resultierenden unrichtigen Strophenbaus wurden diese vier Verse offenbar nicht als alkäische Strophe mit den charakteristischen Einrückungen ihres Erscheinungsbildes erkannt. Hier nicht wiedergegeben sind folgende Verse aus Schröders Gedicht »Herbst-Ausgang« (1933), 1–4, 9–11, 31f., das nach François Franzonis Gedicht »Arrière-Automne« (1928) gestaltet ist.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

worden sei. Bereits zu seinen Lebzeiten habe Franzoni seiner Zeit den Rücken gekehrt. Als »Lateiner der alten Art« habe er über »augusteische Fülle und Sicherheit« verfügt. Als Graphologe war er erfolgreich. Machte man ihn darauf aufmerksam, daß sein Wirken als Dichter nicht in angemessener Weise gewürdigt werde, so pflegte er mit solchen Worten abzuwinken, wie sie der Inhalt der von Burckhardt zitierten alkäischen Strophe zum Ausdruck bringt. Bescheidenheit und – wie Burckhardt schreibt – mäßiger Wohlstand gewährten ihm die nötige Freiheit. Auch deshalb also, weil er dem Freund ein Denkmal setzen wollte, dürfte Burckhardt seinen Essay »Spaziergang mit François Franzoni« veröffentlicht haben. Daß Franzoni indessen über diesen Spaziergang mit Burckhardt einen eigenen Bericht verfaßt hat, wurde vielleicht deshalb übersehen, weil er an entlegener Stelle in französischer Sprache vorliegt und bisher wohl noch nicht ins Deutsche übersetzt wurde.

In der ersten Dezember-Hälfte des Jahres 1925, am 12. und 13. des Monats,[2] suchte Carl Jacob Burckhardt seinen Freund, den Dichter François Franzoni, auf, der sich zu dieser Zeit mit seiner Familie in Sierre im Wallis aufhielt. Er hatte die Absicht, bei dieser Gelegenheit auch Rainer Maria Rilke in dem nahen Muzot einen Besuch abzustatten und kündigte ihm sein Kommen für den 13. Dezember an. Rilke war zwar sehr überrascht, erhob jedoch keinen Einwand, und Burckhardt lud Franzoni ein, ihn zu begleiten. Somit führte am Sonntagnachmittag ein Spaziergang die beiden Freunde zum Château de Muzot, dem Wohnsitz Rilkes. Die Krankheit des Dichters – Rilke litt an Leukämie – war zu dieser Zeit bereits fortgeschritten; er hatte nur noch wenig mehr als ein Jahr zu leben. Zwei Jahre später, mithin ein Jahr nach Rilkes Tod am 29. Dezember 1926, notierte Franzoni die Eindrücke, die er bei seinem Besuch in Muzot gewonnen hatte. Seine Erinnerungen erschienen 1927 unter dem Titel »Une visite au poète Rainer Maria Rilke«.[3] Über den Verlauf dieses Nachmittags, den Burckhardt und Franzoni mit Rilke verbrachten, liegen

2 Das genaue Datum vom 12. und 13. Dezember 1925 läßt sich erschließen aus dem Postscriptum in Rilkes Brief an Christiane von Hofmannsthal vom 12. Dezember (vgl. Poststempel) 1925: »Eben hat sich, sehr überraschend Carl Burckhardt, auf der Durchreise in Sierre, bei mir angesagt!« In: BW Rilke, S. 114.

3 Der Titel ist nachgewiesen in: Les amis de l'enfance 5, 1927-05, S. 8–10, im Schweizerischen Rilke-Archiv, Bern, Rilke E_93 Buch. Dieses Dokument und alle weiteren werden – sofern sie in französischer Sprache abgefaßt sind – in deutscher Übersetzung und ungekürzt wiedergegeben, soweit nicht schon die Vorlagen Kürzungen aufweisen.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

drei nicht in allen Punkten übereinstimmende Darstellungen von unterschiedlichem Umfang vor: die Aufzeichnungen Franzonis aus dem Jahre 1927, Burckhardts Essay von 1957 und der einschlägige Abschnitt in der von Renée Franzoni, der Ehefrau des Dichters, verfaßten Biographie ihres Mannes aus dem Jahre 1972. Die Erinnerungen dreier Personen an ein Ereignis, welches 1972 bereits 47 Jahre zurücklag, lassen durchaus die Frage berechtigt erscheinen, was sich in jenen »denkwürdigen« [R. Franzoni] Nachmittagsstunden in Muzot zugetragen hat. Auf die Qualität der Aussagen Renée Franzonis wird noch einzugehen sein. – Die im folgenden vorgestellten Aufzeichnungen Franzonis ermöglichen vor allem die Lösung eines Datierungsproblems:

> In Sierre, als der Schnee im Dezember 1925 die beiden Abhänge des Tales bedeckte, wollte mein Freund Carl Jacob Burckhardt, ein junger Schriftsteller aus Basel von schönstem Talent, Rilke besuchen, der einsam in einem kleinen Schloß im Wallis lebte, und bat mich, ihn zu begleiten.
>
> Wir brachen um die Mitte des Nachmittags auf. Während wir gut ausschreitend den Weg von ungefähr einer Meile nach Muzot emporstiegen, befragte ich meinen Freund zu Person und Werk des großen Schriftstellers, von dem ich außer seinem Namen nichts wußte. Was er mir über Rainer Maria Rilke erzählte, erweckte in mir den lebhaftesten Wunsch, ihm vorgestellt zu werden. Weil wir jedoch nicht angekündigt waren und sein Gesundheitszustand anscheinend sehr labil war, kamen wir aus Rücksichtnahme überein, daß Burckhardt allein eintreten und ich meinerseits wieder nach Sierre hinabgehen sollte. Wir durchschritten zwei Dörfer; vor den Brunnen war der eisbedeckte Weg glatt. Nachdem wir diese Stelle umgangen hatten, gabelte sich der Weg, und dort, aufgerichtet über dem Weiß des Schnees, erschien schwarz ein großes hölzernes Kruzifix, während sich etwas höher aus einer Gruppe kahler Bäume ein festes Haus des 18. Jahrhunderts erhob, feudal und einfach, von schmalen Öffnungen durchbrochen, mit einem Treppengiebel: Muzot.
>
> Wir trennten uns, mein Freund und ich, vor der Tür des Dichters. Plötzlich allein in dieser Gebirgs- und Winterlandschaft, fühlte ich fast bis zum Erschrecken den Ernst dieser Natur, wo Fels, Erde und Mensch älter zu sein schienen als anderswo. Und ich fragte mich, auf welchen geheimen, vielleicht ihm selbst unbekannten Wegen dieser unstet lebende Dichter die Großstädte verließ und dazukam, sich entgegen der Gewohnheit seiner Zeit in diese karge Einsamkeit zu flüchten. Weshalb, fragte ich mich, diese Vorliebe? Warum hat dieser europäische Geist, der von so vielen Kulturen geformt ist, der sich in mehreren Sprachen gleichermaßen gut auszudrücken weiß, der Österreich, Deutschland, Rußland, Italien, Frankreich sehr genau kennt,

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

warum hat dieser Mann, geschaffen dafür, die weibliche Seele zu verstehen und mit geistig hohen Menschen feinsinnigen Umgang zu pflegen, diesen abgelegenen Ort als Wohnsitz gewählt? Während ich mir diese und noch andere Fragen stellte, hatte ich bereits das Kruzifix hinter mich gelassen, als eine Stimme mich zurückkehren hieß: eine Frau, barhäuptig, lief im Schnee hinter mir her. Als sie mich erreichte, sagte sie mir: »Herr Rilke bittet Sie zu sich«.

Er empfing mich vor der Haustür mit ausgesuchter Höflichkeit; mein Freund blieb ihm zur Seite etwas im Hintergrund stehen. Es war ein Mann von ungefähr fünfzig Jahren, schlank geblieben, von eher slawischem als germanischem Typ, mit großen blaßblauen hervortretenden Augen und einem Mongolen-Schnurrbart, der über einen großen kräftigen und geschwungenen Mund fiel, von einer etwas weichen Melancholie. Die hohe Stirn, der sich die blonden glatten Haare anschmiegten, verlieh dem sensiblen Gesicht ein Höchstmaß an Vornehmheit und Festigkeit. Wenn ich jetzt nach zwei Jahren seine Worte in Erinnerung zu rufen versuche, finde ich weder ihren Wortsinn noch ihren Gedankengang, aber ich höre noch den Klang und die Modulation dieser Stimme, die für immer verstummt ist, und die auf Grund der Anspannung langsame Aussprache, welche den französischen Wörtern einen für mich neuen Akzent gab.

Nach dem winterlichen Korridor, wo ich Stock und Mantel aufhängte, ließ uns Rilke auf gleicher Höhe mehrere kleine ineinandergehende Zimmer betreten, von denen eines getäfelt und tapeziert, ein anderes geweißelt war, von einer raffinierten Armut; jedes mit einem eigenen Grad der Raumtemperatur und des Tageslichts, mit seinem Geruch und seiner Seele. Die Möbel aus dunklem Holz, unscheinbare und stille Freunde, nach ich weiß nicht welchen geheimnisvollen Gesetzen an den Wänden angeordnet, einige seltene Bilder aus Epinal,[4] volkstümlich koloriert, wo Heilige in der einen Hand ihre Siegespalme und in der anderen das Instrument ihres Martyriums halten: Alles kündete von einem verschwiegenen Pakt zwischen Muzot und dem Dichter, der Muzot erwählt hat. Während er von Zimmer zu Zimmer ging, erzählte er uns, auf Grund welcher Begebenheit er der Schloßherr geworden war. Vor einigen Jahren, als er im Begriffe stand, Sierre nach einem Hotelaufenthalt zu verlassen, unsicher über die Wahl eines Wohnsitzes, ging er im Dorf spazieren, ohne daran zu denken, daß dieser Spaziergang sein Schicksal verändern würde. Als er an einem Laden vorbeiging, sah er die an das Schaufenster geklebte Photographie eines sehr alten festen, einsam in den Falten der Walliser Alpen stehenden Hauses, dazu die Worte »Zu verkaufen«. Seiner alten Erhabenheit verlustig, doch noch immer stolz in seinem Verfall, zog es den

4 Images d'Epinal. Inhaltlich zusammengehörige Bilderbogen mit Kurzlegenden für ein anspruchsloses Publikum; seit dem 13./14. Jahrhundert als Handschriften, später als kolorierte Einblattdrucke mit volkstümlichen Berichten.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Blick des Dichters an. Es war Muzot. Er verschob seine Abreise, ging es anzusehen und, hingerissen von der Schönheit der Lage, bewegt von Zärtlichkeit und Mitgefühl mit dem Los des stolzen Wohnsitzes, schrieb er darüber an seinen Freund M. [recte: W.] Reinhart in Winterthur. Dieser teilte die Gefühle des Dichters für Muzot, kaufte es sogleich und bot Rilke an, dort zu wohnen, sobald es in einen bewohnbaren Zustand gebracht wäre. Er betraute ihn sogar damit, es nach seinen Vorstellungen einzurichten, damit er in diesem Haus, das irgendwie durch ihn zu neuem Leben erweckt, von seinem eigenen Leben beseelt und nach seinem Wesen umgestaltet wurde, mit Freude neue schöne Werke schaffe. Und in der Tat besuchte die Inspiration den Verfasser der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« häufig. In Muzot entstanden die »Sonette an Orpheus«; in Muzot schuf, durch eine unvorhergesehene Wandlung seines Genies, der tschechische Schriftsteller deutscher Zunge in französischer Sprache seine »Vergers« [Obstgärten] und seine »Quatrains Valaisans« [Walliser Vierzeiler], kurze Lieder von einer zu Herzen gehenden Lieblichkeit, von dem von weither gekommenen Dichter dem neuen Land seiner Wahl gewidmet; Flötenlieder am Fuß von besonnten Bergen, die nacheinander vor der Kulisse der zeitlosen Landschaft die Arbeit und den Glauben der Menschen feiern. Und man sieht hier die hl. Anna, für welche die Walliser eine besondere Verehrung haben, mit einem geöffneten Buch in der Hand stehen, wie sie die Jungfrau Maria als noch kleines Mädchen ihre Lektion wiederholen läßt. Und man hört, wie das Festgeläut an den Samstagabenden von einem Glockenturm zum anderen sich gegenseitig antwortet. Und man sieht die Weinreben und -ranken sich gegen den Himmel abzeichnen. Und man ist zugegen bei den Spielen der Najade im fließenden Wasser. Wir waren, Burckhardt und ich, Zeugen dieser Dinge, während uns Rainer Maria Rilke in seinem Arbeitszimmer einige seiner Gedichte vorlas, als es Abend wurde. Nebeneinander sitzend wie zwei Schüler auf derselben Bank, den Rücken an eine Fensterlaibung gelehnt, während sich hinter uns das unendlich weite Tal der Rhône unter dem Schnee verdunkelte, hörten wir dem Dichter zu. Er hatte die bescheidene Petroleumlampe – aus Messing mit einem grünen Schirm – angezündet, hatte sie ganz nah an sein Gesicht gerückt; und vor einem Pult stehend, die Augenlider auf die Seiten der losen Blätter gesenkt, las der Dichter für uns, mit langsamer, ernster und fast priesterlicher Stimme, Verse in einer Sprache, die nicht seine Muttersprache war. Und während er las, schien er mit der rechten erhobenen Hand den Takt zu schlagen. Nach jedem Gedicht richtete er im Schein der Lampe seine lichtblauen Augen auf uns, und wir sagten ihm dann, mein Freund und ich, nacheinander, so gut wie wir konnten, welchen Eindruck das Gedicht auf uns gemacht hatte. Sodann wurde die Lektüre wieder aufgenommen. Nach und nach ließ mich der Nimbus dieser erhellten Gestalt, dieser Stimme und dieser Poesie, in dieser von Stille und Dunkel eingehüllten hochgelegenen

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abgeschiedenheit, die unsichtbare Anwesenheit zahlreicher Freunde fühlen, die von allen Punkten der Welt gekommen waren, um ihm zuzuhören. Zu ihnen gehörten Berühmtheiten, unter anderen Paul Valéry, von welchem ein neuerer Brief, der geöffnet auf einem Tisch lag, seine Freundschaft und Bewunderung für den neuen Orpheus bezeugte. In dieser Einsamkeit von Muzot, das schon zu seinen Lebzeiten ein Wallfahrtsort wurde, fühlte sich seine ganz und gar vom zentralen Gedanken des Todes erfüllte Seele in Harmonie mit den Lebewesen und Dingen und, getröstet von der einfachen wallisischen Sanftheit, die seine Todesangst stillte, löste er sich vom Leben.

Ein Jahr nach dieser Begegnung, die mir eine unvergeßliche Erinnerung hinterließ, besuchte ihn ER [der Tod], den er sein ganzes Leben lang erwartet hatte, gefürchtet und ersehnt zugleich. Und da er eine noch einsamere und wildere Stätte als Muzot für seinen letzten Schlaf gewählt hatte, wünschte er am Fuß der festen Kirche von Raron, auf einem Felsen im Hoch-Wallis begraben zu werden. Sein Wunsch wurde am ersten Sonntag des Jahres 1927 erfüllt.

Nachdem sich Burckhardt und Franzoni von Rilke verabschiedet hatten, mußten sie auf dem Rückweg zum Hotel zunächst noch für den Verbleib eines Kälbchens sorgen, das sie auf dem Weg zu Rilke einem Bauern abgekauft hatten (mehr darüber im folgenden). Dann aber dürfte Burckhardt Sierre sogleich verlassen haben. Denn noch am selben Sonntag abend [13. Dezember 1925] schrieb er aus Lausanne an Rilke einen Brief.[5] Die etwa 112 km lange Strecke von Sierre nach Lausanne in kurzer Zeit zurückzulegen, war nur möglich, wenn man ein Auto benutzte. Burckhardt besaß ein Auto.[6] Daß er im Dezember 1925 mit dem Auto unterwegs war, bezeugt Franzonis Frau Renée. Burckhardt sei »in einer Schneenacht in seinem offenen Auto« [in Sierre] angekommen. Am 6. Dezember 1927 – Rilkes Sterbetag hatte sich noch nicht gejährt – schreibt Carl Jacob Burckhardt einen ausführlichen Brief an den Basler Germanisten Wilhelm Altwegg (1883–1971) mit seinen Erinnerungen

5 Der Brief ist enthalten in: Carl J. Burckhardt, Briefe 1908–1974. Frankfurt a. M. 1986, S. 116 und 670. Seine Datierung auf den 13. Dezember 1925 ergibt sich aus dem Inhalt des Briefes in Verbindung mit den Aufzeichnungen Franzonis über den Besuch bei Rilke. Bei »dem weitausgreifenden, wi[e]derhallenden Freund, den Sie zurückrufen ließen«, handelt es sich mithin um François Franzoni. Die Datierung des an gleicher Stelle (vgl. Anm. S. 118f. und 670f.) veröffentlichten Briefes an den Historiker Ernst Gagliardi (Briefkopf: Basel, Rittergasse 20, 12. Dezember 1925) muß dazu nicht im Widerspruch stehen.

6 In seinem Brief vom 25. Mai 1923 schreibt Hugo von Hofmannsthal an Rainer Maria Rilke von »Carl Burckhardts flinkem kleinen Auto«; drei Tage danach, am 28. Mai 1923, antwortet Rilke mit den Worten: »in Carl Burckhardts Gesellschaft, in seinem handlichen Auto: ich könnte mir keine angenehmere Reise-Situation vorstellen.« In: BW Rilke, S. 95f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

an Rilke. Altwegg hatte ihn darum gebeten. Dieser Brief enthält einen weiteren Nachweis für Burckhardts und Franzonis Besuch bei Rilke im Dezember 1925. Zugleich ergänzt er Franzonis Aufzeichnungen darüber und läßt erkennen, wie Rilke mit seiner Krankheit umging. Burckhardt führt dazu aus:

> Es giebt in Rilkes Leben einen reifern Zustand noch als den der Elegien. Es ist dies der Zustand, in welchem der eigene Tod ihn betraf.
>
> Ich war im Winter 25 einen Tag in Sierre [d.h. am 12./13. Dezember 1925], damals war Rilke schon sehr krank. Es wurde so allerhand geistloses Zeugs an ihm herumbehandelt, er aber sagte mir: »Ich fürchte mein Zustand ist unheilbar und es handelt sich um einen Krebs« und es war auch sonst viel vom Sterben die Rede: »Ich habe immer den Tod in allen Dingen gespürt« sagte er mir, »aber heute kann ich ihn vom Leben kaum mehr trennen, ich sehe jetzt die Grenzen nicht mehr.« Er war wehmütig, aber wehmütig wie vor einer großen Heiterkeit.[7]

Von großer Heiterkeit zeugt indessen nicht, was Rilke sechs Wochen zuvor, am 31. Oktober 1925, an Lou Andreas-Salomé geschrieben hatte: »Es ist ein entsetzlicher Cirkel, ein Kreis böser Magie, der mich einschließt wie in ein Breughel'sches Höllenbild. […] Ich weiß nicht, wie ich so weiterleben soll.«[8]

Fast 30 Jahre später, am 6. Juni 1956, starb François Franzoni, und im Jahr darauf, am 21. April 1957, veröffentlichte Burckhardt unter dem Titel »Spaziergang mit François Franzoni« seine Erinnerung an den Besuch, den er Rilke seinerzeit in Franzonis Begleitung abgestattet hatte. Er mochte diese Publikation als eine Art Nachruf auf den verstorbenen Freund ansehen, wenngleich er das nicht *expressis verbis* formuliert hat. Burckhardts Schilderung über den Verlauf des Wochenendes vom 12. und 13. Dezember 1925 bestätigt Franzonis Ausführungen in manchen Punkten, in anderen aber weicht sie von denen Franzonis ab. Burckhardt wollte – wie er schreibt – seinen Freund Franzoni in Sierre besuchen. Ob für diesen Besuch ein besonderer Anlaß bestand, läßt sich nicht ausmachen. Die Behauptung, daß er Franzoni darum gebeten habe, bei Rilke anzufragen, ob die beiden Freunde ihn aufsuchen dürften, findet keine Stüt-

7 Carl Jacob Burckhardt an Wilhelm Altwegg, Brief vom 6. Dezember 1927. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 29, H. 11, November 1975, S. 1053–1060, hier S. 1057. Auch unter dem Titel: Rainer Maria Rilke. In: Memorabilien – Erinnerungen und Begegnungen. München 1977, S. 337–343, hier S. 341.

8 Rainer Maria Rilke/Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel. Frankfurt a. M. 1975, S. 476.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ze. Als unbezweifelt darf lediglich das Faktum gelten, daß Burckhardt Rilke besuchen wollte und daß er Franzoni einlud, ihn zu begleiten. Einer ausdrücklichen Anfrage bei Rilke hätte es überdies nicht bedurft; denn Burckhardt hatte sich gewissermaßen selbst eingeladen. Dies geht aus dem Postscriptum seines Briefes an Christiane von Hofmannsthal hervor, mit dem Rilke sich bei ihr für ihre Glückwünsche zu seinem 50. Geburtstag bedankte.[9] Ferner darf nicht übersehen werden, daß sich Rilke und Franzoni bis zum Zeitpunkt dieser Begegnung nicht kannten. Seine Ausführungen in dem Essay über den »Spaziergang mit François Franzoni« beginnt Burckhardt damit, daß er den Dichter und Graphologen dem Leser vorstellt, bevor er die Ereignisse des Wochenendes vom 12. und 13. Dezember 1925 aus seiner Sicht schildert. Vorausgeschickt sei das sehr knappe Urteil über den Genfer Graphologen, welches sich in Hugo von Hofmannsthals Brief vom 8. August 1924 an Leopold von Andrian findet: »Es ist ein Mann von sehr guter Herkunft, piemontesisch, u. eher ein Herr aus der Gesellschaft.« Diese Aussage über Franzoni geht zurück auf Burckhardt, von dem Hofmannsthal sie sich zu eigen gemacht hatte. Dieser wiederum empfahl den Graphologen seinem Freund Leopold von Andrian, der ein graphologisches Gutachten suchte oder benötigte.[10] Da Burckhardts Essay leicht zugänglich ist, mag hier eine Übersicht über dessen Inhalt genügen.

Am Abend von Burckhardts Ankunft in Sierre habe man im Hotel zusammengesessen und zunächst Übersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche geprüft. Später habe man mit einem Pianisten ein Gespräch geführt, in welchem dieser sehr persönliche Ansichten vertreten habe. Es gebe in der Welt nur noch Sentimentalität, aber kein Mitgefühl und Mitleid mehr, nur noch Klagen und Anklagen. Das Gespräch führten im wesentlichen der Pianist und Franzoni, dem mit seinen Äußerungen über Mitleid, Urteil und Zorn, über Wohltaten und Dankbarkeit Gedanken in den Mund gelegt werden, wie man sie in der »Rhetorik« des Aristoteles findet:[11] Mildes Urteil, meinte er, sei oft mehr ein Zeichen der Vorsicht als der Liebe; aber der Zorn, selbst der gerechte, sei immer ungerecht. Der Tag hatte sich als glühender, trockener Herbsttag erwiesen, in der Nacht zum Sonntag aber habe das Wetter umgeschlagen, und es habe

9 Vgl. Anm. 2.
10 BW Andrian, S. 359f. und S. 500.
11 Aristotelis ars rhetorica 2,7–1385b ff.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geschneit.[12] Nach dem Mittagessen hätten die Freunde ihren Spaziergang begonnen, der sie zunächst durch die Stadt, sodann auf direktem Wege zu Rilkes Wohnsitz Muzot führte.

Unterwegs sei ihnen ein sonntäglich gekleideter Bauer begegnet, der ein für einen Metzger bestimmtes halbjähriges Kalb an einem Strick hinter sich her zog, wogegen sich das Tier heftig sträubte. Seine Angst und Verzweiflung seien wie auf einem Kindergesicht hervorgetreten. Noch unter dem Eindruck des Gesprächs über das Mitleid, das am Abend zuvor in der Mitte ihres Gedankenaustauschs stand, hätten die beiden Spaziergänger dem Bauern das Kalb kurzerhand abgekauft und unterwegs zu Rilke mitgenommen, ohne sich darüber Gedanken zu machen, was aus ihrer Erwerbung werden solle. Mehr Realitätssinn habe dagegen Rilke bewiesen, der seine Gäste mit zwei kurzen Fragen empfangen habe: »Was soll das?« – »Und jetzt?« Beide Fragen seien begreiflicherweise vorderhand ohne Antwort geblieben.

Rilke habe das Gespräch, das sich sogleich entfaltete, auf Carl Spittelers Epos »Prometheus und Epimetheus«[13] hingelenkt, ein Werk, das er besonders liebte und das er neben die Bibel und die Odyssee gestellt hatte. Rilke habe es aber nicht weiter verfolgt, weil Franzoni nicht deutsch sprach und sich deshalb am Gespräch nicht beteiligen konnte. Später habe man über Briefe Petrarcas[14] gesprochen, die aufgeschlagen auf Rilkes Schreibtisch gelegen hätten.[15] Rilke habe aus Petrarcas Brief aus Nea-

12 Von Schneefall an diesem Wochenende berichten sowohl Burckhardt als auch Renée Franzoni. Im Erstdruck von Burckhardts Essay und noch in späteren Drucken liest man: »Aber in der Nacht änderte das Wetter.« Vgl. Neue Zürcher Zeitung vom 21. April 1957.

13 Carl Spittelers Epos »Prometheus und Epimetheus« war in einer Prosafassung im Jahre 1881 in Aarau erschienen. Rilke hatte es »neben die Bibel und die Odyssee« gestellt; in: Carl J. Burckhardt, Begegnungen. Zürich 1958, S. 131. Anders dagegen äußerte sich Burckhardt sechs Jahre später in seinem Brief vom 15. August 1964 an Max Rychner: »Rilke konnte sich […] nicht von der in rhythmischer Prosa geschriebenen Dichtung […] trennen, die bei ihm immer neben Homer und Dante […] stand.« Dieser Brief wurde zuerst in Burckhardts Briefwechsel mit Max Rychner publiziert und zwei Jahre später auch in Burckhardts Gesammelte Werke aufgenommen: Carl J. Burckhardt/Max Rychner, Briefe 1926–1965. Frankfurt a. M. 1970, S. 259; Carl Jacob Burckhardt, Briefe 1919–1969. Bern/München/Wien 1971 (= Gesammelte Werke 6), S. 240.

14 Darunter sind hier die Briefe der Sammlung »Familiaria« zu verstehen. Die im folgenden zitierte Ausgabe dieser Sammlung bietet die Briefe nur in deutscher Sprache. Francesco Petrarca, Familiaria – Bücher der Vertraulichkeiten. Hg. von Berthe Widmer. 2 Bde, Buch 1–12 und 13–24. Berlin/New York 2005.

15 »Briefe Petrarcas, die aufgeschlagen auf dem Schreibtisch [Rilkes] lagen«. In: Burckhardt, Begegnungen (wie Anm. 13), S. 132.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pel vom 1. Dezember 1343 an den Kardinal Colonna in Avignon[16] eine längere Passage vorgelesen, in welcher Petrarca die Tatsache anprangert, daß in Neapel noch im 14. Jahrhundert Gladiatorenkämpfe veranstaltet würden, ohne daß die Kirche dagegen einschreite.

Als seine Besucher den Eindruck gewonnen hätten, daß Rilke ermüdet sei, hätten sie sich verabschiedet, das Kalb losgebunden und sich zu einem in der Nähe liegenden Dorf begeben. Dort hätten sie das Tier einem Bauern gegen Erstattung der Kosten für die Aufzucht übereignen wollen. Doch habe dieser ihnen bedeutet, daß das ein Milchkalb sei, das weißes Fleisch gebe. Er werde es nehmen, der Gedanke, es aufzuziehen, sei jedoch abwegig, sei – wie er sagte – nicht in der Ordnung.

Jahre später – schreibt Burckhardt – habe ihm ein indischer Freund erzählt, Buddha habe sich einmal in einer vergleichbaren Situation befunden und habe begriffen, daß man den Dingen dieser Welt ihren Lauf lassen müsse.

Am 2. März 1959 fand in der Aula der Universität Genf unter dem Titel »Hommage à François Franzoni« eine Veranstaltung zum Gedenken an den Dichter statt. Eine aus diesem Anlaß bei J.R. Fiechter in Genf erschienene Publikation von 31 Seiten enthält Gedichte Franzonis und die Ansprachen der drei Herausgeber. Diese waren Carl Jacob Burckhardt, Henri Reverdin und Albert Rheinwald. Burckhardt sprach – wie die beiden anderen Redner – französisch, sein Thema lautete: »François Franzoni – L'œuvre et la vie«. Einige wenige Sätze in seiner Ansprache weisen auf seinen Besuch bei Rilke im Dezember 1925 insofern hin, als er in sein Urteil über Franzonis Werk Äußerungen einfließen läßt, die Rilke bei diesem Besuch gegenüber Franzoni selbst und im Anschluß daran Burckhardt gegenüber gemacht hatte:

> Franzoni kann nicht mit irgendeiner Schule in Verbindung gebracht werden. Es scheint mir, daß man nichts gesagt hat, wenn man sich darauf beschränkt, in ihm einen Nachfolger der Dichter des Parnaß zu sehen. Rilke versicherte, unser Freund sei ein italienischer Dichter, der sich französisch ausdrücke; er sagte zu Franzoni: »Sie haben in die französische Sprache einen neuen Klang gebracht«; und eines Tages erklärte Rilke mir: »Man nimmt bei ihm bisweilen Anklänge an Leopardi wahr«, und noch immer ist es Rilke, der spricht: »Jedes sichtbare Ding drückt sich bei Franzoni in seiner Fülle aus wie

[16] Francesco Petrarca an den Kardinal Colonna in Avignon, Neapel am 1. Dezember 1343 (wie Anm. 14; Bd. 1, Buch 5, Brief 6, S. 259–261).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in toskanischem Licht.« Das ist wahr, jede sichtbare Einzelheit wird in der Anschauung Franzonis doppelt sichtbar, er verstand es, sich in Dinge einzufühlen, er gab ihnen die Stimme wieder, eine klare, klangvolle Stimme.[17]

Nach den vorliegenden Dokumenten steht als Termin für den Besuch der Freunde bei Rilke der Sonntag, 13. Dezember 1925, fest. Man wird auch davon ausgehen können, daß während dieses Besuchs nicht nur Rilke seinen Gästen Gedichte vorgetragen hat, sondern ebenso Franzoni seine Gedichte dem Gastgeber. Denn wenn Rilke, wie man erfährt, die Verse Franzonis mit Lob überhäuft habe, so ist es eine *condicio sine qua non*, daß er sie zunächst einmal kennenlernte. Rilkes Urteil über Franzoni, so wie Burckhardt es in seiner Ansprache in Genf mitgeteilt hat, wird an anderer Stelle wiederholt.[18] Allerdings wirft die dortige Formulierung, der zufolge Rilke mit Burckhardt über den Dichter Franzoni »am nächsten Tag« gesprochen habe, das Problem auf, daß Burckhardt noch am Sonntagabend Sierre wieder verlassen hat.[19] Indessen sind sich Burckhardt und Rilke noch zweimal begegnet, im September und im November 1926. Somit hätte sich Rilke bis zum November 1926 »eines Tages« mit Burckhardt über Franzoni unterhalten können. Sehr viel spricht dafür, daß Renée Franzoni, die Ehefrau des Dichters, Rilkes Urteil über die Gedichte ihres Ehemannes François aus Carl Jacob Burckhardts Ansprache von 1959 in Genf für die von ihr geplante Biographie ihres Mannes[20] übernommen und die Zeitangabe dabei irrtümlich falsch präzisiert hat.

In diesem Werk faßt Franzonis Ehefrau die Geschehnisse vom Dezember 1925 bis zum Tod ihres Mannes im Jahre 1956 und – darüber hinaus – bis zum Erscheinen ihres Buches im Jahre 1972 aus ihrer Sicht

17 Carl Jacob Burckhardt über François Franzoni am 2. März 1959 in der Universität Genf. In: Carl Jacob Burckhardt u. a., In memoriam: hommage à François Franzoni. Genève 1959, S. 7–16.

18 Renée Franzoni, François Franzoni poète et graphologue,1887–1956. Sa vie, son œuvre. Genève 1972, S. 14.

19 Vgl. Anm. 5. Von Lausanne aus schrieb er gleich nach seinem Eintreffen den Brief an Rilke, mit dem er sich für den Nachmittag bedankte. Er würdigte besonders »das kristallhaft wunderbare, traumgetragene [sic!] der letzten Verse die Sie lasen«.

20 Vgl. Anm. 18.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zusammen. Der hier vorgelegte Abschnitt daraus bezieht sich auf das Wochenende vom 12. und 13. Dezember 1925:

> In einem Winter begab sich die Familie in die Pension Victoria, in Sierre, im Rhonetal, wohin die Fakultät sie alle schickte, weil das Klima dort weniger rauh ist als in Genf. François überstand eine Diphterie, die ihn bis an die Pforten des Grabes brachte. Dominique[21] gab zwischen Phasen der Heiterkeit und des Lachens wieder Anlaß zu Beunruhigung. An diesem friedlichen Ort trugen sich zahlreiche Ereignisse zu: der Tod eines Zimmernachbarn, gepflegt und betreut durch den Dichter [d. i. Franzoni], der ihm die letzte Ehre erwies; die Ankunft in einer Schneenacht in seinem offenen Auto – weiß wie ein Überlebender von der Beresina[22] – des berühmten Basler Schriftstellers Carl Jacob Burckhardt; sodann das Abenteuer mit dem Kalb, das für den Schlachthof bestimmt war und nach seiner Mutter rief, wovon sein Begleiter [Burckhardt] später unter dem Titel »Spaziergang mit François Franzoni« erzählen wird; es ist dies der denkwürdige Nachmittag, den sie zu dritt in dem alten Turm von Muzot bei dem österreichischen Autor Rainer Maria Rilke verbrachten, der – nachdem er die Verse seines ihm bisher unbekannten Besuchers sich hatte vortragen lassen – ihn mit Lob überhäufte, das zu verdienen dieser niemals geglaubt hätte; er hatte hinzugefügt: »Sie sind Italiener, der sich französisch ausdrückt, Sie haben dieser Sprache einen neuen Klang gegeben.« Am nächsten Tag habe er [d. i. Rilke] zu Burckhardt gesagt: »Ich habe in seinen Werken bisweilen Anklänge an Leopardi gefunden; alles Sichtbare drückt sich bei ihm in seiner Fülle aus wie in toskanischem Licht.«

Burckhardts Essay zufolge widmeten Rilke und seine Gäste den Nachmittag des 13. Dezember Gesprächen literarischen Inhalts. Folgt man dagegen den Ausführungen Franzonis und denen seiner Ehefrau, so sei es in der Hauptsache um den Vortrag von Gedichten gegangen. Daß Rilke und seine Gäste einander ihre Gedichte vortrugen und damit im Sinne des Wortes eine Dichterlesung veranstalteten, darf als sicher gelten. Es stellt sich aber auch die Frage, warum Burckhardt, als er nach Jahren über diesen Besuch bei Rilke schrieb, mit keiner Silbe erwähnt, daß er mit Franzoni in der Fensterlaibung in Rilkes Arbeitszimmer sitzend dem Gedichtvortrag des Gastgebers aufmerksam gelauscht hat, obwohl er nur Stunden später sich von Lausanne aus bei Rilke für den Nachmittag

[21] Jean-Dominique Franzoni (25.9.1920–10.9.1998), François Franzonis Sohn.

[22] Beresina. Rechter Nebenfluß des Dnjepr in Weißrußland. Zwischen dem 26. und 28. November 1812 erlitt Napoleons Große Armee auf dem Rückzug von Moskau beim Übergang über die Beresina große Verluste.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

brieflich bedankte, wobei er »das kristallhaft wunderbare, traumgetragene [sic!] der letzten Verse die Sie lasen«, besonders hervorhob.

Noch offen ist schließlich auch die Frage, welche Bedeutung den beiden Themen zukommt, die Burckhardt anstelle des Vortrags von Gedichten in seinen Essay aufgenommen hat. Auch für die Begegnung mit Rilke hatte Burckhardt offensichtlich keinen besonderen Anlaß. Die Gesprächsthemen wurden von Rilke vorgegeben.

Gleich nach dem Eintreffen seiner Besucher habe Rilke das Gespräch auf ein Buch gelenkt, für das er eine besondere Vorliebe hegte: Carl Spittelers »Prometheus und Epimetheus« in der Prosafassung von 1881. Rilke habe das Werk »neben die Bibel und die Odyssee« gestellt. Auch ihm, Burckhardt, sei es damals »ein sehr liebes Buch« gewesen.[23]

Daß Rilke mit seinen Gästen über Carl Spitteler zu sprechen wünschte, nimmt nicht wunder, hatte dieser doch sechs Jahre zuvor, im Jahre 1919, den Nobelpreis für Literatur erhalten. Und nur ein Jahr war es her, daß 1924 Spittelers letztes Werk, »Prometheus der Dulder«, die umgearbeitete Fassung seines Erstlings »Prometheus und Epimetheus« von 1881, erschienen und sein Autor im selben Jahr verstorben war. Die Gesprächsteilnehmer wechselten das Thema und wandten sich in angeregtem Gedankenaustausch Briefen Petrarcas zu, den Rilke sowohl wie auch Burckhardt sehr schätzten. Rilke hatte sich als Übersetzer von drei Sonetten Petrarcas ausgewiesen und damit begonnen, Petrarcas berühmten Brief über seine Besteigung des Mont Ventoux ins Deutsche zu übertragen, ein Vorhaben, welches über die ersten vier Sätze allerdings nicht hinauskam.[24] Einem Brief vom 6. Januar 1922 an den Zoologen Jean Strohl in Zürich ist zu entnehmen, daß Rilke die Arbeit an einer

[23] Vgl. Anm. 13. Sein eigenes Verhältnis zu Spittelers Epos formuliert Burckhardt 1958 in der Rückschau auf 1925 mit den Worten: »[…] das mir selbst damals ein sehr liebes Buch war.« In: Burckhardt, Begegnungen (wie Anm. 13), S. 131. Eine ausführliche Darstellung seiner wiederholten Begegnungen mit Carl Spitteler hat Carl J. Burckhardt in seinem Brief an Otto von Greyerz (1863–1940) vom 29. September 1925 vorgelegt, zweieinhalb Monate vor seinem Treffen mit François Franzoni in Sierre und dem Besuch bei Rilke in Muzot.

[24] Von Petrarca fand Rilke einen Weg zu Augustinus, in dessen »Confessiones« Petrarca auf dem Mont Ventoux gelesen hatte. Am 28. Juni 1911 teilte Rilke seinem Verleger Anton Kippenberg mit, daß zu seinen »späten Abendbeschäftigungen […] die herrlichen Confessionen des heil. Augustinus« gehörten (Rainer Maria Rilke/Anton Kippenberg, Briefwechsel. Bd. 1. Frankfurt a. M./Leipzig 1995, S. 261). Diese »Abendbeschäftigungen« führten seit Dezember 1910 immerhin zur schriftlichen Fixierung der Übersetzung des I. Buches Kap. I (1)–XII (19) der »Confessiones«. In: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Bd. VII: Die Übertragungen. Frankfurt a. M./Leipzig 1997, S. 926–961.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Übersetzung des Petrarca-Briefes über die Besteigung des Mont Ventoux wieder aufnehmen wollte.[25]

Die Bedeutung, welche Petrarcas Brief über die Besteigung des Mont Ventoux für Rilke besaß, findet ihre Entsprechung in dem nicht weniger bedeutenden Brief 6 im 5. Buch derselben Briefsammlung.[26] Diese Entsprechung beruht freilich nur auf dem inhaltlichen Gewicht der beiden Briefe. War es Rilke, der sich von Petrarcas Schilderung der Besteigung des Mont Ventoux besonders beeindruckt zeigte, so ist es nun Burckhardt, welcher in seinem Essay noch nachträglich Kritik an dem Versagen der Kirche im 14. Jahrhundert übt. Am 1. Dezember 1343 schrieb Petrarca aus Neapel an den Kardinal Giovanni Colonna in Avignon den Brief, in welchem er von den Zuständen auf den nächtlichen Straßen Neapels, vor allem aber von Gladiatorenspielen berichtete. Burckhardt bietet in seinem Essay nur eine gekürzte Fassung dieses Briefes und beschränkt sich dabei auf die Passagen, in denen Petrarca die Gladiatorenspiele behandelt. Insoweit hat Burckhardt den Inhalt des Briefes korrekt wiedergegeben; als wortgetreu kann man die Übertragung der lateinischen Vorlage ins Deutsche indessen nicht bezeichnen, wie sich leicht erweisen läßt. Welche lateinische Ausgabe der Werke Petrarcas Burckhardt benutzt hat, bedarf noch der Klärung. In Frage käme die frühe Basler Ausgabe von 1554.[27]

Über den Nachmittag vom 13. Dezember 1925 haben sich zum Teil in erheblichem zeitlichen Abstand voneinander zuerst Franzoni, später Burckhardt und schließlich Franzonis Frau Renée geäußert. Es fällt auf, daß Burckhardt seinen Essay über den Besuch bei Rilke erst veröffentlicht hat, als Franzoni nicht mehr am Leben war. Somit hätte dieser nicht die Möglichkeit gehabt, Burckhardts Darstellung in irgendeinem Punkt zu widersprechen oder sie zu korrigieren. Auch Renée Franzoni, die aus den Erzählungen ihres Ehemannes selbst über Details unterrichtet gewesen sein muß, sah dazu wohl weder einen Grund noch einen Anlaß. In der Biographie ihres Mannes, die sie im Jahre 1972 veröffentlichte, ging

[25] Für die beabsichtigte Wiederaufnahme der Übersetzung des Petrarca-Briefes über die Besteigung des Mont Ventoux (vgl. Anm. 14, Bd. 1, Buch 4, Brief 1, S. 180–188) erbittet Rilke philologische Hilfsmitel von Jean Strohl. Doch auch diesmal führt das geplante Vorhaben nicht zum Erfolg.

[26] Petrarca, »Familiaria« (wie Anm. 14), Bd. 1, Buch 5, Brief 6.

[27] Francisci Petrarchae … Opera quae extant omnia. 3 Vol. Basel: Henricus Petri 1554 (ND 1965), hier: Tomus secundus, S. 717f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sie auf Burckhardts »Spaziergang mit François Franzoni« nur beiläufig ein. Andererseits äußerte sich auch Burckhardt über Renée Franzonis Darstellung der Ereignisse nicht, oder jedenfalls nicht öffentlich. Die Biographie ihres Mannes konnte Burckhardt noch zur Kenntnis bekommen haben. Er starb 1974, zwei Jahre nach deren Veröffentlichung.

Nicht aufgelöst ist der Widerspruch, daß Burckhardt in seiner Darstellung der Gesprächsinhalte mit keinem Wort darauf einging, daß Rilke und Franzoni einander jeweils eigene Gedichte vorgetragen haben. Er stellte statt dessen Spitteler und Petrarca in die Mitte des Gedankenaustauschs, jedenfalls in seinem Essay. Dies könnte sogar zu der Vermutung verleiten, daß Burckhardt ein Gespräch vorstellte, welches in der vorliegenden Form gar nicht stattgefunden hat. Wenn es aber so verlief, wie wir es bei Burckhardt lesen, so hat dies sicherlich auch den Grund, daß sich Franzoni – weil wieder französisch gesprochen wurde – an dem Gespräch lebhaft beteiligte, als eigentlichen Grund aber wohl den, daß die Werke Petrarcas bei jedem der drei Gesprächsteilnehmer in hohem Ansehen standen.

Als Burckhardt, der sich, was die Verurteilung der Gladiatorenkämpfe betraf, mit Petrarca, aber auch mit Rilke und Franzoni einig wußte, gleichwohl ein verharmlosendes Argument in das Gespräch einbrachte in der Erwartung, Franzoni werde darauf lebhaft reagieren, habe dieser geschwiegen. Deshalb wohl habe – Burckhardt zufolge – Rilke noch einmal das Wort ergriffen und das Gespräch gleichsam abrundend über Petrarca gesagt: »Er war des Mitleids fähig. Er versetzte sich in diese sterbenden Jünglinge, ja, er identifizierte sich.« Damit war nun auch Rilke einbezogen in die Gedanken über das Mitleid, das Mitgefühl und die Identifikation, die seine Besucher schon am Vorabend im Gespräch beschäftigt und tags darauf mit dem Kauf des Kälbchens eine handgreifliche Form gefunden hatten.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzlers »Medardus Affairen«
Teil 1: Korrespondenzen

Mitgeteilt von Hans Peter Buohler

Der Erfolg, den Arthur Schnitzlers »dramatische Historie« »Der junge Medardus« bei und nach seiner Premiere am 24. November 1910 im Wiener Burgtheater feierte, steht in auffälligem Kontrast zu seiner weiteren Rezeptionsgeschichte. Zunächst bescherten die Vorstellungen dem Theater seinerzeit einen »[n]och nicht erreichte[n] Record«;[1] 1914 erhielt Schnitzler für sein Drama den Raimund-Preis,[2] und Richard Specht mutmaßte, es könne diejenige »Historie sein […], die Arthur Schnitzlers Namen als den des ›österreichischen‹ Dramatikers kraftvoller als seine anderen Schöpfungen zu den Späteren hintragen«[3] würde. Doch zählt der *Medardus* heute sicherlich nicht mehr zu seinen bekannteren Stücken und ist im Fahrwasser der Zeitläufte von den Bühnen verschwunden: Seit einer Aufführung anläßlich des 100. Geburtstages von Schnitzler 1962 wurde es in den vergangenen 50 Jahren an keiner deutschsprachigen Bühne mehr inszeniert.[4] Ähnlich erging es der gleichnamigen Verfilmung des »Medar-

1 Im folgenden wird das Tagebuch Arthur Schnitzlers: Tagebuch 1879–1931. Hg. von Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften u. a. 10 Bde. Wien 1981–2000, mit der Sigle »TB« versehen. Die der Sigle folgende arabische Ziffer verweist auf den jeweiligen Band. – Eintrag vom 21. März 1911 (TB 4, S. 227f.).

2 Eintrag vom 27. März 1914: »Zeitung: Der seit 1908 nicht verliehene Raimundpreis mir für Medardus; Holzer für ›Gute Mütter‹.– Absicht die 2000 Kr. der Kleiststiftung zu widmen.–« (TB 5, S. 106) – Vgl. hierzu die Neue Freie Presse Nr. 17811 vom 27. März 1914 (Morgenblatt), S. 9. – Der direkt ans Wort angeschlossene Gedankenstrich ist eine Eigenart von Schnitzlers Schreibweise, welche hier übernommen wird.

3 Richard Specht, Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie. Berlin 1922, S. 300.

4 Vgl. hierzu Renate Wagner/Brigitte Vacha, Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891–1970. München 1971, bes. S. 40–45, S. 72, S. 79–83 und S. 133 sowie die statistischen Angaben in den vom Deutschen Bühnenverein bzw. dem Bundesverband Deutscher Theater herausgegebenen Zeitschriften: Die deutsche Bühne: Theatermagazin (1960–1980); Was spielten die Theater? Werkstatistik. Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz (1981/82–1989/90) und Wer spielte was? Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz (seit 1990).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dus« von 1923 durch Mihály Kertész (1888–1962), der unter dem Namen Michael Curtiz später unter anderem in »Casablanca« Regie führte: Der Film – entstanden in Zusammenarbeit mit Schnitzler – teilt das Schicksal weiterer Stummfilme und scheint heute nur noch eingefleischten Cineasten bekannt zu sein. Sicherlich ist der Geschmack Veränderungen unterworfen, und eine siebenminütige tumultartige Massenszene, die im Spiel von Licht, Nebel und Schatten die Schlacht von Aspern nachzustellen versucht, vermag uns weniger zu fesseln als damalige Kinogänger, doch taten auch Ton- und Farbfilm das ihrige. Gleichwohl bietet »Der junge Medardus« – wirft man den etwas erdrückenden historischen Ballast beiseite – ein Untersuchungsbeispiel für eine »Mehrfachverwertung« in verschiedenen Medien, das im frühen 20. Jahrhundert wohl seinesgleichen sucht. Das umfängliche Lesedrama in einem Prolog und fünf Akten, dessen Entstehung sich dank der Tagebücher Schnitzlers lückenlos rekonstruieren läßt, wurde für die Theateraufführung deutlich gekürzt, wobei sich auch die Strichfassung der Uraufführung erhalten hat.[5] Und schließlich erarbeitete Schnitzler – ausgehend von der Buchausgabe[6] – selbst ein Filmskript,[7] das im Gegensatz zu anderen seiner Entwürfe auch eine Realisation auf der Leinwand fand.

Einige dieser Aspekte hat bereits Holger Bachmann in seiner einschlägigen Studie[8] erörtert, doch können die hier zum Großteil erstmals ver-

5 Im folgenden wird das Findbuch von Gerhard Neumann/Jutta Müller, Der Nachlaß Arthur Schnitzlers. Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i. Br. befindlichen Materials. Mit einem Vorwort von Gerhart Baumann und einem Anhang von Heinrich Schnitzler, Verzeichnis des in Wien vorhandenen Nachlaßmaterials. München 1969, mit der Sigle »NL« versehen. – Vgl. neben der Burgtheater-Kopie mit ausführlichen Streichungen und Korrekturen Arthur Schnitzlers sowie von fremder Hand im Nachlaß (NL A XXIV, Nr. 13), dessen Original sich in Cambridge befindet (im Schnitzler-Bestand unter der Signatur Cambridge.A236), auch das von dem Projekt »Austrian Literature Online« in Kooperation mit der Österreichischen Nationalbibliothek digital verfügbar gemachte Exemplar unter http://www.literature.at/alo?objid=12116 [November 2011]. – Im folgenden wird die Signatur des Cambridger Bestandes der Angabe der Freiburger Signatur nachgestellt. Bestände des Deutschen Literaturarchivs Marbach werden unter der Sigle »DLA« zitiert. Eine Angabe der Mappennummer erfolgt bei dem Freiburger Bestand nur dann, wenn sie von der des Cambridger Bestandes abweicht.

6 Das Handexemplar Schnitzlers mit Anstreichungen und einigen Marginalien befindet sich in den Beständen des DLA, A:Schnitzler, 85.1.29.

7 NL A XXIV, Nr. 15, 1516–1667 [fol. (3)–153, 110 doppelt]. Cambridge.A056,02. – Kritische Edition in Vorbereitung.

8 Holger Bachmann: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. »Der junge Medardus« auf der Bühne und im Kino. Essen 2003. – Hierbei handelt es sich um die deutschsprachige und bibliographisch ergänzte Fassung seiner Dissertation: Arthur Schnitzler's »Der junge Medardus« as drama, screenplay and film. Cambridge 1997. Ein Abstract hierzu findet sich in: Index

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

öffentlichten Briefe und Materialien dazu dienen, die Dokumentation zu vervollständigen, die aufgrund ihres Umfangs zweigeteilt erscheint: Den Materialien vorangestellt wird die Korrespondenz, welche insbesondere Schnitzlers Verhandlungen mit dem Burgtheater sowie mit der Filmfirma beleuchtet. Es bieten sich so Einblicke in künstlerische Probleme, aber auch in Fragen der Autorenrechte oder der Finanzierung.[9] Diejenigen Dokumente, welche die Bühneninszenierung oder Verlagsangelegenheiten betreffen, werden nach der Kopie des Schnitzler-Nachlasses im Arthur-Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg wiedergegeben; die Filmkorrespondenz sowie die Briefe der Schauspieler an Schnitzler verwahrt – bis auf wenige Ausnahmen – das Deutsche Literaturarchiv Marbach.[10]

Die Wiedergabe der Briefe folgt einem diplomatischen Prinzip; in die Orthographie wurde nicht eingegriffen; Durch- und Unterstreichungen werden ebenfalls wiedergegeben, wobei eine einfache Streichung Hand-, eine doppelte Maschinenschrift indiziert. Kleinste Korrekturen werden nicht bewahrt. Allerdings werden Unterstreichungen Schnitzlers etwa in den Briefdurchschlägen, die der Autor bei sich behielt und nach denen die meisten seiner hier versammelten Briefe abgedruckt werden, nicht wiedergegeben, denn hierbei handelt es sich wohl um nachträgliche Hervorhebungen, die Schnitzler vornahm, um rasch das jeweilige Sujet erfassen zu können. Die teilweise vorhandene Paginierung der jeweiligen Schriftstükke erscheint in eckigen Klammern, ebenso Zusätze des Herausgebers. Die Angabe des Absendedatums erfolgt in der jeweiligen Titelzeile, im Brieftext nur dann, wenn ihm weitere Informationen wie etwa der Absendeort beigefügt sind. Die Kommentierung von Personennamen oder Werktiteln erfolgt bei deren Erstnennung, ohne daß bei weiteren Belegstellen darauf zurückverwiesen würde. Wichtige Querverweise auf die Tagebücher oder die zweibändige Auswahlausgabe der Briefe Schnitzlers[11] werden exemplarisch ebenfalls angeführt.

to theses 47 (1998) N. 2, S. 466. Vgl. auch: Ders., »Der junge Medardus« im Kontext des zeitgenössischen Historienfilms und als Teil des Werks von Michael Curtiz. In: Arthur Schnitzler und der Film. Hg. von Achim Aurnhammer, Barbara Beßlich und Rudolf Denk. Würzburg 2010, S. 55–77.

9 Die Dokumentation flankiert zudem eine kritische Edition der Drehbücher Schnitzlers, die – herausgegeben von Achim Aurnhammer – im Schnitzler-Jahr 2012 erscheint.

10 Beiden Institutionen sei für die Genehmigung zur Veröffentlichung ebenso gedankt wie dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.

11 Im folgenden wird die Auswahlausgabe der Briefe Arthur Schnitzlers: Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1981 und Briefe 1913–

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

* * *

Der »Medardus« umfaßt neben einem Vorspiel fünf Akte mit insgesamt 17 Szenen, welche in der Zeit des fünften Koalitionskrieges spielen. In ihren Grundzügen verknüpft die »dramatische Historie«, so der Untertitel, das persönliche Schicksal einzelner Figuren mit den historischen Ereignissen. 1809 belagern die napoleonischen Truppen Wien, und Medardus, der Sohn einer Buchhändlerswitwe, meldet sich freiwillig zu ihrer Verteidigung. Die Figur wurde inspiriert von dem historisch verbürgten Friedrich Staps,[12] der ein Attentat auf Napoleon verübte. Währenddessen scheint François, ein französischer Adeliger im Wiener Exil, in das seine Familie vor Napoleon flüchtete, um die Hand von Medardus' Schwester Agathe anzuhalten. Da aber François' Vater in die Ehe nicht einwilligen würde, begeht das junge Paar Selbstmord in der Donau. Medardus sucht daraufhin – einer merkwürdigen Logik folgend – seine Schwester zu rächen, indem er seinerseits Helene, die Schwester von François, zu seiner Geliebten macht und dadurch erniedrigt; seine militärische Pflicht stellt er dabei hintan. Helene und Medardus verbindet neben einer temporären Liaison das Ziel, Napoleon zu töten: Helene, da ihre Familie einen Anspruch auf den französischen Thron zu haben glaubt, Medardus, weil er seine Schwester rächen will. Aufgrund eines Mißverständnisses scheitern sie in ihrem Vorhaben: Helene, die sich zum Schein mit Napoleon einließ, wird von Medardus erstochen, der daraufhin verhaftet und als unfreiwilliger Retter des Korsen wiederum begnadigt wird; er verweigert die ihm zugedachte Gnade und wird füsiliert.

Schnitzler hatte seit 1901 wiederholt am »Medardus« gearbeitet, wobei er zunächst sein Drama um den Doppelselbstmord zu modellieren gedachte. Wie so oft legte Schnitzler die Skizze beiseite, nahm sie wieder vor, wurde unschlüssig und ließ sie wieder ruhen. Das Centenarium der Ereignisse rund um die Koalitionskriege scheint Schnitzler beflügelt zu haben, die Arbeit weiter zu verfolgen: Im Herbst 1908 begann er von neuem[13] und betrieb diesmal intensives Quellenstudium. Neben histori-

1931. Hg. von Peter Michael Braunwarth u. a. Frankfurt a. M. 1984 mit der Sigle »AS B« versehen. Die folgende römische Ziffer verweist auf die Briefe 1875–1912 (AS B I) oder die Briefe 1913–1931 (AS B II).

12 Vgl. zu Staps' (1792–1809) Biographie u. a. Friedrich Staps, […] Eine Biographie aus den hinterlassenen Papieren seines Vaters […]. Berlin 1843 sowie Bernhard von Poten, [Art.] Stapß, Friedrich. In: Allgemeine Deutsche Biographie 35 (1893), S. 461f.

13 Eintrag vom 26. Oktober 1908: »Nm. Medardus neu begonnen.–« (TB 3, S. 362)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schen Arbeiten studierte Schnitzler auch die Berichterstattung der Wiener Tagespresse, welche etwa die Jahrhundertfeiern der Schlacht von Aspern ausführlich kommentierte,[14] wie die entsprechenden Artikel im Nachlaß zeigen.[15] Die Arbeit kam voran, so daß er zu Beginn des Jahres 1909 ein Resümee der vergangenen zwölf Monate zog: »Vielerlei wurde in diesem Jahr begonnen; wirklich vollendet nichts. […] am 26. October der Medardus ernstlich begonnen, und die neue Skizze nähert sich dem Schluß.«[16] Im Juni 1909 schließlich reichte Schnitzlers sein Manuskript im Wiener Burgtheater ein – ohne daß er zuvor jemanden einen Blick darauf hätte werfen lassen: »Med. ist das erste Stück, das ich eingereicht, ohne daß es ein andrer kennt. Auch O. kennt nur die frühere Fassung. Will noch nicht an die Realität glauben; es wäre eine große Freude.–«[17]

Der gedämpfte Optimismus war angebracht, denn bis zur Bühnenpremiere des Werkes sollten noch einmal fast anderthalb Jahre verstreichen. Ein theaterpraktisches Problem stellte etwa die ausufernde Liste der *dramatis personae* dar: 79 Personen und Personengruppen[18] werden genannt; es kämen, wie Karl Kraus spöttisch bemerkte, »auch ein Blinder und ein Buckliger«[19] vor. Diese und andere Schwierigkeiten stehen am Anfang des Briefwechsels mit dem Burgtheater, der sich insbesondere auf die Zeit zwischen Juni 1909 und Februar 1910 konzentriert. Neben der Schwierigkeit der Monumentalität des Dramas werden etwa auch Fragen der Besetzung oder Bedenken der Zensur diskutiert. Viele der erwähnten Schauspieler sind heute vergessen – von Ausnahmen wie Hedwig Bleibtreu[20] oder Josef Kainz[21] abgesehen. Doch hatten (und

14 Vgl. etwa die Neue Freie Presse Nr. 16072 vom 20. Mai 1909 (Morgenblatt), S. 1.

15 NL A XXIV, Nr. 7. Cambridge.A94.

16 Eintrag vom 1. Januar 1909 (TB 4, S. 37).

17 Eintrag vom 28. Juni 1909 (TB 4, S. 77).

18 Vgl. Richard H. Allen, 79 Personen: Character Relationships in Schnitzler's »Der junge Medardus«. In: Studies in German literature of the nineteenth and twentieth centuries. Festschrift for Frederic E. Coenen. Hg. von Siegfried Mews. Chapel Hill 1970, S. 149–156.

19 Karl Kraus, Gabor Steiners Hamburgische Dramaturgie. In: Die Fackel 12 (1910), H. 313/14, S. 6f., hier S. 7.

20 Hedwig Bleibtreu(-Roempler) (1868–1924) war seit 1893 am Burgtheater. Vgl. Mitzi Friedmann, Hedwig Bleibtreu. Das Portrait einer Schauspielerin. Wien/Leipzig 1933 und Gertrud Doublier, Hedwig Bleibtreu. Ein Beitrag zur Geschichte des Burgtheaters. Mit e. Vorwort von Max Millenkovich-Morold. Wien 1933.

21 Vgl. zu Josef Kainz (1858–1910) neben den zeitgenössischen Würdigungen etwa von Eugen Isolani, Josef Kainz: Ein Lebensbild. Berlin 1910, oder Herman Bang, Josef Kainz. Berlin 1910, zuletzt Judith Eisermann, Josef Kainz. Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers. München 2010.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

haben auch heute noch) gerade sie im Verbund mit den übrigen Beteiligten einen wesentlichen Anteil am Erfolg oder Mißerfolg des Stückes. Entsprechend machten sich Schnitzler ebenso wie der Intendant Paul Schlenther[22] frühzeitig Gedanken, wer für welche Rolle in Betracht zu ziehen sei. Aufschlußreich ist hier ein Gesprächsprotokoll, das Schnitzler vermutlich im August 1909 anfertigte.

Zeitgleich übersandte Schnitzler das Manuskript dem Fischer-Verlag. Auch hier wurden strategische, technische und ästhetische Fragen – etwa der typographischen Umsetzung – von Beginn an mitbedacht. Ungeachtet der Tatsache, daß der »Medardus« »nahezu doppelt so lang als ein normales abendfüllendes« Werk sei, glaubte Schnitzler im Sommer 1909 an »gewisse Aufführungschancen, über die mich näher auszulassen heute verfrüht wäre«, indes schien ihm »Ende Oktober«[23] nicht unwahrscheinlich zu sein. Schnitzlers skeptischer Optimismus erhielt einen Dämpfer, als sich Schlenther in seinem Brief vom 18. August 1909 von Marienbad aus erstmals ausführlich zu dem »anmutigen Monstrum« äußerte:

> Nachdem ich erst jetzt dem »Jungen Medardus« die nötige Durcharbeitung konnte angedeihen lassen, stehe ich vor einer Schwierigkeit, mich Ihnen mitzuteilen, die der Schwierigkeit des ganzen Unternehmens entspricht. Nach längerer Überlegung finde ich keinen andern Ausweg, als Ihnen alle meine Aufzeichnungen zu schicken, die ich mir während und nach der Lektüre gemacht habe, die aber nur für mich selbst bestimmt waren und die ich auch jetzt für mich selbst bestimmt wissen möchte. […]. Sie finden darin völlig ungeschminkt ausgedrückt die Lust und auch den Schmerz an Ihrem anmutigen Monstrum. Zu versuchen, es der Bühne zu geben, bin ich nach wie vor bereit und betrachte das Ganze vorläufig noch als diskutabel.[24]

In seinen Aufzeichnungen wurde Schlenther noch deutlicher, indem er dem »Medardus« bescheinigte, »ein höchst anheimelndes, höchst liebenswürdiges, aber leider kaum aufzuführendes Werk«[25] zu sein. Bühnen- oder doch nur Lesedrama – Schnitzler mußte Überzeugungsarbeit leisten und suchte das direkte Gespräch mit Schlenther, doch verging

22 Paul Schlenther (1854–1916) war von Januar 1898 bis Februar 1910 Direktor des Burgtheaters. – Vgl. auch Eduard Frank, Das Burgtheater unter der Direktion von Paul Schlenther (1898–1910). Wien 1931; Karl Bohla, Paul Schlenther als Theaterkritiker. Dresden 1935 und Weggefährten Gerhart Hauptmanns: Förderer, Biographen, Interpreten. Hg. von Klaus Hildebrandt und Krzysztof A. Kuczyński Würzburg 2002.

23 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2074f. Cambridge.B0121g.

24 NL N XI. Cambridge.B0091b.

25 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

über ein Monat, ohne daß es zu einem Treffen gekommen wäre. Schnitzler sah sich daher Ende September 1909 zu einer ausführlichen Stellungnahme und gewissen Zugeständnissen genötigt und glaubte, »dass sich innerhalb der einzelnen Szenen, sogar zum Vorteile der theatralischen Wirkung sehr viel streichen lässt«.[26] Insgesamt kamen nur wenige Bühnen für eine Umsetzung in Frage, da nur Häuser einer bestimmten Größe mit dem notwendigen Personal und entsprechenden finanziellen Kapazitäten ausgestattet waren. Um so konzessionsbereiter mußte Schnitzler sein. Da Schlenther weiterhin zögerte, reichte Schnitzler das Stück Mitte Oktober auch am Deutschen Theater in Berlin ein: »U. a. an Kahane[27] (Deutsches Theater) das gestrichene Med.-Ex. eingesandt.«[28] Die folgenden Differenzen mit Max Reinhardt[29] zeigen die Briefe[30] und wirken bis in die Korrespondenz von Schnitzler mit Fischer hinein, in der Schnitzler manches äußerte, was er Schlenther gegenüber verschwieg. Die Korrespondenz zwischen Autor und Verleger beziehungsweise seinen Mitarbeitern wird hier teilweise nur in Auszügen geboten; der thematische Schwerpunkt machte eine Beschränkung auf Passagen notwendig, die sich im engeren Sinne mit dem »Medardus« befassen.[31]

Im Herbst 1909 war letztlich nichts entschieden und Schnitzler leicht resigniert: »Überdies enerviert mich die Medardus Angelegenheit – ich kann nicht einmal sagen, über Gebühr, da materiell und anderweitig viel davon abhängt.«[32] Schlenthers Bedenken zerstreuten sich nicht: Es waren keine Probleme der Zensur oder der zeitlichen Dauer, sondern der Besetzung. Hatte Schnitzler ursprünglich auf eine Premiere im Herbst 1909 gehofft, so brachte der Intendant in seinem Brief vom 17. November 1909 nun sogar den Herbst 1910 ins Gespräch. Formell und höflich ersuchte Schnitzler – etwa in seinem Brief vom 7. Dezember – um Entscheidungen:

26 Ebd.
27 Arthur Kahane (1872–1932) war Oberspielleiter von Max Reinhardt.
28 Eintrag vom 16. Oktober 1909 (TB 4, S. 96).
29 Max Reinhardt (1873–1943).
30 Vgl. Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern. Hg. von Renate Wagner. Salzburg 1971.
31 Gleichwohl stellt die systematische Sichtung der umfangreichen Verlagskorrespondenz ein lohnendes Desiderat dar.
32 Eintrag vom 25. November 1909 (TB 4, S. 105).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Sie werden es nicht unbillig finden, wenn ich nach so langer Verhandlungsdauer die Erledigung der Angelegenheit sehnlichst dabei wünsche, umso mehr, als meine weiteren Dispositionen über das Stück (und zum Teil auch die Verfügung über andere Arbeiten) von der definitiven Entscheidung des Burgtheaters in vieler Beziehung abhängig sind.[33]

Schnitzler fühlte sich hingehalten und vermutete hinter der Schlentherschen Burgfassade andere Gründe für den schleppenden Gang der Dinge. So erkundigte er sich im Dezember beim »Apparat« des Hauses in Gestalt des »literarisch-artistischen Sekretärs« Richard Rosenbaum nach dem Stand der Dinge. Entsprechende Notizen des Gesprächsverlaufs haben sich erhalten und fügen den offiziellen Verlautbarungen Schlenthers eine aufschlußreiche Perspektive hinzu. Die Diskrepanz zwischen Denken und Sagen wird gleichwohl auch auf der Seite Schnitzlers offenkundig, der sich privatim über »die Vorgänge in Schlenthers alkoholisiertem Hirn«[34] ausließ.

Mag man Rosenbaum Glauben schenken, lag des Pudels Kern an anderer Stelle – und der Verlauf der Dinge scheint ihm Recht zu geben. So berichtete die Wiener Tagespresse am Heiligen Abend 1909 über die »Direktionskrise im Hofburgtheater«. Schlenther, so war zu lesen, habe »bereits wiederholt […] um seine Demission gebeten«, und eine Mitteilung seines potentiellen Nachfolgers Alfred von Berger[35] wurde als das »offizielle Eingeständnis« gewertet, »daß am Wiener Burgtheater eine Direktionskrise ausgebrochen« sei:

> Entgegen aller Schönfärberei, mit der immer aufs Neue versichert wurde, es gäbe gar keine Schlenther-Frage, […] wird nunmehr zugegeben, daß Hofrat Schlenther tatsächlich bereits demissioniert hat und daß binnen kurz oder lang ein neuer Mann das Direktionsbureau im Burgtheater beziehen wird. […] Die öffentliche Meinung des ganzen kunstliebenden und kunstverständigen Wien, das sich mit aller Entschiedenheit gegen die unhaltbaren Zustände im Wiener Burgtheater wendete, hat einen Sieg davongetragen. Höchste Zeit, daß jenes Blatt in der Geschichte unserer Hofbühne, das den Namen des gegenwärtigen Direktors trägt, endgiltig gewendet werde! Das Wiener

33 NL N XI. Cambridge.B0091b.

34 Ebd.

35 Alfred Freiherr von Berger (1853–1912) wurde am 1. März 1910 Direktor des Burgtheaters und blieb dies bis zu seinem Tode am 24. August 1912. – Vgl. Konrad Schrögendorfer, Schicksal Burgtheater. Alfred Freiherr von Berger und der Anbruch der Moderne. Graz u. a. 1966.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Burgtheaterpublikum kann Herrn Hofrat Schlenther nicht die beispiellose Verarmung des Spielplanes unserer Hofbühne verzeihen.[36]

Die Sprache der Zeitungen ließ an Deutlichkeit wenig zu wünschen übrig, und ob es unter solchen Umständen Schnitzler zum Vorteil gereicht hätte, wäre sein »Medardus« noch unter der Direktion Schlenthers inszeniert worden, darf bezweifelt werden.

Doch begannen nun erneut Verhandlungen – schließlich mußte Alfred Freiherr von Berger, als er tatsächlich als Nachfolger Schlenthers feststand, noch überzeugt werden. Dies gelang jedoch vergleichsweise rasch – Berger und Schnitzler waren befreundet –, so daß Schnitzler seinem Verleger am 12. Februar 1910 endlich mitteilen konnte: »Der junge Medardus ist am Burgtheater offiziell angenommen und soll in der ersten Oktoberhälfte d. J. zur Aufführung kommen.«[37] Die Buchausgabe nahm in den folgenden Monaten sukzessive Gestalt an; die Nachricht, daß Schnitzlers neues Werk zur Aufführung gelangen würde, rief zudem weitere interessierte Schauspielhäuser auf den Plan.

Aus der »ersten Oktoberhälfte« wurde letztlich der 24. November 1910, doch der Schwebezustand des vorigen Jahres war vorbei.[38] Schnitzler zeigte sich nach der Generalprobe erleichtert,[39] das Publikum nach der Premiere begeistert: »der große Erfolg war erklärt. Im ganzen wurde ich wohl 30mal gerufen. –«[40] Die Kritiken kategorisierte Schnitzler am 28. November in seinem Tagebuch in einer »Statistik der kleinen Menschlichkeiten«:

Die vorzüglichsten und höchst anerkennenden Kritiken diesmal in antisemitischen Journalen, oder wenigstens von zweifellosen Ariern: Reichspost, Vaterland; Burckhard, Morold. Die missfälligsten und den Erfolg soweit als möglich unterschlagend: Hugo Ganz (Frkf.), Siegfried Loewy – Großmann (Berl. Tgbl.) Wittmann (N. Fr. Pr.), also die Esoijuden.– Natürlich gibts Ausnahmen und Übergänge. Am rückhaltlosesten Ludwig Bauer (M. N. N.) – Polgar heute in der S. u. M. Ztg… nicht ohne Respekt – aber plötzlich schlägt der alte Haß wieder durch … So charakteristisch für ihn – […] Im ganzen ist auch zu constatiren, daß diejenigen Kritiker, die ich kaum oder gar nicht

36 Neue Freie Presse Nr. 16287 vom 24. Dezember 1909 (Morgenblatt), S. 9.

37 NL Q.I Nr. 6 (Mappe Oo), 2106. Cambridge.B0121g.

38 Vgl. auch den Tagebucheintrag vom 1. Juli 1910: »Vm. Villa, dann Burgtheater Decorations Probe (schematisch) für den Medardus – am 30.6. v.J. war die erste – wer mir damals prophezeit hätte – die nächste am 1. Juli – aber nächstes Jahr!« (TB 4, S. 158)

39 Eintrag vom 23. November 1910: »Es ging über alle Maßen gut, von 10–3 – und war eine der besten Vorstellungen, die ich je auf einem Theater gesehen.« (TB 4, S. 195)

40 Eintrag vom 24. November 1910 (TB 4, S. 195).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kenne, anständig referiren;– und gerade Ganz und Loewy, Großmann … (»beispielmäßig«) – bei dieser Gelegenheit zu verraten nicht umhin können, daß sie mir anmerken, wie zuwider sie mir sind.–[41]

Auch die Buchausgabe verkaufte sich bestens, und einen Tag nach der Uraufführung notierte Schnitzler, Fischer müsse »schon 5 neue Auflagen drucken, nach den 3, die vor wenigen Tagen erschienen sind.«[42] Schnitzler vergaß keineswegs, wem er den Erfolg zu verdanken hatte: nicht nur schrieb er Berger, sondern er versandte als Weihnachts- und Dankesgabe auch den Schauspielern persönlich gewidmete Exemplare seines Dramas; sie dankten Schnitzler ihrerseits – teilweise auf Visitenkarten. »Der junge Medardus« war »das Tagesgespräch von Wien«,[43] was sich nicht zuletzt daran ablesen läßt, daß nach kurzer Zeit »allabendlich zwei Medardusparodien aufgeführt«[44] wurden.

Doch blieb der Siegeszug der dramatischen Historie – sieht man von einem geglückten Gastspiel im Mai 1911 in Prag ab – weitgehend auf Wien beschränkt. Die Anforderungen des Stückes überstiegen die Möglichkeiten vieler Bühnen, so daß letztlich »nichts anderes übrig bleiben [wird], als abzuwarten, der Medardus wird sich schon durchsetzen.«[45] Neben einer Aufführung in München kam Berlin in Betracht, doch erst im Herbst 1914 war das Schauspiel dort zu sehen. Es sollte »quasi ›actuell‹«[46] sein, doch es ging im Ausbruch des Ersten Weltkriegs unter. Von der Inszenierung war Schnitzler wenig angetan:

Medardus im Lessingth. […] Die Wirkung war matt, spärlicher Applaus;– ich kam erst, allerdings lebhaft gerufen, am Schluss. Der Grund des Abfalls: Allgemeinstimmung; dumme Striche;– falsche Darstellung des Herzogshofs,– leises Sprechen […],– lange Pausen.[47]

Hatte der »Medardus« in Wien für einen Einnahmerekord des Burgtheaters gesorgt, so wurde er in Berlin nach nicht einmal zwei Wochen aus dem Repertoire verbannt:

41 Eintrag vom 28. November 1910 (TB 4, S. 197). – Zur Aufschlüsselung der Feuilletonisten s. das Register in TB 10.
42 Eintrag vom 25. November 1910 (TB 4, S. 196).
43 Die Bombe Nr. 49, 4. Dezember 1910, S. 3.
44 NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2172f. Cambridge.B0121g.
45 NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 462f. Cambridge.B0121b.
46 Eintrag vom 31. Juli 1914 (TB 5, S. 128).
47 Eintrag vom 24. Oktober 1914 (TB 5, S. 145).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Medardus in Berlin scheint abgesetzt. Die Kritik hat nun leicht finden – die Zeit für diese schwankenden Helden sei vorbei, und man brauche meine Skepsis nicht – u. dergl… hätten sies gut gespielt und nicht so albern zusammengestrichen, so ginge das Publikum doch hinein.–[48]

Schnitzler glaubte weiterhin an sein Werk, fühlte sich zunehmend unverstanden und wurde – 1912 war er 50 Jahre alt geworden – von den Jungen und Jüngsten zunehmend als Dichter einer vergangenen Welt kritisiert.

Während des Ersten Weltkriegs zögerte Schnitzler noch, den »Medardus« in filmisch verwandelter Gestalt wiederkehren zu lassen. Interesse an einer Verfilmung bekundeten nach dessen Ende neben der Wiener Sascha-Film A.G.,[49] die sich bereits im März 1920 an Schnitzler gewandt hatte, auch die »Oesterreichische Kinofilm Industrie Gesellschaft« sowie die »Projectograph«-Filmgesellschaft. Die zunächst abwartende Haltung wich alsbald, denn zum einen interessierte sich Schnitzler für die noch relativ junge künstlerische Ausdrucksform des Films,[50] zum anderen hatte er pekuniäre Sorgen. Nach erfolgversprechenden Treffen mit Vertretern der Sascha machte sich Schnitzler daran, sein Drama zu bearbeiten.[51] Er verfaßte im Februar und März 1920 ein 152 Seiten umfassendes Drehbuch,[52] das er Arnold Pressburger, dem Direktor der Sascha-Filmgesellschaft,[53] übermittelte. Doch mußte sich Schnitzler auch hier in Geduld üben: Zu einer Einigung kam es erst im April 1922. Der entsprechende Brief Schnitzlers zeugt davon, wie er darauf bedacht war,

48 Eintrag vom 5. November 1914 (TB 5, S. 148).

49 Vgl. zur Geschichte der »Sascha« und des österreichischen Films u. a. Franz Antel/Christian F. Winkler, Hollywood an der Donau: Geschichte der Wien-Film in Sievering. Wien 1991; Christian F. Winkler, Wien-Film: Träume aus Zelluloid. Die Wiege des österreichischen Films. Erfurt 2007 und Wien im Film: Stadtbilder aus 100 Jahren. Hg. von Christian Dewald u. a. Wien 2010.

50 Vgl. u. a. die Sammelbände Arthur Schnitzler und der Film (wie Anm. 8) und Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Hg. von Thomas Ballhausen u. a. Wien 2006 sowie die älteren Beiträge von Walter Fritz, Schnitzler und der Film. In: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 5 (1966) H. 4, S. 11–51, sowie Manfred Kammer, Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. Aachen 1983. Neben einzelnen Fallstudien wie Bachmann, Arthur Schnitzler und Michael Curtiz (wie Anm. 8) vgl. zudem Sandra Nuy, Arthur Schnitzler ferngesehen. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1989). Münster 2000.

51 Vgl. Anm. 6.

52 Vgl. Anm. 7.

53 Arnold Pressburger (1885–1951), Filmproduzent. – Vgl. Jan Distelmeyer, Alliierte für den Film: Arnold Pressburger, Gregor Rabinowitsch und die Cine-Allianz. [München] 2004.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seine Autorenrechte zu sichern und zudem auf einer raschen Realisation bestand. Denn der Napoleon-Stoff war ein beliebtes Sujet, und bereits im Jahr zuvor hatte Schnitzler verärgert darauf hingewiesen:

> Schwierigkeiten der Medardus-Verfilmung;– die vielen Napoleon-Films, die uns (dank der Nachlässigkeit Sterns) zuvorgekommen etc.;– ich erklärte keinen Werth mehr darauf zu legen […].[54]

So gestand Schnitzler der Sascha noch etwas mehr als ein Jahr zu, um den Film zu beenden; ansonsten fiele das Urheberrecht wieder an ihn zurück. Etwa legte er Wert auf »Ingerenz meinerseits auf Regieführung und insbesondre Besetzung« und ließ auch das von ihm verfaßte »für Filmzwecke zu benützende[] Szenarium«[55] im Vertrag festschreiben. Schnitzler sah sich durchaus als Vorkämpfer für Autorenrechte, suchte gewissermaßen einen Präzedenzfall zu schaffen, indem er seine Stellungnahmen »nicht nur in meinem eigenen Interesse, sondern auch aus allgemeinen für die Gesamtheit der Autoren bedeutungsvollen Erwägungen für geboten erachte[te].«[56] Mit Verve schrieb er gegen den

> Widerspruch […] zwischen dem grossartigen, geradezu verschwenderischen Gebahren der Filmindustrie, insoweit allgemeine Aufmachung – Regie, Massenaufnahmen, Reklame, künstlerische Durchführung und dergleichen in Frage kommt, und dem eher ablehnenden, gewissermassen nervös-ängstlichen Verhalten gegenüber den Ansprüchen des Autors der Grundidee selbst in Fällen, wo der Name des Autors und die Filmmässigkeit und Filmfruchtbarkeit des Sujets zu den Erfolgchancen und Verwertungsmöglichkeiten in ganz wesentlichem Masse beitragen oder beigetragen haben.[57]

Wie einerseits die Skepsis Schnitzlers wich – andererseits die finanziellen Sorgen angesichts der grassierenden Hyperinflation wuchsen, zeigt sich etwa daran, daß er im Oktober 1923 weitere Verfilmungen ins Auge faßte: »Wenn Sie, sehr geehrter Herr Generaldirektor, […] wegen Verfilmungen anderer meiner Werke, eventuell Filmsujets mich gelegentlich sprechen wollen, so stehe ich gern zur Verfügung.«[58] Die wirtschaftliche Situation spiegelt sich hier in den Zahlenjonglagen mit Kronen, Dollars

54 Eintrag vom 15. Februar 1921 (TB 7, S. 144).
55 DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469.
56 Ebd.
57 Ebd.
58 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Friedenskronen und in Schnitzlers Insistieren auf den ihm zustehenden Einnahmen; im November 1923 machte in Wien »ein einziges dem Sascha-Konzern gehöriges Kino mit dem ›Medardus‹ eine Sonntags-Einnahme von weit über 20 Millionen«[59] – doch waren die Summen nurmehr Schall und Rauch:

> Aber die Summen, die durch die Luft fliegen! Bedeuteten sie nur noch was!– Interessant wie in den letzten 3 Jahren der ›Marktwerth‹ und die internationale Geltung meines Namens gestiegen ist. Nm.– zerstört.–[60]

»Der junge Medardus« erreichte dennoch – teilweise unter mehr oder minder getreu übersetztem Namen[61] – in den folgenden Jahren in vielen europäischen Ländern durchaus Erfolge,[62] wenngleich ihm der große Durchbruch versagt blieb und die Filmrollen im Zuge der weiteren cineastischen Entwicklung schließlich eingelagert wurden und in Vergessenheit gerieten. Gleichwohl bleibt die Wiederentdeckung des Werks, das Schnitzler die »Medardus Affairen mit Reinhardt und Schlenther«[63] sowie Pressburger einbrachte, im Spannungsfeld von Schreibtisch, Bühne und Leinwand lohnenswert.

59 Ebd.

60 So Schnitzler bereits am 26. Januar 1920 (TB 7, S. 16). – Vgl. etwa auch den Eintrag vom 9. November 1920: »Nachricht der amerik. Bank über die von der Firma eingezahlten 4.000 D. (eigentlich 5,– nur fällt 20% an die Agenten) – – nach dem jetzigen Kurs über 1½, fast 2 Mill.;– also ungefähr was ich in 25 Jahren mit all meinen Sachen zusammen in der Welt verdient! Die ganze Blödsinnigkeit unsrer künstlerischen – und finanziellen Zustände drückt sich darin aus!–« (TB 7, S. 106)

61 Alternativ-/a.k.a.-Titel: »Passions of the Great« (England), »De jonge Medardus« (Niederlande), »Napoleon en de slag aan den Donau« (Flandern), »Glorie« (Flandern), »Gloire« (Frankreich, Belgien), »Pour l'Honneur« (Frankreich, Belgien), »La congiura dei Valois o Il giovane medardo« (Italien), »Az ifju Medardus« (Ungarn).

62 Kinostart: 5. Oktober 1923 (Wien, Eos-Lichtspiele), 16. März 1924 (England, London, Royal Opera House), Januar 1925 (Frankfurt), 6. März 1925 (München, Filmpalast Blumensäle), 25. Mai 1925 (Berlin, Ufa-Theater am Kurfürstendamm), 10. Juli 1925 (Niederlande, Den Haag, Asta), 21. August 1925 (Niederlande, Amsterdam, Cinema Royal), 28. Januar 1926 (Belgien, Brüssel, Cinéma de la Monnaie), 28. Mai 1926 (Belgien, Antwerpen, Americain Palace), Mai 1927 (Frankreich, Paris, L'Opéra).

63 Eintrag vom 24. Februar 1912 (TB 4, S. 305).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Richard Rosenbaum an Arthur Schnitzler, 25. Juni 1909[64]

Wenns beliebt Besuch Montag halb zwölf[65] sehr erfreulich. Ergebenst grüßend Rosenbaum

25/6 09[66]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 15. Juli 1909 (Auszug)[67]

Lieber Herr Fischer,

[…] Vertraulich. Ich bin eben mit der letzten Feile eines Stücks beschäftigt, das ich Ihnen in drei Abteilungen zum Druck übersenden möchte. Es ist nahezu doppelt so lang als ein normales abendfüllendes, hat aber trotzdem gewisse Aufführungschancen, über [2] die mich näher auszulassen heute verfrüht wäre. Es ist eine dramatische Historie aus dem Jahre 1809 in einem Vorspiel und fünf Aufzügen. / 17 Bilder /

Vorläufig soll es nur in Fahnen abgezogen werden, doch werde ich wohl eine grössere Anzahl dieser Fahnenexemplare benötigen. Erscheinen soll das Buch, auch wenn keine Aufführung erfolgt, jedenfalls vor Weihnachten. Kommt eine Aufführung zustande, zur entsprechenden Zeit, das wäre keineswegs vor Ende Oktober. Ueber die Ausstattung reden wir vielleicht besser erst, wenn Sie das Stück kennen. Jedenfalls wäre lateinischer hübscher Druck anzuwenden. Den ersten Teil, das ist das Vorspiel und ersten Akt, würde ich etwa gegen 25. Juli, die beiden andern nach je zehn bis vierzehn Tagen senden, so dass

64 NL N XI (Mappe ohne Blattnumerierung). Cambridge.B0091b. – Richard Rosenbaum (1867–1942) war von Paul Schlenther 1898 als Dramaturg an das Burgtheater berufen worden und dort seit 1903 »literarisch-artistischer Sekretär«.

65 Vgl. auch den Eintrag vom 28. Juni 1909 in TB 4, S. 76, sowie den Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm. Hg., eingeleitet und erläutert von Oskar Seidlin. Tübingen 1975, S. 276–278 (im folgenden unter der Sigle »BW Brahm« zitiert). – Otto Brahm (1856–1912).

66 Die Datumsangabe wurde von Schnitzler handschriftlich ergänzt.

67 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2074f. Cambridge.B0121g. – Vgl. die entsprechenden Tagebucheinträge im Juli und August 1909 (TB 4, S. 80–83).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Druck im letzten Drittel August jedenfalls beendet sein könnte. Sende ich früher, so müsste auch der Druck früher fertiggestellt sein.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 20. Juli 1909[68]

z. Zt. Landro (Südtirol)[69]
den 20/7. 09

Lieber Herr Doctor!

Ihr neues Stück setzen wir wohl am besten in der Antiquaschrift, mit der Comtesse Mizzi[70] gesetzt ist. Die Druckfläche müsste voller werden also besser ausgenutzt werden, weil der Umfang des Buches sonst zu stark anschwillt; das geschieht dadurch, dass die Personentitel in die Zeilen des Dialogs gerückt werden, was sehr gut wirkt. Liegt es im Styl des Stückes dass das Satzbild kühl und ernst wirken soll, so wäre event. an das Satzbild der Dramen Ibsens (in der Volksausgabe)[71] zu denken; nur dass das Format dem der Comtesse Mizzi angepasst sein ~~soll~~ könnte. Die Personentitel sind ~~in~~ bei den Dramen Ibsens zu groß gesetzt; das könnte etwas kleiner werden. Haben Sie andere Wünsche, so können wir ja den Satz ganz so gestalten wie Sie wollen. Ich mache Sie auch auf die Schrift der Prosaischen Schriften Hofmannsthals[72] aufmerksam, die ruhig und heiter wirkt. (Bei Verwendung dieser Schrift wäre auch an das gleiche Format zu denken.)

Vielleicht schreiben Sie mir eine Zeile darüber, damit ich meinem Bureau die notwendigen Anweisungen geben kann.

Ueber die weitere Gestaltung des Buches mache ich Vorschläge sobald ich die Fahnen gelesen habe.

68 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 362f. Cambridge.B0121b. – Vgl. auch Samuel Fischer/Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt a. M. 1989, S. 84 (im folgenden mit der Sigle »BW Fischer« versehen).

69 Landro/Hohlenstein südlich von Dobbiaco/Toblach.

70 Komtesse Mizzi oder Der Familientag. Komödie in 1 Akt. Berlin 1909.

71 Henrik Ibsen, Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden. Einzige autorisierte deutsche Ausgabe. Hg. von Julius Elias und Paul Schlenther. Berlin 1907/08.

72 Hugo von Hofmannsthal, Die prosaischen Schriften. Gesammelt in vier Bänden. Berlin 1907–1917. – Letztlich erschien – darauf macht auch BW Fischer (wie Anm. 68), S. 862, aufmerksam – der »Medardus« »im gleichen Format und in der gleichen eleganten Antiqua wie Hofmannsthals ›Prosaische Schriften gesammelt‹ […]; die ›Personentitel‹ wurden nicht in Versalien gesetzt (wie in der Ibsen-Volksausgabe von 1907), sondern kursiv.«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Seit ein paar Tagen haben wir schönes Wetter und damit Ursache mit unserem Aufenthaltsort in jeder Hinsicht sehr zufrieden zu sein. Mit den besten Wünschen für einen guten Sommer und mit herzlichsten Grüssen von uns zu Ihnen

Ihr SFischer

Arthur Schnitzler, Notizen, Juni bis August 1909[73]

Medardus wird etwa am 10. Juni 1909 dem Burgtheater eingereicht.

Am 28. VI. werde ich auf meine Anfrage hin telegraphisch ins Burgtheater beschieden, gleich in die Kanzlei von Hofrath Schlenther geleitet.

Er sagt: »Sie haben uns da eine harte Nuss zu knacken gegeben, ich wollte Sie erst herbitten, wenn ich Ihnen etwas Näheres sagen könnte, ich komme eben vom Fürsten Montenuovo.[74] Er hat das Stück eben zu Ende gelesen und folgende Bedenken ausgedrückt: 1. der Name Berry.[75]

Ich: »Lässt sich ändern, indem man den Namen einer bereits ausgestorbenen bourbonischen Linie dafür einsetzt.[«]

2. Bedenken: die Szene, die in Schönbrunn spielt. (als Residenz des Kaisers).

Ich: »Das lässt sich nicht ändern.«

3. Bedenken: die nicht sehr schmeichelhafte Schilderung der Wiener, die es sich nicht gerne werden gefallen lassen.

[2] Ich: »Man kann vielleicht einige Stellen mildern, aber im Wesentlichen lässt sich da nichts ändern. Uebrigens hätten die Wiener sehr Unrecht sich zu beklagen, denn eine der sympathischesten Figuren des Stückes, Eschenbacher, den ich zu einem Wiener gemacht habe, stammte in Wirklichkeit vom Bodensee. Auch geben mir die Memoiren und alle anderen Dokumente aus der Zeit Recht.

Auf diesen 3 Punkten wird weiter gar nicht insistiert.

73 NL N XI. Cambridge.B0091b.

74 Alfred Fürst von Montenuovo (1854–1927), Hofbediensteter, seit 1909 erster Oberst-hofmeister des Kaisers Franz Joseph I.

75 Vgl. auch die Burgtheaterfassung (wie Anm. 5), in welcher im Verzeichnis der dramatis personae der »Vicomte von Berry« dem »Marquis von Valois« weicht.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nun kommen die zahlreichen Verwandlungen zur Sprache, die stimmungstörend wirken könnten. Schlenther sagt zuerst, dass jede Verwandlung etwa 20 Minuten in Anspruch nähme, wodurch der Abend sehr lang würde, abgesehen von der Länge der Szenen.

Ich: »Die Verwandlungen können nicht alle so lange dauern. In den einzelnen Szenen lässt sich viel kürzen. Freilich ganz herausstreichen lässt sich keine.«

Schlenther stimmt zu: »Natürlich nicht, das Ganze ist ja wie aus der Pistole geschossen.[«]

[3] Er frägt wann und wie lange ich daran geschrieben.

Ich u. a.: »Ich musste es so schreiben wie ich es schrieb, habe auch ursprünglich an eine Aufführung nicht gedacht.«

Schlenther: »Ja, man merkt es, es hat mich an ›Götz von Berlichingen‹ erinnert. Ich habe noch keines Ihrer Werke mit so warme[m] Anteil gelesen.«

Die Schwierigkeit einiger Dekorationen kommt zur Sprache.

Schlenther berichtet, dass man schon einiges auf der Bühne versucht hat und dass er für heute Herrn Frank[76] hergebeten habe, damit ich ihm meine Absichten näher erläutere.

Schlenther: »Haben Sie schon über die Besetzung nachgedacht?«

Ich: »Zum Teil.«

Schlenther: »Frau Klaere natürlich Bleibtreu. Etzelt Tressler,[77] Medardus Gerasch.[78] Und Eschenbacher?«

Ich: »Hartmann.«[79]

[4] Schlenther: »De[m] wird man eher das Spinettspielen glauben, als das Sattlerhandwerk.«

Die grösste Schwierigkeit ist die Besetzung der Helene. Für die haben wir überhaupt keine. Am ehesten liesse sich an Kallina[80] denken. Natür-

76 Eugen Frank (d. i. Eugen Krauspe; 1876–1942), verheiratet mit Lotte Medelsky, seit 1898 am Burgtheater.

77 Otto Tressler (1871–1965), seit 1896 am Burgtheater. – Vgl. Erika Tschernich, Otto Tressler. 50 Jahre Burgtheater. Wien (Diss.) 1948.

78 Alfred Gerasch (1877–1955), seit 1907 am Burgtheater. – Vgl. Friedrich Rosenthal, Alfred Gerasch. In: Bühne und Welt 15 (1912/13), H. I, S. [404]–408.

79 Ernst Hartmann (1844–1911), seit 1884 am Burgtheater. – Vgl. [Art.] Ernst Hartmann. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Bd. 2 (Lfg. 8). Wien 1958, S. 195. Dieses Lexikon wird im folgenden unter der Sigle »ÖBL« zitiert.

80 Anna Kallina (1874–1948), seit 1888 am Burgtheater, seit 1906 verheiratet mit Egon Witrofsky. – Vgl. ÖBL, Bd. 3. Wien 1963, S. 197.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lich müssten einige Darsteller ein[-] und zweimal beschäftigt sein bei der grossen Menge der Rollen.

Schlenther: »Sie wünschen wohl, dass es noch im Jahre 1909 aufgeführt wird?«

Ich: »Darauf würde ich kein Gewicht legen.«

Schlenther: »Das müsste aber doch wohl sein.«

Franck kommt. Die Arbeiter sind schon weggegangen.

Schlenther empfiehlt sich nachdem noch eine Bühnenprobe für den 30. bestimmt worden ist. Man muss Prof. Löffler[81] vom Land herein bitten.

Kurzes Gespräch mit Franck über dekorative Einzelheiten.

[5] Am 30. Juni im Burgtheater zuerst Besprechung mit Franck, Prof. Leffler, Lehner,[82] die alle schon Skizzen sämmtlicher Dekorationen gezeichnet haben.

Franck fragt, ob ich etwas dagegen habe, dass in der letzten Szene des 3. Aktes Vorhang statt Tapete gesagt würde, da sich das besser machen lasse.

Ueber die Dauer der Verwandlungen.

Leffler sagt: »Jede brauche durchschnittlich 3 Minuten, nur vor der Basteien[-] und vor der Schönbrunner Szene seien je 10 Minuten notwendig.[«]

Wir gehen auf die Bühne, dann ins Parkett, wir lassen von den Arbeitern die Bastei aufbauen, ich mache meine Angaben, wir begeben uns auf die vierte Gallerie, um die optischen Wirkungen zu prüfen, ich schlage gewisse Aenderungen gegenüber dem Manuscript vor. Es zeigt sich, dass alles ohne besondere Schwierigkeit gemacht werden kann.

Wir lassen dann die Schönbrunner Schlossstiege aufbauen. Lehner hat sowohl Zeichnungen von der [6] Bastei als von Schönbrunn da. Mit geringen Aenderungen erweist sich alles als szenisch durchführbar.

Franck: Wenn sie uns nur das Geld bewilligen. Hätten wir jetzt die achtzigtausend Kronen, die uns das dumme Festspiel von der Gräfin Thun[83] gekostet hat.

81 Heinrich Lefler (1863–1919), Maler und Bühnenbildner. – Vgl. Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas. Bd. 8. Salzburg 1968, S. 177–190, bes. S. 189.

82 Gilbert Lehner (1844–1923), Bühnenbildner, seit 1883 am Burgtheater.

83 Christiane Gräfin Thun-Salm (1859–1935). – Ihr Werk »Des Kaisers Traum. Festspiel in einem Aufzug«. Musik von Anton Rückauf. Wien 1898 (wieder Wien 1908), wurde im Dezember 1908 anläßlich des 60. Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josefs I. aufgeführt.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Leffler: Ich höre ja, man will Ihr Stück en suite geben. Anfang um halb sieben. Flüchtige Bemerkung, ob man es an zwei Abenden geben könnte. Es soll ja noch 1909 kommen, der Direktor sagt, das sei die Conditio sine qua non. Da müssen wir aber bald anfangen. Wir werden schon fertig.

Abschied von den Malern in der Empfindung als wäre es eine beschlossene Sache.

[7] Zum Sekretär Rosenbaum. Ich frage ihn, was er glaube.

Rosenbaum: Es wird sicher aufgeführt.

Ich: Woran also hängt es noch?

R.: Nur an der Bewilligung der Kosten.

Ich: Ich höre 60–80.000 Kronen.

R.: Das bringen wir herein.

Ich: Was geschieht also zunächst?

R.: Wir reichen beim Obersthofmeisteramt um die Bewilligung der Kosten ein, die Direktion befürwortet. Es ist uns noch nie abgeschlagen worden.

[8] Ende Juli schreibe ich an Schlenther, dass das Stück in wenigen Tagen mit den Strichen folgt und bespreche einige Fragen, Besetzung und Verwandlungen betreffend, immer nur im Hinblick auf die eventuelle Aufführung.

[9] Am 31. Juli[84] Notiz in der Neuen Freien Presse, wie sich später herausstellte der Berliner Z. am Mittag entnommen, dass [»]der junge Herr Medardus« mit Witt[85] und Hartmann in den Hauptrollen am Burgtheater, mit Triesch[86] und Monnard[87] am Lessingtheater ungefähr zugleich zur Aufführung kommen werde.

[10] Anfang August sende ich das Stück gestrichen und korrigiert an Schlenther ein mit einem kurzen Brief, hauptsächlich über Besetzungsfragen.

84 Hier irrt Schnitzler; die Notiz findet sich bereits in der Neuen Freien Presse Nr. 16142 vom 30. Juli 1909 (Abendblatt), S. 4.

85 Lotte Witt (1870/72–1938), seit 1898 am Burgtheater. – Vgl. u. a. Anton Lindner, Lotte Witt. In: Bühne und Welt 6 (1903/04) II, S. 852–856.

86 Irene Triesch (1877–1964), seit 1905 am Berliner Lessingtheater; prominente Ibsen-Schauspielerin.

87 Heinz Monnard (1873–1912). – »Heinz Monnard wurde von Brahm engagiert und war in den wenigen Jahren bis zu seinem frühen Tode einer der führenden Schauspieler Berlins, besonders in Ibsen-Rollen, aber auch als Hofreiter in Schnitzlers ›Das weite Land‹.« (BW Brahm [wie Anm. 65], S. 269)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 5. August 1909[88]

Wien, 5. August 1909

Sehr geehrter Herr Doktor,

Auf Ihren freundlichen Brief vom 27. Juli[89] erwidere ich von Wien aus, wo ich vorübergehend anwesend bin. Sollten Sie das freundlichst in Aussicht gestellte Manuskript noch nicht abgesendet haben, so bitte ich Sie es mir nach Marienbad Villa Habermann zu senden, da ich morgen wieder dort bin. Ich werde mich nach erneuter Lektüre so bald wie möglich ausführlich äussern.

Mit vorzüglicher Hochachtung

ganz ergebenst

Dr. Schlenther

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 7. August 1909[90]

Marienbad
Villa Habermann
7.8.9.

Sehr geehrter Herr Dr.!

Soeben erhalte ich das neue Manuscript, dessen Empfang ich hiermit bestätige. Die Damen Wohlgemuth[91] und v. Wagner[92] würden sich beide außerordentlich für die Helene eignen, denn sie sind neben allem andern wirkliche Damen, während die geniale M.[93] immer Weibchen oder Mädchen ist. Sie füllen eine seit der jungen Gabillon[94] im Burgtheater empfundene Lücke aus, aber sie treten erst am 15. Mai 1910 ein, Frl. v. Wagner vielleicht [?] schon am 1. März 1910.

Ganz ergebenst

P. Schlenther

88 NL N XI. Cambridge.B0091b.
89 Bislang nicht verifiziert.
90 NL N XI. Cambridge.B0091b.
91 Else Wohlgemuth (1881–1972), ab Mai 1910 am Burgtheater. – Vgl. Oskar Maurus Fontana, Else Wohlgemuth: Ein Leben für das Burgtheater. Wien 1950.
92 Erika Wagner (1890–1974), kam ebenfalls 1910 ans Burgtheater.
93 Wohl Lotte Medelsky (1880–1960), verheiratet mit Eugen Frank. – Vgl. Leo Schidrowitz, Lotte Medelsky. Eine Wertung. Wien/Leipzig/Zürich 1921.
94 Zerline Gabillon (geb. Würzburg; 1835–1892), kam 1853 ans Burgtheater.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 18. August 1909[95]

Marienbad
18. August 1909.

Verehrter Herr Doktor!

Nachdem ich erst jetzt dem »Jungen Medardus« die nötige Durcharbeitung konnte angedeihen lassen, stehe ich vor einer Schwierigkeit, mich Ihnen mitzuteilen, die der Schwierigkeit des ganzen Unternehmens entspricht. Nach längerer Überlegung finde ich keinen andern Ausweg, als Ihnen alle meine Aufzeichnungen zu schicken, die ich mir während und nach der Lektüre gemacht habe, die aber nur für mich selbst bestimmt waren und die ich auch jetzt für mich selbst bestimmt wissen möchte. Es wäre mir angenehm, wenn ich alles Beiliegende bei Gelegenheit wieder zurückerhielte. Sie finden darin völlig ungeschminkt ausgedrückt die Lust und auch den Schmerz an Ihrem anmutigen Monstrum. Zu versuchen, es der Bühne zu geben, bin ich nach wie vor bereit und betrachte das Ganze vorläufig noch als diskutabel.

Meine Adresse wird jetzt nicht mehr Marienbad sein.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
Paul Schlenther

[1] Schlenther, mit dem Brief 18/8 Aug. 1909[96]

1.) Wohnzimmer bei Klaehrs.

Stud. med wird für den Krieg ausgerüstet von Mutte[r,] Schwester und dem Mädchen, das ihn liebt. Das Verhältnis zwischen seiner Schwester

[95] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 20. August 1909: »Brief Schlenthers – mit langen Notizen (und Besetzung des Medardus) – der im ganzen so ziemlich zurücknimmt, was er mir mündlich gesagt – die divergentesten Vorschläge macht, das Stück, das ihn an Götz erinnerte, ein anmutiges Monstrum nennt, kaum aufführbar, Zusammenziehungen fordert, die er mündlich als unmöglich bezeichnet, das ganze aber immerhin noch discutabel nennt. […] Wie kann man sich je einbilden, daß ein Mensch sich ändert? – Die letzten Correcturen, 4. und 5. Act. Das ganze liegt nun in Druck vor mir. Ich bleibe dir treu, Medardus! Auch innerlich. Wir werden sehen, was Reinhardt sagt, dem ichs in München vorlese. An die Burg glaub ich nicht mehr. Ein Brief, den ich an Schlenther schreiben werde, ist in Hinsicht auf Zweck belanglos.« (TB 4, S. 84)

[96] Diese Zeile ist eine handschriftliche Notiz Arthur Schnitzlers. – Die folgenden Anmerkungen Schlenthers finden sich in der Mappe in doppelter, identischer Ausfertigung.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Agathe und dem jungen Valois bringt ein Schicksal ins Haus. Sie gehen heimlich in den Tod wie zu einem Fest.

2.) In der Donauschenke, wo Medardus mit seinen Comilitonen den Abschied feiert, entdeckt er den Doppelselb[st]mord der Liebenden. Ueber der Privatmission den Tod der Schwester zu rächen, stellt er die patriotische Mission gegen Napoleon zu ziehen hintan. In seinem Gemüt bekämpft sich fortan seine Haltung gegen das Haus Valois mit seiner Haltung gegen Napoleon. Dieser Dualismus führt zu dem tragische[n] Konflikt. Er verführt ihn zunächst daheim zu bleiben und sein Kriegspatent einem Kameraden abzutreten.

3.) Auf dem Friedhof wo sich die Särge der Liebenden begegnen, bege[g]net sich zum ersten Mal das Paar, das den Toten geschwisterlich verbunden ist. Statt in den Krieg geht Medardus in den Zweikampf mit dem Freier [2] und Vetter der Prinzessin Helene.

4.) Darlegung der Situation im Hause Valois. Der Zweikampf verlief nicht tötlich. Medardus [i]st verwundet. Helene sendet ein Liebeszeichen an Medardus.

5.) Medardus kehrt verwundet heim (die schöne Arztepisode)[.] Die Botin Helenens trifft ihn. Er deutet den Gruss richtiger als er gemeint war und beschliesst Helene aufzusuchen und durch ihre Liebe seinen Hass zu kühlen.

6.) Medardus heimlich nächtlich im Garten bei Helene. Sie verbirgt ihn in ihrem Schlafzimmer (warum nicht bei Nerina?)

7.) Morgen nach der Nacht. Helenens Bild trübt sein Inneres: er gehört nicht mehr sich selbst. Sie schützt sich vor ihm durch Gewaltmassregeln.

8.) Medardus rettet sich in den Dienst des Vaterlandes. Er waltet seiner Soldatenpflicht auf der Bastei. Die Mutter schöpft neue trügeris[c]he Hoffnung er werde sich selbst wiederfinden. Leider verschwin-[3]det er ganz unter der Fülle der übrigen hier durcheinander wogenden, den allgemeinen Zustand darstellenden Menschen und mit dem Allgemeinzustand steht der Held Medardus in einem viel zu lockern, losen, zufälligen Zusammenhang. Dass er seinem Hauptmann blos eine Meldung bringt (Seite 136) genügt nicht, wirkt vielmeh[r] klein und kümmerlich. Wir verlieren alles Interesse an ihm. Der Riesenapparat dieser Szene deckt seine Gestalt und sein eigenes Leben. Wohl sagt er was in ihm vorgeht. Er fühlt sich nicht mehr als Soldaten nicht mehr als Hel-

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den, er will die Tore freihaben, um zu Helene zu können. Was ihm früher Hass war schwankt ihm schon zwischen Hass und Liebe. An Napoleon denkt er nicht, er denkt nur an Helene Valois. Leider erfahren wir alles das nur von ihm selbst im Gespräch mit dem Konfident, darum hat es keine dramatische Wirkungens- und Ueberzeugungskraft, die Berger und Bargettis dominieren hier auf diesem [4] historischen Schauplatz wo das Drama zur Historie wird. Das ergreifendste ist der uralte Herr neben dem Arzt Büdinger die beste Figur des Stückes: also zwei kleine Episoden. Dazu die international kokettierende Frau des Eleganten.

9.[)] Miss[i]on Raps an die Valois, denen sich Napoleon durch Helene nähern will. Das Wesen um den blinden Herzog entbehrt nicht des operettenhaften Zuges, seine Partisane werden so wenig lebendig wie er und die Seinen. Helene geht statt in die Hochzeitsnacht mit dem Vetter zu Napoleon nach Schönbrunn.

10.) Der allgemeine Zustand wirft eine Schicksalswolke auf die Familie des Medardus'[.] Sein Onkel wird Eschenbacher wird im Sinne Napoleons totfällig. (die Atlasaffaire) Helene lässt Medardus zu sich rufen, um ihn auf Napoleon zu hetzen. Alles was in dieser Buchladensszene geschieht, ist nur neue Einfädelung. Etwas spät am Abend.

[5] 11.) Medardus in den Armen Helenens. Napoleon als Schatten zwischen ihnen. Wird die kurze Szene diese grosse Stunde ausschöpfen?

12.) Eschenbacher wird verhaftet. Medardus wird dadurch in den Bannkreis seiner Familie gezogen. Napoleons Faust legt sich auf ihn selbst. Sein Altruismus, sein Patriotismus erwacht wieder und fördert Helenens Anschlag gegen Napoleon.

13.) Medardus Mutter von Napoleon abgewiesen. Eschenbacher wird füsiliert. In Medardus kocht die Frage ob es der Mühe wert ist zu leben. Zuletzt bejaht er sie[,] denn sein Leben hat einen Zweck. Helene und die Mutter (Eschenbachers Schwester) weisen ihm dasselbe Ziel: die Ermordung Napoleons.

14.) Eschenba[ch]ers Begräbnis. Medardus und Helene begegnen sich dort, wo sie sich das erstemal trafen. Der Mordplan wird hier zum erstenmal von ihnen berührt [6] aber es kommt nicht zur Abrede.

15.) Bei Valois (Kuchtelmuchtel????)[97] Man kennt sich in Helenens Beziehungen zu Napoleon nicht aus. ([U]nklarheiten[)] Nicht interessant.

[97] Hier Anmerkung von Schlenthers Hand: »unleserliches Wort im Mscrpt.–«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

16.) Schönbrunn. Medardus den Dolch im Gewande lauert auf Napoleon, ersticht aber Helene, weil er sie für Napoleons Geliebte hält. Dies Motiv ist ganz oberflächlich behandelt und doch müsste es der Kernpunkt des Dramas sein.

17.) Medardus im Gefängnis soll von Napoleon als sein Retter begnadigt werden, bekennt seinen wahren Plan, soll ihn abschwören, weigert sich, wird mit höchsten Ehren erschossen. Ausgezeichnete Szene, leider viel zu spät um zu wirken.

Die Gräte im Fisch[,] das was man auch den roten Faden zu nennen pflegt ist der Trieb des Medardus [7] den Napoleon zu ermorden. Dieser Gedanke, der unter andern auch in Heinrich von Kleist lebte, ist der Mühe eines grossen Dramas wert, weil aus edelsten Motiven etwas entsteht, was die landläufige Moral und Gerechtigkeit ein Verbrechen nennt. Woher kommt dem Geliebten der Valois, dem Neffen des Eschenbacher dieser Gedanke, was fördert ihn, was hindert ihn. Fördernisse und Hindernisse um Medardus sind in Medardus. Das müsste klar entwickelt sein. Alles was dazu di[en]t ist gut. Alles, was davon ablenkt ist aufhaltend, verwirrend, lockernd, verstimmend, ermüdend auch wenn es im einzelnen wundervoll poetisch und historisch anschaulich ist.

Mit den bisherigen Kürzungen ist dem Stück als Stück nicht geholfen worden. Nur eine ganz energische Verringerung der Szenen und des Personales kann hier helfen. Doppelte und dreifache Belastung einzelner Darsteller wäre äusserst ~~nützl~~mißlich ~~und würde~~ [8] und würde die allgemeine Konfusion nur noch steigern. Mindestens müsste Szene 7 fallen. Szene 11 und 12, sowie Szene 13 und 14 zusammengezogen werden. So bleiben also dann immer noch 14 Szenen, also immer noch zu viel.

Wie das Stück jetzt vorliegt hätte es 16 Verwandlunge[n.]

Leffler berechnet

14 à 3 Minuten – 42

2 à 10 Minuten – 20

Minuten 62.

Länger als höchstens vier Stunden dürfte der Abend nicht dauern. Bleiben also für das Spiel selbst knappe drei Stunden, käme also auf jede der 17 Szene[n] wenig über zehn Minuten. Damit ist aber die Zeitdauer der einzelnen Szenen viel zu knapp bemessen. Auch würden bei den

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vielen Verwandlungen so kurze Szenen nur noch zerstreuender und zerstückelnder wirken.

[8] Summa Summarum: ein höchst anheimelndes, höchst liebenswürdiges, aber leider kaum aufzuführendes Werk, zumal da der einheimelnde, im besten Sinn real[is]tische Charakter des Ganzen durch eine jener neuerdings angestrebten Stilisierungen nur zu leiden hätte. Wenn Wien nicht Wien, die Bastei[] die Bastei, die Donauschänke die Donauschänke ist, so fehlt der Dichtung die Wahrheit durch die allein sie interessant wird.

Ueber den Kostenpunkt der Kostüme und die Tageskosten sei in diesem Zusammenhange nicht gesprochen. Das dürfte nicht entscheidend sein, wenn im Drama selbst alles klappte, und dann ein nobile officium gegen den Dichter und seinen Stoff[.]

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 22. August 1909[98]

Sehr verehrter Herr Hofrat!

Ich danke verbindlichst für Ihr freundliches Schreiben so wie für die Beilagen und freue mich, dass einige Bedenken, die anlässlich meiner Unterredung mit Ihnen auftauchten (Name Berry, Psychologie der Wiener, Unzukömmlichkeiten der Schönbrunner Dekoration) so gut wie geschwunden sind. Dagegen bedaure ich, dass einige Bedenken sich erhalten, ja verstärkt zu haben scheinen und neue dazugekommen sind, die mich zum Teil überraschen, da sie in jenem Gespräch nicht einmal andeutungsweise erwähnt wurden: ich meine diejenigen, die sich auf den Kern des Stücks, insbesondere auf die Gestalt des Medardus und sein Verhältnis innerhalb der ~~a~~Allgemein~~sten~~ Zustände bezieht.

Die grösste Schwierigkeit aber vor die ich mich gestellt sehe ist wohl die fol-[2]gende: Sie sagen, das Stück darf nicht länger spielen als vier Stunden. Dann blieben für jede Szene nur zehn Minuten. Wä[h]ren aber wieder die Szenen so kurz sagen Sie weiter – so würden sie bei den Verwandlungen noch zerstreuender und zerstückelnder wirken.

Wie kommt man aus diesem Dilemma? Das Stück darf nicht länger währen als vier Stunden, dauert es aber nicht länger so muss es verwirrend

[98] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 22. August 1909 (TB 4, S. 85).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wirken. Zwei Uebel, die natürlich nicht beide zu vermeiden sind. Welches soll man wählen?

Auf zehn Minuten lässt sich natürlich keine von den siebzehn Szenen bringen, selbst durch die grausamsten Streichungen nicht, selbst durch solche nicht unter denen Sinn und Handlung des Stückes leiden müsste.

Sie schlagen vor, ver[eh]rter Herr Hofrat, eine oder die andere Szene ganz zu streichen[,] andere zusammenzuziehen. Darf ich Sie in [3] diesem Zusammenhang daran erinnern, dass Sie mir in jenem schon früher erwähnten Gespräche ohne weiters zustimmten als ich die Ansicht aussprach, dass man wohl aus jeder Szene allerlei eliminieren könne, dass aber jede Szene an sich kaum zu entbehren wäre.?

Ich, verehrter Herr Hofrat, bin heute noch derselben Ansicht, insoweit es sich darum handelt, das Stück als Ganzes in seinem innersten Wesen zu erhalten. Trotzdem entschlösse ich mich zu Konzessionen, wenn ich hiedurch die Chancen der Aufführung am Burgtheater die mir nach wie vor höchst erstrebenswert sind, ~~dadurch~~ erheblich steigerte. Es wäre denkbar, die erste Szene des fünften Aufzugs zu streichen und das Bild 13 und 1[4] zusammenzuziehen indem man das Gespräch Helene Medardus auf die Strasse, gleich nach der Hinrichtung Eschenbachers und nach dem [4] Vorüberreiten Napoleons verlegte.

Hierüber und über verschiedenes anderes, bitte ich, Ihnen mündlich meine Meinung vortragen zu dürfen, was jedenfalls rascher und einfacher zu einem Resultat führen würde als eine weitere Korrespondenz. Für heute erlauben Sie mir Ihnen einen Fahnenabzug des Stückes zuzusenden, vielleicht behagen Sie sich in diesem gefälligeren Exemplar besser als in dem vielfach gestrichenen und korrigierten, das Ihnen zuletzt vorlag.

Noch eines um allen Missverständnissen vorzubeugen: Gleich nachdem jene ärgerlich-falsche Notiz durch die Zeitungen lief, dass der junge Herr Medardus mit Herrn Hartmann und Frau Witt am Burgtheater in Szene gehen werde, habe ich an Reinhardt telegraphiert dass eine Annahme am Burgtheater bisher nicht erfolgt sei.

[5] Meine Adresse ist bis auf weiteres München, Hotel zu den vier Jahreszeiten. In den allerersten Septembertagen bin ich wieder in Wien und halte mich Ihnen, sehr verehrter Herr Hofrat, für weitere Verhandlungen gern zur Verfügung.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Beilagen gehen zugleich an Sie zurück.
Mit besonderer Hochachtung Ihr sehr ergebener
[A. S.]

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 31. August 1909[99]

Wien, 31. August 1909

Sehr geehrter Herr Doktor,

Natürlich ist auch mir eine persönliche Unterredung sehr erwünscht, ich möchte aber doch noch einmal das Stück in den gedruckten Fahnen lesen, wozu ich begreiflicherweise bis jetzt noch nicht gekommen bin, da ich erst gestern früh von der Reise kam. Sobald ich damit fertig bin, melde ich mich und lasse Ihnen anbei das Maschinenexemplar, das jetzt für uns belanglos geworden ist, wieder zugehen.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
P. Schlenther

Arthur Schnitzler, Notiz, August [?] *1909*[100]

Notiz von Ende August:

Die neue K[omödie] v[on] A[rthur] S[chnitzler] – d[er] j[unge] M[edardus] geht ihrer Vollendung entgegen – wird dem B[urg]Th[eater] eingereicht werden

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 21. September 1909[101]

Sehr geehrter Herr Hofrat!

Insbesondere mit Rücksicht auf Ihre seinerzeitige Bemerkung, dass die eventuelle Aufführung des »Medardus« noch im Laufe des Jahres 1909 wünschenswert erschiene, halte ich es nicht für verfrüht heute mein

99 NL N XI. Cambridge.B0091b.
100 Ebd.
101 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ersuchen vom 22. August eine persönliche Unterredung betreffend in freundliche Erinnerung zu bringen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 26. September 1909[102]

Wien, 26. September 1909.

Sehr geehrter Herr Doktor,

Mir selbst ist es schon lange peinlich Sie zur projektierten Unterredung noch nicht eingeladen zu haben. Aber eine Reihe von Hindernissen trat dazwischen. Diese Unterredung, zu der ich, wenn Sie es wünschen, selbstverständlich jederzeit bereit bin, kann jedoch zu einem endgiltigen Resultat nur unter zwei Voraussetzungen führen. Erstens müsste ich den »jungen Medardus« in den von Ihnen freundlichst übersandten Aushängebogen noch einmal im Zusammenhange lesen, und dazu haben mich die Vorarbeiten für Herbstnovitäten noch nicht kommen lassen, zumal da ich mir doch eine geschlossene Zeit von mehreren Tagen dazu frei halten müsste. Denn die zweite dramaturgische Lesung Ihres Stückes hat mehr als eine Ferienwoche in Anspruch genommen. Zweitens muss ich unbedingt vorher mit Herrn Professor Lefler eine sehr gründliche Rücksprache nehmen. Herr Professor Lefler ist aber seit Ende August in seinem Sommeraufenthalt Scheiblingkirchen[103] an einem hartnäckigen fieberhaften Bronchialkatarrh ziemlich schwer erkrankt und noch jetzt nicht genesen. Er hat daher an dem Projekt weder arbeiten noch mit mir konferieren können. Er stellt aber beides in nächste Aussicht und ich werde ganz gewiss die Angelegenheit so viel wie möglich beschleunigen. Freilich kann ans Jahr 1909 bei der ganz einzig dastehenden Schwierigkeit der Aufgabe nicht mehr gedacht werden. Ich erinnere mich, dass Sie bei der Unterredung vom Juni selbst eigentlich weniger Gewicht auf die Einhaltung des Jubeljahres gelegt haben als ich. Die Hauptschwierigkeit wird immer darin bestehen, dass das Stück viel zu viel Szenen hat und

[102] Ebd. – Eintrag vom 26. September 1909: »Brief von Schlenther, liebenswürdig, aufschiebend, mit mehr Aussicht auf ›Leb. Stunden‹ als auf ›Medardus‹.–« (TB 4, S. 93)

[103] Marktgemeinde im Bezirk Neunkirchen, Niederösterreich, ungefähr 70 Kilometer südlich von Wien.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Umbaupausen viel zu viel Zeit erfordern. Nachdem nun aber seit meiner letzten Lesung wiederum anderthalb Monate vergangen sind, trete ich (und vielleicht geht es Herrn Professor Lefler ebenso) wieder ganz neu und unbefangen an das grosse Werk heran.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich fragen, ob Sie auch unter den neuerlich veränderten Umständen, unter denen Herr Kainz am Hofburgtheater mitwirkt, Gewicht auf die fünffache Personalunion in Ihren »Lebendigen Stunden«[104] legen. Sollte dies der Fall sein, so erwäge ich, wenn »Der junge Medardus« nicht zustande kommen sollte, den Gedanken, diese fünf Einakter im Dezember mit Herrn Kainz zu bringen, da Herr Kainz mir seinerzeit versprochen hat, zu etwaigen neuen Rollen vorbereitet am 1. Dezember einzutreten. Nachdem inzwischen mancher Personalwechsel bei uns vor sich gegangen ist, wäre ich Ihnen für einen erneuten Besetzungsvorschlag in bezug auf die anderen Rollen der fünf Stücke dankbar. Ich möchte diese fünf kleinen Eisen ins Feuer legen, ohne das grosse Medardus-Eisen herauszunehmen.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
P. Schlenther

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 29. September 1909 (Auszug)[105]

Hinsichtlich des »Medardus« ist noch immer nichts Definitives zu berichten. Die Angelegenheit steht sowohl beim Burgtheater, als bei Reinhardt nicht ganz ungünstig. In wenigen Wochen muss sich alles entschieden haben.

[104] Lebendige Stunden. Vier Einakter. Berlin 1902. – Enthält »Lebendige Stunden«, »Die Frau mit dem Dolche«, »Die letzten Masken«, »Literatur«; hinzu kam noch »Der Puppenspieler. Studie in einem Aufzug«. Berlin 1903.

[105] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2080. Cambridge.B0121g.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 29. September 1909[106]

Sehr geehrter Herr Hofrat!

Ich danke Ihnen bestens für Ihr freundliches Schreiben. Es ist ganz richtig, dass ich selbst auf die Einhaltung des Jahres 1909 für eine Aufführung des »Medardus« nur wenig Gewicht gelegt habe. Freilich wäre es mir recht wertvoll, dass die Aufführung, wenn sie überhaupt zustande kommt, wenigstens in der Saison 1909/10 stattfinden könnte. Jedenfalls darf ich nun die Hoffnung hegen, dass die endgiltige Entscheidung nicht mehr allzu lange auf sich warten lassen wird, was mir abgesehen von allem andern wegen meines wahrscheinlich bald zu erwartenden Vertragsabschlusses mit Reinhardt und wegen der eventuellen Veröffentlichung des Buches (die ich hinausschieben würde, wenn eine Aufführung für das Frühjahr 1910 in Aussicht stünde) recht angenehm wäre. Noch einmal möchte ich betonen, dass ich mich zu den ausgedehntesten Strichen entschliessen würde, soweit der Sinn und [2] der Zusammenhang des Ganzen nicht zu leiden hätten. In einem früheren Briefe haben Sie es als eine Gefahr und wohl auch als einen künstlerischen Mangel des Stückes angesehen, dass die Gestalt des Medardus in der Basteienszene und von da an noch etliche Male unter dem historischen und historisierenden Beiwerke verschwinde. Aber Sie haben gewiss nicht verkannt, dass es keineswegs eine rein artistische Freude des Autors an episodischen Spässen ernsten und heitern Charakters war, die jene Gefahr oder jenen Mangel im Gefolge hatte. Die Masse und die relative Macht des Episodischen ist hier im innersten Wesen des Dramas begründet. Denn was ist das Schicksal oder sagen wir die tragische Schuld des Medardus? Dass ein rein persönliches Abenteuer in seiner Seele den grossen Ereignissen der Zeit gegenüber, in die er selbsttätig einzugreifen berufen wäre, immer wieder prävaliert. Im Gegensatz zu Helene, die einer nur in ihrer Phantasie bestehenden [3] hohen Sendung alles Persönliche in der rücksichtslosesten Weise aufopfert. Es scheint mir, im übrigen eine wahrhaft tragische Ironie[,] dass die Prinzessin von Valois am Ende doch an ihrem Liebesabenteuer zugrunde gehen muss, während es dem Medardus gelingt eine Art sophistischen Tod für das Vaterland zu sterben. Jedenfalls aber, wenn das Thema nun einmal angegriffen war, er-

[106] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 29. September 1909 (TB 4, S. 93).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gab sich die Notwendigkeit die Zeit selbst so lebendig und mannigfaltig als möglich darzustellen, und dramatisch-ökonomische Erwägungen mussten zurücktreten gegenüber der Grundidee des Dramas selbst auf die Gefahr hin, dass diese Grundidee im weiteren Verlauf der Arbeit sich immer mehr als Sprengstoff für eine überkommene und gewiss nie ganz ungestraft zu verletzende Form entwickeln sollte. Doch um von diesem theoretischen Seitenweg in die Strasse konkreter Forderungen wieder einzubiegen: dass sich innerhalb der einzelnen Szenen, sogar zum Vorteile der theatralischen Wirkung sehr viel [4] streichen lässt, ist zweifellos. Gleich nach Eintreffen Ihres Briefes habe ich das Stück wieder vorgenommen, glaube in etwa 2–3 Tagen alle nur möglichen Kürzungen vollführt zu haben, darunter auch die Zusammenziehung der vorletzten und letzten Szene des 4. Aktes in eine und glaube alles in allem, wenn es einmal soweit ist, dem Publikum 1½–2 Stunden erspart zu haben. Die Kürzung der Pausen steht ja leider nicht in meiner Hand. Aber längere Unterbrechungen (10 Minuten) sind ja doch nur zweimal vor der Basteien- und vor der Schönbrunner-Szene begründet. Vielleicht lässt sich auch da noch manches vereinfachen. Dass es an Entgegenkommen von meiner Seite nicht fehlen würde, brauche ich Sie nicht erst zu versichern.

Es freut mich sehr, dass Sie auf die Idee der »Lebendigen Stunden« wieder zurückkommen. Ich kann mir denken, dass ein Erfolg dieses Einakter-Zyklus die Sache des Medardus bei allen Instanzen, auch beim Publikum, zu för-[5]dern geeignet wäre, und so greife ich Ihr freundliches Anerbieten mit umso lebhafterem Vergnügen auf, je weniger ich fürchten muss, dass einer eventuellen Aufführung der »Lebendigen Stunden« am Burgtheater die funeste Nebenbedeutung eines Medardusbegräbnisses zukäme. Vor allem möchte ich bemerken, dass ich das Miterscheinen des »Puppenspielers« nicht für unumgänglich halte, so sympathisch mir auch diese Zusammenstellung wäre, wenn Kainz alle fünf Hauptrollen zu spielen sich entschlösse. (Auch wäre es ja vielleicht gut, das Publikum allmählich an lange Theaterabende zu gewöhnen). Ich bestehe natürlich auch nicht auf Kainz, wenn ich auch überzeugt bin, dass dessen 4 oder 5faches Auftreten an diesem Abend den Erfolg auch aus äusseren Gründen in ganz ausserordentlicher Weise steigern könnte. Im übrigen würde Kainz mit der Aufnahme dieser 4 oder 5 Rollen in sein Repertoire einen sehr guten Abend für seine Gastspiele gewin-[6]nen, einen umso beque-

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

meren, als er für die kleinen Stücke überall nur wenig Proben und wenig Schauspieler brauchte. (was man etwaigem Zögern gegenüber ihm zu bedenken geben könnte). Ich lege Ihrer freundlichen Erlaubnis folgend einen Besetzungsvorschlag bei, in dem auch einem eventuellen unüberwindlichen Widerstand Kainzens Rechnung getragen ist. Erwähnen möchte ich noch, dass Tressler die Rollen des Jackwerth (Letzte Masken) und des Clemens (Literatur) beide vorzüglich, sowie, dass Frau Retty[107] die Margarete (Literatur) anlässlich einer Wohltätigkeitsvorstellung vor ungefähr fünf Jahren sehr hübsch gespielt hat.

Sie gestatten mir wohl, verehrter Herr Hofrat, Ihnen das neue gestrichene Exemplar des Medardus in wenigen Tagen einzusenden. Vielleicht empfiehlt es sich auch Herrn Prof. Lefler zur Klärung des Eindrucks dies gekürzte Exemplar lesen zu lassen.

[7] So sehe ich Ihren weiteren Nachrichten mit erneuter Spannung entgegen und bin mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Lebendige Stunden.

Hausdorfer	Römpler[108]	
Heinrich	Kainz	Paulsen?[109] Korf?[110]
Gärtner	Sommer[111]	

Frau mit dem Dolch.

Pauline	Kallina	Bleibtreu
Leonhard	Gerasch	
Remigio	Kainz	Hartmann

[107] Rosa Albach-Retty (1874–1980). – Vgl. Rosa Albach-Retty: Porträt einer Schauspielerin. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 12. Dezember 1974 – 2. Februar 1975. Wien 1974; Rosa Albach-Retty, So kurz sind hundert Jahre: Erinnerungen. Aufgezeichnet von Gertrud Svoboda-Srncik. München/Berlin 1978.

[108] Alexander Römpler (1860–1909), verheiratet mit Hedwig Bleibtreu (deren erste Ehe).

[109] Max Paulsen (1876–1956), verheiratet mit Hedwig Bleibtreu (deren zweite Ehe).

[110] Arnold Korff (d.i. Arnold Kirsch) (1868–1944). – Vgl. ÖBL, Bd. 3. Wien 1964, S. 344.

[111] Rudolf Sommer (1852–1913). – Vgl. ÖBL, Bd. 12. Wien 2005, S. 415.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die letzten Masken:

Rademacher	Kainz??	
Jackwerth	Tressler	
Weihgast	Hartmann	
Halmschläger	Paulsen	
Ran	Muratori[112]	
Frau Paschande	Walbeck[113]	

Literatur:

Margarethe	Retty	
Clemens	Tressler	
Gilbert	Kainz	Hartmann

Der Puppenspieler:

Merklin	Kainz	Hartmann
Jagisch	Tressler	
Anna	Mell[114]	Haeberle[115]

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 1. Oktober 1909 (Auszug)[116]

Den »Medardus« habe ich noch nicht zu Ende gelesen; was ich bisher davon kenne, hat mich entzückt. Es ist mir aber nicht verständlich, wie Sie bei der Anlage des Werkes den Umfang auf einen Theaterabend reduzieren wollen. Durch die Presse gehen die wunderlichsten Nachrichten darüber.

112 Georg Muratori (1875–1921).
113 Fanny Walbeck (1852–1919).
114 Maria [Josefa] Mell (1885–1954), Schwester des Schriftstellers Max Mell, verheiratet mit dem Maler und Bühnenausstatter Alexander Demetrius Goltz.
115 Else Haberle (1877–1937).
116 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 365. Cambridge.B0121b.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Richard Rosenbaum an Arthur Schnitzler, 4. Oktober 1909[117]

Wien, 4. Oktober 1909.

Verehrter Herr Doktor Schnitzler,

Ich bin beauftragt Sie höflichst anzufragen, ob Sie in den fünf Einaktern, von denen zwischen uns die Rede ist, Striche und Veränderungen anzubringen beabsichtigten. Falls ja, bitte ich uns davon gefälligst Kenntnis[] zu geben.

Mit den freundlichsten Grüssen

Ihr sehr ergebener

Richard Rosenbaum

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 10. Oktober 1909 (Auszug)[118]

Lieber Herr Fischer!

[…] In ungefähr 10 Tagen sende ich die Korrektur des »Medardus«. Ich werde nochmals um Fahnenkorrektur bitten. Wieviel schreibe ich zu rechter Zeit. Wäre es möglich diese Fahnenkorrekturen gleich zu heften, so dass diese erforderlichen Falls für's Erste als Bühnenexemplare verwendet werden können. Ich habe beträchtliche Striche vorgenommen, aller-[2]dings nicht für den Druck, und die Chancen für's Burgtheater stehen augenblicklich nicht übel. Drei Szenen fallen weg, auch die Anforderungen an die Ausstattung sind geringer geworden und die Spieldauer dürfte vier Stunden wenig überschreiten.

Mit herzlichem Gruss

[A. S.]

[117] NL N XI. Cambridge.B0091b.
[118] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2083f. Cambridge.B0121g.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 29. Oktober 1909[119]

Wien, 29. Oktober 1909.

Sehr geehrter Herr Doktor,

Die nächste Woche habe ich mir für ein erneutes Studium des jungen Medardus reserviert und ich hoffe dann auf eine mündliche Unterredung.

Mit vorzüglicher Hochachtung

ganz ergebenst

P. Schlenther

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 2. November 1909[120]

Sehr verehrter Herr Hofrat!

Ich danke für Ihr freundliches Schreiben vom 29. Oktober. Heute möchte ich Ihnen ganz kurz über das Resultat einer Vorlesung des Medardus i[m] Freundeskreis berichten, die ich gestern abgehalten habe und das in Hinsicht auf die eventuelle Aufführung für Sie nicht ganz ohne Interesse sein dürfte.[121] Es hat sich nämlich herausgestellt, dass man die Basteienszene vielleicht ganz weggelassen könnte. Abgesehen von der grossen Erleichterung hinsichtlich der Inszenierung, der beträchtlichen Abkürzung des Abends, fiele dadurch die Notwendigkeit einer grossen Pause vor dem dritten Akt weg und man könnte die längeren Pausen, da ja doch zwei notwendig wären, nach dem 1. und nach dem 3. Akte

[119] NL N XI. Cambridge.B0091b.

[120] Ebd.

[121] Vgl. den Eintrag vom 1. November 1909: »–Nm. auch ins Freie; Frl. Roussel zu Besuch; nach 5 erschienen, geladen: Hugo, Richard, Salten, Gustav, Leo, Kaufmann, Speidel, Hirschfeld, Wassermann. Ich las ihnen und Olga von 6–¼9, dann 10–¾1 Medardus vor, mit geringen Kürzungen; es war ein nicht geringer Eindruck, wenn auch, nach alter Weise, das was missfällig bemerkt wurde im Gespräch das Lob überwog. Allgemein: so für die Bühne nicht möglich; zu lang. Einzelvorschläge: Salten – das Vorspiel in ein Bild zusammenziehn. (Unannehmbar.) Streichen der 2. Friedhofscene (schon vorher geschehn) 1. Sc. des 5. A. (schon erwogen) – der ganzen Basteienscene (sehr zu bedenken). Viele fanden, daß eine Scene fehle, zwischen Helene und Medardus, etwa zwischen 2. und 3. Sc. des 2. Aktes (mir nicht). Die ›blühende Fülle‹ wurde anerkannt. Die von mir gefürchteten Bedenken (Verwuzelung im Medardus) traten nicht zu Tage. Die richtigste Einwendung von Gustav: daß Helene zu klug sei, um Medardus durch Versprechen eines Lohns gewinnen zu wollen (Schluß des 4. A.) – verschwand bald aus der Discussion oder kam kaum je dazu. Von montirt lustiger Bosheit war Hugo. Am nettesten natürlich Leo, der erklärte um 1, es sei ihm ›zu kurz‹. Um 3 ging ich schlafen.« (TB 4, S. 99)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ansetzen, was ein neuer Vorteil wäre, da jeder dieser Aktschlüsse wirk-[2]samer ist als der Schluss des zweiten. Vielleicht also, verehrter Herr Hofrat, ziehen Sie bei erneuter Lektüre auch diese Eventualität in Betracht. Auch einige andere kleinere Striche ausser den in Ihrem neuen Exemplar eingetragenen, liessen sich noch erwägen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

[A. S.]

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 3. November 1909[122]

Wien, 3. November 1909.

Sehr geehrter Herr Doktor,

Schon durch Georg Hirschfeld[123] hatte ich davon gehört, dass Sie den »Jungen Medardus« einem literarischen Kreise vorlesen wollten und mir gleich ein günstiges Resultat davon versprochen. Ich begrüsse es als grossen Vorteil, dass Sie auf die Bastei-Szene ganz verzichten möchten und hielte es für sehr wünschenswert, wenn Sie auf diesem nun eingeschlagenen guten Wege noch weiter gingen und auch noch einige andere Szenen, namentlich gegen das Ende des Stückes hin, radikal streichen wollten. Denn von den Kürzungen innerhalb der Szene, wie Sie sie bisher vorgenommen haben, verspreche ich mir keinen Nutzen, weil die Diskrepanz zwischen den zu kurzen Szenen und den zu langen Pausen dadurch immer grösser wird. Nur auf dem jetzt von Ihnen gewählten Wege dürfte das Stück bühnenmöglich werden und die ausgezeichnete Schlussszene, über der historische Grösse liegt und die mir des Pudels Kern zu sein scheint, würde auf unermüdetes Publikum stossen.

Das mir freundlichst zur Verfügung gestellte Exemplar in Fahnen sende ich Ihnen anbei lediglich zu dem Zwecke, damit Sie die neuen Aenderungen und vor allem Streichungen eintragen, weil ich das Stück

[122] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 3. November 1909 (TB 4, S. 100).

[123] Georg Hirschfeld (1873–1942).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jetzt gerne in einem Zuge möglichst befreit von allen Entbehrlichkeiten geniessen möchte.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
P. Schlenther

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 3. November 1909[124]

Sehr verehrter Herr Hofrat!

Hier sende ich Ihnen also den Medardus mit den neuesten Strichen.[125] Es fallen nun im Ganzen nicht weniger als drei Szenen vollkommen weg: die Basteienszene, die Friedhofszene (der Auftritt Helene-Medardus schliesst unmittelbar an Eschenbachers Tod, spielt auf dem Glacis weiter) und endlich die 1. Szene des 5. Aktes. Es bleibt also auch nur ein Umbau zu besorgen, der verhältnismässig länger in Anspruch nimmt, nämlich Schönbrunn. Da diese Szene aber jetzt den Beginn eines neuen, des letzten Aktes bildet, hat das wenig zu bedeuten, umso weniger, als die zweite (letzte Szene) im Gefängnis ganz ohne Pause anschliessen kann, da hier ein Prospekt genügen dürfte. Auch alle anderen Verwandlungen würden nur sehr wenig Zeit in Anspruch nehmen. Die einzige, etwas umständlichere Dekoration, das Zimmer bei Klährs, steht immer am Anfang des Aktes (Vorspiel, 2. Akt, 4. Akt). Auch die Striche, die ich innerhalb der Szenen gemacht habe, scheinen [2] mir nicht unwesentlich und meiner Berechnung nach ist das ganze Stück nun in dem aus mannigfachen Gründen wünschenswerten Tempo in vier Stunden zu spielen. Durch den Wegfall jener drei Szenen wird aber auch etwas vermieden, was Ihnen von Anfang an als eine Gefahr für die Wirkung des Stückes erschienen ist und Medardus bleibt auch in der zweiten Hälfte des Stückes, dadurch, dass seine Geschichte ununterbrochen weiterläuft (die Eschenbacher Episode gehört ja zu dieser Geschichte im stärksten Sinn) der unbezweifelbare Held des Stückes.

Alles Uebrige erlauben Sie mir, verehrter Herr Hofrat, einer mündlichen Besprechung vorzubehalten.

[124] NL N XI. Cambridge.B0091b.

[125] Eintrag vom 3. November 1909: »Nm. Brief von Schlenther, zu weitern Strichen auffordernd, mit dem Basteistrich sehr einverstanden; machte die Exemplare gleich fertig.« (TB 4, S. 100)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sollte hinsichtlich der »Lebendigen Stunden« sich nach der negativen oder positiven Seite irgend etwas geändert haben, so wäre ich für freundliche Mitteilung sehr verbunden.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 6. November 1909 (Briefentwurf)[126]

6.11.09.

Verehrter Herr Hofrat,

betrachten Sie es nicht als voreilig, wenn ich schon heute ein paar Worte zur ev. Besetzung des Medardus mir gestellt – ich hielte es aber für die Sache förderlich, wenn Sie diese Besetzung schon während Ihrer Lecture ins Auge fassen wollten: Helene Bleibtreu – Frau Klähr Schmidtlein[127] – Herzog Hartmann – Eschenbacher Reimers[128] – (Agathe – Medelsky) Direktor[?]!

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 17. November 1909[129]

[I][130]
Wien, 17. November 1909.

Sehr geehrter Herr Doktor,

Nachdem ich nun den »jungen Medardus« zum ersten Mal in den Druckfahnen gelesen habe, bin ich darin bestärkt worden, es für eine grosse Wohltat zu halten, dass die Basteiszene wegfällt. Obwo[h]l sie an sich voller Reiz, Lebensfarbe und Kraft war, hatte sie sich doch wie ein Keil in die

126 NL N XI. Cambridge.B0091b.

127 Ferdinande Pollak (1856–1915), geb. Schmittlein, verheiratet mit Heinrich Pollak (Ps. Prechtler). – Vgl. Anm. 241 und ÖBL, Bd. 8. Wien 1980, S. 167f.

128 Georg Reimers (1860–1936). – Vgl. Georg Reimers. Festschrift zu seinem 40jährigen Burgtheaterjubiläum 1885–1925. Mit einem Geleitwort von Franz Herterich. Hg. von Nikolaus Hovorka. Wien 1925 und Ida Rosmarie Shaw, Georg Reimers – eine Größe des Burgtheaters. Wien (Diss.) 1960.

129 NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 17. November 1909 (TB 4, S. 103).

130 Paginierung von Schlenthers Hand.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Handlung hineingeschoben und vor allem das Interesse an Medardus, der in dieser Szene mehr oder minder zu Handlangerdiensten verurteilt war, abgeschwächt. Man hatte ihn mit seinen eigentlichen Schmerzen so ganz aus dem Auge verloren, dass ihn unsere Teilnahme am grossen Schluss des Stückes nicht mehr recht wiederfinden konnte. Jetzt hat sich die Figur des Helden dadurch, dass wir fortwährend bei ihm bleiben, sehr gehoben. Wieviel szenische Erleichterungen uns durch den Wegfall der Basteiszene geschaffen worden sind, brauche ich nicht erst zu sagen, denn dies war ja die hauptsächlichste crux. Es dürfte jetzt möglich sein, das ganze Stück auf die Drehbühne zu bringen und das Vorspiel mit den ersten zwei Akten vor Beginn der Aufführung vollständig fertig aufzubauen, sodass sich die Bilder I bis incl. VII ohne grössere Pause, nur soweit es die Bühnendrehung fordert, abspielen können. Wenigstens ist das die Meinung, zu der ich im Verein mit Herrn Professor Lefler und Herrn Vorstand Frank in einer Beratung am grünen Tisch gelangt bin. Nächstens soll das auf der Drehbühne selbst ausprobiert werden. Ich glaube aber wol, dass sich hier keine Schwierigkeit mehr ergeben wird, obgleich fünf Bilder nebeneinander gestellt werden [II] müssen. Nur wird es notwendig sein, alle diese Bilder räumlich klein zu machen, auch den Schlossgarten mit den Treppen zum Schloss und dem Friedhof. Diese Probleme sind noch nicht völlig gelöst und werden in ihrer Lösung möglicherweise von Ihren Vorschriften abweichen müssen. Nach Bild VII müsste sich der Umbau für den Salon, die Buchhandlung und das Boudoir vollziehen, ebenso nach Bild X, wo das Glacis in der Art, wie Sie es vorschreiben, Schwierigkeiten macht. Die grösste Pause muss leider nach Bild XII wegen des Schönbrunner Schlosshofes eintreten. Und hierin liegt jetzt die grösste Unannehmlichkeit. Für die späte Stunde wird die Pause auf alle Fälle zu lang, und es wird nicht ganz leicht sein nach dieser langen Pause die Aufmerksamkeit wieder für die grossen Vorgänge im Schlosshof und im Gefängnis zu erobern.

Immerhin aber ist das Stück in dieser Fassung bühnendenkbar geworden und ich bedauere, dass Sie sich zur Beseitigung der Bastei nicht schon im Juni haben entschliessen können. Wir ständen dann jetzt vielleicht mitten in der Arbeit. Anderseits begreife ich, dass Sie die Szene nicht missen wollten, weil sie ja doch vor allen anderen das Wiener Leben jener Zeit entfaltet. Vielleicht machen Sie daraus noch ein einaktiges Zeitbild ohne die Hauptperson des Medardus.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nur um auf dem Wege der Erleichterungen noch etwas weiter zu gehen, möchte ich Ihnen zur Erwägung geben, ob Sie nicht doch auch das Bild VII (Strassenkreuzung) weglassen und für das Glacis, wo besonders die grosse Baulichkeit Schwierigkeiten macht, eine leichtere Szenerie wie erfinden wollten. Dann könnte eventuell auch die Pause zwischen X/XI wegfallen.

[III] Mit Rücksicht auf die Szenenbaueinteilung würde ich sehr raten, von der Bezeichnung »Vorspiel« abzusehen und die Bilder I–IV dem ersten Akte zuzuschreiben. Ich schlage Ihnen das um so lieber vor, als ich einen inneren Grund, die ersten beiden Szenen Vorspiel zu nennen, nicht finden kann, da sich ja die in jenem Bilde begonnene Handlung von Bild zu Bild unmittelbar entwickelt, ohne jede zeitliche und sonstige Unterbrechung. Es wäre auch populärer, wenn man sich auf fünf Akte beschränkt[.]

Das beifolgende Manuskript erlaube ich mir Ihnen vorläufig wieder zurückzustellen, da ich einige Randglossen gemacht habe, freilich nirgends etwas Wesentliches, zum Teil Druckfehlerberichtigungen und ein paar Stilistika. Das andere Druckexemplar habe ich nach dem beifolgenden genau einrichten lassen und es zunächst im vertraulichen Wege Herrn Sektionschef von Jettel[131] geschickt und ihn um möglichst baldige Aeusserung gebeten. Hiervon und von dem praktischen Versuch auf der Drehbühne hängt die definitive Entscheidung ab.

Was nun die Besetzung betrifft, so wäre für sie in der Rolle der Helene der Termin massgebend. Nachdem das Jahr 1909 doch ungenutzt verstrichen ist, erscheint es mir nicht von grossem Belang, ob das Stück 1910 vor oder nach den grossen Ferien gebracht wird (das säculare Interesse an Napoleon steigt ja jetzt von Jahr zu Jahr), und wenn sich die noch immer riesengrossen Vorbereitungen, die das Stück fordert, bis zu tief in das Frühjahr hinein ziehen sollten, so läge es wol auch in Ihrem Interesse, die Aufführung auf den Herbst zu verschieben. Es könnte dann in den Sommermonaten ruhig und sorgfältig auf den notgedrungen zahlreichen Dekorations- und Arrangierproben vorgearbeitet werden. [IV] Fügt es sich so, dann hätten wir sowol Frl. Else Wohlgemuth als auch Frl. Erika v. Wagner zur Verfügung. Ich kenne beide Damen noch nicht

[131] Emil Jettel von Ettenach (1846–1925), Ministerialbeamter, Zensor. – Vgl. ÖBL, Bd. 3. Wien 1962, S. 112f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

genau genug, um beurteilen zu können, welche von ihnen die geeignetere wäre. Frl. Wolgemuth bringt die hohe, feine, interessante Erscheinung und den natürlichen Konversationston mit, Frl. v. Wagner ist hingegen das leidenschaftlichere und feurigere Temperament. Jene mehr die Prinzessin, diese mehr die Liebhaberin. Wir gewännen dadurch den Vorteil, dass uns Frau Römpler-Bleibtreu für Mutter Klähr erhalten bleibt, was ich für einen ganz beträchtlichen Vorteil halte, besonders auch in der Schlussszene. Frl. v. Wagner tritt am 16. April, Frl. Wohlgemuth am 16. Mai in den Verband des Hofburgtheaters ein, aber es ist Hoffnung, dass Frl. v. Wagner schon am 1. März sich von ihren Verpflichtungen gegen das Meininger Hoftheater frei machen kann. Da der Ostersonntag heuer schon auf den 27. März fällt, so könnte man wohl eine Nachosterpremière riskieren. Denn gerade weil Ihr Werk so aussergewöhnliche Zeit zur Vorbereitung in Anspruch nimmt, wird es nicht möglich sein, es so früh herauszubringen, dass der etwaige Erfolg noch vor dem 20. März (Palmsonntag) genügend ausgenützt werden könnte.

Was nun die übrige Besetzung betrifft, so glaube ich unter allerhand Resignationen es doch zuwege zu bringen, dass nur ganz wenige Schauspieler doppelt beschäftigt sind. Darüber wäre ja noch zu sprechen.

Sobald ich von Herrn Sektionschef von Jettel Bescheid habe, werde ich Sie zu einer persönlichen Unterredung bitten und kann Ihnen bei dieser Gelegenheit vielleicht schon Bestimmteres über die richtige Aus-[V] nützung der Drehbühne sagen, möglicherweise in Gegenwart unserer Techniker auf der Bühne selbst.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
P. Schlenther

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 17. November 1909[132]

187.11.1909

Sehr verehrter Herr Hofrat!

Sie haben wohl auch im heutigen Abendblatt der Neuen Freien Presse die Notiz gelesen, nach der die Aufführung des Medardus wegen tech-

[132] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 17. November 1909 (TB 4, S. 103).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nischer Schwierigkeiten zurückgestellt worden sei.[133] Diese Notiz, die von jedem Aussenstehenden nur als eine endgiltige negative Erledigung der Angelegenheit gedeutet werden kann, ist mir begreiflicherweise aus den verschiedensten Gründen höchst unangenehm. Ich möchte es Ihrem werten Ermessen anheimstellen, verehrter Herr Direktor, ob Sie nicht ein ausdrückliches Dementi der Direktion für angezeigt hielten, in dem der Sachlage gemäss ausgesprochen würde, dass nun nachdem die technischen Schwierigkeiten sich durchaus als überwindbar erweisen, die definitive Annahme, die mir aus Ihrem heutigen ausführlichen Schreiben ganz unbezweifelbar hervorzugehen scheint, nur mehr von der Entscheidung [2] der Zensur abhängig sei.

Um in diesem Zusammenhange die einzige noch übrige szenische Schwierigkeit auszuschalten (Glacis), so möchte ich hier vorschlagen zwischen einer schmalen Strassendekoration (Kaserne im Hintergrund) oder einem perspektivischen Prospekt des Glacis (Kaserne seitlich oder unsichtbar) zu wählen.

Auf die übrigen Einzelheiten Ihres Briefes, für den ich verbindlichst danke, erlauben Sie mir zu gelegener Zeit persönlich einzugehen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

[A. S.]

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 18. November 1909[134]

Verehrter Herr Dr.! Ich bedaure Ihnen mitteilen zu müssen, daß ich es mir seit vielen Jahren zum Prinzip gemacht habe, nichts zu dementiren, da ich sonst beinahe täglich etwas dementiren müsste. Ich gebe daher anheim, daß Sie Ihrerseits der Wahrheit gemäß mitteilen, daß die Entscheidung über Ihr neuerdings in vereinfachter Form vorgelegtes Stück noch aussteht. Von der Zensur aber bitte ich nicht zu sprechen. Die Notiz wollte natürlich nicht Sie sondern mich treffen.

Ganz ergebenst

[P. S.]

[133] Unter der Rubrik »Kleine Chronik« in: Neue Freie Presse Nr. 16250 vom 17. November 1909 (Abendblatt), S. 1.

[134] NL N XI. Cambridge.B0091b.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 18. November 1909[135]

Sehr verehrter Herr Hofrat!

Erlauben Sie mir meinem gestrigen Briefe noch einiges beizufügen. Mit meinem Vorschlag wie die Glacis-Dekoration zu vereinfachen wäre, ~~glaube~~ werden Sie wohl einverstanden sein. Es wäre also möglich schon während dieser letzten Szene des 4. Aktes die erste des 5. (Schönbrunn) aufzubauen, so dass auch zwischen dem 4. und 5. Akt keine grössere Pause notwendig wäre. Und zwischen der vorletzten und letzten Szene brauchte gewiss keine einzutreten, da ja auch für das Gefängnis ein Prospekt genügt.

Wenn Sie, verehrter Herr Hofrat, es für vorteilhafter halten von der Bezeichnung »Vorspiel« ganz abzusehen, und also auch die zwei Szenen des Vorspiels zum ersten Akt zu schlagen, so habe ich natürlich nichts dagegen. Aber wird dann der erste Akt nicht zu lang?

Eine eventuelle Weglassung der letzten Szene des zweiten Aktes (Strassenkreuzung), schien mir [2] immer bedenklich; jetzt, da die Basteienszene fortfällt, scheint es mir vollkommen unmöglich auf jene Szene zu verzichten, die für den Zusammenhang ~~mit~~ der ganzen Geschichte unerlässlich ist.

Ihr Bedauern, dass ich mich zur Beseitigung der Bastei nicht schon im Juni entschlossen habe, teile ich natürlich, doch erlauben Sie mir, verehrter Herr Hofrat, daran zu erinnern, dass davon zu jener Zeit überhaupt nicht die Rede war; im Gegenteil, Sie stimmten der von mir ausgesprochenen Ansicht zu (die sich nun freilich als unhaltbar erwiesen), dass keine Szene des Stücks vollständig zu entbehren sei. Auch in Ihrem Schreiben vom 18. August war von einer Streichung der Basteienszene noch nicht im entferntesten die Rede. Auch die Reinhardtleute in Berlin hatten ursprünglich die Möglichkeit dieser Streichung gar nicht ins Auge gefasst und erst vor Kurzem (ohne Kenntnis des Resultats meiner Wiener Vorlesung) fragten sie bei mir an, ob ich eventuell in eine Streichung der Basteienszene willigen würde, (was ich natürlich [3] zugestand). In der Buchausgabe soll die Basteienszene allerdings weiter bestehen bleiben, so dass Ihr sehr beachtens- und dankenswerter Vorschlag, diese Szene zu einem einaktigen Zeitbild zu gestalten, für mich kaum ausführbar sein wird. Allerdings wäre

[135] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

es möglich, dass ich diese Szene noch vor Erscheinen des Buchs eventuell mit Weglassung der Medardus-Etzelt-Szene veröffentlichen werde.

Wenn es mir nun gestattet ist noch ein Wort über die Terminfrage zu reden, so will ich nicht verhehlen, dass mir eine Aufführung noch in dieser Saison sehr wünschenswert erschiene, vorausgesetzt, dass es sich noch im März u. zw. vor Ostern (vielleicht schon mit Frl. v. Wagner) ermöglichen liesse. Aber hierüber wird sich natürlich erst reden lassen, wenn die übrigen Schwierigkeiten, von denen heute wohl nur mehr die Zensurfrage ernstlich subsistiert, aus dem Weg geräumt sind.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 19. November 1909[136]

~~20~~19.11.1909

Sehr verehrter Herr Hofrat!

Für die freundl. Verständigung bestens dankend bitte ich zur Kenntnis zu nehmen, dass ich unter diesen Umständen auch von einem Dementi absehe.

Die Einteilung in 5 Akte betreffend möchte ich ergänzend bemerken, dass es vielleicht richtiger wäre dann das Vorspiel als 1. Akt und den 1. und 2. Akt zusammen als 2. zu bezeichnen; sowohl der Lauf der Handlung als die Grössenverhältnisse der Szenen und auch die Relativität der Wirksamkeiten scheinen dafür zu sprechen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 19. November 1909 (Auszug)[137]

Di[e] neuen Fahnenkorrekturen für »Medardus« können geheftet werden. Es werden sich nicht tadellose Exemplare herstellen lassen, aber sie werden immerhin zu verwenden sein. Ich bin sehr neugierig, ob Sie den

[136] NL N XI. Cambridge.B0091b.
[137] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 369. Cambridge.B0121b.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Akt, der auf der Bastei spielt, gestrichen haben, der kam mir doch etwas unruhig und für die Bühne unter Umständen entbehrlich vor. Ich freue mich sehr, dass Sie für die Buchausgabe nicht so viel streichen wollen, das Buch bedarf nicht der Striche, die Sie für die Bühne zu machen gezwungen sind. Es wird ein schönes Buch, auf das ich mich sehr freue,

Mit herzlichen Grüssen

Ihr ergebener

S.Fischer

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 20. November 1909[138]

Lieber Herr Fischer!

Ich habe die Absicht vor Erscheinen des Medardusbuches in einer Zeitung, am liebsten in einer Monatsschrift, das Vorspiel zu veröffentlichen. Von so vielen Seiten ich auch um Beiträge ersucht werde, ganz besonders diese Sache möchte ich ~~am liebsten in der Neuen Rundschau gedruckt sehen~~ vor allem der Neuen Rundschau als der hiefür meines Erachtens am besten geeigneten Stelle anbieten und frage Sie hiemit, 1. ob Sie das Vorspiel überhaupt bringen wollen, 2. ob es schon im Feber-Heft erscheinen könnte, (da die Aufführung im März im Burgtheater nicht ganz unwahrscheinlich ist) und 3. ob Sie geneigt sind mir ein Honorar von 1000 Mark dafür zu zahlen.

Herzlichst grüssend

Ihr ergebener

[A. S.]

[138] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2087. Cambridge.B0121g. – Vgl. auch den Eintrag vom 4. Dezember 1909: »Bie (Fischer) hat die Zahlung des von mir gewünschten Honorars (1.000 M.) für den Abdruck Vorspiel Med. in der N. R. abgelehnt; in diesem speziellen Fall eine nicht kluge Knickerei.« (TB 4, S. 107)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 23. November 1909[139]

Lieber Herr Fischer!

Ich sende heute die Korrektur des Medardus an Ihren Verlag ab und werde also bitten mir nochmals Fahnenexemplare herzustellen u. zw. (die Anzahl verteuert wohl nicht nennenswert) gleich in 50 gehefteten Stücken, von denen Sie die Hälfte vorläufig zurückbehalten wollen. Die Korrektur, die ich eben absende, enthält gar keine Bühnenstriche; in eines der neuen Exemplare werde ich sie eintragen und Sie werden die Freundlichkeit haben nach diesen Bühnenstrichen eine Anzahl der dann bei Ihnen liegenden 25 Exemplare abändern zu lassen. In dieser Bühnenausgabe fallen 3 Szenen, darunter die Basteienszene, vollkommen weg; von den Strichen innerhalb der Szenen ganz abgesehen. Es kämen nun doch einige, wenn auch noch immer nicht viele Bühnen für eine eventuelle Aufführung in Betracht. Die Annahme an der Burg ist in hohem Grade wahrschein-[2]lich geworden. Hoffentlich kann ich Ihnen in wenigen Tagen Näheres hierüber sagen.

Herzlich grüssend

[A. S.]

P.S. Vielen Dank für Ihre Auskünfte den Reigen[140] und die griechische Tänzerin[141] betreffend. Ich will morgen die Sache mit meinem Advokaten besprechen.

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 7. Dezember 1909[142]

Sehr verehrter Herr Hofrat!

Ihr letztes Schreiben an mich enthielt die Mitteilung, dass die Entscheidung über die Annahme des Medardus ausser von den Versuchen auf der Drehbühne (deren Gelingen in der jetzigen Fassung des Stückes

[139] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2088f. Cambridge.B0121g. – Vgl. den Eintrag vom 23. November 1909 (TB 4, S. 104).

[140] Reigen. Zehn Dialoge, geschrieben Winter 1896–97. Wien/Leipzig 1903 [zuerst 1900 als Privatdruck veröffentlicht].

[141] Erstdruck: Die Zeit, Wien, vom 28. September 1902. Buchausgabe: Die griechische Tänzerin. Novellen. Wien 1905.

[142] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 7. Dezember 1909 (TB 4, S. 107).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wohl ausser Zweifel steht und zu denen Sie mich laden wollten) von der Zensur abhängig wäre (für die wohl in diesem Fall keine nennenswerten Bedenken bestehen dürften). Seither sind drei Wochen vergangen und ich gestatte mir die Anfrage, ob die Zensur sich schon geäussert, resp. ob Sie, verehrter Herr Hofrat, die Geneigtheit haben wollen eine Aeusserung zu urgieren. Sie werden es nicht unbillig finden, wenn ich nach so langer Verhandlungsdauer die Erledigung der Angelegenheit sehnlichst herbeiwünsche, umso mehr, als meine weiteren Dispositionen über das Stück (und zum Teil auch die Verfügung über andere Arbeiten) von der definitiven Entscheidung des Burg-[2]theaters in vieler Beziehung abhängig sind.

Einer baldigen freundlichen Antwort mit Zuversicht entgegensehend bin ich

mit vorzüglicher Hochachtung
Ihr sehr ergebener
[A. S.]

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 9. Dezember 1909[143]

Wien, 9. Dezember 1909.

Sehr geehrter Herr Doktor,

Seien Sie versichert, dass ich die Angelegenheit Medardus so viel wie möglich betreibe. Die Hoffnung, das Stück auf die Drehbühne zu bringen, ist durchaus befestigt. Professor Lefler hofft sogar die lange Pause zwischen den beiden letzten Akten vermeiden zu können. Bei Herrn Sektionchef von Jettel habe ich schon einige Male angeklopft und er versprach mir sein Möglichstes. Er ist ein sehr pünktlicher und akkurater Arbeiter und wird sein Votum gewiss nicht unnötiger Weise vertrödeln. Dass sich die ganze Sache schon über ein halbes Jahr hinzieht, liegt wohl in der Natur der Sache und war schwer zu vermeiden.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
P. S.

[143] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 10. Dezember 1909 (TB 4, S. 108).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler, Notizen, 17. Dezember 1909[144]

[1] 17.12.1909. Besuch in der Direktionskanzlei.

R.: Es ist mir sehr angenehm, dass Sie kommen. Ich wollte Sie nämlich ersuchen, dass Sie sich selbst zu Hofrat Jettel bemühen, um ihn zu fragen, wie die Zensursache-Medardus stehe.

Ich: Ist das offiziell? Weiss Schlenther davon?

R.: Ja. Er ist damit einverstanden.

Ich: Warum haben Sie mir das nicht geschrieben, sondern meinen Besuch abgewartet?

R.: Das Stück ist ja nicht offiziell bei der Zensur, sondern vertraulich. Uebrigens sagt ein Dichter, man soll keine Briefe schreiben.

Ich: Das bezieht sich aber nicht auf solche Dinge und ich begreife nicht, warum eine so selbstverständliche Sache, wie das Ueberreichen eines eingereichten Stückes an die Zensur als vertraulich betrachtet wird. Könnte ich nicht gleich zu Jettel gehen?

R.: Gewiss. Er ist schon auf Ihren Besuch vorbereitet. Sie können ihm gleich telephonieren.

Uebergang des offiziellen in freundschaftliches Gespräch.

[2] Ich: Wie verhält sich die Sache in Wirklichkeit?

R.: Sie wissen, ich war von Schlenthers Absicht das Stück aufzuführen ganz überzeugt, bin nun aber selbst befremdet, dass die Sache bei der Zensur so lange Zeit braucht. Ich glaube jetzt, dass Schlenther und Jettel unter einer Decke spielen und das J. auf Schl.'s Ersuchen die Sache möglichst hinausschiebt.

Ich: Wie wird aber der weitere Verlauf sein? [W]enn nun die Zensurbedenken – woran kaum ein Zweifel ist – eliminiert werden?

R.: Sie werden dann an Schl. einen Brief schreiben, in dem Sie mit Berufung auf seine früheren Briefe und die Entscheidung der Zensur eine definitive Antwort wünschen. Darauf wird mir Schl. sagen, ich solle Ihnen den Tantiemenrevers schicken und der Wiener Abendpost offiziös verlautbaren, dass der Medardus zur Aufführung wahrscheinlich in der nächsten Saison angenommen ist. Sie wissen, dass damit das Burgtheater noch nicht gebunden ist und er das Stück weiter hinausschie-

[144] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 17. Dezember 1909 (TB 4, S. 110).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ben kann, so lang er will. Um ihm das unmöglich zu machen fordern Sie einen Termin, den [3] manche Autoren z. B. Kadelburg[145] für »Den dunklen Punkt«,[146] den er übrigens jetzt trotzdem hinausschieben will, bekommen oder schreiben auf den Tantiemenrevers selbst: Akzeptiert unter der Bedingung eines bestimmten Termins, z. B. 1. Dezember. Geht Schl. darauf nicht ein, so ist daraus zu ersehen, dass er überhaupt nicht ernstlich an die Aufführung denkt und Sie fordern das Stück zurück.

Nun telephoniert R. an Jettel.

R.: Habe die Ehre Herr Sektionschef, der Herr Direktor hat Ihnen schon gesagt, dass Dr. Schnitzler persönlich zu Ihnen kommen möchte. – Könnte er vielleicht jetzt gleich zu Ihnen kommen? – – – Also schön, Dienstag zwischen 5 und 6 Uhr. Danke. –

R.: Er war offenbar nicht angenehm berührt, fragte: Muss denn das gleich sein?

Ich: Er will sich offenbar noch einmal mit Schl. beraten.

R.: Wahrscheinlich.

Ich: Sind Sie denn so gut miteinander?

[4] R.: Sie sind Alle von Schlenther belämmert, auch Montenuovo.

Ich: Wie ist das Ganze zu erklären?

R.: Sehr einfach. Ihr Stück hat nur einen Fehler: Dass es von Ihnen ist. Schlenther will Ihnen nicht wohl. Er hat Ihnen die Beatrice-Sache[147] nie vergessen. Er will Ihnen seine Macht zeigen. Oh, er ist ein widriger Kerl.

Ich: Warum hat er das Stück nicht einfach refusiert. Gerade in diesem Fall lagen ja die Gründe auf der Hand.

R.: Ja, das wollte er nicht, denn er will sich wieder nicht nachsagen lassen, dass er ein Stück von Ihnen nicht annimmt. Es ist auch nicht so dezidiert. Im übrigen steht die Sache so: Er wünscht Schönherr zum ersten österreichischen Dichter zu machen. Da das dem Schönherr nicht aus eigener Kraft gelingt, so ist es nötig seinen gefährlichsten Konkurrenten niederzudrücken. (Folgt Bericht eines absprechenden Urteils Jettels

[145] Gustav Kadelburg (1851–1925). – Vgl. ÖBL, Bd. 3. Wien 1962, S. 164f.

[146] Gustav Kadelburg/Rudolf Presber, Der dunkle Punkt. Lustspiel in drei Akten. Berlin 1909.

[147] Der Schleier der Beatrice. Schauspiel in fünf Akten. Berlin 1901.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hinsichtlich »Ueber die Brücke«.[148] Schl. reichte es dann der Zensur ein mit enthusiastischem Brief, [5] worauf Jettel sofort von dem Stück entzückt war.) Wir verbleiben, dass ich Dienstag nach Jettel in die Direktion komme Weiteres besprechen.

Ich erwähne, dass mich Auernheimer[149] für die Weihnachtsnummer der Neuen Freien Presse um die Ueberlassung der Basteienszene gebeten und ich es verweigert habe mit der Begründung, dass die Intendanz oder die Zensur es gegen mich ausspielen könne, erklären, es habe böses Blut gemacht oder dergleichen.

R. gibt mir vollkommen recht.

[6] Aus einem Brief von Brahm vom 16.12.09.:

»Schlenther hat mir in der Tat damals bei Meisl und Schaden[150] den Eindruck bestätigt, den sein Brief an Sie erweckte. Wenn Zensur und Drehbühne stimmen, dann sei's so weit. Und auf meine Frage, was bei einem Wechsel der Direktion Ihnen die Annahme nütze erwiderte er: Er werde Ihnen, wenn Zensur und Drehbühne stimmen, die Annahme ausser durch den Kontrakt noch in Briefform mit einer Terminangabe anzeigen und an die müsse sich auch der eventuelle Nachfolger gebunden halten, meinte er.[«][151]

Arthur Schnitzler, Notizen, 21. Dezember 1909[152]

[1] Am 21.12. Nachmittag ½ 6 bei Sektionschef Jettel.

Freundlicher Empfang. Er kommt eben vom Minister. »Ich bin wie eine Kerze, die an zwei Seiten brennt.«

148 Karl Schönherr, Über die Brücke. Uraufführung am Wiener Burgtheater am 27. November 1909; später zur Tragikomödie »Der Komödiant. Ein Vorspiel und fünf Akte« Berlin 1924 umgearbeitet. – Vgl. die Tagebucheinträge vom 26. November 1909, 19. Dezember 1909 sowie 14. April 1910.

149 Raoul Auernheimer (1876–1948). – Vgl. Raoul Auernheimer, Dichter und Philosoph (NL S VIII. Cambridge.A240,04); The correspondence of Arthur Schnitzler and Raoul Auernheimer with Raoul Auernheimer's aphorisms. Hg. von Donald G. Daviau und Jorun B. Johns. Chapel Hill 1972 sowie Lennart Weiss, »In Wien kann man zwar nicht leben, aber anders wo kann man nicht *leben*«. Kontinuität und Veränderung bei Raoul Auernheimer. Uppsala 2010.

150 Hotel Meissl & Schadn, 1898 am Neuen Markt erbaut (Kärtnerstraße).

151 Vgl. hierzu auch BW Brahm (wie Anm. 65), S. 290.

152 NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 21. Dezember 1909 (TB 4, S. 111).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beginnt vom Kakadu[153] zu reden. Er denkt noch gerne daran, das war eine schöne Zeit. Wie, schon mehr als zehn Jahre? Ueber das Plagiat »Die schwarze Mali«[154] und über die Erfolge des Kakadu im Ausland. Dann fragt er: »Was ist eigentlich mit dem Schleier der Beatrice?«

Ich: Herr Sektionschef erinnern sich vielleicht, es war vor etwa zehn Jahren am Burgtheater eingereich[t].

J.: Und es hat sich ein bischen hingezogen?

Ich: Ja, wie das am Burgtheater manchmal vorkommt.

J.: Haben Sie vielleicht ein Exemplar?

Ich: Es wird mir ein Vergnügen sein Ihnen eines zu schicken.

J.: (wie eine gesellschaftliche Mitteilung) Jetzt les ich grad den Medardus.

[2] Ich: Ja deswegen bin ich hier. Ich habe ja Herrn Sektionschef telephonieren lassen.

J.: (etwas verlegen) Ich hab's noch nicht ganz zu Ende gelesen. Es fehlen mir noch etwa 30 Seiten. Ich hab es erst seit Kurzem.

Ich: Ich erlaube mir zu bemerken nach einem Brief von Hofrat Schlenther an mich, hat er es Ihnen schon am 17. November ~~gegeben~~ geschickt.

J.: Ja, es ist vielleicht schon 14 Tage oder drei Wochen. Er hat mir's übrigens persönlich gegeben, nicht offiziell, sondern vertraulich.

Ich: Darf ich bei dieser Gelegenheit vielleicht um Aufklärung bitten was dieses vertraulich hier bedeutet. Die Zensur ist ja meines Wissens ein ganz offizielles Institut.

J.: Ja gewiss, aber das ist immer so, bevor ich ein Werk offiziell bekomme gibt mir's der Direktor immer privat, so dass es der Zensur überhaupt nicht eingereicht wird, wenn Bedenken bestehen. Uebrigens liegt gegen Ihr Werk so weit ich es bis jetzt beurteilen kann, nichts vor. Ich finde nur die Ge-[3]schichte der Valois ist mit der Geschichte des Medardus nicht organisch verbunden.

Ich: Da Herr Sektionschef es noch nicht zu Ende gelesen haben kann ich hierauf schwer erwidern. Aber der Sinn des Stückes ist, dass ein

153 Der grüne Kakadu. Groteske in einem Akt. Berlin [1899].

154 Eventuell Ives Mirande/J. Raphael, Die schwarze Mali. Stück in einem Akt. O.O., o.J. – Die Schwestern Grete, Elsa und Berta Wiesenthal tanzten einen Sketch gleichen Namens im März 1910 im Wiener Apollo. Vgl. Victoria Hofbauer, Grete Wiesenthal – eine Varietétänzerin? Die Auftritte der Tänzerin in Wiener Kabaretts und Varietés anhand von drei Beispielen. Wien (Dipl.) 2009, S. 106.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

junger Mensch über einem persönlichen Abenteuer seine grössere politische Mission vergisst.

Dies wird etwas ausführlicher behandelt. Eine Bemerkung Jettels ungefähr: »Sie haben dieses Attentat auf Napoleon hineingebracht?« lässt mich vermuten, dass er das Stück schon zu Ende gelesen hat. Er spricht dann von den vielen Verwandlungen.

Ich: Das ist eine Sache, deren Schwierigkeit nach den letzten Briefen Hofrat Schlenthers schon vollkommen erledigt ist, es handelt sich also nur um Zensurschwierigkeiten und ich komme Sie fragen, ob solche bestehen?

J.: Nein. Zuerst dacht ich die Franzosen, aber schliesslich, dass sind doch lauter Leute, die schon seit hundert Jahren tot sind. Dann vielleicht der bayrische Leutnant.

[4] Ich: Es muss kein bayrischer sein. Die paar Worte können eliminiert werden.

Ich richte nun das Ersuchen an Jettel die Sache möglichst rasch zu erledigen und erwähne, dass Fürst Montenuovo das Buch schon im Juni gelesen und nicht beanstandet hat, was ich durchaus nicht als Geheimnis von Schlenther erfahren habe. Jettel behauptet nichts davon zu wissen und repliziert auf Geheimnis lächelnd: »Und wenn auch –«

J.: Also so bald ich 1 ½–2 Stunden Zeit habe lese ich's zu Ende.

Ich: Da Sie nur mehr 30 Seiten zu lesen haben genügen 15–20 Minuten. Mir läge viel an einer möglichst raschen Erledigung, da sich die Sache schon sechs Monate hinzieht.

Am Schlusse ermächtigt mich Jettel ausdrücklich Schlenther zu berichten, dass von seiner Seite, was er schon heute sagen könne, gegen das Stück nichts vorläge.

Am 21.12. um 7 Uhr bei Rosenbaum, dem ich mein Gespräch mit Jettel berichte.

R.: Dass er behauptet den Schluss noch nicht gelesen zu haben gefällt mir nicht. Im übrigen hat Schlenther es ihm nicht gegeben, sondern geschickt, wie aus den Akten hervorgeht. Da Sie aber Jettel befugt hat offiziell der Direktion mitzuteilen, dass von seiner Seite keine Bedenken in Aussicht stehen, so schreiben Sie das an Schlenther und verlangen daraufhin eine endgiltige zusagende Entscheidung, aber noch keinen Termin der Auf-

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

führung. Denn wenn Sie einen Termin verlangen, so hackt er darauf ein, spricht überhaupt nicht über Annahme und Ablehnung, sondern beweist Ihnen auf vier Seiten, dass gerade der Termin, den Sie verlangen, unmöglich ist. Wenn Sie die Annahme haben, dann verlangen Sie den Termin, spätestens Dezember 1910. Geht er darauf nicht ein, so ist es klar, dass er nicht will und dann machen Sie rücksichtslos was Sie wollen.

Ich: Also glauben Sie eigentlich er will es nicht spielen?

[2] R.: Nein, das glaub ich nicht. Er will sie pisaken.

Ich: Er könnte es doch heuer noch spielen?

R.: Ob er es könnte. Vom 1. Februar an stehen wir vor einem Abgrund. Ich glaube nicht, dass er den »Dunklen Punkt« geben wird. Es wird ein sicherer Theaterskandal. (Er liest mir eine stenographische Prophezeiung vor). Ich will Ihnen ein Schnippchen erzählen, das er Ihnen schlagen wollte. (Holt einen Akt hervor und erläutert mit Dokumenten). Schönherr hat zu Ostern ein Feuilleton in der Neuen Presse über den Tiroler Aufstand 1809 gehabt. Schlenther wandte sich an ihn, er solle einen Einakter draus machen. Schönherr machte ihn, er soll zu »Ueber die Brücke« aufgeführt werden, doch misslingt er so, dass von der Aufführung abgesehen werden muss. Schlenthers Absicht war nach R.'s Ueberzeugung zu erklären, er könne nicht zwei Stücke von 1809 aufführen und mir auf Grund dessen den Medardus zurückzugeben. In einem Brief von Jettel an Schlenther, den ich einsehe, lese ich die Zeilen: »Ueber das Schönherr'sche Stück habe ich [3] meine Ansicht nicht geändert. Schnitzler als tiroler Dichter kann ich mir allerdings nicht vorstellen.«

Während ich in der Kanzlei bin telephoniert Schlenther von unten aus seine[n] Vorschlag und bespricht eine Zusammenkunft mit Rosenbaum zur Erledigung der dringenden Angelegenheiten für Freitag den 24. Vormittag. Es wird beschlossen, dass mein Brief schon vorliegen solle.

Zu den »Lebendigen Stunden« erzählte mir R. noch Folgendes. Rosenbaum teilte an Schlenther mit, dass ich einige von den Zensurstrichen für »Literatur« akzeptiert, andere mit Jettel noch besprechen wolle. Darauf Schlenther: Wenn die Literatur so kastriert ist will ich sie gar nicht spielen. Die Literatur ist das Beste von dem Zyklus und ohne Literatur will ich den Zyklus nicht spielen. Ich gehe an den Medardus.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[4] Ich: Es bleibt noch immer rätselhaft, warum Schlenther den Medardus überhaupt angenommen hat? Es war doch das Leichteste von der Welt ihn einfach zurückzugeben.

R.: Ja, das will er nicht. So lang er von Ihnen etwas liest steht er gewiss unter dem Eindruck, dann erst fällt ihm ein, dass es ja von Ihnen ist, von dem er am liebsten gar nichts spielen möchte. Er fühlt sich ganz als Nachfolger Laubes, so wie Laube den Hebbel unterdrückt hat nur aus persönlicher Antipathie und Grillparzer gefördert, so will Schlenther Schönherr gegen Sie ausspielen.

Ich drücke meinen Zweifel an dieser Auffassung aus, halte die Vorgänge in Schlenthers alkoholisiertem Hirn für viel dumpfer.

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 22. Dezember 1909 (Fragment)[155]

Sehr geehrter Herr Hofrat!

Gestern Nachmittag habe ich Herrn Sektionschef Jettel in seinem Bureau gesprochen und bin ausdrücklich befugt, dass der Herr Sektionschef (obwohl er etwa dreissig Seiten des Stückes noch nicht gelesen habe) von seinem Standpunkt gegen eine Aufführung des Medardus am Burgtheater nichts einzuwenden finde, ausser etwa, dass der Leutnant im vierten Akt als ein bayrischer gezeichnet werde, was natürlich ohneweiters zu eliminieren möglich wäre.

Da nun keinerlei Zensurbedenken bestehen, (wie ja wohl schon nach dem Verhalten des Fürsten Montenuovo im Juni vorherzusehen war) und kein Zweifel mehr vorliegt, dass das ganze Stück ohne Schwierigkeit auf die Drehbühne zu bringen ist, wie aus Ihren letzten Briefen hervorgeht, erhoffe ich eine endgiltige günstige Erledigung der Angelegenheit innerhalb der allernächsten Tage und

[155] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 22. Dezember 1909 (TB 4, S. 112).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 24. Dezember 1909 (mit einer Notiz Richard Rosenbaums)[156]

Wien, 24. Dezember 1909.

Sehr geehrter Herr Doktor,

Wenn Sie die heutigen Morgenblätter gelesen haben, so wird Ihnen der eigentliche Grund klar werden, weshalb ich mit der Annahme des »Jungen Medardus« so lange gezögert habe. Auch wenn die technischen und Zensur-Schwierigkeiten überwunden sind, so enthält das Stück doch eine so enorme Arbeit, dass ich es nicht verantworten kann, sie meinem präsumptiven Nachfolger aufzubürden, ohne dass er vorher Stellung dazu hat nehmen können. Mir selbst wäre es sehr erfreulich und wünschenswert gerade mit diesem Stück Abschied zu nehmen. Das würde aber einen Termin bedeuten, auf den Sie wohl nicht eingehen möchten. Denn da die neueintretenden Schauspielerinnen, die für die beiden Hauptrollen in Betracht kommen, erst im Frühjahr disponibel sind, so könnte die Aufführung keinesfalls vor Ende April sein, möglicher Weise sich aber auch in den Mai hinausschieben. Wie Sie mir schon andeuteten, würden Sie den Herbsttermin bevorzugen. Der aber fiele keinesfalls mehr in meine Zeit. Vielleicht löst sich die Schwierigkeit

[156] Vgl. hierzu auch den Brief Schnitzlers an Otto Brahm vom 27. Dezember 1909, AS B I (wie Anm. 11), S. 622 bzw. BW Brahm (wie Anm. 65), S. 294–296: »Lieber Freund, der Ernstfall, dessen Erscheinen ich in meinem letzten Brief an Sie für möglich hielt, hat nicht lange auf sich warten lassen. Vorgestern bekam ich von Schlenther den folgenden Brief […].« Es folgt eine direkte Wiedergabe des obenstehenden Briefes, indes ohne den Zusatz Rosenbaums. Sodann fährt Schnitzler fort: »Aus diesem Brief geht also hervor, daß Schlenther eine offizielle Annahme des ›Medardus‹ zu vermeiden wünscht, und es wäre mir natürlich von großem Wert, wenn ich ihn demgegenüber erinnern könnte, daß er sich zu Ihnen geäußert, er würde mir, wenn Zensur und Drehbühne stimmen (was nun der Fall ist), einen Brief mit Termin schreiben, an den sich auch sein Nachfolger gebunden fühlen müßte. Obwohl ja bei den Vertrags- resp. Tantiemen-Revers-Verhältnissen des Burgtheaters von einer solchen Bindung im juridischen Sinn nicht die Rede sein kann, wäre meine Position selbstverständlich eine beträchtlich bessere, wenn ich nach sechsmonatlichen Verhandlungen doch wenigstens die offizielle Annahme durch den derzeitigen Direktor in Händen hätte. Also wenn mir gestattet ist, jenes Gesprächsfragment ins Gefecht zu führen, so lassen Sie es mich gütigst (vielleicht durch ein Telegramm) wissen. […] Auf der Reinhardt-Seite ist die ›Medardus‹-Angelegenheit nun vollkommen abgeschlossen. Ein beleidigtes Telegramm bedauerte meine Hartnäckigkeit, mit der ich bewiesen habe, daß es mir nur auf die Aufführung dieses nur bei Reinhardt spielbaren Stückes, nicht aber auf eine dauernde künstlerische Verbindung mit dem Deutschen Theater ankäme. Ich habe in einem persönlichen Brief an Reinhardt, sozusagen zum ewigen Gedächtnis, die ganze Geschichte unseres (Reinhardts und meines) künstlerisch-geschäftlichen Verhältnisses rekapituliert. Seien Sie herzlichst gegrüßt. Ihr A. S.« – Vgl. auch den Eintrag vom 25. Dezember 1909 (TB 4, S. 113).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch eine persönliche Unterredung, zu der ich Sie bitten werde, sobald ich von einer kurzen Reise nach Berlin, die ich heute antrete, zurückgekehrt sein werde.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
P. Schlenther

[Zusatz:] mit den freundlichsten Grüßen
Das eben war des Pudels Kern! Ihr RRosenbaum

Richard Rosenbaum an Arthur Schnitzler, 9. Januar 1910[157]

Wien, 9. Jänner 1910.

Verehrter Herr Doktor,

Ich habe bereits verabredetermassen beim kommenden Mann in Ihrer Angelegenheit interveniert. Wenn Sie gelegentlich mir die Ehre und Freude Ihres Besuches machen wollten, so gäben Sie mir Gelegenheit Ihnen darüber zu berichten.

Verehrungsvoll grüssend
Ihr
RRosenbaum

Arthur Schnitzler, Gesprächsnotiz zum 10. Januar 1910[158]

Auf briefliche Einladung zu Dr. Rosenbaum.

R.: Schlenther hat gewünscht den Medardus noch jetzt zu spielen. Er hat sich sehr bemüht Frl. Wagner noch für März zu bekommen. Dieser Abgang wäre ihm sehr angenehm gewesen, er glaubte jedenfalls auch noch über den März hinaus Direktor zu bleiben. Ich finde aber, dass es für Sie und für das Stück vorteilhafter ist, wenn es erst unter der neuen Direktion kommt und habe daher Schlenther gesagt, dass Sie unter den jetzigen Verhältnissen die Aufführung erst im Herbst wünschen.

Ich: Haben Sie da nicht ein gefährliches Spiel gespielt, kann ich nun nicht zwischen zwei Stühlen sitzen?

[157] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 10. Januar 1910 (TB 4, S. 118).
[158] NL N XI. Cambridge.B0091b.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

R.: Nein. Erstens hätte es ja Schlenther doch nicht mehr aufführen können, da er spätestens Ende Feber geht. Ausserdem wäre eine Aufführung unter ihm nicht mehr mit der nötigen Sorgfalt herausgebracht worden und Berger wird das Stück ganz bestimmt spielen.

Ich: Hat er es schon gelesen?

R.: Noch nicht. Er nimmt es sofort nach seiner Er-[2]nennung, die er hier abwarten muss, auf eine kleine Erholungsreise mit. Es ist die einzige schwebende Angelegenheit von Wichtigkeit. Im übrigen habe ich ihn gebeten auch das Gestrichene insbesondere die Basteienszene zu lesen und ich hoffe, er wird auch die spielen.

Paul Schlenther an Arthur Schnitzler, 12. Januar 1910[159]

Wien, 12. Jänner 1910.

Sehr geehrter Herr Doktor,

Es dürfte Ihnen bekannt sein, dass zum 1. März in der artistischen Direktion des Hofburgtheaters ein Personenwechsel eintreten wird. Da es mir unter diesen Umständen nicht möglich ist, irgend welchen Entschliessungen und Entscheidungen meines designierten Nachfolgers vorzugreifen, so habe ich mir erlaubt am 6. d. M. das dem Hofburgtheater eingereichte Exemplar Ihres Dramas »Der junge Medardus« meinem Nachfolger, dem Herrn Alfred Freiherrn von Berger, persönlich zu überreichen. Wie mir Herr Dr. Rosenbaum mitgeteilt hatte, würde dies Ihren Wünschen entsprechen. Ich gebe daher anheim sich in Bezug auf den Fortgang der Angelegenheit mit Herrn Alfred Freiherrn von Berger direkt in Verbindung zu setzen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

ganz ergebenst

P. Schlenther

[159] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Paul Schlenther, 14. Januar 1910[160]

Verehrtester Herr Hofrat!

Mit bestem Dank bestätige ich Ihnen den Empfang Ihrer geschätzten Mitteilung, nach der Sie so freundlich waren mein Drama »Der junge Medardus« persönlich dem Baron Berger zu überreichen. Erlauben Sie mir bei dieser Gelegenheit Ihnen auch meinen aufrichtigen Dank für das teilnahmsvolle Interesse auszudrücken, das Sie, verehrter Herr Hofrat, diesem Stücke entgegengebracht haben.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Richard Rosenbaum an Arthur Schnitzler, 22. Januar 1910[161]

Wien, 22. Jänner 1910

Verehrter Doktor Schnitzler,

Ich erfahre heute von Herrn Baron Berger, dass er die Absicht hat Sie im Laufe der nächsten Woche zu besuchen. Er wird sich wohl bei Ihnen zuvor rechtzeitig anmelden. Hoffentlich kommt dann alles zu einem guten Ende.

Im warmer Verehrung

Ihr herzlich grüssender

RRosenbaum

Arthur Schnitzler an Richard Rosenbaum, 1. Februar 1910[162]

Lieber Dr. Rosenbaum!

Ich danke Ihnen sehr für Ihr freundliches Schreiben vom 22. Jänner. Von Baron Berger habe ich noch nichts gehört. Am 12. Jänner hatte mir, wie Sie wohl wissen dürften, Direktor Schlenther geschrieben, dass er den Medardus persönlich seinem Nachfolger übergeben hat. Wie ich sehe funktioniert die Maschine auch sonst weiter und es sind über Stük-

[160] Ebd.
[161] Ebd.
[162] Ebd. – Vgl. den Eintrag vom 1. Februar 1910 (TB 4, S. 124).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ke Entscheidungen getroffen worden, die dem Burgtheater noch nicht so lange vorliegen wie das meine. Ich glaube also, dass ich Recht und Grund habe die Erledigung meiner Sache in kürzester Frist zu erwarten. Es kommt dazu, dass die Neue Presse wieder an mich herangetreten ist wegen eventueller Veröffentlichung einer Szene und dass ich wieder genötigt bin meine definitive Antwort aufzuschieben; ich muss meine Verfügungen wegen der Buchausgabe und wegen gewisser ausländischer Anträge immer wieder hinausschieben und ich bin endlich an der Weiterführung verschiedener anderer li-[2]terarischer Unternehmungen äusserlich und noch mehr innerlich durch dieses (freilich auch in manchen nicht vorherzusehenden Umständen begründete) Hinausziehen der Medardus-Angelegenheit recht ärgerlich behindert. Es wäre sehr liebenswürdig von Ihnen, lieber Herr Doktor, wenn Sie Gelegenheit nehmen wollten Herrn Baron Berger im Allgemeinen oder wenn es Ihnen richtig dünkt auch im Einzelnen auf das ganz Exzeptionelle im Verlaufe dieser Angelegenheit aufmerksam zu machen und hiemit die Notwendigkeit einer raschen Erledigung zu begründen.

Herzlichst ergeben

Ihr

[A. S.]

Alfred von Berger an Arthur Schnitzler, 2. Februar 1910[163]

Wien, 2/2 1910

Hochverehrter Herr Doktor!

Ich wünsche lebhaft, Sie möglichst bald zu sprechen, was ich bisher, von allerlei Arbeit bedrängt, nicht herbeiführen konnte. Würde Ihnen morgen, Donnerstag den 3ten d. M., eine Zusammenkunft passen? Entweder in Ihrer Wohnung oder in der Direktionskanzlei des Burgtheaters? Ich bitte um gefällige Nachricht in's Burgtheater.

Mit herzlichen Grüßen

Ihr sehr ergebener

Alfred v. Berger

[163] NL N XI. Cambridge.B0091b. – Vgl. den Eintrag vom 3. Februar 1910: »Dann (auf Einladung Bergers) in die Burg. Berger gleich: den Medardus nehm ich natürlich an. Wird ihn mit der Basteienscene spielen. Einiges über Inszenirung. Termin etwa 10. October.–« (TB 4, S. 125)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Richard Rosenbaum an Arthur Schnitzler, 9. Februar 1910[164]

Sehr geehrter Herr Doktor!

Anbei übersenden wir Ihnen im Auftrage des Herrn Barons Berger den hier amtsüblichen Tantièmenrevers über Ihre dramatische Historie »Der junge Medardus« mit der Bitte, ihn unterzeichnet an uns wieder zurückgelangen lassen zu wollen.

Hochachtungsvoll

Dr. Rosenbaum

Wien, 9. Februar 1910

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 12. Februar 1910 (Auszug)[165]

Der junge Medardus ist am Burgtheater offiziell angenommen und soll in der ersten Oktoberhälfte d. J. zur Aufführung kommen. Hievon bitte in Ihren nächsten »Mitteilungen« Notiz zu nehmen; eine Versendung an die Bühnen erfolgt selbstverständlich vorläufig erst nicht, ausser auf speziellen Antrag von mir. Es wird Sie interessieren, dass Berger das Stück mit der Bastei-Szene spielen will. Das Buch lassen wir am Tage der Aufführung erscheinen, doch wollen wir es jedenfalls schon im Sommer fertig stellen. Vielleicht haben Sie mir einen Vorschlag hinsichtlich der Ausstattung zu machen.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 19. Februar 1910 (Auszug)[166]

Lieber Herr Fischer

Ich sende heute die Korrektur des Medardus an Sie und bitte Sie die Fertigstellung des Buches (Bühnenexemplare) mit möglichster Beschleunigung fertig stellen zu lassen, da das Burgtheater das Material wenn irgend möglich schon in 14 Tagen haben möchte. Die Bühnenexemplare werden von der Buchausgabe natürlich nur durch den Umschlag (resp. das Papier) sich unterscheiden. Die Striche werden von Fall zu Fall

[164] NL N XI. Cambridge.B0091b.

[165] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2106. Cambridge.B0121g.

[166] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2108f. Cambridge.B0121g. – Vgl. den Eintrag vom 19. Februar 1910 (TB 4, S. 128).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in die Exemplare eingetragen. Wie Sie sehen, habe ich nur mehr ganz geringfügige Korrekturen notwendig gefunden und hoffe also in wenigen Tagen die umbrochene Korrektur in Händen zu haben. (Das Ganze auf einmal wie gewöhnlich). Eine Versendung erfolgt im allgemeinen, wie schon erwähnt, erst nach der Uraufführung am Burgtheater, sonst nur auf direkten Antrag meinerseits. An Leipzig und Nürnberg [2] lassen Sie also gefälligst schreiben, dass vorläufig eine Einsichtnahme in das Manuscript vor Herbst kaum werde erfolgen können. […]

Mit herzlichem Gruss

Ihr ergebener

[A. S.]

Carl Schur an Arthur Schnitzler, 21. Februar 1910 (Auszug)[167]

Sehr geehrter Herr!

Im Besitz Ihres Briefes vom 19. ds. senden wir Ihnen heute für das Burgtheater 15 Exemplare des »Medardus« noch in der alten Korrekturfassung, da sich der Umbruch doch nicht so schnell bewerkstelligen lässt, andererseits aber die Veränderungen doch nur geringfügiger Art sind und von dem Theater selbst leicht eingefügt werden können. Wir hoffen, dass Ihnen diese Art der Erledigung zunächst erwünscht ist, werden aber nichtsdestoweniger den Umbruch nach Möglichkeit beschleunigen. […]

[2] […] Unser Herr Fischer ist heute auf den Semmering gefahren und hat die Hoffnung ausgesprochen, Sie dort zu sehen.

Hochachtungsvoll

ergebenst

Carl Schur

P.S. Inzwischen hat auch das Schauspielhaus in Düsseldorf um ein Buch und Vertragsentwurf für »Der junge Medardus« ersucht. Dieses Ersuchen haben wir Ihrem Wunsche entsprechend in gleicher Weise wie

[167] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 377f. Cambridge.B0121b. – Carl Schur (?–?), bei S. Fischer in der Theaterabteilung tätig; zunächst wohl für Honorare und Gehälter, dann für den Vertrieb zuständig. Vgl. hierzu Birgit Kuhbandner, Unternehmer zwischen Markt und Moderne. Verleger und die zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Wiesbaden 2008, S. 164.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Leipzig und Nürnberg beantwortet. Oder soll etwa bei dieser Bühne eine Ausnahme gemacht werden?

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 25. Februar 1910 (Auszug)[168]

Anfragen den »Jungen Medardus« betreffend beantworten Sie bitte wie schon neulich bemerkt in aufschiebender Weise.

Den Umbruch des Medardus bitte doch in jeder Weise beschleunigen zu lassen, die Arbeit ist doch keine große und das Burgtheater hat mich dringend gebeten so bald als möglich handliche Exemplare zur Verfügung zu stellen.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 1. März 1910 (Auszug)[169]

Umbrochene Revisionsexemplare von »Medardus« brauche ich ja nicht viele. Es handelt sich mir aber umso mehr darum, dass die Bücher (für den Theatervertrieb) so rasch als möglich fertig gestellt werden, nachdem ich die Korrektur erledigt habe, was ohne Verzug geschehen wird.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 2. April 1910 (Auszug)[170]

Wann werden die Medardus-Exemplare fertig? Das Burgtheater hat mich wieder dringend darum ersucht.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 13. April 1910 (Auszug)[171]

Mit dem Druck der Buchausgabe des »Medardus« werden wir beginnen, sobald das Papier fertig ist. Bis Mitte Mai hoffe ich Ihnen Exemplare in genügender Anzahl zur Verfügung stellen zu können. Mit Walser[172] habe ich mich wegen einer Skizze für den Umschlag in Verbindung gesetzt.

[168] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2110. Cambridge.B0121g.
[169] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2112. Cambridge.B0121g.
[170] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2114. Cambridge.B0121g.
[171] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 381f. Cambridge.B0121b.
[172] Karl Walser (1877–1943), Maler, Graphiker, Bühnenbildner und Illustrator, Bruder Robert Walsers. – Vgl. u. a. Die Brüder Karl und Robert Walser: Maler und Dichter. Hg. von

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 19. April 1910 (Auszug)[173]

5.) Ich bin auf die ~~Skizzen von Walser~~ Walsers Skizzen sehr neugierig. Man rät mir auch im Burgtheater das Stück einige Zeit, etwa 14 Tage vor der Aufführung, im Buchhandel erscheinen zu lassen. Das wäre also ungefähr Ende September.[174]

6.) Wie stehen wir nun eigentlich wegen des Vorabdrucks des Vorspiels in der N[euen] R[undschau]?[175] Ich schlage den Honorarsatz des Emanuel Quint[176] vor.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 21. April 1910 (Auszug)[177]

Lieber Herr Doktor,

[…] Ich glaube, es wäre nicht ratsam, den »Medardus« 14 Tage vor der Aufführung im Buchhandel erscheinen zu lassen. Erstens würde die Kritik über das Buch referieren, bevor die Aufführung da ist, und dann würden bei der Aufführung vermutlich Betrachtungen darüber angestellt werden, was gestrichen ist oder was hätte gestrichen werden müssen. Was mir aber das Allerwichtigste scheint: dieses Stück muss als eine Ueberraschung wirken. Dem widerspricht nicht, dass das Vorspiel vorher in der Rundschau abgedruckt werden könnte. Das Vorspiel ist eine Ver-[2]sprechung, es wirkt sehr stark und lebendig und bereitet eine gute Stimmung vor.

In der Rundschau könnte das Vorspiel im Septemberheft abgedruckt werden; aber natürlich ist das nur möglich, wenn Sie auf die Ausgabe des Buches vor der Premiere verzichten, denn sonst ist der Termin zwischen Abdruck und Buchausgabe ein gar zu kurzer.

Bernhard Echte und Andreas Meier. Stäfa 1990; Jochen Greven, Karl und Robert Walser in Stuttgart. »Er fährt nach dem Schwabenland«. Marbach a. N. 1996 sowie die ältere Literatur bei Claire Badorrek-Hoguth, Der Buchkünstler Karl Walser. Eine Bibliographie. Bad Kissingen 1983.

173 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2117f. Cambridge.B0121g.

174 Letztlich fand die Premiere am 24. November 1910 statt.

175 S. auch Anm. 181.

176 Gerhart Hauptmann, Der Narr in Christo Emanuel Quint. Roman. Berlin 1910. – Der »Emanuel Quint« erschien in der »Neuen Rundschau« in Fortsetzungen; vgl. Die neue Rundschau 21 (1910), S. 1–28, S. 174–201, S. 314–337, S. 448–472, S. 616–636, S. 742–776, S. 898–931, S. 1038–1069, S. 1202–1235, S. 1340–1370, S. 1496–1517 und S. 1631–1651.

177 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 385f. Cambridge.B0121b.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Rundschau hat einen Honorarsatz von 25 Mark pro Seite für ihre besten und ausgezeichnetsten Mitarbeiter festgesetzt. Mehr kann eine Zeitschrift von dem ernsten Charakter der Rundschau mit dem besten Willen nicht leisten. Bei einem Romanwerk, das zu einem Pauschalhonorar erworben wird, müssen wir zuweilen grössere Opfer bringen. Das haben wir beim »Weg ins Freie« getan und das mussten wir auch beim »Emanuel Quint« von Hauptmann tun. Der Roman von Hauptmann ist umfangreicher als Ihr Roman gewesen ist, das Honorar ist im Verhältnis ungefähr das gleiche, das Sie s. Zt. bekommen haben. […]

Ich gratuliere Ihnen zu dem neuen Hause,[178] zu dem nun auch der Tantiemensegen hinzukommen soll.

Unsere Reise war sehr schön, leider habe ich die ganze Zeit mit einem Abszess zu tun gehabt, der auch heute noch nicht ganz auskuriert ist.

Mit herzlichen Grüssen von uns zu Ihnen

Ihr ergebener

S.Fischer

[178] Schnitzler zog am 16. Juli 1910 in das Haus, das zuvor Hedwig Bleibtreu zusammen mit ihrem Mann bewohnte. Vgl. etwa den Tagebucheintrag vom 26. März 1910: »Dann mit O das Haus Römpler-Bleibtreu besichtigt; Frau B. geleitete uns. Es überraschte mich aufs angenehmste, und der Gedanke des Kaufs wird erwogen.–« (TB 4, S. 135) – 28. März 1910: »Wir besichtigen wieder das Bleibtreu-Haus. Julius und H. sind sehr dafür. Gewisse architektonische Veränderungen wären nötig.« (TB 4, S. 136) – 29. März 1910: »Mit O., Richard in der Römpler Villa. […] Zustand der Villa allerbest. Auch Richard war höchst eingenommen. Besprechung mit Frau Bleibtreu. – Ob ihr die Aussicht ins grüne nicht abgehn würde? Sie … ›Es fehlt mir so viel, daß es darauf nicht mehr ankommt.–‹ Ich dachte: Wie wunderbar wirst du die Frau Klaehr spielen.–« (Ebd.) – 7. April: »Dr. Geiringer kam, mit ihm zur Römpler. Notar Holding. Fr. Römpler kam etwas später, las dann erst den Brief den ihr O. ein paar Stunden vorher geschrieben – Vorschlag Nachlaß von 5.000 Kr.– sagte heiter: ›In Gottes Namen‹ – und so war das Haus in unsern Besitz übergegangen.– 95.000 Kronen; die Hälfte leiht mein Bruder, die andre die Sparkasse.– Wir blieben noch eine Weile, dann zeigten wir Dr. G. die Umgegend.« (TB 4, S. 139) – 14. April 1910: »Nm. holte mich Dr. Geiringer ab; zu Frau Römpler. Notar Holding. Unterschrift des Kaufvertrags. Frau R. weinte ein wenig. Ich zeigte G. den Garten. Schöner Frühlingstag.« (TB 4, S. 141) – 13. Juli 1910: »Übersiedlung der Bücher und des Arbeitszimmers.–« (TB 4, S. 161) – 16. Juli 1910: »Letzte Nacht in der Spöttelgasse. Träume. Verwirrt von Onkel Felix und den seinen. Dann: Bin in den Gängen des Burgtheaters, verirre mich beinah, Probe Medardus, ohne mich zu verständigen. […] – Übersiedlung, schönstes Wetter.« (TB 4, S. 161f.)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Arthur Schnitzler an Alfred von Berger, 7. Mai 1910[179]

Verehrtester Herr Baron.

Wie ich mir neulich gesprächsweise mitzuteilen erlaubt habe, beabsichtige ich gleich nach Pfingsten eine Reise anzutreten, von der ich erst gegen Mitte Juni zurückkehren dürfte. Es wäre daher sehr im Interesse der Medardus-Angelegenheit, wenn die freundlichst in Aussicht gestellte Unterredung über Dekorations- und Besetzungsfragen im Laufe der nächsten Woche stattfinden könnte und falls Sie, verehrter Herr Baron, das ermöglichen wollten, wäre ich Ihnen aufrichtigst dankbar.

Mit verbindlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 17. Mai 1910 (Auszug)[180]

Ihre freundliche Anfrage wegen des Abdrucks des Medardus-Vorspiels in der Neuen Rundschau[181] erlaube ich mir dahin zu beantworten dass ich bei reiflicher Ueberlegung keinen triftigen Grund sehe von meinem ursprünglichen Honoraranspruch abzugehen. Wenn Sie Ihr Gedächtnis sorgfältig prüfen, werden Sie gewiss noch einige Fälle finden ausser den von Ihnen genannten Romanen, wo Sie eine Ueberschreitung des festgesetzten Budgets vor Ihrem Gewissen zu verantworten in der Lage waren. Ob der Fall des Medardus-Vorspieles sich erkühnen darf in die Reihe jener Fälle aufgenommen zu werden, dies zu entscheiden steht natürlich nur bei Ihnen; Sie wissen sehr gut, dass es nicht das Geringste an unseren Beziehungen ändern wird, wenn Sie bei Ihrem Nein verbleiben.

[179] DLA, A:Schnitzler, 85.1.360, Mappe 295.

[180] NL Q.I Nr. 6 (Mappe Oo), 2125. Cambridge.B0121g.

[181] Letztlich wurden sich Fischer und Schnitzler doch einig; vgl. Vorspiel zu einem Drama »Der junge Medardus«. In: Die neue Rundschau 21 (1910), S. 1385–1415.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 19. Mai 1910 (Auszug)[182]

Lieber Herr Doktor,

eine Ueberschreitung des festgesetzten Budgets findet zuweilen statt; damit muss jede Redaktion rechnen; und wir würden auch in Ihrem Fall damit gerechnet haben, wenn es sich z. B. um den Abdruck einer Novelle handelte, die dem Leser gegenüber eine wichtigere Darbietung darstellt als das Stück eines Stückes. Der Wert dieser Darbietung wird obendrein noch dadurch beeinträchtigt, dass einen Monat später schon das Buch herauskommt. Ich bitte das zu berücksichtigen und versichert zu sein, dass einzig und allein diese rein praktischen Erwägungen dazu geführt haben, Ihnen unsern Honorarsatz, der, wie ich nochmals betone, der höchste Satz für unsere besten Mitarbeiter ist, anzubieten. –

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 27. Mai 1910 (Auszug)[183]

Sie empfangen gleichzeitig den Entwurf von Walser für den »Medardus«. Es ist ein echter Walser mit allen seinen Vorzügen und Fehlern, im ganzen doch aber so charmant und dekorativ, dass wir mit dem Entwurf wohl zufrieden sein können. Bitte schicken Sie ihn mir bald zurück.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 4. Juni 1910 (Auszug)[184]

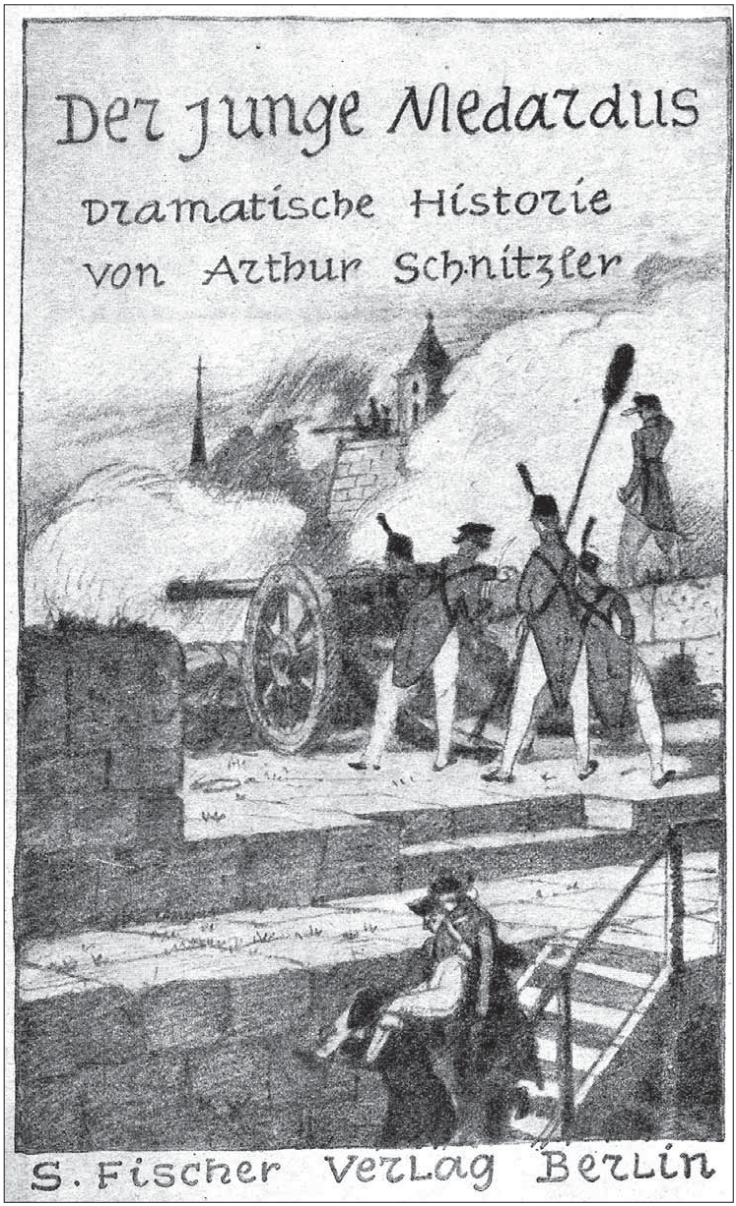
Der Entwurf von Walser gefällt mir sehr gut, [2] nur die Figur auf der Treppe ist meines Erachtens anders zu machen, weil sie so wie sie ist verwaschen ja ganz unverständlich wirkt. Mir ist eigentlich noch immer, als sässen zwei dort, ungefähr, als wenn ein Gespenst den Hals des Vordermanns umklammert hielte. Dass der äussere Anblick der Bastei historisch durchaus falsch ist hat natürlich nichts zu sagen.

[182] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 390. Cambridge.B0121b.

[183] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 392. Cambridge.B0121b. – Vgl. auch den Tagebucheintrag vom 2. Juni 1910: »Walsersches Titelblatt zum Medardus, hübsch.–« (TB 4, S. 150) – Vgl. den vollständigen Brief in BW Fischer (wie Anm. 68), S. 84f.

[184] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2126f. Cambridge.B0121g. – Vgl. auch AS B I, S. 627.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Karl Walser: Umschlag zu Arthur Schnitzlers »Der junge Medardus«
(Arthur-Schnitzler-Archiv Freiburg)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Alfred von Berger, 22. Juni 1910[185]

Wien, 22.6.1910

Sehr verehrter Herr Baron.

Es fehlen nur mehr acht Tage bis zu Saisonschluss und leider hat sich noch keine Gelegenheit zu der freundlichst in Aussicht gestellten Besprechung der Medardus-Angelegenheit gefunden. So glaube ich denn die Sache wieder in Erinnerung bringen zu sollen umso mehr als es ja kaum möglich sein dürfte alle schwebenden Fragen über Besetzung und Dekorationen im Laufe einer einzigen Unterredung endgiltig zu erledigen.

Ihren werten Nachrichten entgegensehend bin ich, verehrter Herr Baron, mit verbindlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 10. August 1910 (Auszug)[186]

Interessieren würde es mich auch, wie es mit dem Titelblatt zu »Medardus« steht und ob ich vielleicht noch eine Skizze zu sehen bekomme?

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 22. August 1910 (Auszug)[187]

z. Zeit Unterach am Attersee.
Berghof.
22. Aug. 10.

diktiert.

Lieber Herr Doktor!

Zunächst schönsten Gruß von uns beiden für Sie und Ihre Frau und herzliche Glückwünsche zum Einzug in das neue Haus, von dem wir hier viel Schönes gehört haben. Wenn der Medardus ungefähr wird, kommen wir nach Wien; ich freue mich, mir dann auch Ihr Haus ansehen zu dürfen. […]

185 DLA, A:Schnitzler, 85.1.360, Mappe 295.
186 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2138. Cambridge.B0121g.
187 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 407f. Cambridge.B0121b.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kommen Sie nicht in unsere Gegend? Wir bleiben bis 10 Sept. hier, gehen dann im Rückweg über München, wo wir die Mahler-Symphonie hören wollen; trifft man Sie da?

Ihr ergebener

S.Fischer

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 6. Oktober 1910 (Auszug)[188]

Soeben hat das Berliner Theater bei mir angefragt, ob »Der junge Medardus« für Berlin noch frei wäre. Das Berliner Theater hat ein ganz gut eingespieltes Ensemble, darunter einige Kräfte von besonderer Qualität. Im vorigen Jahre ist dort Raimunds »Alpenkönig und Menschenfeind«[189] sehr gut gespielt worden. Das Theater hat ausserdem eine Drehbühne, so dass szenische Schwierigkeiten nicht bestehen würden. Dennoch kommt dieses Theater natürlich nur dann in Betracht, wenn Reinhardt endgiltig verzichtet hat. Soll ich den Leuten das Textbuch geben? Kommt die Sache ernsthaft in Betracht, so wird über die Besetzung noch zu sprechen sein.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 8. Oktober 1910 (Auszug)[190]

Wir wollen vorläufig dabei bleiben, dass vor der Aufführung im Burgtheater eine Versendung des Medardus nicht stattfindet. Dies gilt auch für das Berliner Theater. Wenn das Stück am Burgtheater keinen Erfolg hat, so ist die Sache eoypso erledigt, ist der Erfolg ein ausgesprochener, so halte ich es für nicht unmöglich (nach einer Anfrage, die ein guter Bekannter Reinhardts heuer im Sommer an mich gerichtet hat), dass sich das Deutsche Theater trotz unserer Differenzen wieder wegen Ueberlassung des Medardus an mich wendet: sollte dies nicht der Fall sein, so wird das Berliner Theater noch immer zu haben sein.

188 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 416f. Cambridge.B0121b.

189 Ferdinand Raimund (1790–1836), Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Romantisch-komisches Märchen in drei Akten. Uraufführung 1828. – Die Berliner Inszenierung von 1909 wurde u. a. von Else Lasker-Schüler besprochen; vgl. Das Theater 1 (1909), H. 5, S. 110f. bzw. dies., Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Bd. 3.1. Hg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Frankfurt a. M. 1998, S. 120f.

190 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2141. Cambridge.B0121g.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Alfred von Berger, 14. Oktober 1910[191]

Verehrter Herr Baron,

es hat mich sehr gefreut heute von Salten zu hören, daß Sie die Absicht haben, Adele Sandrock[192] zu engagieren, die sicher auch heute noch die erste Tragoedin der deutschen Bühne ist und unter Ihrer Führung zweifellos Gelegenheit haben wird es zu beweisen. Erlauben Sie mir, ganz unverbindlich eine Anregung zu geben, zu der ich durch die Erinnerung an Ihre Aeußerung veranlaßt werde, daß Fräulein Hönigswald[193] an die Rolle der Herzogin im Medardus nicht gern würde herangehen wollen. Falls es sich so verhält, so ließe sich für die Herzogin gewiss keine glänzendere Darstellungerin denken als die Sandrock; insbesondre die erste Scene des letzten Actes käme zu großer Wirkung, und als Antrittsrolle wäre die Gestalt auch nicht übel gewählt.

Wenn nicht früher, so erfahre ich Ihre Meinung (und vielleicht noch manches andre was mich interessirt) bei der Hauptprobe zum Saul;[194] darf ich ihr mit meiner Frau beiwohnen?

Mit verbindlichen Grüßen

Ihr aufrichtig ergebener

Arthur Schnitzler

[191] Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin – Theaterhistorische Sammlung Walter Unruh.

[192] Adele Sandrock (1863–1937). – Vgl. zur Beziehung von Schnitzler und Sandrock Dilly. Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern und Dokumenten. Adele Sandrock und Arthur Schnitzler. Hg. von Renate Wagner. Wien 1975 und Friedrich Rothe, Arthur Schnitzler und Adele Sandrock: Theater über Theater. Berlin 1997.

[193] Nelly Hönigswald (eigentlich Kornelia Hönigswald; 1867–?). Debüt in Meiningen, kam 1889 an das Berliner Lessing-Theater und hatte im »Medardus« die Rolle der Herzogin inne.

[194] Josef Kainz, Saul [Tragödienfragment, Manuskripte im Österreichischen Theatermuseum Wien]. – Vgl. Bertha Niederle, Der Nachlass Josef Kainz. Katalogaufnahme nach den Beständen der Nationalbibliothek. Leipzig 1942, S. 63 [Nr. VI/812]. – Am 23. Oktober 1910 fand im Burgtheater eine Gedächtnisfeier für Josef Kainz statt, der am 20. September gestorben war. Zur Erstaufführung kamen dabei Hugo von Hofmannsthals »Der Tor und der Tod«, Josef Kainz' o.g. Fragment »Saul« sowie der 3. Akt von Goethes »Die natürliche Tochter«. Insgesamt erlebte »Saul« vier Vorstellungen, die letzte am 5. November 1910. Schnitzler wohnte zusammen mit seiner Frau einer Probe am 22. Oktober bei (vgl. TB 4, S. 185f.).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 24. Oktober 1910[195]

Lieber Herr Fischer.

Ich bitte Sie mir möglichst bald eine Liste der Personen und Zeitungen senden zu lassen, an die Sie Freiexemplare des »Medardus« zu senden gedenken. Ich werde diejenigen bezeichnen, denen eine Karte »im Auftrag des Autors« beizulegen ist und diejenigen, die Sie mit meinen Freiexemplaren an mich schicken mögen, damit ich sie mit persönlicher Widmung versehen kann.

Die Première des Medardus wird voraussichtlich am 19. November stattfinden. Man ist im Theater sehr dafür, dass das Buch ein paar Tage früher erscheint. Ich selbst bin noch nicht schlüssig, jedenfalls bitte ich Sie bis spätestens 10. November alles zur Versendung bereit zu halten.

Herzlichen Gruss

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 26. Oktober 1910 (Auszug)[196]

Im Medardus Seite 93 Zeile 5 von unten ist (durch meine Schuld) ein sinnstörender Fehler stehen geblieben: Statt des Wortes ›sie‹ muss es heissen ›seine Werbung‹.[197] Es läge mir daran, dass dieser Fehler berichtigt werde, am besten wohl auf kleinen roten Zetteln, die jedem Exemplar beigeklebt werden sollen.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 27. Oktober 1910[198]

Lieber Herr Doktor,

ich lege die Rezensions-Liste für den »Medardus« bei. Es sind diejenigen Adressen, die auf unsere Umfrage hin den »Medardus« verlangt haben. Zu dieser Liste kämen dann noch die Freiexemplare für die Autoren meines Verlages hinzu und solche Rezensenten oder Zeitungen, die Sie für wichtig halten.

195 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2149. Cambridge.B0121g.
196 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2150. Cambridge.B0121g.
197 Die Korrektur Schnitzlers konnte in der Ausgabe nicht mehr berücksichtigt werden.
198 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 419. Cambridge.B0121b.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im Interesse der Orientierung auf der Bühne würde diesmal die vorherige Ausgabe des Buches vielleicht ganz zweckmässig sein. Andererseits könnten eventl. Kritiken, die vor der Aufführung erscheinen, die Premiere unangenehm beeinflussen, besonders mit Rücksicht auf den Umfang und auf die zu erwartenden Striche.

Jedenfalls erwarte ich also rechtzeitig Ihre Dispositionen bezüglich der Versendung; das Buch wird fertig sein.

Zur Première bitte ich für mich zwei Plätze reservieren zu lassen; falls meine Frau nicht mitkommen könnte, würde ich rechtzeitig abschreiben.

Mit herzlichen Grüssen

Ihr

S.Fischer

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 31. Oktober 1910[199]

Lieber Herr Fischer.

Sobald die Exemplare des »Medardus« fertiggestellt sind, bitte ich mir jedenfalls gleich ein Musterexemplar brochiert und eines gebunden senden zu lassen. Bis zum 10. etwa wird doch alles bereit sein zur allgemeinen Versendung? Das Buch soll jedenfalls ein paar, vielleicht acht Tage vor der Première erscheinen. Den Leuten, die hier darüber Kritiken schreiben, müsste es ja jedenfalls früher zugänglich gemacht werden und [die]se Kritiken werden natürlich alle schon vor der Pre[mièr]e geschrieben sein. Das ist nun einmal nicht anders [mögl]ich, ist am Ende aber keine nicht sehr wichtige [Sach]e, gerade bei diesem Stück noch gleichgültiger als [bei m]anchen andern. Es wird alles Dumme überleben, was [darüb]er gesagt werden wird und das Kluge wahrscheinlich [fehlendes Wort]. Zu Strichen ergibt sich auf den Proben noch reich[lich] Gelegenheit. Dass Sie zur Premiere hier sein wollen [freut] mich sehr und ich hoffe zuversichtlich, dass auch [Ihre v]erehrte Gattin nicht fehlen wird. Da es mit den [Parket]tsitzen etwas unsicher aussieht, erlaube ich mir jedenfalls die Anfrage ob eventuell auch eine Loge genehm wäre.

[199] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2147f. Cambridge.B0121g.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die kleinen Berichtigungen werden doch bestimmt eingeklebt werden können?

Herzlichst grüssend

Ihr

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 11. November 1910[200]

Lieber Herr Fischer.

Beigeschlossen sende ich Ihnen die freundlichst gesandte Liste zurück. Mit Kreuzen habe ich diejenigen Namen bezeichnet, denen eine Karte »im Auftrag des Autors« beizulegen ist. Ferner liegen zwei Blätter bei; auf dem einen sind diejenigen Adressen verzeichnet, an die ich bitte direkt Exemplare des Medardus zu versenden. Teilweise Rezensionsexemplare, diese sind mit einem R bezeichnet, teilweise als Freiexemplare, die von denjenigen, die Sie direkt an mich schicken werden, abzurechnen sind. Auf dem andern Blatt sind diejenigen Autoren Ihres Verlags verzeichnet, an die Sie direkt Exemplare zu versenden pflegen und denen ich auch, sowie sämmtlichen auf dem ersten Blatt verzeichneten Adressaten die Karte »im Auftrag des Autors[«] beizulegen bitte. In welchen Fällen ich gebundene Exemplare zu versenden bitte steht immer verzeichnet. Die Versendung an die von mir bezeichneten Autoren bitte zugleich mit der allgemeinen geschehen zu lassen. Die Première dürfte am 24. stattfinden. Wir lassen das Buch also etwa am 19. erscheinen. Jedenfalls warten Sie den definitiven Bescheid von mir gefälligst ab.

Herzlich grüssend

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 14. November 1910 (Auszug)[201]

Auf beiliegendem Blatte finden Sie noch eine Anzahl von Adressen verzeichnet, an die ich Exemplare des Medardus »im Auftrage des Autors« freundlichst zu versenden bitte. An mich selbst schicken Sie vorläufig keine weiteren Exemplare, ich bestätige dankend die erhaltenen, das

[200] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2151f. Cambridge.B0121g.
[201] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2153. Cambridge.B0121g.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Buch präsentiert sich sehr hübsch. Danken Sie Herrn Walser in meinem Namen herzlichst für die schöne Titelzeichnung. Die Premiere soll nun ganz bestimmt am 24. (Donnerstag) stattfinden. Lassen Sie die Versendung des Buches so geschehen, dass es Ende dieser Woche, also am 19. in Wien zu haben ist.

Arthur Schnitzler an Alfred von Berger, 26. November 1910[202]

Sehr verehrter Herr Baron!

Es ist mir ein Herzensbedürfnis nun nachdem unsere Arbeit am Medardus mit so gutem Gelingen zu Ende ging, Ihnen vor allem, dem ausgezeichneten Regisseur der Vorstellung, Herrn Thimig,[203] und den übrigen Beteiligten meinen innigsten Dank zu sagen. Die Aufführung meines Stücks am Burgtheater hat mir eine seltene und tiefe Befriedigung gewährt. Aber welche andere deutsche Bühne wäre heute wohl imstande für die beiden in meiner Historie vertretenen Gestaltungsgruppen, die des Volksstücks und die des stilisierten Dramas, ein Künstlerpersonal von gleichem Range, in gleicher Vollständigkeit beizustellen und dabei den Eindruck vollkommener Ausgeglichenheit und Einheitlichkeit hervorzubringen. Als besonders erfreulich empfand ich es, dass sich die im Laufe des letzten Jahres hinzugewachsenen Kräfte so glücklich in die Gesamtheit gefügt haben, als gehörten sie seit lange dazu: ein Beweis nicht nur für die Stärke dieser neugewonnenen Begabungen, sondern auch für die immer lebendige sowohl in der Macht der Tradition als in den Gesetzen der Entwicklung begründete Assimilierungskraft des Burgtheaters. Das Vorhandensein dieser Kraft zu fühlen, sie im richtigen Moment zu nützen, dazu gehört freilich nicht nur eine gewisse

[202] DLA, A:Schnitzler, 85.1.360, Mappe 295. – Vgl. den Eintrag vom 26. November 1910 (TB 4, S. 197). – Zur genauen Besetzung des »Medardus« bei der Premiere sowie den weiteren 91 Vorstellungen, die das Werk zu Schnitzlers Lebzeiten erfuhr, vgl. Burgtheater 1776–1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. Hg. vom Österreichischen Bundestheaterverband. Sammlung und Bearb. des Materials: Minna von Alth. Wien 1979, S. 430f. Anläßlich des 100. Geburtstages von Schnitzler kam es 1962 zu einer Neuinszenierung, die am 23. Dezember Premiere feierte. Bis zum 26. Februar 1963 war der »Medardus« sodann noch weitere 25mal auf der Bühne zu sehen. Seither ist keine weitere Aufführung an einer deutschen Bühne belegt.

[203] Hugo Thimig (1854–1944), Schauspieler, Regisseur. – Vgl. Hugo Thimig erzählt von seinem Leben und dem Theater seiner Zeit. Briefe und Tagebuchnotizen. Hg. von Franz Hadamowsky. Graz 1962.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

allgemeine direktoriale Begabung, sondern vielleicht noch mehr ein persönliches Verhältnis zu unserer Bühne und dem Fleck Erde, auf dem sie steht. Im Übrigen möchte ich hier auch aussprechen, dass nicht nur die Aufführung als solche, sondern auch die Probenzeit zu den angenehmsten Erfahrungen meiner theatralischen Laufbahn gehört und dass es mich mit wirklicher Genugtuung erfüllt hat, mit welcher Unermüdlichkeit sich alle Darsteller und Darstel[l]erinnen in den Dienst der Sache gestellt haben, die berühmten geradeso wie die nicht, oder noch nicht berühmten; die, denen dankbare Rollen zugewiesen waren geradeso wie die, die auf keinen Sondererfolg rechnen durften. Auch den verständnis- und phantasievollen Künstlern fühle ich mich verpflichtet, die um das bemüht waren, was man überein gekommen ist die Ausstattung eines Stücks zu nennen und was, in unserem Fall von noch wesentlicherer Bedeutung als sonst, durch historische Treue und Gegenwartsglanz das Stück erst zu seiner ganzen sinnfälligen Wirkung gebracht hat. Auch des technischen Personals und der sonstigen Hilfskräfte will ich in diesem Zusammenhang nicht vergessen, denen es so trefflich gelungen ist die schweren, an ihre Tüchtigkeit und Verlässlichkeit gestellten Anforderungen zu erfüllen. Was aber die letzte szenische und schauspielerische Ausgestaltung meiner dramatischen Historie vom jungen Medardus Ihren Ratschlägen, Ihrer Mitarbeit und ganz besonders Ihrer inneren Anteilnahme, verehrter Herr Baron, schuldig geworden ist, möge dem Leiter des Burgtheaters ein möglichst anhaltender Erfolg besser danken als meine Worte es vermögen.

In aufrichtiger Hochschätzung
Ihr herzlichst ergebener
[A. S.]

Arthur Schnitzler an Alfred von Berger, 30. November 1910[204]

Sehr verehrter Herr Baron.

Was Sie vorausgesagt haben ist eingetroffen und die Lücke, die durch den Ausfall der letzten Herzogsszene entstanden ist, wird von manchen, insbesondere von Kennern, stark empfunden. Besonders kam dies gestern Abend in einem Gespräch mit Hofmannsthal, Beer-Hofmann und

[204] DLA, A:Schnitzler, 85.1.360, Mappe 295.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

anderen Freunden zu entschiedenem Ausdruck. Ich möchte nun zu bedenken geben, ganz unverbindlich natürlich, ob wir nicht vielleicht gut daran täten noch jetzt diese Szene zu restringieren und zwar dorthin zu stellen, wo sie wirklich hingehört, an den Beginn des 5. Aktes. Die Basteiszene kann man heute natürlich nicht mehr herausnehmen, aber ich frage mich, ob nicht die Strassenkreuzung leichter zu entbehren wäre, als die letzte Herzogsszene. Auch die Szene zwischen Helene und Medardus (Aufforderung zum Mord) wird vielfach sehr vermisst. Aber da lässt sich nun freilich nichts mehr machen. Natürlich dürfte die Einfügung jener Herzogsszene, sowie der Wegfall [jener anderen Herzogsszene nicht offi]ziell verlautbart werden. Vielleicht wäre auch ein gelegenerer Zeitpunkt zur Durchführung dieser Änderungen abzuwarten. Immerhin glaube ich Recht zu tun, verehrter Herr Baron, wenn ich Ihnen alle diese Überlegungen zur Kenntnis bringe.

Mit verbindlichem Gruss
Ihr aufrichtig ergebener
[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 30. November 1910[205]

Lieber Herr Fischer.

Mit Rücksicht auf Ihre eventuellen Verhandlungen mit Reinhardt möchte ich Sie nur noch bitten folgende Punkte besonders zu betonen. 1. Dass es ein Irrtum von ihm ist, wenn er immer wieder behauptet, dass der Medardus das erste Stück ist, das ich ihm zur Aufführung überreicht habe. Vor dem Medardus fallen in die Zeit seiner Direktionsführung im Deutschen Theater von meinen Stücken nur »Zwischenspiel«[206] und »Ruf des Lebens«.[207] Ich habe ihm damals Zwischenspiel eingereicht, weil mir Frau Sorma[208] die geeignetste Vertreterin für die Cäcilie schien, bei ihm engagiert war. Er aber hat das Stück nicht spielen wollen. Dass ich es dann Brahm übergab, der den Ruf des

[205] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2155–2157. Cambridge.B0121g. – Vgl. AS B I, S. 637f.
[206] Zwischenspiel. Komödie in drei Akten. Berlin 1906.
[207] Der Ruf des Lebens. Schauspiel in drei Akten. Berlin 1906.
[208] Agnes Sorma (1865–1927), verheiratet mit Demetrius Mito von Minotto. – Vgl. Agnes Sorma. Ein Gedenkbuch. Zeugnisse ihres Lebens und ihrer Kunst. Hg. von Julius Bab. Heidelberg 1927 und Karla Krause, Die Schauspielerin Agnes Sorma. Versuch zur Analyse und Wertung ihrer Darstellungskunst. Berlin 1969.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lebens schon vorher erworben hatte, ist wohl selbstverständlich. Es ist Reinhardt auch bekannt und auch Brahm weiss es, dass ich fest entschlossen war ihm (Reinhardt) »Das weite Land«[209] zu geben, sobald ich den Kontrakt über den Medardus in Händen gehabt hätte. Heute kann er auf dieses Stück natürlich keinen Anspruch mehr machen, da Brahm es schon erworben hat. Die vorige Saison ging mir ja dadurch verloren, dass ich bis Weihnachten einen definitiven Entschluss Reinhardts im Betreff des Medardus abgewartet hatte. All das ist übrigens in meinem ausführlichen Brief an Reinhardt vom 24. Dezember v. J. aufs Klarste nachzulesen. Reinhardt hat also nicht im geringsten Grund sich zurückgesetzt zu fühlen und es ist einfach eine Entstellung der Tatsachen, wenn von Seiten seines Theaters immer wieder behauptet wird, dass ich nur hinsichtlich des Medardus mit Reinhardt in Verhandlung getreten sei, weil gerade dieses Stück nur bei ihm gespielt werden könnte, was nebstbei, wenn es auch die Wahrheit wäre, gewiss keine Beleidigung für sein Theater bedeutete. Auch heute kann ich nichts anderes erklären, dass ich ihm auch weiterhin diejenigen meiner Stücke zur Aufführung übergeben werde oder würde, die sich nach meiner, des Verfassers, Ueberzeugung für seine Bühne am besten eignen. Eine kontraktliche Verpflichtung in Betreff eines noch nicht geschriebenen Stückes werde ich selbstverständlich nie und nimmer auf mich nehmen, ebenso wenig wie ich von ihm verlange, dass er den Medardus spielen soll, wenn er einen Erfolg nicht für wahrscheinlich hält. An dieser Stelle will ich es aber doch nicht unerwähnt lassen, dass Reinhardt nach meiner Vorlesung des Stücks sich sofort und vor meiner Abreise aus München neuerdings bereit erklärte nach Einigung über die Striche (die bald darauf erfolgte) das Stück aufzuführen, ohne dass von einem andern Stück die Rede gewesen wäre.

Falls es auf dieser Basis zu einer Aussprache zwischen Ihnen und Reinhardt kommen sollte, so möchte ich gleich bemerken, dass für eine eventuelle Berliner Aufführung meines Erachtens die Basteiszene fortfallen und die zweite Friedhofszene aufgemacht werden sollte.

Hier erklärt sich der Erfolg immer entschiedener. Es sind die ausverkauftesten Häuser, die das Burgtheater seit Jahren gehabt hat. Ich hoffe,

[209] Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten. Berlin 1911.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sie sind in Berlin gut angekommen und behalten die Wiener Tage in guter Erinnerung.

Mit herzlichen Grüssen von Haus zu Haus

[A. S.]

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 30. November 1910[210]

Lieber Herr Doktor,

zunächst noch einmal verbindlichsten Dank für die schönen Wiener Tage, die wir Ihnen zu verdanken haben.

Mit Metzel[211] habe ich gestern gesprochen; er will Reinhardt veranlassen, sich die Wiener Aufführung anzusehen. Will Reinhardt ernsthaft in Verhandlungen treten, so muss sich das zunächst in seinem Wiener Besuch dokumentieren.

Wir haben vom »Medardus« zunächst nur 2 Auflagen gedruckt (die 4. und 5. Auflage), weil nicht mehr Papier von dieser Sorte vorrätig war. Wir kommen zunächst nicht in Verlegenheit mit Exemplaren, sobald das Papier fertig wird, wird wohl der Neudruck weiterer Auflagen in Angriff genommen werden müssen.

Wir drucken gleichzeitig zwei neue Auflagen vom »Anatol« (die 11.–12. Auflage).[212]

Die Honorarverrechnung über die hier genannten Auflagen liegt bei.

Mit herzlichen Grüssen von uns zu Ihnen

Ihr ergebener

S.Fischer

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 15. Dezember 1910 (Auszug)[213]

Lieber Herr Doktor,

ich habe vorige Woche Reinhardt einen eingehenden Brief geschrieben und ihn um eine Unterredung ersucht, falls er über den »Medardus« in Verhandlungen einzutreten wünscht. Er hat darauf, wie gewöhnlich,

[210] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 420. Cambridge.B0121b.

[211] Richard Metzl (1870–1941), Schauspieler, Theatersekretär und Regisseur.

[212] Anatol. Berlin 1893.

[213] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 425. Cambridge.B0121b. – Vgl. BW Fischer (wie Anm. 68), S. 86f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht geantwortet, und so scheint es, dass ihm an der Verhandlung über den »Medardus« nichts gelegen ist. Es wird sicher Ihren Intentionen entsprechen, wenn ich Reinhardt nicht nachlaufe; die Zeit wird kommen, wo der »Medardus« die Voraussetzung sein wird für andere Stücke, die Reinhardt etwa haben will.

Unterdessen haben wir eine Anfrage bekommen, ob es nicht möglich wäre, den Umfang des »Medardus« für die Verhältnisse der Provinzbühnen zu reduzieren. Vielleicht haben Sie in nächster Zeit einmal Gelegenheit, uns ein eingerichtetes Exemplar zuzuschicken.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 17. Dezember 1910 (Auszug)[214]

Wien, 17.12.1910.

Lieber Herr Fischer.

Dass Ihnen Reinhardt nicht einmal geantwortet hat, finde ich nur ganz im Stil dieses Herrn; selbstverständlich dürfen Sie keine weiteren Schritte unternehmen. Nun fehlt ihm auch die letzte Entschuldigung für sein Verhalten. Man konnte sein Zögern begreifen, so lange die Bühnenwirksamkeit des Medardus noch nicht ausser Zweifel stand, die dieser geborene Bühnenleiter samt seinen Dramaturgen natürlich nicht vorherzusehen brauchte. Wie aber die Sache jetzt steht, wo sich der Medardus als ein Theatererfolg von aussergewöhnlicher Stärke erklärt hat, kann man ruhig behaupten, dass Reinhardt bei jedem andern Stücke eines andern, selbst noch ganz unbekannten Autors unter gleichen Erfolgumständen mit beiden Händen zugreifen würde und dass er jetzt dieses Zugreifen nur aus Gründen unterlässt, die mit künstlerischen Erwägungen nicht das Geringste zu tun haben. Keinem andern Autor würde er nach einem solchen Erfolg in Wien irgend eine auf ein künftiges Stück bezügliche Bedingung zu stellen wagen und was ich vorher strikte verweigert, darauf soll ich heute eingehen? [N]ach dem wahrhaft kläglichen Benehmen, das diese ganze Deutsche-Theater[-]Bande in dieser Affaire gegen mich an den Tag gelegt hat? Fällt mir nicht ein. Liegt Reinhardt so viel daran auch noch ein zweites Stück von mir zu spielen, so wäre ja eines da: Der Schleier der Beatrice, um das er sich vor acht Jahren als Direktor von »Schall und Rauch« in den glühendsten Worten mündlich und schriftlich beworben hat. […]

[214] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2158–2160. Cambridge.B0121g. – Vgl. AS B I, S. 642–645, sowie BW Fischer (wie Anm. 68), S. 87–89.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ich selbst tue natürlich keinen Schritt mehr in dieser Angelegenheit und bitte auch Sie, wenn sich drüben nichts meldet, alles zu unterlassen, was als eine Nachgiebigkeit unsererseits gedeutet werden könnte.

Woher ist Ihnen eine Anfrage über eine eventuelle Provinzeinrichtung des Medardus zugekommen? Es wäre ja doch höchstens an einige Hofbühnen zu denken. Die wirkliche Provinz scheidet von vornherein aus. Ich müsste mich dann entschliessen ein ganz neues Stück zu schreiben, in dem womöglich nicht einmal die Valois vorkommen. Jede andere Reduktion könnte sich naturgemäss nur auf Episodenfiguren 4. und 5. Ranges und auf die Comparserie beziehen. Vielleicht stehe ich auch der Sache noch zu nahe; und ehe ich irgendwo etwas von einer ernsten Absicht merke, möchte ich mich mit solchen Aenderungen einer im Wesentlichen doch für mich erledigten Arbeit nicht zu beschäftigen haben.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 18. Dezember 1910 (Auszug)[215]

Ich bitte sehr mir 25 Medardus geb. senden zu wollen und zwar recht geschwind.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 20. Dezember 1910 (Auszug)[216]

Lieber Herr Doktor,

ich übersende Ihnen zwei Briefe von Herrn Prof. Brecka,[217] der den »Medardus« ins Tschechische übersetzen will.

Ich weiss nicht, was Sie wegen des »Schleier der Beatrice« mit dem Herrn vereinbart haben, er hat sich auf diese Vereinbarung für den »Medardus« bezogen. Am besten ist es wohl, man vereinbart mit dem Herrn die Hälfte der Einnahmen und die Abrechnung durch den Schriftstellerverein Maj in Prag. Es wäre vielleicht am einfachsten, wenn Sie das durch einen Briefwechsel mit ihm direkt abmachen, in derselben Weise, wie Sie es für den »Schleier der Beatrice« getan haben.

[…] Mit herzlichen Grüssen

Ihr ergebener

S.Fischer

[215] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2164. Cambridge.B0121g.
[216] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 431. Cambridge.B0121b.
[217] Wohl Vojtěch Břečka (1875–?).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konrad Loewe an Arthur Schnitzler, 23. Dezember 1910[218]

Wien 23. XII 1910

Hochverehrter Herr Doktor!

Empfangen Sie für die hocherfreuliche Dedikation Ihres »Medardus« meinen innigsten Dank. Leider konnte Ihr Desolteux sich um die ihm erwiesene Ehrung nur in sehr bescheidenem und reduzirtem Maße verdient machen. Vielleicht winkt mir doch noch einmal das Glück, eine Rolle von Ihnen zu erhalten, die ich (selbstverständlich außerhalb des Burgtheater) ebenso gerne und erfolgreich spiele, wie Ihren Musikus Weiring.[219] Sie würden mir die stille, versonnene Art, wodurch diese Figur einzig tief wirken kann, wahrscheinlich kaum zutrauen.

Empfangen Sie mit meinem Danke auch die ergebensten Weihnachtsgrüße und Wünsche für sich und Ihre werte Frau Gemahlin

von Ihrem Sie hochverehrenden

Konrad Loewe

Josef Moser an Arthur Schnitzler, 23. Dezember 1910[220]

Hochverehrter Herr Doktor!

Die liebenswürdige Uebersendung Ihres Werkes hat mir eine riesige Freude bereitet, und bitte ich für die gütige Aufmerksamkeit meinen allerherzlichsten Dank entgegen zu nehmen.

In alter Verehrung

ergebenst

Föderl recte Moser

Wien, 23.12.10

[218] DLA, A:Schnitzler, 85.1.4885,1–25, Mappe 1326; Konrad Löw (Ps. Loewe) (1856–1912), Rolle des Desolteux. – ÖBL, Bd. 5. Wien 1971, S. 284f.

[219] Hans Weiring, Violinspieler am Josefstädter Theater, Figur in Schnitzlers »Liebelei«.

[220] DLA, A:Schnitzler, 85.1.4885,1–25, Mappe 1326; Josef Moser (1864–1936), Rolle des Herrn Föderl.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maria Goltz-Mell an Arthur Schnitzler, 23. Dezember 1910[221]

Wien, 23. XII. 1910.

Hochverehrter Herr Doktor, seien Sie für Ihre große Liebenswürdigkeit, für die gütige Widmung Ihres Buches von Herzen bedankt. Ich hoffe diesen Dank noch in diesem Jahr persönlich überbringen zu können und bitte Sie, meines Gatten und meine herzlichsten Weihnachtsgrüße und besten Empfehlungen für Sie und Ihre verehrte liebe Frau entgegen zu nehmen. Ihre aufrichtig ergebene

Mary Goltz-Mell

Fanny Walbeck an Arthur Schnitzler, 24. Dezember 1910[222]

Frau Berger dankt Ihnen, hochverehrter Herr Doktor herzlichst für die liebenswürdige sie hoch erfreuende Übersendung Ihres Medardus mit der entzückenden Widmung und grüßt bestens.

Fritz Strassni an Arthur Schnitzler, 24. Dezember 1910[223]

Wien, 24. Deceb. 910.

Hochverehrter Herr Doctor!

Empfangen Sie meinen innigsten herzlichsten Dank für die so liebenswürdige Sendung; kommt doch dieselbe von einem Dichter, den ich seit vielen Jahren in tiefster Seele verehre. Es bereitet mir auch eine ganz besondere Freude, im »Medardus« eine so reizende Episode verkörpern zu dürfen. Nochmals danke ich von ganzem Herzen und verbleibe in aufrichtiger inniger Verehrung

Ihr ergebener

Fritz Strassni.

[221] Ebd.; Rolle der Anna Berger.
[222] Ebd.; Rolle der Frau Berger.
[223] Ebd.; Fritz Strassni (1868–1938), Rolle des uralten Herrn.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nelly Hönigswald an Arthur Schnitzler, 24. Dezember 1910[224]

Wien 24. Dez. 1910

Verehrter Herr Doctor!

Nehmen Sie meinen wärmsten Dank für die grosse Freude, welche Sie mir mit Buch und Widmung bereiteten! Hoffentlich wird es mir in meiner weiteren Burgtheater-Laufbahn vergönnt sein auch einmal eine grössere Aufgabe in einem Ihrer Werke zu lösen und – wenn möglich in einem »etwas jüngeren Jahrgang.«

Mit herzlichen Grüssen und nochmals dankend

Ihre

Nelly Hönigswald

Max Paulsen an Arthur Schnitzler, 24. Dezember 1910[225]

Max Paulsen verbindet mit dem herzlichsten Danke für die liebenswürdige Übersendung Ihres Werkes die besten Wünsche zu Fest und Jahreswechsel.

Ernst Arndt an Arthur Schnitzler, 24. Dezember 1910[226]

W. d. 24.12.10.

Hochverehrter Herr Doktor!

Nehmen Sie meinen herzlichsten Dank für die gütige Übersendung »des jungen Medardus« und freundliche Widmung. Sie haben mir eine große Freude damit gemacht. Ich bin Ihnen doppelt zu Dank verpflichtet; denn es ist mir besonders mit dem von Ihnen so vortrefflich geschilderten Arzt gelungen die Aufmerksamkeit der Presse und des Publikums auf mich zu lenken. Nochmals innigsten Dank u ergebenen Gruß in aufrichtiger Verehrung

Ernst Arndt

[224] Ebd.; Rolle der Marie Hortense.
[225] Ebd.; Rolle des Laffraye.
[226] Ebd.; Ernst Arndt (1861–nach 10. Juli 1942), Rolle des Arztes Büdinger.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 24. Dezember 1910 (Auszug)[227]

Wien, XVIII. Sternwartestr. 71.
24.12.1910.

Lieber Herr Fischer.

An Herrn Prof. Brecka werde ich also selbst schreiben. Er hat auch die Beatrice ins Böhmische übersetzt, Honorar habe ich niemals erhalten. […]

Der Anatol ist wirklich ein überraschender und daher umso erfreulicherer Erfolg. »Das weite Land« wird unter diesen Umständen besser tun sich bis zur nächsten Saison zu gedulden. Hier an der Burg (wo der Medardus so ziemlich den grössten Kassenerfolg des Burgtheaters bedeutet, den es je gegeben hat) ist man schon so ziemlich damit einverstanden, von Brahm erwarte ich noch Nachricht. Natürlich müssen dann die andern Bühnen auch warten.

Gusti Wittels an Arthur Schnitzler, [Weihnachten 1910][228]

Gusti Wittels dankt vielmals für die liebenswürdige Aufmerksamkeit und wünscht gleichzeitig ein recht fröhliches neues Jahr. Hochachtungsvoll

Robert von Balajthy an Arthur Schnitzler, [Weihnachten 1910][229]

Sehr geehrter Herr Doctor!

Herzlichen Dank für »den jungen Medardus«, der mir zur Weihnacht ins Haus geflattert kam, lang soll er leben und seinem Erzeuger noch recht viel Freude machen.

Ihr sehr ergebener

Robert v. Balajthy

[227] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2165 und 2168. Cambridge.B0121g. – Vgl. BW Fischer (wie Anm. 68), S. 89f.

[228] Ebd.; Gusti (eigentl. Auguste) Moser (1871–1918), seit 1893 verheiratet mit Julius Wittels (ab 1917 mit Karl Cvitkovic), Rolle der Frau Kreuzhartinger.

[229] Ebd.; Robert von Balajthy (1855–1924), Rolle des Jakob Eschenbacher.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Else Wohlgemuth an Arthur Schnitzler, [Weihnachten 1910][230]

Else Wohlgemuth dankt Ihnen herzlich für das Buch mit der liebenswürdigen Widmung und wünscht Ihnen u. Ihrer verehrten Gemahlin ein glückliches Neujahr.

Hans Neustätter an Arthur Schnitzler, [Weihnachten 1910][231]

Zum 1. Male am 24.11.1910.

Der junge Medardus	
Vorspiel _ _ _	4
I. Akt _ _ _	5
II. Akt _ _ _	5
III. Akt _ _ _	6
IV. Akt _ _ _	5
V. Akt _ _ _	5
Hervorrufe _ _ _	30

Hedwig Bleibtreu(-Roempler) an Arthur Schnitzler, [Weihnachten 1910][232]

Hedwig Roempler-Bleibtreu dankt innigst für den freundlichen Willkomm-Gruss und wünscht von Herzen Sie wären auch erst so weit.

Ernst Hartmann an Arthur Schnitzler, 25. Dezember 1910[233]

Lieber und verehrter Herr Doctor und Dichter!

Ich danke Ihnen innigst für die Uebersendung Ihres Medardus mit der so freundlichen und lieben Widmung. Eine wahre Weihnachtsfreude!

[230] Ebd.; Rolle der Helene.
[231] Ebd.; Hans Neustätter (?–?), Oberinspizient am Burgtheater.
[232] Ebd.; Rolle der Franziska Klähr.
[233] DLA, A:Schnitzler, 85.1.4885,1–25, Mappe 1326; Rolle des Christophe Bernard.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hoffentlich ist es mir bald einmal wieder vergönnt mich in Ihrem Triumphe mit zu sonnen.

Herzliche Grüße auch an Ihre liebe Gattin

Ihr

Ernst Hartmann

Eugen Frank an Arthur Schnitzler, 25. Dezember 1910[234]

Wien, 25.XII.1910.

Hochverehrter Herr Doktor!

Das stilvolle ›Medardus-Buch‹ mit seiner ehrenvollen Widmung ist uns eine schöne Weihnachtsfreude gewesen. Herzlichen Dank. Das Buch wird immer einen Ehrensitz in unserem Hause behaupten.

Schenken Sie als künftige Weihnachtsgaben dem Publico noch recht viele solche Bücher, da werden auch wir Gelegenheit finden, mit Freuden unsere Kräfte in den Dienst einer edlen Sache zu stellen.

Mit der Bitte, Ihrer werten Frau Gemahlin unsere Grüße zu übermitteln, verbleiben wir

Ihre Sie hochverehrenden

Eugen Frank u Frau

Eduard Heller an Arthur Schnitzler, 25. Dezember 1910[235]

Wien am 25.12.10.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Gestatten Sie, daß ich Ihnen für das hübsche und mich sehr erfreuende Weihnachtsgeschenk meinen herzlichsten Dank ausspreche.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Eduard Heller

[234] Ebd.; Rolle des François.
[235] Ebd.; Eduard Heller (1854–?), Rolle des Herrn Berger.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Max Devrient an Arthur Schnitzler, 26. Dezember 1910[236]

Max Devrient sendet mit bestem Dank Ihnen, verehrter Herr Doctor, und Ihrer Frau Gemahlin alle guten Wünsche zum Jahreswechsel.
Hochachtungsvoll

Otto Tressler an Arthur Schnitzler, 26. Dezember 1910[237]

Sehr geehrter Herr D[r]
Unter meinem Weihnachtsbaum fand ich Ihren [»]Jungen Medardus« mit liebenswürdiger Widmung u. sage Ihnen meinen herzlichsten Dank für dieses freundliche Gedenken, womit Sie mir eine große Freude bereitet haben.
Ich wünsche Ihnen und Ihrer verehrten Frau Gemahlin ein frohes neues Jahr u. verbleibe
Ihr sehr ergebenster
Otto Tressler

Julius Strebinger an Arthur Schnitzler, 27. Dezember 1910[238]

Julius Strebinger dankt herzlichst für die ihm durch Zusendung Ihrer Dichtung »Der junge Medardus«, und die freundliche Widmung, erwiesene Auszeichnung.

Wien 27. Dec. 1910

Georg Reimers an Arthur Schnitzler, 27. Dezember 1910 (Poststempel)[239]

Verehrter Herr Doktor,
Allerschönsten Dank! Prosit Neujahr!
Georg Reimers

[236] Ebd.; Max Devrient (1857–1929), Rolle des Marquis von Valois. – ÖBL, Bd. 1. Wien 1954, S. 182.
[237] DLA, A:Schnitzler, 85.1.4885,1–25, Mappe 1326; Rolle des Karl Etzelt.
[238] Ebd.; Julius Strebinger (1864–1937), Rolle des Herrn Kreuzhartinger.
[239] Ebd.; Rolle des General Rapp.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marie Hofteufel an Arthur Schnitzler, 28. Dezember 1910[240]

Sehr geehrter Herr Doctor,
Viel, viel herzlichen Dank; Sie haben mir eine große Freude bereitet. Alles Liebe und Gute für 1911. –
Herzlichst
M. Hofteufel

Heinrich Prechtler an Arthur Schnitzler, 31. Dezember 1910 (Poststempel)[241]

prosi Neujahr!!
Herzl Dank für Medardus!
Heinrich + Ferdinande Prechtler

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 31. Dezember 1910 (Auszug)[242]

Wie ist's denn mit den neuen Auflagen von Medardus?

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 5. Januar 1911 (Auszug)[243]

Meine Anfrage wegen der Medardusauflagen haben Sie hoffentlich nicht missverstanden? Sie sagten mir nämlich in Wien, dass man nur deshalb nicht gleich die 4.–8. Auflage gedruckt habe, sondern nur die 4.–5., weil es an Papier mangelte. Wissen Sie, dass jetzt in Wien allabendlich zwei Medardusparodien aufgeführt werden? Das wäre vielleicht was für Reinhard, leichter zu spielen und verständlicher für ihn [ungefähr drei fehlende Worte]. An der Burg bleibt es bei [4] den ausverkauftesten Häusern.

[240] Ebd.; Marie Hofteufel (1880–[vor November 1929]?), verheiratete Kranz, 1910–1912 am Burgtheater engagiert, Rolle der Nerina (im November 1929 Versteigerung der Wohnungseinrichtung, Möbel, Gemälde, Silber, Pelze, Porzellan, Bronzen und Textilien Hofteufels).
[241] Ebd.; Heinrich Prechtler (d. i. Heinrich Pollak, 1857–1917), verheiratet mit Ferdinande Schmittlein (vgl. Anm. 127), Rollen des Dagusan und eines Rittmeisters der französischen Garde.
[242] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2169. Cambridge.B0121g.
[243] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2172f. Cambridge.B0121g.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hedwig Bleibtreu(-Roempler) an Arthur Schnitzler, 10. Januar 1911[244]

Semmering 10/I.1911

Sehr geehrter Herr Dr. Schnitzler,

Zuerst innigen Dank für die Übersendung Ihres Buches worüber ich mich sehr gefreut habe und vielen Dank für Ihre und Ihrer lieben Gattin freundliche Anteilname während meiner Erkrankung. Ich hoffe nun bald wieder mittun zu können, trotzdem der Medardus – wie ich zu meiner Freude höre, ~~auch~~ durch keine Absage in seiner Zugkraft zu erschüttern ist.

Besten Dank und Gruss

von Ihrer

Hedwig Roempler

Alfred Gerasch an Arthur Schnitzler, 24. Januar 1911[245]

[Semmering,] 24. Jan. 1911.

Sehr verehrter Herr Doctor,

nehmen Sie meinen herzlichsten Dank für die große Freude, die Sie mir mit der Uebersendung Ihres Medardusbuches und den freundl. Worten der Widmung gemacht haben. Es macht mich sehr froh nun auch ein persönliches Angedenken an die gemeinsame, an Eindrücken so reiche Probenzeit zu besitzen und ich möchte dem Wunsche Ausdruck geben, bald wieder mit Ihnen zusammen arbeiten zu können.

Entschuldigen Sie bitte das stark verspätete Eintreffen dieser Zeilen, aber die angestrengte Tätigkeit der letzten Wochen und noch dazu eine bereits über 14 Tage andauernde Influenza ließen mich nicht dazu kommen meine Briefschulden zu erledigen und so sende ich Ihnen gleich am ersten freien Tage von hier meinen verbindlichsten Dank und begrüße Sie und Ihre verehrte Frau Gemahlin aufs herzlichste

Ihr

ganz ergebener

Alfred Gerasch.

[244] DLA, A:Schnitzler, 85.1.4885,1–25, Mappe 1326.
[245] Ebd.; Rolle des Medardus.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tiny Senders an Arthur Schnitzler, 26. Januar 1911 (Poststempel)[246]

Verehrter Dr. Schnitzler,
vielen Dank für das Buch u. schöne Grüße an Sie u. Ihre Frau.
Tiny Senders

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 21. März 1911 (Auszug)[247]

Heute findet hier die 25. Aufführung des »Medardus« statt bei fortgesetzt ausverkauften Häusern, ein Rekkord [sic!], wie ihn das Burgtheater seit seinem Be-[4]stand noch nicht erreicht hat. Prag will also das Stück tatsächlich aufführen und zwar im Rahmen der Maifestspiele mit der Bleibtreu und der Wohlgemuth als Gästen. Reinhard[t] behauptet nun (wie mir Hofmannsthal erzählt), dass Herr Metzl jenen Brief vom November v. J., in dem das Deutsche Theater sich neuerdings für den Medardus zu interessieren begann, ganz auf eigene Verantwortung, also ohne Reinhard[t]s Zustimmung geschrieben habe. Das hat mir zu seinem Charakterbild noch gefehlt. Wäre irgendwie an das königliche Schauspielhaus zu denken? Im übrigen wird sich die Neue Rundschau bald rühmen dürfen das einzige Blatt zu sein, das von der Existenz des »Jungen Medardus« ausser in seinem Referat Annoncenteil bisher keine Notiz genommen hat.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 22. März 1911 (Auszug)[248]

Das Königliche Schauspielhaus kommt für die Riesenarbeit der Inszenierung des »Medardus« kaum in Betracht, dazu ist Lindau[249] schon zu

[246] Ebd.; Rolle der Frau Grinzinger.

[247] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2182f. Cambridge.B0121g. – Vgl. den Eintrag vom 21. März 1911: »Mit O. Burgtheater. 25. Vorstellung Medardus. Wieder total ausverkauft. Noch nicht erreichter Record des Burgtheaters.– Mama mit uns in der Loge. In der Pause Rosenbaum gratuliren, sehr herzlich; später seine Frau. Nach dem 3. Akt auf der Bühne. Sprach die Wohlgemuth, Tressler (sie anschmachtend), Gerasch, die Bleibtreu, Straßni, Balajthy, – fand mich aber irgendwie nicht behaglich. Die Vorstellung ist gut geblieben; Gerasch besser als früher; die Wohlgemuth in manchen Scenen noch wirkungsvoller als früher – manchmal zu Tragödinnenmanieren geneigt. Balajthy nicht umrissen genug,– eine Natur, aber kein Könner. Ideal die Bleibtreu.– Mir fehlte heute sehr die gestrichene Scene des 5. Aktes.« (TB 4, S. 227f.)

[248] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 445f. Cambridge.B0121c.

[249] Paul Lindau (1839–1919), Schriftsteller, Kritiker, Theaterleiter. – Vgl. u. a. Renate

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

alt. Das Personal ist nicht so gross und für die szenischen Mittel wendet das Schauspielhaus wohl nicht so viel auf. Jedenfalls will ich aber den »Medardus« doch Lindau schicken und auch dem Neuen Schauspielhaus einreichen, da ja nun Reinhardt für das Stück endgiltig nicht mehr in Frage kommt.

Sie wissen, dass uns Salten[250] mit der Besprechung des »Medardus« im Stich gelassen hat. Wir haben vor, Kerr[251] zu bitten, gelegentlich der Aufführung vom »Weiten Land« auch den »Medardus« nach der Buchausgabe zu besprechen.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 24. März 1911[252]

Lieber Herr Doktor,

den »Medardus« habe ich dem Neuen Schauspielhaus und Lindau angeboten, an demselben Tage, an dem ich Ihnen geschrieben hatte. Das verpflichtet ja zu nichts.

Mit besten Grüssen

Ihr ergebener

S.Fischer

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 28. März 1911 (Auszug)[253]

Was nun die »Medardus«-Besprechung anbelangt (und diese Zeilen gelten au[ch] für Prof. Bie[254][], der mir so liebenswürdig geschrieben hat), so hatte ich anfangs natürlich nur annehmen können, dass unser Freund sich mit der Abfassung seines versprochenen Artikels nur verspätet hät-

Antoni, Der Theaterkritiker Paul Lindau. Berlin 1961 und Anneliese Eismann-Lichte, Paul Lindau: Publizist und Romancier der Gründerjahre. Münster 1981.

250 Felix Salten (d. i. Sigmund Salzmann) (1869–1945). – Vgl. u. a. Felix Salten: Schriftsteller – Journalist – Exilant [Katalog zur Ausstellung im Jüdischen Museum der Stadt Wien vom 5. Dezember 2006 bis 18. März 2007]. Hg. von Siegfried Mattl und Michael Werner. Wien 2006; Felix Salten – der unbekannte Bekannte. Hg. von Ernst Seibert und Susanne Blumesberger. Wien 2006 und Michael Gottstein, Felix Salten (1869–1945) – ein Schriftsteller der Wiener Moderne. Würzburg 2007.

251 Alfred Kerr (1867–1948). – Vgl. u. a. Hubertus Schneider, Alfred Kerr als Theaterkritiker: Untersuchung zum Wertsystem des Kritikers. Köln 1983.

252 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 447. Cambridge.B0121c.

253 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2187f. Cambridge.B0121g.

254 Oskar Bie (1864–1938).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

te. Dass er überhaupt keine Zeit dazu finden sollte und Sie davon nicht einmal verständigte, so dass Sie also nicht in der Lage waren sich den Aufsatz anderswo zu verschaffen, das konnte ich nicht vermuten. Ich bitte Sie aber nun die Angelegenheit als endgiltig erledigt zu betrachten. Sie wissen ja, dass ich von dem realen Wert [5] kritischer Referate und mögen sie auch an sich gelegentlich kleine Kunstwerke bedeuten, nicht besonders viel halte und so hat auch dieser, ich wiederhole es nochmals, endgiltig erledigte Fall, für mich ein mehr persönliches als sachliches Interesse. Von Ihrer Absicht aber den »Medardus« von wem immer anlässlich des »Weiten Lands« mitbesprechen zu lassen, ersuche ich dringendst abzusehen. Bei solchen Gelegenheiten wird dann ein Werk immer mit dem andern erschlagen und wenn auch zuweilen das eine Werk besser ist als das andere, so kommt dann doch nur heraus, dass das andere Werk schlechter ist als das eine. Der Autor fährt jedenfalls schlecht dabei.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 13. Mai 1911 (Auszug)[255]

3. Der »Medardus« ist ja von Ihrem Bureau aus an das Neue und an das königliche Schauspielhaus in Berlin eingereicht worden. Ich nehme an, dass Sie noch keine Antwort erhalten haben und ersuche das Stück von beiden Bühnen zurückzuziehen. […]

Am 27. Medardus in Prag. Die Durieux[256] soll die Helene spielen; wir fahren hin und machen dann vielleicht eine kleine Reise nach den böhmischen Wäldern. Vielleicht könnte man einander in diesen nördlicheren Regionen begegnen, da der Süden uns in dieser Hinsicht nicht hold war.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 16. Mai 1911 (Auszug)[257]

Das Schauspielhaus hat den »Medardus« unter Berufung auf die unzulänglichen Kräfte für die Herstellung abgelehnt.

[255] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2191f. Cambridge.B0121g.
[256] Tilla Durieux (1880–1971). – Nachlaß in der Berliner Akademie der Künste. Vgl. Tilla Durieux – »der Beruf der Schauspielerin«. Hg. von Heidrun Loeper. Berlin 2004.
[257] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 456. Cambridge.B0121c.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 25. Mai 1911 (Auszug)[258]

Heute Abend fahren wir nach Prag zum »Medardus«.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 1. Juni 1911 (Auszug)[259]

Die Aufführung des »Medardus« in Prag ist glänzend ausgefallen. Es hat sich gezeigt, dass das Stück auch an Bühnen, die nur über ein beträchtlich geringeres Material als das Burgtheater zu verfügen in der Lage sind, durchaus möglich ist und ziemlich siche-[2]re Erfolgschancen bietet. Der Erfolg war nämlich auch äusserlich ganz besonders stark (~~ich rechne~~ auch wenn ich die gewiss erfolgverstärkenden Momente meines persönlichen Erscheinens und der Gäste ~~ruhig ab~~) abrechne). Was mir von telegraphischen Berichten auswärtiger Zeitungen bisher zu Gesichte gekommen ist, konstatiert auch diesen Erfolg, nur eine, (die Münchner Neuesten) findet, dass das Stück nicht den erwarteten Erfolg gehabt habe und der anwesende Dichter einige Male gerufen wurde. Immer wieder frägt man sich in solchen Fällen, ob man derartige Entstellungen, die schliesslich gelegentlich die Bedeutung einer Geschäftsstörung haben können, ruhig hingehen lassen soll. Auf keinem andern Gebiet ~~als auf dem literarischen~~ würde man es einem Menschen übel nehmen, ~~dass~~ wenn er sich gegen leichtfertige oder böswillige Schädigungen seiner materiellen Stellung zur Wehre setzt – auf dem unsern gewiss; auch dies hängt aufs Innigste mit einem Thema zusammen, das erst neulich in unserer Korrespondenz zur Sprache gekommen ist: das mangelnde Verständnis weitester Kreise für ~~künstlerisches Existenzrecht~~ den Begriff künstlerischen [3] Eigentums im ökonomischen Sinne.

Die Durieux, die als Helene von Valois ausserordentlich war möchte die Rolle sehr gern in Berlin spielen und hat versucht mich auf das Berliner Theater hinzuleiten. Ich gedenke mich abwartend zu verhalten. Dr. Elias,[260] den ich in Marienbad sprach, scheint das königliche Schauspielhaus für ~~mich~~ nicht ganz unmöglich zu halten und wäre eventuell

[258] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2194. Cambridge.B0121g. – Vgl. die Einträge vom 25. und 26. Mai 1911 (TB 4, S. 242).

[259] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2195–2197. Cambridge.B0121g. – Vgl. den Eintrag vom 27. Mai 1911 (TB 4, S. 242).

[260] Julius Elias (1861–1927), Literarhistoriker, Übersetzer, Publizist.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bereit unverbindlich mit Lindau über die Sache zu reden. Auch in diesem Fall hielt ich es für richtig mich skeptisch zu verhalten. Ich denke wir warten bis sich eine sehr günstige Gelegenheit findet und lassen die Leute an uns herankommen. Es kann einige Zeit dauern, aber ich habe nun die Ueberzeugung, dass das Stück für die Bühne nicht verloren ist. Dabei hat auch das Prager Theater in Hinsicht auf Ausstattung viel mehr getan als eigentlich notwendig ist. Es hat uns ein Schönbrunner Schloss zwar etwas verkleinert, aber mit zwei praktikablen Treppen gezeigt, worauf ich ohneweiters verzichtet hätte.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 2. Juni 1911 (Auszug)[261]

Ueber den Erfolg des »Medardus« in Prag bin ich unterrichtet. Es wird nichts anderes übrig bleiben, als abzuwarten, der Medardus wird sich schon durchsetzen.

Die Durieux hat nicht ganz unrecht, das Berliner Theater kommt vielleicht für Ihr Stück in Betracht. Wir müssen aber erst noch abwarten, wie sich das Ensemble des Berliner Theaters gestaltet. Die Direktoren Meinhard und Bernauer haben noch ein zweites Theater gepachtet, sie haben grosse Ambitionen und ich vermute, dass auch die Durieux dort spielen wird.

Dass Lindau für das Kgl. Schauspielhaus abgelehnt hat, habe ich Ihnen ja schon geschrieben; er hat die Absage sehr richtig damit motiviert, dass das Schauspielhaus Ihnen eine Aufführung, mit der es sich sehen lassen könnte, nicht bieten kann. Um Deutschland für den »Medardus« zu erobern, käme ausser Berlin in erster Linie München in Betracht. Das Hoftheater hat abgelehnt. Wenn sich der Intendant Speidel[262] entschliessen könnte, den »Medardus« in Wien anzusehen, wäre schon sehr viel gewonnen. Könnte Ihr Herr Schwager da etwas tun? […]

Anton Lindner hat mir auf meine Anfrage nicht geantwortet. Es bleibt, soweit ich sehe, nur Handl[263] oder Fred[264] übrig. Meinen Sie nicht, dass ich von einem der beiden ein kleines Buch schreiben lassen soll?

[261] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 462f. Cambridge.B0121c.
[262] Albert von Speidel (1958–1912), Theaterleiter.
[263] Willi Handl (1872–1920), Journalist, Kritiker.
[264] W. Fred (d. i. Alfred Wechsler) (1879–1922), Schriftsteller, Journalist.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 6. Juni 1911 (Auszug)[265]

Lieber Herr Fischer.

[…] Zur Frage München – Medardus habe ich zu bemerken, dass sowohl Basil[266] als auch mein Schwager (Heinrich) von Speidel[267] designiert waren sich eine Vorstellung [3] in Wien anzusehen, es ist aber nie dazu gekommen. […]

Das Buch über mich betreffend möchte ich auf Ihre neue Anregung vorerst erwidern, dass Fred (den ich persönlich gern habe und dessen Talent ich schätze) mir für dieses Unternehmen doch nicht in Betracht zu kommen scheint. Ich bezweifle, dass er sich zu der Gesammtheit meiner Produktion in einem völlig klaren und reinen Verhältnis befindet (ich muss hoffentlich nicht betonen, dass dieses klare Verhältnis für mich keineswegs mit Wohlgefallen, Anerkennung oder Liebe identisch sein müsste) und traue ihm im übrigen kaum die Geduld und Sammlung zu zum Zweck einer solchen kritischen Zusammenfassung meines Wirkens alle meine Bücher mit Ruhe durchzulesen und durchzudenken. Und was Handel anbelangt, so hat mich sein Verhalten zum »Medardus« in Prag nur neu überzeugt, wie wohlbegründet meine Be-[4]denken gegen ihn immer gewesen sind.[268] Sie kennen gewiss die Anekdote von dem Prinzen, der auf die Frage seines Erziehers nach den Daten des dreissigjährigen Krieges die Antwort ~~erhält~~ gibt 1756–1763, worauf der Erzieher erwidert: »Es sind wunderschöne Jahreszahlen, Hoheit, auch ganz richtige, nur beziehen sie sich auf eine andere historische Tatsache.« So unser Freund Handel. Er sagt immer wieder sehr kluge Dinge mit jener etwas schwerfälligen Oberflächlichkeit, die beinahe wie Tiefsinn wirkt, nur passen sie selten auf das, worüber er gerade schreibt. Ein Schulfall war ja jener bei Ihnen erschienene Artikel über die Bücher der Verzweiflung, der in unserer Korrespondenz, so weit mir erinnerlich, schon einmal zitiert wurde. Beim »Medardus« leistete er wieder ganz Aehnliches. Er geht von irgend einer vorgefassten Meinung aus, prägt allgemeine Sätze, gibt sich als Kulturphilosoph und Literaturhistoriker,

[265] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2199–2205. Cambridge.B0121g. – Vgl. den Eintrag vom 6. Juni 1911 (TB 4, S. 244).

[266] Friedrich Basil (1862–1938), Schauspieler, Regisseur.

[267] Nähere Umstände nicht ermittelt.

[268] Vgl. auch Willi Handl, Medardus in Prag. In: Die Schaubühne 7 (1911), S. 636–641.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stellt ein ästhetisch-kritisches Prokrustes-Bett auf, in das der arme Medardus nun einmal hineinpassen muss, täte es auch not ihn zu diesem Zweck um ein paar Bei-[5]ne oder gar um einen Kopf kürzer zu machen. Um in diesem Werk wieder nichts zu bemerken oder beinahe nichts als elegante Ueberlegenheit, Delikatesse und Versonnenheit, ratlose Angst vor der Wirklichkeit, eine programmatische Ausprägung und Verkündigung der grossen grossen Feinheit, die für das literarische Wien von heute so rühmlich und so verderblich geworden ist, dazu muss man von seinem eigenen Vorurteil nicht mehr einfach befangen, sondern gewissermassen sinnberaubt geworden sein und alle gelegentlichen Geistesblitze vermögen über die hoffnungslose Nacht einer solchen kritischen Betrachtung nicht hinwegzutäuschen. Dabei halte ich es für durchaus möglich, dass Handel wohl fähig wäre das Wesen des Medardus sehr gut zu verstehen und vielleicht über meine ganze Produktion ein von Missverständnissen leidlich freies Buch zu schreiben, wenn er all die Sachen plötzlich zum ersten Male und ohne eine Ahnung von Namen und Herkommen des Verfassers kennen lernte. In einem kurzen Gespräch mit ihm in Prag nach der Première, das mit seiner Frage begann: »Sie sind doch hoffentlich mit meinem Feuilleton nicht [6] einverstanden?«, eine Frage, die mit höflicher Aufrichtigkeit beantwortet wurde, und das dann auf das allgemeine Thema tragischen Heldentums überging, hatte ich Gelegenheit zu bemerken, wie er sich meinen Ansichten, die von seinen in jenem Feuilleton ausgesprochenen so beträchtlich abweichen, überraschend geschwind akkomodierte und logischen Gegengründen ohne jede Empfindlichkeit zugänglich schien. Wollte ich über all dies hier noch weiter sprechen, so käme ich in diesem Brief zu keinem Ende, denn nun begänne das leidige Problem von Oesterreicher und Judentum hereinzuspielen und einen so weiten Horizont wollen wir doch nicht über das schmale Feld spannen, auf dem wir zu Beginn dieser Unterhaltung gestanden sind. Abschliessend will ich nur bemerken, dass ich in Handel keineswegs den Essayisten zu sehen vermag, der heute imstande wäre das für mich erfreuliche und für Sie nützliche Buch zu schreiben, das für uns doch einzig in Betracht käme. Ich kann keinen hindern über mich zu denken was ihm beliebt und wenn er zufällig ein Rezensent ist es drucken zu lassen. Aber [7] wenn einmal etwas über mich in Ihrem Verlag erscheint und damit eine gewisse programmatische Bedeutung

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beansprucht, so soll doch eine solche Schrift nicht eine Wiederholung oder Paraphrasierung oder kulturphilosophisch arrangierte Zusammenfassung des üblichen Geschwätzes von müder Skepsis, skeptischer Ironie, ironischer Grazie, ~~von~~ eleganter Ueberlegenheit und Wirklichkeitsangst vorstellen, mit dem ich nun schon durch mehr als ein Dutzend Jahre von den berufsmässigen Missverstehern des Schaffens und Lebens angeödet worden bin. Somit lassen wir denn diese ganze Angelegenheit vorläufig bis zum Eintritt einer eventuellen Ueberraschung als erledigt aus unserem Briefwechsel verschwinden.

Herzlichst Ihr

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 16. Juni 1911 (Auszug)[269]

Wenn der »Medardus« von Bühnen, die für dessen Aufführung überhaupt in Betracht kommen, verlangt wird, so mögen Sie ihn nur einsenden. Ob Basel zu diesen zu rechnen ist, kann ich kaum beurteilen, vielleicht fragen Sie in so zweifelhaften Fällen den Direktor nach der Zahl der engagierten Mitglieder etc. Im übrigen ist ja mit der Zusendung eines Bühnenexemplars weiter nichts riskiert und gar zu oft werden wir ja hinsichtlich des »Medardus« darum nicht angegangen werden.

Arthur Schnitzler an Berthold Frischauer, 27. August 1911[270]

Semmering, den 27. August 1911

Sehr geehrter Herr Doktor!

Der beigeschlossene Brief erklärt sich von selbst, Herr Benedikt[271] [fehlendes Wort] mit dem ich über die Angelegenheit~~en~~ gesprochen habe, gab mir den Rat mic[h] an Sie zu wenden; einen Rat zu dessen Befolgung ich mich umso mehr ermut[igt] fühle, als mir ja durch Frau Berta

269 NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2207. Cambridge.B0121g.

270 DLA, A:Schnitzler, 85.1.778/1, Mappe 332. – Vgl. den Eintrag vom 27. August 1911: »Einem Bureautrottel des Hotels die Briefe an den Temps und Frischauer dictirt.–« (TB 4, S. 259)

271 Moriz Benedikt (1849–1920). – Vgl. den Eintrag vom 25. August 1911: »Mit O. bei Benedikt und Frau (die wir bei dieser Gelegenheit kennen lernten). B. stellt sich mir für die Temps-Sache zur Verfügung.–« (TB 4, S. 258) – Vgl. Moriz Benedikt in memoriam. Wien 1920.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zuckerkandl[272] bekannt ist, eine wie liebenswü[r]diges ja sogar tätiges Interesse Sie gerade an meinem Medardus genommen haben.

Meine Bitte an Sie, sehr verehrter Herr Doktor, geht dahin, dass Sie d[en] hier beigeschlossenen Brief in[s] französische übersetzen lassen, und der Redaktion des Temps zur Veröffentlichung freundlichst übergeben wollen. Mit einer einfachen Berichtigung wäre mir in diesem Falle wie Sie ohne weite[res] begreifen werden, nur wenig geholfen. Die ganze Angelegenheit dürfte fast [fehlendes Wort?] als ein Beispiel für die Stellung des oesterreichischen Schriftstellers [im] Auslande speziell i[n] Frankreich ein gewisses Interesse beanspruchen. Oder könnten Sie sich vorstellen, dass etwa in einem oesterreichischen oder deutschen Blatt eine so faustdicke Lüge über das Stück eines französisch[en] Autors von Rang gedruckt oder gar Wiederspruchslos [sic!] gedruckt erschiene, wi[e] sie in der von mir zitierten Korrespondenz über den Medardus gewagt wird[?] Dass der Temps meiner Zuschrift die Aufnahme verweigerte, möchte ich ge[rn] für unmöglich halten. Sollte es wider Erwarten geschehen, so müsste ich natürlich andere Schritte tun, um de[m] Fall diejenige Publizität zu verleihen, auf die ich diesmal zu meinem Bedauern nicht verzichten kann. Ihrer gefl. Antwort eventuell Ihrem freundlichen Rat sehe ich mit Interesse entgegen, und ich bitte Sie herzlichst, die Mühe zu entschuldigen, die ich Ihnen verursachte ~~habe~~. Wollen Sie es mir aber ganz ungescheut sagen, wenn Sie mit der Sache nichts zu tun haben wollen, und behandeln Sie den beigeschlossenen Brief bis zur entgiltigen Erledigung jedenfalls als vollkommen diskret.

Mit verbindlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

A. S.

[272] Berta Zuckerkandl (1864–1945). – Vgl. Lucian O. Meysel, In meinem Salon ist Österreich. Berta Zuckerkandl und ihre Zeit. Wien/München 1984. 2., erw. Neuaufl. Wien 1997.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[1][273]
Wien, 28.8.911

Sehr geehrter Herr Redakteur!

In Ihrem Feu[i]lleton vom 21. d. M. »la saison théatrale à Vienne 1910–1911«,[274] das von einem Herrn I. F. Prater unterzeichnet ist, stehen (nach einigen anerkennenden Worten über Schönherr's Glaube & Heimat«[275]) folgende Sätze zu lesen:

»Nous ne pouvons pas [en] dire autant ~~due Jouée~~ la pièce de M. Schnitzler, le jeune Medardus, qui a d'ailleurs disparu de l'affiche du Burgtheater avec une rapidité bien significative.« Und weiter: »Le renom seul de M. Schnitzler, l'auteur applaudi d'Anatole et du Perroquet vert, a sauvé sa pièce d'un échec complet: le public a fait grâce à l'auteur en raison de ses succès antérieurs.«

Da nun der junge Medardus wie einem Wiener Theaterkorrespondenten nicht unbekannt »geblieben« sein kann und darf, nicht nur nicht mir einer ~~auffallenden~~ bezeichnenden Schnelligkeit vom Repertoire des Burgtheaters verschwunden ist, sondern vielmehr vom 24. November 1910 an ~~ist~~ bis zum Ende der Saison 33 mal aufgeführt wurde, so oft in diesem Zeitraume, und überdies mit so grossen Einnahmen, wie kaum je irgend ein Stück seit Bestand des Burgtheaters, so stellt sich die oben zitierte Bemerkung als eine der gröbsten Entstellungen dar, mit denen jemals ein Korrespondent ein grosses und angesehenes Blatt zu mystifizieren gewagt hat, – Entstellungen gegenüber denen die teils unrichtige teils verworrene Nacherzählung des Inhaltes mei-[2]nes Stückes, nicht mehr sonderlich ins Gewicht fällt. Man frägt sich, woher manche Leute den kläglichen Mut zu ihre[n] faktiös albernen Erfindungen nehmen mögen, wenn es nicht die wohl einer [] gewissen Selbsterkenntnis entstammenden Empfindung ~~wäre~~ ist, sie könnten einer noch so wegwerfenden Entgegnung nicht für wert gehalten werden. Für gewöhnlich sehen sich solche Gesellen in ihrer Hoffnung nicht getäuscht; diesmal aber, mit

273 Vgl. den Eintrag vom 24. August 1911: »Treffe Seybel; er gibt mir ein Feuilleton aus dem Temps über die Wiener Theatersaison von einem Herrn J. F. Prater – der u. a. erzählt, Med. sei so durchgefallen – daß man es sofort abgesetzt. War unverhältnismäßig wütend, entwarf eine Erwiderung.« (TB 4, S. 258)

274 J.-F. Prater, Chronique théatrâle. La saison théatrâle a Vienne (1910–1911). In: Le Temps Nr. 18312 vom 21. August 1911, S. 1f. – Fernand Caudrelier (Ps. J.-F. Prater; ?–?), Journalist.

275 Glaube und Heimat. Die Tragödie eines Volkes. Leipzig 1911.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rücksicht auf die Bedeutung des Blattes, in dem jener Bericht erschienen ist, sehe ich mich genötigt die verehrte Redaktion im vollsten Vertrauen auf Ihre Loyalität höflichst zu ersuchen, sie möge die wissentlich falschen Angaben ihres Korrespondenten, die von den Lesern Frankreichs nicht so leicht auf ihre Verlässlichkeit hin, geprüft werden können, durch wörtlichen Abdruck dieses meines Schreibens freundlichst richtigstellen. Ich erwarte ferner, nicht etwa als eine Genugtuung, die die Redaktion des Temps dem Hofburgtheater und mir, sondern als einen Beweis von Selbstachtung, die sie sich selber schuldig ist, dass sie einem Journalisten, der aus Gründen die nicht ich zu untersuchen habe, die Wahrheit so unbedenklich in ihr Gegentheil verkehrt, und damit nicht nur sich (was seine Privatsache bliebe) sondern auch seinen verantwortungsvollen Beruf herabwürdigt, und nebstbei das Blatt hintergeht, das von ihm wenn schon kein sachliches Urteil, so doch wenigstens eine ehrliche Berichterstattung zu fordern berechtigt war, – ich zweifle nicht, sage ich, das[s] die Redaktion des Temps den rechten Weg finden wird, eine[m] solchen Journalisten die Wiederholung seiner fragwürdigen Reporterkunststükke für alle Zeiten unmöglich zu machen.

Mit vorzüglicher [H]ochachtung
Ihr sehr ergebener
Arthur Schnitzler

Arthur Schnitzler an Berthold Frischauer, 2. September 1911[276]

Sehr geehrter Herr Doktor!

Besten Dank für Ihren telefonischen Anruf, über dessen Inhalt, mir meine Frau berichtet hat. Wie Sie sehen, folge ich Ihrem Rat und sende Ihnen hier eine Berichtigung für den »Temps« in wesentlich milderer Form, da Sie der Ueberzeugung sind, dass das Blatt eine schärfere nicht bringen würde. Allerdings muss[] ich ja sagen, dass mir an der Richtigstellung beinahe weniger liegt, als daran, dass irgend ein pseudonymer Schubiak der sich seiner Rancune durch wissentliche Verbreitung falscher Nachrichten über mich abzureagieren sucht, doch nicht glauben soll, er dürfe solche klägliches Handwerk ungestraft weitertreiben. Wenn

[276] DLA, A:Schnitzler, 85.1.778/2, Mappe 332. – Vgl. den Eintrag vom 2. September 1911 (TB 4, S. 260).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

man sieht, von was für Leuten, selbst Blätter vom Range des »Temps« bedient werden, so kann man sich ungefähr vorstellen, wie es mit der Berichterstattung über österreichische Kunst in den kleineren französischen Bl[ä]ttern aussehen mag.

Frau Berta Zuckerkandl, hat mir geschrieben, wie liebenswürdig Sie ihr bei de[m] bisher leider vergeblichen Bemühungen zur Seite gestanden sind den M[e]dardus an einer Pariser Bühne anzubringen. Ich fühle mich Ihnen zu herzliche[m] Dank verpflichtet und bedaure wirklich, dass dieser Dank zugleich mit der Bitte um eine neue Gefälligkeit sich einstellt, ~~und~~ aber ich wiederhole: Wenn es Ihnen aus irgend einem Grunde unangenehm ist, in dieser Sache zu intervenieren, so lehnen Sie die Erfüllung meiner Bitte ohneweiters ab. Ich wäre fern davon, es Ihnen nur im geringsten übel zu nehmen. Dass ich Sie auf dem Semmering nicht mehr erwarten konnte, hat mir sehr leid getan. Das Befinden meiner Mutter schwankt noch immer hin und her ohne eine ernstliche Tendenz zur Besserung zu zeigen.

Mit den verbindlichsten Grüssen

Ihr aufrichtig ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Berthold Frischauer, 27. September 1911[277]

Sehr geehrter Herr Doktor.

Ich danke Ihnen herzlich für Brief, Telegramm und die freundliche Einsendung des Temps. Indessen hat sich auch das Burgtheater an Herrn Dr. Horowitz,[278] den Präsidenten des Vereins der auswärtigen Presse gewendet, um zu erfahren, wer sich hinter dem Pseudonym »Prater« verbirgt und die Auskunft erhalten, es sei ein Herr[] Caudrelier. »Herr Dr. Horowitz fügt hinzu«, so heisst es weiter in dem Brief des Direktionssekretärs Dr. Rosenbaum an mich, »dass der betreffende Herr seine Missetat nicht aus bösem Vorsatz begangen habe, sondern nur

[277] DLA, A:Schnitzler, 85.1.778/3, Mappe 332. – Vgl. den Eintrag vom 27. September 1911 (TB 4, S. 268).

[278] Johannes Horowitz (1849–1916), Journalist und Schriftsteller. Vgl. den Eintrag vom 6. September 1911: »Aufklärungen über die Person des Temps Lügners, Herr ›Caudrelier‹, der, nach Horowitz (Präsident des Verbands der Auswärtigen Presse) und nach Rosenbaum sehr bedauert, … zu jeder Genugthuung in seiner Zeitung bereit sei etc.–« (TB 4, S. 261)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus falscher Information, dass er sie sehr bedauere, zu jeder Genugtuung in seiner Zeitung bereit sei«. Ueberdies wünsche er dringend, dies schrieb mir Herr Dr. Horowitz auch persönlich, sich mit mir darüber zuvor mündlich zu unterhalten. Ich lehnte das vorläufig ab und liess ihm durch das Burgtheater sagen, dass ich eine schriftliche Mitteilung erwarte, von wem er seine merkwürdigen falschen Informationen erhalten habe. Ich habe seither nichts mehr [von] ihm gehört und so ist es mir ganz besonders lieb, dass mein Brief im »Temps« Aufnahme gefunden hat.[279] Wollen Sie, verehrtester Herr Doktor, bei passender Gelegenheit auch in meinem Namen Herrn Brisson[280] danken oder finden Sie es vielleicht angezeigt, dass ich es auch direkt tue. Sie stimmen mir aber wohl bei, wenn ich finde, dass die Aufnahme meiner Berichtigung durch den »Temps« ganz abgesehen von jeder »Courtoisie«, die sich Herr Brisson zubilligt, durch das normale journalistische Rechts- und Taktgefühl geboten war. Für Ihre liebenswürdige Vermittlung aber, die ich nur Ihrem freundschaftlichen Interesse verdanke, werde ich Ihnen stets aufs Wärmste verpflichtet bleiben.

Meine Karte nach Biarritz haben Sie wohl erhalten? Lassen Sie mich heute noch die herzlichsten Grüsse von Haus zu Haus beifügen und die

[279] Vgl. den Eintrag vom 27. September 1911: »Im Temps mein Erwidrungsbrief (was mich irgendwie nervös macht).« (TB 4, S. 268) – Schnitzlers Erwiderung erschien in Le Temps, Nr. 18347 am 25. September 1911, S. 2:

Vienne, 2 septembre.

On me fait remarquer que dans le feuilleton du ›Temps‹ du 21 août dernier sur la saison théâtrale viennoise, s'est glissée une erreur tout à fait inexplicable. Votre correspondant, M. J.-F. Prater prétend, entre autres choses, que ma pièce ›le Jeune Médard‹ a disparu de l'affiche du Burgtheater ›avec une rapidité significative‹.

Etant donné l'importance de votre journal, je me permets d'apporter un démenti formel à cette appréciation, préjudiciable à la fois aux intérêts du Burgtheater et à l'avenier que ma pièce pourrait avoir en France.

›Le Jeune Medard‹ a été représenté 33 fois depuis le 28 novembre jusqu'à la fin de la saison dernière – chiffre maximum pour un temps aussi court. Ma pièce a reparu sur l'affiche le 3 septembre dès l'ouverture de la saison, et il n'y a guère eu pièce au Burgtheater qui ait jamais fait de recettes aussi fortes.

En vous priant, monsieur le rédacteur, de bien vouloir insérer cette rectification dans votre journal, je vous prie de vouloir bien agréer l'assurance de ma considération la plus haute et la plus distinguée.

Arthur Schnitzler.

Der Redakteur Adolphe Brisson (1860–1925) fügte sodann hinzu : »Ce n'est pas à nous, c'est à M. J.-F. Prater qu'il appartient de répondre à M. Schnitzler.«

[280] S. Anm. 279.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hoffnung aussprechen bei Ihrer nächsten Anwesenheit in Wien Sie und die Ihren in unserm Haus begrüssen zu dürfen.

Ihr aufrichtig ergebener

[A. S.]

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 15. Dezember 1911 (Auszug)[281]

Lieber Herr Doktor,

als Sie mir in Berlin sagten, dass es Ihnen lieb wäre, wenn Jacques[282] über den »Medardus« schriebe, war die Sache mit Kerr nicht mehr rückgängig zu machen. Bie hat mit Kerr wiederholt darüber geprochen, dass er bei Gelegenheit der Besprechung des »Weiten Landes« auch den »Medardus« bespricht, zuletzt, nachdem das »Weite Land« hier aufgeführt wurde. Das wusste ich nicht, ich hätte es Ihnen sonst gleich gesagt.

Ich habe die Besprechung von Kerr gelesen.[283] In einer umfassenden Rezension über die neuen Stücke von Eulenberg[284] und Bernard Shaw[285] spricht er an erster Stelle vom »Medardus« und vom »Weiten Land.« Er steht, wie ich sehe, den beiden Stücken doch viel sympathischer und freundlicher gegenüber, als nach der Besprechung des »Weiten Land« im »Tag«[286] zu vermuten war. Ich habe den Eindruck, dass er alles, was er gegen das »Weite Land« zu sagen hatte, im »Tag« abgelagert hat. Sein Verhältnis zu Ihren beiden Stücken ist, wie gesagt, ein durchaus freundliches und sympathisches.

Werden Sie nach Kenntnis der Rezension finden, dass Jacques über den »Medardus« an dieser Stelle etwas sagen müsste, so wird es vielleicht zu machen sein, dass wir ihn auffordern, in Form [2] eines Wiener Briefes sich über die Aufführung in Wien auszusprechen. Vielleicht über-

[281] NL Q.I Nr. 6 (Mappe Oo), 482f.

[282] Norbert Jacques (1880–1954), Schriftsteller. – Vgl. u.a. Günter Scholdt, Der Fall Norbert Jacques. Über Rang und Niedergang eines Erzählers (1880–1954). Stuttgart 1976.

[283] Alfred Kerr, Come here, good dog! In: Ders., Die Welt im Drama. Bd. 2: Der Ewigkeitszug. Berlin 1917, S. 275–288 (zuerst in: Der Tag, 1. Dezember 1911; u.d.T. ›Dramatiker‹ leicht verändert in: Die neue Rundschau 22 [1911], Bd. 2, S. 1771–1779). – Besprochen werden neben dem »Medardus« und dem »Weiten Land« Eulenbergs »Alles um Geld« sowie »Fannys erstes Stück« von Shaw.

[284] Herbert Eulenberg (1876–1949). – Vgl. u.a. Helgard Bruhns, Herbert Eulenberg: Drama, Dramatik, Wirkung. Frankfurt a.M. 1974.

[285] George Bernard Shaw (1856–1950).

[286] Alfred Kerr, Das weite Land. In: Ders., Die Welt im Drama (wie Anm. 283), S. 293–298 (zuerst in: Der Tag, 17. Oktober 1911).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schätzen Sie ein bisschen die Wirkung einer Besprechung von Jacques. Ich glaube, dass bei einer selbst relativen Wertung Kerrs mehr herauskommt wie etwa bei einer enthusiastischen Besprechung von Jacques, der ja ausserdem die autoritäre Kraft als Rezensent nicht für sich hat.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 22. Januar 1912 (Auszug)[287]

Ich glaube nicht, ob das Theater von Lothar[288] für den »Medardus« in Betracht kommt. Für dieses Stück wird bei der neuen Constellation Anno 1914 eine geeignetere Bühne zu haben sein, Sie können kaum etwas Besseres tun als abwarten.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 24. Januar 1912 (Auszug)[289]

Rudolf Lothar, dem ich auf seinen ersten Brief höchst dilatorisch geantwortet habe, hat mir noch einmal geschrieben in der ihm eigenen sehr optimistischen Weise, allerlei Engagements als geradezu sicher hingestellt, die mir noch recht zweifelhaft erscheinen, will die Dekorationen für den »Medardus« ganz nach der Art der Wiener Burgtheater-Ausstattung ebenso wie die Kostüme von Lefler machen lassen u.s.w. Wenn es Ihnen keine Mühe macht, lieber Herr Fischer, würde ich gern von Ihnen erfahren wie man in Berlin über die Chancen dieses neuen Theaters denkt, wie es finanziell fundiert ist, kurz, ich möchte gerne wissen, ob die ganze Sache überhaupt diskutierbar ist, ob eventuell eine sehr hohe Garantiesumme zu erreichen wäre u.s.w. Ich bin natürlich nach wie vor ganz Ihrer Meinung nach für Zuwarten. Es ist eben nur die Frage, ob die Dinge sich bis zum Jahre 1914, wie Sie anzunehmen scheinen, aussichtsvoller gestalten werden.

[287] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 490. Cambridge.B0121c.
[288] Rudolph Lothar (d.i. Rudolph Lothar Spitzer, 1865–1943), Schriftsteller, Kritiker, der 1912 das Komödienhaus in Berlin gründete.
[289] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2229. Cambridge.B0121g. – Vgl. den Eintrag vom 24. Januar 1912 (TB 4, S. 298).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 26. Januar 1912 (Auszug)[290]

Ueber Rudolf Lothars Theater werde ich mich erkundigen. Soviel ich weiss, wird er hauptsächlich Lustspiele bringen.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 27. Januar 1912[291]

Lieber Herr Doktor,

was von Lothar zu erwarten ist, liegt ja eigentlich in seinem Wesen beschlossen. Die offiziöse Version lautet, dass er das Repertoire wie es unter Blumenthal[292] im Lessingtheater war und im Volkstheater in Wien mit Ausschluss der klassischen Stücke ist, pflegen will. Er paradiert mit dem Engagement von drei Schauspielern, die ich auch schon von anderer Seite nennen hörte: mit Hanns Fischer,[293] Lore Busch[294] und Tini Senders.[295] Nun, für den »Medardus« scheint sein Personal in keinem Fall ausreichend, und das ist doch die Hauptsache. Wenn ich einen Rat geben darf, so wäre es der, dass Sie Lothar schreiben, der »Medardus« wäre so personenreich, dass Sie sein Personal – das er ja selber noch garnicht kennt, – erst kennen lernen müssten, wozu sich im Laufe der nächsten Saison Gelegenheit bieten würde.

Mit herzlichen Grüssen

Ihr

S.Fischer

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 29. Januar 1912 (Auszug)[296]

Für Ihre Auskunft hinsichtlich des Lotharschen Theaters bin ich Ihnen sehr dankbar. Ich werde also ablehnend antworten.

[290] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 491. Cambridge.B0121c.
[291] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 493. Cambridge.B0121c.
[292] Oskar Blumenthal (1852–1917), gründete 1888 das Lessing-Theater, das er bis 1897 leitete.
[293] Hanns (Friedrich) Fischer (1865–1952).
[294] (Adele-)Lore Busch, in der Spielzeit 1911/12 bei Brahm engagiert. – Vgl. BW Brahm (wie Anm. 65), S. 326.
[295] Ernestine Senders (1874–1941). – Vgl. ÖBL, Bd. 12. Wien 2005, S. 172.
[296] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2232. Cambridge.B0121g. – Vgl. den Eintrag vom 29. Januar 1912 (TB 4, S. 299) sowie BW Fischer (wie Anm. 68), S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 14. Februar 1912 (Auszug)[297]

Direktor Barnowsky,[298] der zukünftige Leiter des Lessing-Theaters, wird dieser Tage nach Wien kommen. Er will Sie besuchen, um Ihnen vor allem die Aufführung des »Medardus« vorzuschlagen. Barnowsky wird vielleicht der geeignetste Mann dazu sein, und unter gewissen Kautelen, die die Besetzung betreffen, wäre wohl an ihn zu denken. Er legt das grösste Gewicht darauf, Sie für sein Theater zu interessieren, ich glaube, dass er ein gutes und künstlerisch wertvolles Ensemble haben wird.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 20. Februar 1912 (Auszug)[299]

Was Ihre Frage nach den Stücken anbelangt, deren Aufführung mir zum 15. Mai (und auch an andern Tagen) am sympathischesten wäre, so nenne ich zur Antwort der »Einsame Weg«, »Das weite Land«, den Einakter-Zyklus »Lebendige Stunden«, eventuell »Kakadu« und »Ruf des Lebens«. »Beatrice« und »Medardus« kommen ja doch aus praktischen Gründen kaum in Betracht. [3] […]

Herrn Barnowski bei mir zu sehen und mit ihm vorläufig unverbindlich über eine eventuelle »Medardus«-Aufführung im künftigen Lessingtheater zu reden, wird mir interessant sein. Neulich war Rudolf Lothar bei mir, der nun selbst einsieht, dass der mit dem »Medardus« besser erst eine zweite Saison abwarten sollte. Ich habe ihm natürlich nach keiner Richtung hin verpflichtet; wir wollen zusehen, wie sich die Berliner Theaterverhältnisse in den nächsten Jahren gestalten.

Zum Schluss noch die Bitte mir wieder einige meiner Bücher in je zwei Exemplaren geb. freundlichst schicken zu wollen und zwar: Anatol, Kakadu, Beatrice, Lebendige Stunden, Ruf, Medardus, Marionetten. Ferner: Sterben, Garlan, Dämmerseelen, Weg ins Freie.

Mit herzlichem Gruss

[A. S.]

[297] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 495. Cambridge.B0121c. – Vgl. BW Fischer (wie Anm. 68), S. 93f.

[298] Victor Barnowsky (1875–1952). – Vgl. u. a. 25 Jahre Berliner Theater und Victor Barnowsky. Hg. von Julius Berstl. Berlin 1930.

[299] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2234–2236. Cambridge.B0121g. – Vgl. den Eintrag vom 20. Februar 1912 (TB 4, S. 304f.) sowie BW Fischer (wie Anm. 68), S. 94f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 26. Februar 1912 (Auszug)[300]

Barnowski war dieser Tage bei mir; er wird Ihnen persönlich, nehme ich an, über unsere Unterredung Näheres mitteilen und einen Ver-[3] tragsentwurf ~~mit Ihnen besprochen~~ vorlegen, nach welchem ich bis etwa März 1914 freie Hand über den »Medardus« behielte, während er sofort in eine bindende Verpflichtung einträte.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 27. Februar 1912 (Auszug)[301]

Barnowsky gibt mir eine Darstellung der Verhandlung mit Ihnen, als Grundlage für einen Vertrag. Ich bitte Sie, seinen Brief durchzusehen und mich wissen zu lassen, ob Sie einen Vertrag auf dieser Basis mit ihm wünschen.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 1. März 1912 (Auszug)[302]

Barnowski hat unsere Unterredung ~~nicht völlig~~ ziemlich treu im Gedächtnis bewahrt. Sein Vorschlag lautete: er übernimmt die Verpflichtung ~~das Stück~~ den Medardus im ersten Jahr seiner Direktionstätigkeit als eine der drei ersten Novitäten, wahrscheinlich als zweite, also noch im Jahre 1914 aufzuführen und erklärt sich in jedem Falle gebunden. Ich aber behielte ein unbeschränktes Rücktrittsrecht bis 31. ~~September~~ Dezember 1913, ferner auch ein Rücktrittsrecht noch bis 15. März 1914, wenn ich die Besetzungsvorschläge Barnowskis nicht akzeptieren könnte. ~~Ich war und bin~~ [5] Mache ich von diesem Rücktrittsrecht keinen Gebrauch, so wird der Vertrag nach Zahlung einer Tantiemengarantie von Barnowski (deren Höhe wir noch nicht fixiert haben – ich denke, man könnte dreitausend Mark festsetzen) auch für mich bindend. Ich glaube nun aus naheliegenden Gründen, dass mir ein unbeschränktes Rücktrittsrecht bis 15. März 1914 eingeräumt sein müsste, dass dieses aber für den Fall, dass Barnowski mir bis dahin die Besetzung der Hauptrollen noch nicht vorlegen könnte, eine entsprechende Prolongation erfah-

[300] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2238f. Cambridge.B0121g. – Vgl. den Eintrag vom 20. Februar 1912 (TB 4, S. 304f.).
[301] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 498. Cambridge.B0121c.
[302] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2245–2247. Cambridge.B0121g.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ren müsste. Träte ich aus irgend einem Grund vor 15. März 1914 von meinem Rücktrittsrecht zurück, so erfolgt die Zahlung der Tantiemengarantie ohneweiteres an mich. Brahm rät mir überdies (unter uns), ich solle Geheimhaltung des Vertrages bis zum Rücktrittstermin verlangen. Aber so etwas lässt sich ja schliesslich nicht kontraktlich fest legen und ich kann von Barnowski nicht verlangen, dass er einer eventuellen Anfrage gegenüber jeden Anspruch auf den Medardus ableugnet. Glauben Sie nicht, dass in dem Vertrag mit Barnowski, wenn ich ihn schliesse, auch Forderungen hinsichtlich der Probenanzahl, der Ausstattung und der Striche (solche dürften nur mit meiner Einwilligung geschehen) aufgenommen werden sollten. Barnowski kommt im März wieder nach Wien und ich werde Gelegenheit haben nochmals mündlich mit ihm über die Angelegenheit zu reden; vielleicht schon auf Grund eines Vertragsentwurfes.

Mit herzlichem Gruss
Ihr ergebener
[A. S.]

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 7. März 1912 (Auszug)[303]

An Barnowsky habe ich noch nicht geschrieben; denn ich glaube nicht, ob man ihm zumuten kann, dass die Garantie von 3000 Mark zu Ihren Gunsten verfallen soll, wenn Sie aus irgend einem Grunde vor dem 15. März 1914 von Ihrem Rücktrittsrecht Gebrauch machen. Ich meine, dass Sie die Garantie nur für den Fall der Aufführung zu fordern haben, dass Sie im übrigen ausreichend geschützt sind, erstens dadurch, dass Sie das Rücktrittsrecht bis 31. Dezember 1913 haben, und zweitens dadurch, dass er sich verpflichtet, in der Zeit vom 15. September 1914 den »Medardus« zur Aufführung zu bringen. Gefällt Ihnen die Besetzung, die Barnowsky Ihnen vorschlägt, nicht, so soll sich daran ein weiteres Rücktrittsrecht knüpfen.

Nun kommt ja Barnowsky, wie Sie schreiben, im März nach Wien. Es wird wohl am besten sein, wenn Sie diesen Punkt (der Conventionalstrafe) noch einmal mit ihm persönlich besprechen. Er hat ein Interesse

[303] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 501. Cambridge.B0121c.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

daran, Sie für seine Bühne zu gewinnen, er macht Ihnen persönlich vielleicht mehr Conzessionen in diesem Punkt.

Sehr wichtig ist freilich, dass Sie sich alle Garantien hinsichtlich der Probenzahl, der Ausstattung und der Striche sichern; auch bezüglich der Geheimhaltung des Vertrages müsste er eine Garantie bieten.

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 9. März 1912 (Auszug)[304]

Lieber Herr Fischer.

Es ist mir gar nicht eingefallen Barnowsky zuzumuten, dass die Garantie zu meinen Gunsten verfallen sollte, wenn ich aus irgend einem Grunde vor dem 15. März 1914 von meinem Rücktrittsrecht Gebrauch mache. Wenn Sie freundlichst meinen Brief vom 1. d. nachsehen wollen, werden Sie finden, dass gerade das Gegenteil drin steht. Ich sage ausdrücklich: »Mache ich von meinem Rücktrittsrecht keinen Gebrauch, so wird der Vertrag nach Zahlung einer Tantiemengarantie auch für mich bindend« und weiter unten: »trete ich vor dem 15. März 1914 von meinem Rücktrittsrecht zurück, so erfolgt die Zahlung ohne weiteres an mich«; das heisst also, ~~ich habe~~ die Garantie ist erst in dem Augenblick zu zahlen, wo ich mich genau so gebunden erachte wie Barnowsky und ich so wenig zurücktreten kann als er, also in einem Moment, in dem die Zahlung der Tantiemengarantie allgemein üblich ist. Ich hätte die Garantie also nur für den Fall der Aufführung oder für den Fall zu fordern, dass eine solche Aufführung ~~ohne meine Schuld nicht stattfinden würde~~ durch Barnowskys Verschulden unterbleiben würde.

Mit der Geheimhaltung des Vertrages würde es ja eine sehr schwere Sache sein. So was spricht sich ja doch herum. Keinesfalls könnte man Barnowsky dafür verantwortlich machen, wenn sich das Gerücht von einem solchen Eventual-Vertrag verbreiten sollte. Ich werde übrigens im Laufe dieses Monates noch über alle Punkte mit B. persönlich konferieren. Nun habe ich schon wieder einen Antrag für den »Medardus« erhalten und zwar von Herrn Adolf Lantz, der auch nächstens nach Wien kommen wird, um u.s.w., u.s.w.

[304] NL Q.I Nr. 6 (Mappe Oo), 2250f. Cambridge.B0121g.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 15. März 1912 (Auszug)[305]

Ich bin natürlich einverstanden, dass wir die Theaterstücke der Gesamtausgabe auf vier Bände verteilen und wenn Sie vorläufig von der zweiten Abteilung weniger drucken wollen, wie von der ersten, so finde ich das ganz berechtigt. Die Anzahl der ~~Excemplare~~ Auflagen bestimmen wir also vielleicht erst nach dem Erscheinen und den sich bei dieser Gelegenheit ergebenden Chancen der ersten Abteilung. Die Einteilung der vier Bände Theaterstücke, wenn wir Ihrem Vorschlag gemäss nach dem chronologischen Prinzip vorgehen, hätte zu lauten:

Erster Band: Anatol – Märchen – Liebelei[306] – Freiwild[307] – Vermächtnis

Zweiter Band: Parazelsus, Gefährtin, Kakadu – [4] Beatrice – Lebendige Stunden.

Dritter Band: Der einsame Weg – Zwischenspiel – Marionetten – Ruf des Lebens.

Vierter Band: Comtesse Mizzi – Medardus – Weites Land.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 25. September 1914 (Auszug)[308]

Kommt der »Medardus« in diesem Herbst in Berlin heraus, und werden wir Sie bei dieser Gelegenheit hier sehen?

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 30. September 1914 (Auszug)[309]

Es ist richtig, dass der »Medardus« noch diesen Herbst in Berlin zur Aufführung kommen soll, erst neulich habe ich von Eloesser[310] diesbezüglich einen Brief erhalten. Es dürfte auch schon geprobt werden. Ob

[305] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2256f. Cambridge.B0121g.

[306] Liebelei. Schauspiel in drei Akten. Berlin 1896.

[307] Hier maschinenschriftliche Anmerkung Schnitzlers: »war neulich irrtümlich vergessen«.

[308] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 636. Cambridge.B0121c. – Vgl. BW Fischer (wie Anm. 68), S. 104.

[309] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2370. Cambridge.B0121g. – Vgl. auch AS B II, S. 45; BW Fischer (wie Anm. 68), S. 104–106, und den Eintrag vom 30. September 1914 (TB 5, S. 140).

[310] Arthur Eloesser (1870–1938), Schriftsteller, Kritiker, Dramaturg. – Vgl. u. a. Doris Schaaf, Der Theaterkritiker Arthur Eloesser. Berlin-Dahlem 1962.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ich zur Erstaufführung nach Berlin kommen werde, vermag ich heute noch nicht zu sagen, ich möchte ganz gern, wenn sich die Situation bis dahin geklärt haben sollte. Nach den letzten Nachrichten, auch noch andern, als die Sie in der Zeitung lesen, sieht es jetzt im Osten recht hoffnungsvoll für uns aus.

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 15. Oktober 1914[311]

Lieber Freund,

die anliegende Theaterabrechnung ergibt ein Guthaben für Sie von M. 1383,79. Den Betrag halten wir zu Ihrer Verfügung.

Ich hoffe, dass sich die Dinge bei Ihnen weiter so günstig entwickeln, dass wir Sie zum »Medardus« doch hier in Berlin sehen werden. Dann werden wir ja Gelegenheit haben, uns auch über die politischen Verhältnisse zu unterhalten. Nur soviel für heute: Der Wunsch einer wirtschaftlichen und organisatorischen Durchdringung beider Länder ist nach meiner Wahrnehmung überall so stark, dass in den Zukunftsplänen irgend eine Skepsis nicht mitspricht. Die »Neue Rundschau« wird nach dem Krieg viel zu tun haben; wir sind dabei, die geistigen Kräfte zu organisieren und auch wichtige Mitarbeiter aus Oesterreich heranzuziehen.

Mit herzlichen Grüssen

Ihr

S.Fischer

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 2. Dezember 1914[312]

Lieber Freund.

Ich habe die Hälfte meiner Lessing-Theater-(Medardus) Tantièmen wohltätigen Zwecken gewidmet. Da ein Vorschuss aber schon seit längerer Zeit in meinen Händen ist kann ich meine Spenden nicht vom Theater aus an die betreffenden Adressen überweisen lassen, und so bitte ich Sie diese Tantiemenhälfte pro Oktober, sie erreicht die fabelhafte Höhe von M. 315.– zu gleichen Teilen, sowie es zwischen der Direkti-

[311] NL Q.I Nr. 6 (Mappe Oo), 637. Cambridge.B0121c. – Vgl. BW Fischer (wie Anm. 68), S. 106.

[312] NL Q.I Nr. 6 (Mappe Oo), 2376–2378. Cambridge.B0121g.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

on und mir ausgemacht worden war, also M. 157.50, dem Ostheer und M. 157.50 der Bühnengenossenschaft für engagementslose Schauspieler in meinem Namen freundlichst übermitteln zu wollen und mein Konto damit zu belasten; d.h. mir diese Summe bei der nächsten Verrechnung abzuziehen. Sie haben vielleicht auch die Güte ~~bei Bar~~ sich mit Barnowsky telephonisch ins Ein-[2]vernehmen zu setzen.

Besten Dank für die freundliche Uebersendung des Kritikenkonvolutes. Zum grösseren Teile hatte ich die Referate schon gelesen (im »Tag« soll, wie ich ganz zuverlässlich erfahre, etwas von Kerr gestanden sein, ich habe es nicht gesehen; gelegentlich erkundigen Sie sich vielleicht noch einmal?)

Von einigen wenigen abgesehen ist in der mir vorliegenden Sammlung eine Höhe von Verständnislosigkeit erreicht, die ich auch innerhalb meiner literarischen Erinnerungen als einen Rekord betrachten muss. Am ergötzlichsten finde ich die wundersamen Propheten, die mich und meine ganze Produktion von den heroischen Stürmen des Weltkrieges als weggefegt erklären; ein wahres Glück, dass diese gleichen Stürme Angeli, Kotzebu[e], Larronge, Stobitzer, Lubliner und ähnliche hergefegt haben, so dass für ausreichenden Ersatz gesorgt erscheint.

[3] Etwas verspätet reagiere ich auf die Anfrage wegen des »Professor Bernhardi«.[313] Das Stück ist meines Wissens noch nicht ins Böhmische übersetzt und falls Herr Dr. Gut[314] weiterhin auf die Autorisation reflektiert, so kann man sie ihm ja unter den üblichen Vorbehalten erteilen. Dass er oder irgend ein Theater davon Gebrauch machen wird ist wohl sehr unwahrscheinlich.

Die beiliegende Mrs. Best[315] will, wie Sie sehen, – ein sonderbarer Einfall – den »Medardus« für Amerika ins Englische übersetzen. Führen Sie bitte die Sache zu einem gedeihlichen Ende und lassen mich freundlichst das Resultat wissen. Eine Vorherzahlung kann man heute wohl nicht verlangen. Von einem Aufführungsrecht kann natürlich keine Rede sein. Im übrigen werde ich der Dame heute vorläufig schreiben, dass

313 Professor Bernhardi. Komödie in fünf Akten. Berlin 1912.

314 Nicht ermittelt.

315 »Mrs. Best« ließ sich nicht ermitteln; zwischen 1900 und 1920 taucht in den Ausgaben des »Poet Lore« lediglich ein gewisser Sasha Best als Übersetzer eines Gedichts von Charles Vildrac auf (Poet Lore 22 [1911], H. 5, S. 399).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie in Anbetracht der Schwierigkeit des Unternehmens zur Probe das Vo[r]spiel übersetzen soll, und wir schieben alles Weitere auf.

[4] Auch die Bücher sind eingelangt; herzlichen Dank.

Wollen Sie freundlichst ein Exemplar des »Leutnant Gustl«[316] (ein unzeitgemässer Wunsch) Herrn Gustav Pick,[317] Wien, IV. Frankenberggasse 11 zuschicken lassen.

Herzlichst grüssend

Ihr

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 29. Dezember 1914[318]

Lieber Freund.

Die Versuche einiger Theaterdirektoren den Autoren aus Anlass des Weltkrieges einen Teil der Tantièmen zu eigenen Gunsten abzuknapsen, erscheinen mir angesichts des Umstandes, dass die Autoren noch viel schlimmer dran sind, als diejenigen Direktoren, die überhaupt in der Lage sind Theater zu spielen, ebenso lächerlich als unmoralisch. Wenn ich schon auf einen Teil der Tantièmen verzichte, so muss es mir gestattet sein diesen Anteil dem mir geeignet scheinenden Zwecke, also einem wirklich wohltätigen, und nicht einer direktorialen Tasche zuzuführen. Das Ansinnen eines hiesigen Direktors, auf die Hälfte meiner Tantiemen zu verzichten, habe ich ~~gleich~~ daher ~~dahin~~ mit dem Ersuchen beantwortet, er möge die Hälfte nicht sich selbst, sondern den engagementslosen Schauspielern zuwenden, welchem Ersuchen natürlicherweise stattgegeben wurde. Und so bitte ich auch Sie, lieber Freund, in allen jenen Fällen, wo eine Direktion meine Tantièmen zu verkürzen wünscht, dorthin bekannt zu geben, dass ich auf die betreffenden Perzente gerne zu Gunsten der durch den Krieg brotlos gewordenen Schauspieler, keineswegs aber zu Gunsten der Theaterdirektion zu verzichten die Absicht habe.

316 Lieutenant Gustl. Novelle. Berlin 1901; war 1914 bei Fischer erstmals als Buch u.d.T. »Leutnant Gustl« erschienen. – Vgl. auch Lieutenant Gustl. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Konstanze Fliedl. Berlin/New York 2011.

317 Gustav Pick (1832–1921), Komponist. – Vgl. ÖBL, Bd. 8. Wien 1979, S. 61.

318 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2380f. Cambridge.B0121h.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Was nun den speziellen Fall des Thalia-Theaters in Hamburg betrifft, so ist er vorläufig nicht aktuell, da ja, wie Ihnen nicht unbekannt ist, mein Generalvertrag mit dem deutschen Schauspielhause weiter läuft und vorerst dort angefragt werden müsste, ob ~~sie~~ man die das Aufführung~~srecht~~ des »Einsamen Wegs« nicht etwa für jetzt oder später (was natürlich das Vernünftigere wäre) in Aussicht genommen habe. Dass man bis auf Weiteres keine Garantiesummen wird erzielen können, insbesondere bei älteren Stücken, sehe ich ohneweiteres ein.

Herzlichen Gruss

Ihr

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 17. Februar 1915 (Auszug)[319]

Lieber Freund.

Schon vor einigen Monaten schrieb ich Ihnen von dem ~~Antrag~~ Anerbieten des Fräulein Best den Medardus ins Englische zu übersetzen und im Poet Lore, Boston,[320] wo schon mehrere von ihr übersetzte ausländische Dramen erschienen sind, zu veröffentlichen. Sie sendet mir nun eine Probe ihrer Medardus-Uebersetzung, die mir nicht übel scheint; da ich mir hier aber doch kein ausschlaggebendes Urteil zutraue[,] sende ich das Manuscript an Sie ab. Vielleicht wissen Sie jemanden, der sich mit Fug über den Wert der Uebertragung zu äussern vermöchte. Von meiner Seite würde einer Autorisation Fräulein Best zur Uebersetzung des Medardus ins Englische umso weniger entgegenstehen, als eine Aufführung vorläufig nicht in Frage kommt und in die Autorisation keineswegs einbezogen werden müsste. Immerhin wäre es gut, wenn der Medardus in einer lesbaren englischen Uebersetzung nur einmal vorläge. Sie haben wohl die Güte die Angelegenheit vertriebsgemäss weiterzuführen. ~~Man~~ Jedenfalls wird man sich mit der Hälfte des Honorars nach Erscheinen begnügen müssen. Einen nicht zu fernen Endtermin setzen Sie natürlich fest.

[319] NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2389f. Cambridge.B0121h.

[320] 1889 gegründete amerikanische Literaturzeitschrift, in der bereits mehrere Werke Schnitzlers erschienen waren, so etwa »The Lady with the Dagger« (Poet Lore 15 [1904], H. 2, S. 1–18), »Living Hours. A Play in One Act« (Poet Lore 17 [1906], H. 1, S. 36–45), »The Duke and the Actress. A Play« (Poet Lore 21 [1910], H. 4, S. 257–284) und »The Legacy. A Drama in Three Acts« (Poet Lore 22 [1911], H. 4, S. 241–308).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Samuel Fischer an Arthur Schnitzler, 2. März 1915 (Auszug)[321]

Die Uebersetzungsprobe von Frau Best haben wir nachprüfen lassen. Sie ist, abgesehen von einigen Wendungen, die von dem englisch lesenden Publikum vielleicht als fremd empfunden werden, für gut befunden worden. Es ist anzunehmen, dass »Poet Lore« in solchen Fällen Uebersetzungsverbesserungen vornehmen wird. Ich habe also an Frau Best geschrieben, dass wir unter den von Ihnen erwähnten Bedingungen den Abdruck der englischen Uebersetzung in »Poet Lore«[322] genehmigen.

Arthur Schnitzler an Arthur Stern, 8. November 1920[323]

Sehr verehrter Herr Direktor.

Es ist bald ein halbes Jahr her, dass ich Ihnen die Skizze zur Filmbearbeitung des »Medardus« übergeben habe und Sie, resp. Direktor Deutsch[324] versprachen mir sowohl an Herrn Major Michel[325] als an mich je eine Abschrift senden zu lassen. Insbesondere Major Michel benötigt diese Abschrift dringend zur Anfertigung des Szenariums, eine Arbeit, die jedenfalls 4 Wochen in Anspruch nehmen dürfte. Es ist mir unverständlich, dass auch in dieser Richtung aufgeschoben und Zeit versäumt wird. Auch schiene es mir höchste Zeit (wenn Sie überhaupt noch ernstlich an den »Medardus« denken), über gewisse wichtige Besetzungsfragen ins Reine zu kommen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch nicht unterlassen zu konstatieren, dass ich das immer häufigere Auftauchen von Napoleons und Schönbrunner Veduten in neueren Films als eine für unser gemeinsames Projekt als nicht sehr förderlich erachte. Schade, dass wir nicht früher angefangen haben; meine Schuld ist es nicht.

Ich hoffe bald von Ihnen zu hören und bin mit den verbindlichsten Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

321 NL Q.I Nr. 6 (Mappe Oo), 647. Cambridge.B0121c.

322 Zu einer Veröffentlichung scheint es nicht gekommen zu sein.

323 DLA, A:Schnitzler, 85.1.1994, Mappe 564; Arthur Stern (1874–1942), Filmproduzent.

324 Deszö Deutsch (?–?), Filmproduzent.

325 Vgl. u. a. Ein Dichter in des Kaisers Rock: Robert Michel (1876–1957). München 1993; Ferruccio Delle Cave, Robert Michel. Eine monographische Studie. Innsbruck (Diss.) 1978; BW Michel..

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 18. April 1922[326]

Sehr geehrter Herr Generaldirektor.

Im Sinne unserer persönlichen und telefonischen Besprechungen wiederhole ich hiemit schriftlich, dass ich der Sascha-Filmgesellschaft Wien das alleinige Selbstverfilmungsrecht für meine dramatische Historie »Der junge Medardus« auf die nächsten zehn Jahre zu folgenden Bedingungen überlasse:

1. 3% von sämmtlichen sich aus der Verwertung des Films, sei es durch Verkauf des Negativs, durch Weiterverkauf der einzelnen Monopolgebiete, Verkauf der Lizenzen, direkten Verleih und sonstigen Bruttoeinnahmen ohne jeden Abzug.
2. Acht Perzent von der ~~Film~~ Verwertung des Films für England und Nordamerika. Dies letztere garantiert mi[r] mindestens 1000 Dollar.
3. Zahlung einer Anerkennungssumme von 65.000 Mark bei Abschluss des Vertrages.
4. Zahlung der Tantiemen zu den gleichen Terminen und den gleichen Valuten, wie sie bei der Sascha einlaufen an die von mir zu bezeichnenden Stellen.
5. Ingerenz meinerseits auf Regieführung und insbesondre Besetzung.
6. Falls die Dreharbeit nicht spätestens bis 31. Dezember 1922 begonnen und der Film nicht spätestens bis 30. Juni 1923 fertig gestellt ist, fällt das Urheberrecht wieder an mich zurück, ohne irgend welche Verpflichtungen meinerseits.
7. Ein von mir angefertigtes für Filmzwecke zu benützendes Szenarium wird der Sascha zur Verfügung gestellt. (Das betreffende Manuscript befindet sich augenblick bei Herrn Robert Michel~~)~~ und wird von diesem der Sascha übermittelt.)

~~Ich lege eine Kopie dieses Briefes bei, auf der Sie mir freundlichst falls noch irgendwelche Formalitäten erforderlich sind, die Rechtsgültigkeit dieser Abmachungen sicher zu stellen.~~

Ich lege eine Kopie dieses Briefes bei, auf der Sie mir freundlichst Ihr Einverständnis bestätigen wollen.

[326] DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Falls noch irgendwelche Formalitäten notwendig sein sollten, um diesen brieflichen Abmachungen die Rechtsgültigkeit eines Vertrages zu verleihen, so bitte ich mich davon zu verständigen, damit auch die Erfüllung dieser Formalitäten nicht versäumt werde.

Meine Adresse ist [bis] Sonntag den 23. München, Hotel Marienbad, dann bis zirka 1. Mai, Haag, bei Dr. Tels,[327] Bezuidenhout 65.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 26. Juni 1922 (Auszug)[328]

Hugo Heller[329] hat mir von seiner Korrespondenz mit Ihnen Mitteilung gemacht, das rein Geschäftliche entzieht sich meiner Beurteilung. Darüber scheint aber leider kein Zweifel obwalten zu können, dass Ihr Sortimenter immer nur einen geringen Teil der von den Buchhandlungen verlangten Bücher, sogar der ihm zur Verfügung stehenden, ausliefert, was doch eine recht erhebliche, vor allem ideelle Schädigung der davon betroffenen Autoren zur Folge hat. Sie verzeihen, dass ich wieder einmal davon spreche, ich aber muss es immer wieder hör[e]n, nicht nur von Heller, sondern auch aus ganz naiven Publikumskreisen, dass Bücher von mir, vielverlangte Bücher, so schwer oder gar nicht zu beschaffen seien. Es war jetzt z. B. wieder in Wien mit dem »Medardus« der Fall, ich höre das Gleiche immer wieder in Berlin und in München, überall ganz spontan, keineswegs vielleicht, dass ich »Erkundigungen« einzöge.

327 Louis Emanuel Tels (1850–1926), Kaufmann.

328 NL QI Nr. 6 (Mappe Oo), 2673. Cambridge.B0121h.

329 Hugo Heller (1870–1923), bedeutender Wiener Buchhändler und Verleger. – Vgl. u. a. Walter Grossmann, Hugo Heller (1870–1923). Buchhändler und Erzieher. In: Buchhandelsgeschichte 1990, S. 148–157.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Jacques Bachrach, 13. Oktober 1923[330]

Verehrter Herr Bachrach.[331]

Vielen Dank für Ihre freundlichen Zeilen. Von neuen Titeln[332] habe ich bei der Pressevorführung[333] eigentlich nichts bemerkt. Dagegen sind noch erhebliche Kürzungen und wie ich höre viele davon im letzten Moment vorgenommen worden, da sich der Film als zu lang herausstellte. So wirkte der Schluss diesmal noch verhudelter auf mich als vorher. Uebrigens scheint der Film im Ganzen sehr zu gefallen; ich finde ihn ja auch zum grösseren Teile vorzüglich, der geschäftliche Erfolg dürfte ein sehr bedeutender sein (mit der Zeit hoffe auch ich etwas davon zu bemerken).

Es wird mich sehr freuen, wenn wir bei einer künftigen Gelegenheit zu gemeinsamer Arbeit Anlass haben sollten. Jedenfalls hoffe ich bald das Vergnügen zu haben Ihnen wieder zu begegnen.

Mit herzlichem Dank und Gruss

Ihr

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 15. Oktober 1923[334]

Sehr geehrter Herr Generaldirektor.

Mit meiner Gratulation zu dem grossen »Medardus«-Erfolg (an dem in nicht geringem ~~Mas~~ Masse beteiligt zu sein mich mit einiger Genugtuung erfüllt) verbinde ich die bescheidene Anfrage, ob ich auf baldigen Einlauf der bisher etwa eingegangenen, auf mich entfallenden Tantièmen R rechnen darf. Sollten mit dem Ausland noch keine festen Käufe abgeschlossen sein, so ~~dürf~~ sind doch hoffentlich schon Akonto-Zahlungen erfolgt und in jedem Fall glaube ich annehmen zu dürfen, dass in

330 DLA, A:Schnitzler, 85.1.294, Mappe 277.

331 Jacques Bachrach (1892–?), Dramaturg der Sascha-Film Gesellschaft.

332 Vgl. auch die zuvor von Schnitzler verfaßten »Aenderungen zu den Titeln«, Typoskript mit eigenhändigen handschriftlichen Ergänzungen und Korrekturen, 10 S. [fol. 1–10, 10 doppelt], Signatur: NL A XXIV, Nr. 14 [Mappe 56], 1504–1515. Cambridge.A056,01.

333 Vgl. etwa A[dalbert] F[ranz] S[eligmann], Der junge Medardus im Film. Ein[e] Pressevorführung, 6. Oktober 1923. In: Neue Freie Presse Nr. 21219 vom 6. Oktober 1923 (Morgenblatt), S. 7.

334 DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469. – Vgl. den Eintrag vom 15. Oktober 1923 (TB 8, S. 90).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Oesterreich selbst, insbesondere in dem der Sascha gehörenden Kino-Theatern, Eingänge erzielt worden sind, die sich überdies, wie man mir mitteilt, diesmal auf ganz besonderer Höhe halten.

Abrechnungen bit[t]e ich direkt an meine Adresse zu senden, Barzahlungen in österreichischen Kronen bis auf Weiteres an mein Konto in der Kommerz- und Diskonto-Bank, Wien I. Wipplingerstr. 24, zu leisten, während ich ~~mir~~, was die Verwendung der fremden Valuten anbelangt, mir erlauben werde Näheres zu bestimmen, sobald ich über Höhe und Einlauf informiert bin.

In der angenehmen Erwartung bald von Ihnen, sehr verehrter Herr Generaldirektor, zu hören, bin ich mit den verbindlichsten Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 29. Oktober 1923[335]

Sehr verehrter Herr Generaldirektor.

Ich bestätige den Empfang der Abrechnung über die vorläufigen Anzahlungen und dergleichen für den Film »Der junge Medardus« und erwarte Ihren Vorschlag, ob Sie mir die bisher fälligen Perzente der fremden Valuten in bar oder in Schecks zur Verfügung stellen wollen. Unklar ist mir der Posten von 1000 Dollar resp. 30 für meinen Teil für Oesterreich. Es kann sich hier wohl um keine Pauschalsumme für Oesterreich handeln, sondern jedenfalls um irgend eine Stadt oder Leihanstalt in Oesterreich, die nur ein kleines Gebiet umfasst, und vor allem fehlt hier mindestens Wien selbst, wo ja die Sascha eine Anzahl eigener Theater besitzt und sich hier ganz im Rechtsverhältnis anderer Theaterdirektionen befindet, die ihre Perzente von den Bruttoeinnahmen an den Autor auszuzahlen verpflichtet sind. Hierüber erbitte ich also Abrechnung (eventuell Anfang November) und lege, da es sich ja hier um Einnahmen in österreichischen Kronen handeln dürfte zu seinerzeitigen Erledigung Postsparkassenscheine bei.

Wenn Sie, sehr geehrter Herr Generaldirektor, wie mir Herr Redakteur Klinenberger[336] neulich andeutete, wegen Verfilmungen anderer

[335] DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469.
[336] Ludwig Klinenberger (1873–1942), Journalist.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

meiner Werke, eventuell Filmsujets mich gelegentlich sprechen wollen, so stehe ich gern zur Verfügung.

Mit den verbindlichsten Grüssen bin ich

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 3. November 1923[337]

Sehr geehrter Herr Generaldirektor.

Besten Dank für Ihre freundlichen Aufklärungen, die mich lebhaft interessiert haben, aber immerhin einige sehr wesentliche Fragen offen lassen.

Vor allem wäre es wichtig zu wissen, ob die Leihanstalt, der die Sascha den »Jungen Medardus« für Oesterreich um 1000 Dollars verkauft hat, auch an die im Sascha-Konzern befindlichen Kinos die Sascha-Films verleiht, da ja diese Kinos, wie Sie selbst sagen, durch spezielle Verträge und Beteiligungen an die Sascha gebunden sind. Wenn die Sascha also, wie man vermuten möchte, die dem Sascha-Konzern angehörigen Kinos bei der Verleihung auf irgend eine Weise bevorzugt, sei es durch Gewährung der Erstaufführung oder unentgeltliche oder wohlfeilere Ueberlassung von Aufführungsrechten, so dürfen solche Spezialabmachungen selbstverständlich den vertraglich gewährleisteten Tantiemenbezug des Autors aus sämmtlichen Bruttoeinnahmen, die sich aus der Verwertung des Films ergeben, (»§ 4a durch Verkauf des Negativs etc. etc., durch direkten Verleih oder in sonst welcher Weise immer«) in keiner Weise schmälern, ja es wäre gegen alle Billigkeit wenn gerade bei denjenigen Kinos, die dem Sascha-Konzern angehören, der Autor oder Mitautor eines Sascha-Films schlechter wegkommen sollte als bei anderen Kinos. Sollte Ihnen aber die Verrechnung der auf solche Weise erzielten Bruttoeinnahmen aus technischen Gründen unmöglich sein, so schlage ich Ihnen vor mir meine Tantiemen von einem solchen Betrag zu berechnen, wie er eben von der Leihanstalt für den Verleih des Films gefordert wurde.

[337] DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469. – Vgl. den Eintrag vom 3. November 1923 (TB 8, S. 94).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aber vielleicht ist diese Erörterung gegenstandslos oder wenigstens verfrüht und die dem Sascha-Konzern angehörigen Kinos haben gerade mit derjenigen Leihanstalt, der die Sascha den Film für Oesterreich verkauft hat, gar nichts zu tun. Denn dass die Sascha tatsächlich den Medardus-Film irgend einer Leihanstalt für ganz Oesterreich und gar Wien mit eingeschlossen für 1000 Dollars, d. s. 5000 Friedenskronen, verkauft haben; dass der Dichter des »Medardus« für ganz Oesterreich vom Medardus-Film nicht mehr beziehen sollte als 30 Dollars, d. s. 150 Friedenskronen, – diese Annahme müsste die Sascha wohl selbst mit Hinblick auf ihre bekannt geniale Geschäftsleitung geradezu als verletzend zurückweisen. Ich ersuche also höflichst um präzise Beantwortung der Frage, welche Leihanstalt den Medardus-Film für den Betrag von 1000 Dollars erworben hat und welches Leihgebiet von dieser Leihanstalt umfasst wird. Ich hoffe noch immer, dass Wien, wo ein einziges dem Sascha-Konzern gehöriges Kino mit dem »Medardus« eine Sonntags-Einnahme von weit über 20 Millionen gemacht hat, bei jenem Verkauf nicht einbegriffen war.

Was die bisher gemachten Auslandsverkäufe resp. Anzahlungen anbelangt, so würde ich für diesmal bitten sie mir zum Kurse vom 1. oder 2. November in österreichischen Kronen an die Postsparkasse zu überweisen mit Ausnahme der Dollarbeträge, die ich vorläufig von 33.50 Dollar für Norwegen und 30 Dollar für Oesterreich zurückzubehalten bitte. Es handelt sich also um 240 franz. Francs für Estland etc. 60 Pesetas für Spanien und Portugal, 900 franz. Francs für Frankreich etc., 750 Lire für Italien.

Ihren weiteren Nachrichten gerne entgegensehend bin ich mit den verbindlichsten Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 28. November 1923[338]

Sehr verehrter Herr Generaldirektor.

Ihre freundliche Mitteilung, dass Sie den »Medardus«-Film einer Leihanstalt für Oesterreich nicht für 1000, wie Sie mir zuerst schrieben, son-

[338] DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dern für 2000 Dollars abgegeben haben, nehme ich dankend zur Kenntnis. Es würde mich nun sehr interessieren, welche Leihanstalt in diesem Falle ihrer Abnehmerin war.

Nach den mir gewordenen Informationen, die einzuholen Sie mir vorschlugen, führen die dem Sascha-Konzern angehörigen Kinos als Leihgebühr 10% der Bruttoeinnahme an die Saschafilmgesellschaft ab, die also in diesem Fall – als Angehörige des Sascha-Konzerns – als ihre eigene Leihanstalt figurierte.

Nachdem laut Ihrer freundlichen Aufklärungen vom 21. Oktober die Sasch[a] einfache Gesellschafterin, das ist Miteigentümerin des Löwen, Eos und anderer Kinos ist, sind meiner Meinung nach die Einnahmen, die die Sascha eben auf Grund dieses Geschäftsverhältnisses erzielt, im Sinne unseres Vertrags tantiemenpflichtig.

Die Sascha hat ja, wie ganz selbstverständlich die Verleihung des »Medardus«-Film im Rahmen ihres Konzerns durchgeführt, wodurch die Gesamteinnahmen, die durch Verleihung des »Medardus«-Film erzielt wurden, der Sascha direkt oder indirekt zugeflossen sind. Von diesen Einnahmen nun glaube ich nach dem bereits des öfteren zitierten Passus unseres Vertrages, wonach ich 3% von sämmtlichen Bruttoeinnahmen, die sich aus jeder Art der Verwertung des Films ergeben, zu beziehen habe, 3% beanspruchen zu sollen.

Es wäre ja auch vom geschäftlichen Standpunkt aus ganz unverständlich, dass die Einnahmen der Saschafilmgesellschaft durch den Umstand, dass diese zugleich Verfertigerin des Medardus-Film und Mitglied des Sascha-Konzerns ist, sich nicht nur nicht erhöhen, sondern geradezu verringern und dass das ganze Erträgnis aus Oesterreich durch den Medardus-Film sich für die Saschafilmgesellschaft auf nicht mehr als 10.000, für den Autor des »Medardus« auf 300 Friedenskronen belaufen sollte.

Von England, an das nach Ihrem Schreiben vom 15.10. der Film bereits verkauft wurde, ist die betreffende Summe hoffentlich schon eingelaufen und ich erwarte Ihre Mitteilung, ob Sie vorziehen mir die in diesem Falle zustehenden 8% in Scheck oder bar zu überweisen. Sie schreiben, dass bei den hier in Rede stehenden 2500 Pfund die Provision schon abgezogen wurde. Es würde mich interessieren zu wissen, in welcher Höhe diese Provision und von welchen Mittelsmännern sie berechnet wurde.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wie ich höre ist der »Medardus«-Film resp. das Negativ, und sonstiges Material bereits nach Amerika abgegangen. Falls sich diese Nachricht bewahrheitet, ~~dürfte~~ wird wohl auch der Verkauf in kürzester Zeit abgeschlossen sein und die Einnahmen der Sascha[-]Filmgesellschaft für den Medardus-Film werden sich in rascherer Folge in einem angemessenen Verhältnis zu dem Erfolg des Film und zu dessen Herstellungskosten gestalten. Dies in Ihrem und in meinem Interesse herzlich wünschend bin ich mit den allerverbindlichsten Grüssen, verehrter Herr Generaldirektor,

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 13. Dezember 1923[339]

Sehr verehrter Herr Generaldirektor.

Nicht nur die von mir eingeholten Informationen und der Ihnen gewiss bekannt gewordene Artikel aus der Sonn- und Montags-Zeitung vom 10. Dezember, sondern auch Ihr eigenes freundliches Schreiben vom 30. November ist durchaus angetan, meine Auffassung zu bestätigen, dass der Bruttogewinn, den die S. F. G. durch den »Jungen Medardus«, insbesondere in Oesterreich erzielt hat und vielleicht noch erzielen wird, in der Leihgebühr von 2000 Dollar, welche die dem Sascha-Konzern angehörige Leihanstalt bezahlt hat, nicht als erschöpft betrachtet werden kann.

Nach dem Wortlaut meines Vertrages kann gar kein Zweifel darüber sein, dass Sie sich mit Ihrer brieflichen Bemerkung: »Alle Tantiemen, die ein Autor für einen Film zu erhalten hat, beziehen sich lediglich auf den Verkaufspreis, den die Fabrik erzielt«, in einem Irrtum befinden, da es im § 4a unseres Vertrags deutlich genug ausgesprochen ist, dass ich an sämmtlichen Bruttoeinnahmen, die sich aus der Verwertung des Films ergeben, mit 3 resp. für England und Nordamerika mit 8 % beteiligt bin. Ob die Verwertung~~, sei~~ durch Verkauf des Negativs, durch Weiterverkauf der einzelnen Monopolgebiete, durch Verkauf der Lizenzen oder

[339] Ebd. – Letzter Absatz (»Oefter schon habe ich … für geboten erachte.«) auch in Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk. Hg. von Hans-Ulrich Lindken. Frankfurt a. M. u. a. [2]1987, S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch direkten Vergleich oder in sonst welcher Weise immer, sich ergibt. Von diesen Einnahmen, heisst es weiter, darf kein wie immer gearteter Abzug gemacht werden. Auf den Zusatz »in sonst welcher Weise immer« bestand ich aus triftigen Gründen. Denn es wäre ja theoretisch [2] durchaus denkbar, dass durch interne Abmachungen, die vielleicht irgendwie im geschäftlichen Aufbau von Filmunternehmungen begründet sind, der Autor um einen beträchtlichen Teil der ihm kontraktlich zustehenden Tantiemen verkürzt würde; und so bestehen zweifellos durch das kommerzielle Verhältnis der S.F.G. zu ihren Tochtergesellschaften und ihre Beteiligung an Kinos etc. Einnahmemöglichkeiten und werden vernünftigerweise auch ausgenützt, die in den 2000 Dollar Leihgebühr ~~ni~~ in ihrer Gänze nicht inbegriffen sein können. Sie schreiben unter anderm, dass die Sascha an den in ihrem Konzern befindlichen Kinos mit einigen Perzent beteiligt sei, während die Hauptbeteiligung in Händen fremder Personen läge, die sich sträuben nebst der Leihgebühr für den Film noch Tantiemen für mich zu zahlen. Diese Personen sind auch keineswegs zu solchen Zahlungen verpflichtet, nur die ~~Sascha ist es~~ S.F.G. ist es und zwar im Verhältnis zu den einigen Perzent, mit denen sie eben an diesen Kinos beteiligt ist.

So wäre es auch denkbar, dass ~~der~~ ein ~~unter~~ Unterhändler auf Grund interner Abmachungen ~~sei~~ mit dem Filmunternehmen eine übermässige Provision oder sogenannte Ueberpreise erzielt und der Autor auf diese Weise an der perzentuellen Beteiligung an den Bruttogewinn, der dem Filmunternehmen zufliesst, zu kurz ~~kommt~~ käme; auch solche Möglichkeiten wollte ich durch den Zusatz »in sonst welcher Weise immer« ein für alle Mal ausschliessen.

Dass Ihre materiellen Erwartungen, verehrtester Herr Generaldirektor, [3] vorläufig enttäuscht sind, bedauere ich umso mehr, als Ihre Antwort auf meine schon zu Beginn des Sommers gerichtete Anfrage über eventuell schon erfolgte Abschlüsse oder Akontozahlungen: »Sie werden zufrieden sein«, mich annehmen liess, dass Sie Ihrerseits bestimmte Anhaltspunkte zur Annahme eines ganz erheblichen Gewinns aus dem »Medardus«-Film haben müssten, nicht nur zu der einer knappen Dekkung ihrer Kosten oder gar, wie man nach den bisherigen Eingängen schliessen müsste, zu einem materiellen Verlust – insbesondere für den Fall, dass Amerika ausbleiben sollte, der bei den ungeheureren Kosten

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gerade dieses Films ja geradezu den Ruin Ihrer Gesellschaft bedeuten müsste. Uebrigens schöpfe ich auch nach dieser Richtung aus dem Artikel in der Sonn- und Montagszeitung[340] einige Beruhigung. Dort finde ich auch die Mitteilung, dass der Abschluss mit England schon perfekt sei. Sie schreiben mir, sehr geehrter Herr Generaldirektor, am 30. November, dass Ende dieser Woche Ihr Vertreter aus England eintreffen werde, um die Bezahlung der ersten Rate vorzunehmen. Wir wollen hoffen, dass die Bezahlung der Raten rasch aufeinanderfolgen wird, ebenso, wie ich Ihre Hoffnung teile, dass es in Amerika »zu einem Geschäft kommen wird«, und zwar im Sinne Ihrer bekannten, ausgezeichneten, wohlfundierten Verbindung mit Amerika zu einem ganz guten Geschäft.

Ich bitte Sie sehr aus meinen Fragen keinesfalls auf einen Mangel an Vertrauen schliessen zu wollen; – meine bisherigen in ihrer Geringfügigkeit nicht nur für mich überraschend wirkenden Einkünfte aus dem »Medardus«-Film legten mir immer wieder die Erwägung nahe, dass Sie sich in der Beurteilung der Frage, in welchem Ausmass ich von der Verwertung des »Medardus«-Film durch die S. F. G. die mir kontraktlich zu [4] gewährleisteten Perzente zu beziehen hätte, einer anderen Auffassung zuneigen, als ich. Und ich zweifle nicht daran, dass Sie bei objektiver Betrachtung der Tatsachen nicht nur die Berechtigung, sondern die absolute Unangreifbarkeit der meinen zugeben werden.

Oefter schon habe ich mit Verwunderung den Widerspruch beobachtet, ~~der sich einerseits ausdrückt in~~ zwischen dem grossartigen, geradezu verschwenderischen Gebahren der Filmindustrie, insoweit allgemeine Aufmachung – Regie, Massenaufnahmen, Reklame, künstlerische Durchführung und dergleichen in Frage kommt, und dem eher ablehnenden, gewissermassen nervös-ängstlichen Verhalten gegenüber den Ansprüchen des Autors der Grundidee selbst in Fällen, wo der Name des Autors und die Filmmässigkeit und Filmfruchtbarkeit des Sujets zu den Erfolgchancen und Verwertungsmöglichkeiten in ganz wesentlichem Masse beitragen oder beigetragen haben. Ohne Unbescheidenheit und

[340] In einem Artikel über die »Sascha Film-Gesellschaft« (so der Titel des Artikels) heißt es hier: »Wie wir aus verläßlicher Quelle erfahren, war der Geschäftsgang der Sascha-Film-Gesellschaft während des abgelaufenen Jahres ein äußerst günstiger. […] Besonders das Film-Verleihgeschäft hat der Sascha Film-Gesellschaft durch den Verkauf ihrer großen Filme im Auslande (in der allerletzten Zeit wurde der Film ›Der junge Medardus‹ nach London verkauft) erhebliche Gewinne gebracht.« (Wiener Sonn- und Montags-Zeitung Nr. 50 vom 10. Dezember 1923, S. 7)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bei aller Ihnen bekannten Bewunderung für die Leistungen der S. F. G. glaube ich wohl sagen zu dürfen, dass der »Medardus«-Film solchen Fällen zuzurechnen ist. Und so werden Sie, sehr verehrter Herr Generaldirektor, die Entschiedenheit meiner Stellungnahme gewiss zu würdigen und zu verstehen wissen, die ich nicht nur in meinem eigenen Interesse, sondern auch aus allgemeinen ~~für~~ für die Gesamtheit der Autoren bedeutungsvollen Erwägungen für geboten erachte.

Mit den verbindlichsten Grüssen, sehr verehrter Herr Generaldirektor, bin ich

Ihr aufrichtig ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an die Sascha Film Industrie-A. G., 22. Dezember 1923[341]

Die auf mich entfallenden 60 Pfund ersuche ich höflichst mir als Bankscheck zukommen zu lassen.

In gleicher Weise die noch ausständigen 90 Dollar, 30 Dollar für Norwegen und 60 von der Leihgebühr für Oesterreich.

Mit vorzüglicher Hochachtung

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 27. Dezember 1923[342]

Sehr geehrter Herr Generaldirektor.

Ihren freundlichen Vorschlag unsere Meinungsdifferenz einem Schiedsgericht vorzulegen, nehme ich gerne zur Kenntnis und habe meinen Rechtsanwalt ersucht als Vorarbeit für einen Schiedsvertrag die Fragen zu formulieren, die einem solchen Schiedsgericht eventuell vorzulegen wären.

Mit besten Neujahrsgrüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

[341] DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469.
[342] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 7. Januar 1924[343]

Sehr verehrter Herr Generaldirektor.

Mit Dank bestätige ich den Empfang de[r] beiden Schecks, einen über 60 Pfund als Teilzahlung für die perzentuelle Beteiligung England und einen Scheck à 90 Dollar, davon 60 für Oesterreich, 30 Norwegen.

Was das Schiedsgericht anbelangt, so wäre es wohl im Interesse der Sache den Schiedsvertrag so abzufassen, dass er sämmtliche obschwebende, aber zum Teil noch nicht aktuell gewordene Fragen in einem behandeln könnte. Daher möchte ich vorschlagen, dass wir den endgültigen Abschluss aller Verrechnungen über sämmtliche Verkäufe und Bruttoeinnahmen aus dem »Medardus«-Film abwarten, der ja jedenfalls spätestens im Laufe des Frühjahrs oder in noch früherer Zeit zu erwarten sein muss.

Mit verbindlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 24. März 1924[344]

Sehr geehrter Herr Generaldirektor.

Seit den ersten Teilzahlungen für den »Medardus«-Film aus Frankreich etc. Italien, Norwegen ist so lange Zeit verstrichen, dass ich annehmen darf, es seien indess die Restzahlungen zum mindesten zum Teile eingelangt. Ich würde in diesem Falle um gefällige Verständigung bitten, ebenso bezüglich eventueller weiterer Zahlungen aus England, insbesondere wegen des Abschlusses mit Deutschland. Und Amerika rührt sich noch immer nicht?

Ihrer freundlichen Antwort entgegensehend mit verbindlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

[343] Ebd.
[344] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 5. April 1924[345]

Sehr geehrter Herr Generaldirektor.

Mit bestem Dank bestätige ich den Eingang dreier Schecks u. zw. auf schwedische Kr. 180, franz. Francs 750, Dollar 150.

Es sind also Teilzahlungen noch ausständig aus Frankreich, Italien, England, Norwegen. Ich nehme als selbstverständlich an, dass die Verträge der Sascha mit den betreffenden ausländischen Firmen den Termin der weiteren Zahlungen genau festsetzen und wäre für freundliche Mitteilung sehr verbunden, bis wann die endgültigen Zahlungen zu erwarten sind.

Was Ihren freundlichen Vorschlag anbelangt, wegen Spärlichkeit der Eingänge die Abrechnung und Auszahlung an mich entgegen unserem Vertrag nicht gleich nach Eingang der Beträge, sondern vierteljährig vorzunehmen, so scheint mir für diese Aenderung nicht der entfernteste Anlass zu bestehen und ich bitte es von nun an wieder bei dem in unserem Vertrag vorgesehenen Modus fre[u]ndlichst belassen zu wollen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 25. April 1924[346]

Sehr geehrter Herr Generaldirektor.

Ich erlaube mir mitzuteilen, dass die mir freundlichst zugesagte Abschrift der Verträge, aus denen ich die Termine der noch ausstehenden Teilzahlungen zu erfahren wünschte, mir bisher nicht zugekommen ist.

Wie ich erfahre, wird der »Medardus« unter andern auch in Polen gespielt. Ich nehme an, dass also auch dahin schon ein Verkauf erfolgt ist und ersuche um nähere Mitteilung resp. Abrechnung. In den Blättern wird jetzt ein grosse[r] Erfolg des »Medardus«-Film in London[347] konstatiert. Es ist wohl zu hoffen, dass von dort aus ein Rest der Zahlung

345 Ebd.

346 Ebd.

347 An die Londoner Stoll-Film verliehen, feierte der »Medardus« am 16. März 1924 im Royal Opera House seine englische Premiere.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bald erfolgt; auch die Chancen für den Verkauf in Amerika dürften damit erheblich gestiegen sein.

Mit verbindlichen Grüssen bin ich, verehrter Herr Generaldirektor,

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 21. Juni 1924[348]

Sehr geehrter Herr Generaldirektor.

Die mir freundlichst vor vielen Wochen zugesagten Vertragsabschriften aus denen ich die Termine ersehen wollte, zu denen die Abnehmer des »Medardus«-Film ihre Teilzahlungen zu leisten haben, sind mir leider bis zum heutigen Tage nicht zugekommen. Immerhin glaube ich annehmen zu dürfen, dass zum mindesten England die restliche Hälfte nach so vielen Monaten endlich bezahlt hat, dass vielleicht auch Frankreich, eventuell auch Britisch-Indien, Peru, Chile weitere Zahlungen geleistet haben und würde in diesem Falle recht sehr bitten mir die eventuell auf mich entfallenden Beträge noch vor meiner am 25. Juni erfolgenden Abreise womöglich in Schecks freundlichst übermitteln zu lassen.

Mit verbindlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Konrad Maril, 7. Februar 1925 (Auszug)[349]

Verehrter Herr Doktor.

Ich bin vollkommen einverstanden mit Hartungs[350] Vorschlag an Stelle der »K. d. V.«[351] irgend ein anderes meiner Stücke in seinen Spielplan aufzunehmen, ohne dass es mir einfiele darauf zu bestehen. Das Richtig-

[348] DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469. – Vgl. den Eintrag vom 21. Juni 1924 (TB 8, S. 157).

[349] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2788f. Cambridge.B0121i. – Konrad Maril (1889–1956), Verlagslektor, Schriftsteller, seit 1920 beim S. Fischer-Verlag, später auch Vorstandsmitglied.

[350] Gustav Hartung (1887–1946), Regisseur, Theaterleiter. – Vgl. Theodor Haubach, Gustav Hartung. In: Die Neue Schaubühne 4 (1922), S. 62–65, und Moritz Lederer, Baumeister des deutschen Theaters: VII. Gustav Hartung. In: Deutsche Rundschau 84 (1958), S. 374–378.

[351] Komödie der Verführung. In drei Akten. Berlin 1924.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ste wäre wohl, dass Hartung selbst eines jener Stücke wählte, das seinem Geschmack am ehesten entgegenkommt. Ich für meinen Teil könnte mir denken, dass der Zyklus der »Lebendigen Stunden«, eventuell auch der »Marionetten«-Zyklus (»Puppenspieler«, »Cassian«, »Wurstl«) ihn als Regieaufgabe interessieren würden; – »Beatrice«, »Medardus«, »Schwestern« kommen wohl als zu kostspielig und zeitraubend nicht in Betracht. […]

Mit verbindlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 24. Dezember 1925[352]

Sehr verehrter Herr Generaldirektor.

Die Notiz über die Gerichtsverhandlung über den verfilmten »Jungen Medardus«, in der Sie sich erboten eine[m] französischen Schriftsteller 7500 Francs für die französische Bearbeitung des Films zu bezahlen, veranlasst mich anzufragen, ob von Frankreich überhaupt die Restzahlung schon geleistet wurde und ob überhaupt seit Ihrer letzten an mich gelangten Verrechnung noch irgend welche Beträge, an denen ich zu partizipieren hätte, eingelaufen sind.

Mit verbindlichem Gruss

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 18. Januar 1926[353]

18.1.1926.

Verehrter Herr Generaldirektor.

Im April vergangenen Jahres überwiesen Sie mir ei[]nen Antrag der Zelnik-Mara-Film-Gesellschaft bezüglich des Film »Liebelei«.[354] und im Laufe der Korrespondenz hiess es einmal bei Ihnen: »Ich halte für ausgeschlossen, dass diese Firma auf Ihr An[ge]bot eingehen kann, weil sie

[352] DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469.

[353] Ebd.

[354] Verfilmung unter dem Titel »Elskovsleg«, Regie: Holger Madsen, Produzent: Nordisk Film Compagnie, Dänemark 1914.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schon einige tausend Mark an die Nordi[sk][355] für die Freigabe von »Liebelei« bezahlt hat. ~~Aus~~

Die Verhandlungen mit der Zelnik-Mara-Filmgesellschaft führten zu keinem Resultat, nun aber, da andere Anträge mir vorliegen, ist es mir wichtig zu wissen, ob tatsächlich die »Z. M.-Filmgesellschaft« für die Freigabe von »Liebelei« an die Nordisk einige tausend Mark oder überhaupt Geld gezahlt hat – was ich mir eigentlich nicht vorstellen kann, da eine solche Zahlung unter den gegebenen Umständen gar[] keinen Sinn gehabt hätte.

Für freundliche Aufklärung, sehr verehrter Herr Generaldirektor, wäre ich Ihnen sehr dankbar und bin mit den verbindlichsten Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 4. Februar 1926[356]

Sehr geehrter Herr Generaldirektor.

Leider bin ich auf mein letztes Schreiben noch ohne Antwort, in dem ich Sie um Aufklärung über den Passus in Ihrem Brief vom 8. April 1925 ~~er~~bat, der lautete: »Ich halte es jedoch für ausgeschlossen, dass diese Firma (Zelnik-Mara-Film Gesellschaft) auf Ihr An[ge]bot eingehen kann, weil sie schon einige tausend Mark an die Nordisk für die Freigabe für Liebelei gezahlt hat.[«] Da sich nun aus einem anderen Anlass die Nordisk-Film Co. in einem Brief an meinen Advokaten bereit erklärt hat gegen einen gewissen Betrag auf ihre Ansprüche zu verzichten, so ist es mir begreiflicherweise sehr wichtig zu wissen, ob tatsächlich schon irgend eine Firma der Nordisk Film Co. eine Abfindungssumme oder dergleichen gezahlt hat. Ich kann es mir nicht denken, muss aber – nach dem oben zitierten Passus aus Ihrem Briefe, sehr verehrter Herr Generaldirektor – Sie um eine Aufklärung bitten.

Mit den verbindlichsten Grüssen

Ihr ergebener

[A. S.]

[355] Vgl. Ernst-Ullrich Pinkert, »Die Nordfilmangelegenheit«. Arthur Schnitzler und die Nordisk Films Kompagni. Aalborg 2009.

[356] DLA, A:Schnitzler, 1985.1.1762, Mappe 469.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Arnold Pressburger, 6. März 1926[357]

Sehr geehrter Herr Direktor.

Durch einen Privatbrief erfahre ich, dass der »Junge Medardus« neulich in Brüssel unter dem Titel »La Gloire« gespielt wurde.[358] Genannt ist nur der Regisseur Kertesz[,] mein Name kommt überhaupt nicht vor. In dem Brief heisst es weiter: »Im Vordergrund steht die Verherrlichung Napoleons, dementsprechend ist auch der Schluss versöhnlich gesptaltet«.

Nach meinen Aufzeichnungen hat Frankreich und Belgien nur Teilzahlung geleistet. Wollen Sie vielleicht von Ihrem französischen Vertreter Aufklärung verlangen?

Ihren werten Nachrichten gerne entgegensehend,

hochachtungvoll

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Ilona Taussky, 13. März 1926[359]

Verehrtes Fräulein.

Vielen Dank für Ihre freundliche Mitteilung, dass der »Junge Medardus« in Brüssel unter dem Titel »La Gloire« ohne jede Erwähnung meines Namens als eine Verherrlichung Napoleons und mit einem versöhnlichen Schluss in den Kinos gespielt wird. Leider ist man solchen Dingen gegenüber ziemlich wehrlos und ich muss ja unter diesen Umständen beinahe froh sein, dass meine Autorschaft in der Ankündigung verschwiegen wird. Die Sascha habe ich verständigt, sie wird natürlich nicht das geringste Interesse daran haben irgend etwas in dieser Angelegenheit zu veranlassen.

Mit verbindlichem Gruss

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

357 Ebd.

358 Die Brüsseler Premiere fand am 28. Januar 1926 im Cinéma de la Monnaie statt. – Vgl. auch Hans Roelofs, »Man weiß eigentlich wenig von einander«. Arthur Schnitzler und die Niederlande 1895–1940. Amsterdam u. a. 1989.

359 DLA, A:Schnitzler, 85.1.2046, Mappe 567; Ilona Taussky (1903–1989), wohl geboren in Olmütz/Olomouc, Chemikerin, Tochter Julius David Tausskys und Schwester der Mathematikerin Olga Taussky-Todd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 14. November 1928 (Auszug)[360]

Lieber Freund.

[…] Für die freundliche Uebersendung des Artikels von Frau Nettesheim[361] danke ich bestens. Die Dame überschätzt die »Therese«[362] in mancher Hinsicht und dass hier ein »grossartiger Beginn sich kündet«, ist ein liebenswürdiger Irrtum, der seine Entstehung, wie mich dünkt, mehr der jetzt allgemein üblichen, sagen wir sozialpolitischen Einstellung als ästhetischer Betrachtungsweise verdankt. Aber wie es schon einmal bei kritischen Geistern (auch höherer Art) vorzukommen pflegt, hält sich die allzu freundliche Rezensentin für die Ueberschätzung dieses einen unter meinen Büchern durch gründliche Verkennung, ja Ablehnung meiner gesamten bisherigen Produktion so schadlos wie nur möglich. Welche Leichtfertigkeit gehört doch dazu in meinem Gesamtwerk bis zur »Therese« (das doch immerhin unter andern die »Liebelei«, »Beatrice«, den »Grünen Kakadu«, den »Professor Bernhardi«, den »Einsamen Weg«,[363] den »Weg ins Freie«,[364] den »Gang zum Weiher«,[365] den »Jungen Medardus« und noch ein paar Dutzend andere Stücke und Novellen enthält) nichts zu bemerken, als die »schmerzlich-heitere Welt meiner Wiener Aristokraten und ihren lebensverliebten Nichtigkeiten und lässigen Besorgnissen[«]. Und das heillose Geschwätz, »als hätte erst das Wissen darum, dass auch in Oesterreich die Welt aus tausend Wunden blutet und die Liebenswürdigkeit der Sonnenbeschienenen sich verkriechen muss in Scheu vor andrängendem Elend und bitterster Not mich gepackt«, »umdräut von den furchtbaren Wolken der Zeit« stürzte ich tief in mich zusammen und »finde dort unten im Dunkel der heiligsten Schmerzen, des lautersten Menschenwehs die Kraft zu sagen, wie ich leide um alle Kreatur«. Und »im Schiffbruch seiner gleissenden Welt denkt er zuerst an die Andern und dieses über sich selbst Hinauswach-

[360] NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 2946f. Cambridge.B0121i und B128a.

[361] Leni Nettesheim (?–?), Frau des Buchhändlers Kurt Nettesheim in Elberfeld, Manuskript »Gedanken zu einem neuen Roman« als Manuskript im Nachlaß (Cambridge.B0121f). Eine Veröffentlichung ist nicht nachgewiesen. Nettesheim übersandte ihre dreiseitige, maschinenschriftliche Abhandlung am 26. Oktober 1923 an den Fischer Verlag. Vgl. AS B II, S. 574 und S. 1056.

[362] Therese. Chronik eines Frauenlebens. Berlin 1928.

[363] Der einsame Weg. Schauspiel. Berlin 1904.

[364] Der Weg ins Freie. Roman. Berlin 1908.

[365] Der Gang zum Weiher. Dramatische Dichtung in fünf Aufzügen. Berlin 1926.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen, dieses Heimverlangen nach den Andern zur Not der tief enthofften Leidenswege der Mühseligen und Beladenen mag ihn von sich ganz zu sich erlösen.«

Wie gut gemeint und welch blühender Unsinn. Diktatur der Phrase und des Clichés, der sich weder Schreibende noch Lesende, weder Freund noch Feind zu entziehen vermögen.

Herzlichst grüssend

Ihr

[A. S.]

Gottfried Bermann Fischer an Arthur Schnitzler, 19. Juni 1931[366]

Sehr geehrter Herr Doktor,

wie wir aus »Der Deutsche Rundfunk« entnehmen, hat die Nordische Rundfunk A.-G. Hamburg am 12.d.Mts. »Der junge Medardus« gesendet. Wir bitten um Ihren möglichst umgehenden Bescheid, ob Sie mit der Norag über obiges Werk selbst abgeschlossen haben, da wir sonst sofort unsere Rechte gelten machen müssen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Dr. Bermann

Arthur Schnitzler an Gottfried Bermann Fischer, 22. Juni 1931[367]

Verehrter Herr Doktor Bermann.

Die Sendung des »Jungen Medardus« durch den deutschen Rundfunk in Hamburg[368] ist von mir niemals autorisiert worden. Mit der »Norak«[369] habe ich niemals verhandelt, von der stattgehabten Sendung habe ich

366 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 1938. Cambridge.B0121f.

367 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 3051. Cambridge.B0121i. – Gottfried Bermann Fischer (1897–1967), hatte 1925 Brigitte – die Tochter Samuel Fischers – geheiratet.

368 Der »Medardus« wurde im Nordischen Rundfunk am 12. Juni 1931 im Abendprogramm von 20 bis 22 Uhr gesendet. – Vgl. hierzu die Rundfunkprogrammzeitschrift Norag 8 (7. Juni 1931), Nr. 23, S. 8 sowie den Geschäftsbericht der Nordischen Rundfunk A.G. für das Jahr 1931. Hamburg 1931, S. 27 (Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt).

369 NORAG (Nordische Rundfunk A.G.), gegründet am 16. Januar 1924, Sendebeginn am 2. Mai desselben Jahres; ab 1933 Norddeutsche Rundfunk G.m.b.H., ab dem 1. April 1934 Reichssender Hamburg. Einstellung des Programmbetriebs zwischen dem 3. und 13. Mai 1945. – Vgl. Horst O. Halefeldt, Ein Sender für acht Länder: Die NORAG. Regionaler Rundfunk in der Weimarer Republik. In: Archiv für Sozialgeschichte 41 (2001), S. 145–170.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aus der Zeitung erfahren und dachte natürlich, dass ein Vertrag durch Sie abgeschlossen worden war. Ich bitte meine Rechte mit aller Energie zu wahren. Was die Korrekturen der Novelle[370] anbelangt, wäre es mir sehr erwünscht, wenn ich sie als ganzes nach Empfang aller Bogen an den Verlag zurücksenden dürfte. Es eilt ja nicht gar so sehr, da Sie doch erst im Oktober herauskommen wollen.

Mit verbindlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Arthur Schnitzler an Samuel Fischer, 13. Juli 1931 (Auszug)[371]

Lieber Freund.

[…] Darf ich fragen, ob in der Rundfunkangelegenheit »Medardus« Antwort erfolgt oder gar Honorar gezahlt worden ist? […]

Mit den herzlichsten Grüssen

Ihr

[A. S.]

Konrad Maril an Arthur Schnitzler, 16. Juli 1931[372]

Lieber Herr Doktor,

von meinem Urlaub zurückgekehrt, trage ich zunächst meine herzlichsten Glückwünsche zu dem glücklichen Debut Ihres Sohnes[373] in Wien nach. Ich hatte Sie im Theater gesucht, aber leider nicht auffinden können. Da ich während meines Urlaubs nur wenige Stunden in Wien war, konnte ich das später auch nicht nachholen.

370 Flucht in die Finsternis. Erstdruck: Vossische Zeitung, Berlin, 13. bis 30. Mai 1931.

371 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 3053. Cambridge.B0121i.

372 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 1947. Cambridge.B0121f.

373 Zu dem Debüt Heinrich Schnitzlers als Regisseur am Wiener Volkstheater vgl. den Eintrag vom 20. Juni 1931 (TB 10, S. 50f.).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Angelegenheit »Der junge Medardus« wurde durch uns erledigt und der Betrag von RM 800.– vereinbart, der Ihrer Bank nach Abzug unserer Provision mit überwiesen wird.

Mit den besten Grüssen

Ihr ergebener

KMaril

Arthur Schnitzler an Gottfried Bermann Fischer, 5. September 1931 (Auszug)[374]

Lieber Herr Doktor.

Sie wissen, wie sehr mir die Zeichnungen von Hans Meid[375] immer gefallen haben und wie gelungen ich insbesondere seine auf meine Werke bezüglichen Illustrationen finde. So darf ich ebenso freimütig gestehen, dass die Umschlagzeichnung zur »Flucht in die Finsternis« mir nicht sonderlich geglückt scheint, weder vom buchhändlerisch-praktischen, noch vom rein künstlerischen Standpunkt. Meiner Empfindung nach wären aus der Novelle selbst dankbarere Motive zu gewinnen gewesen. Und wenn es noch Zeit wäre – was ja wahrscheinlich nicht der Fall ist – würde ich mir selbst Vorschläge erlauben. Wenn aber an dem vorliegenden Bilde noch etwas zu ändern wäre, so glaube ich, dass die Haltung resp. die Stellung, die Robert einnimmt, sich zeichnerisch eindrucksvoller und zugleich natürlicher gestalten liesse.

Mit Legal[376] hatte ich über »Gang zum Weiher« und »Medardus« korrespondiert und ihn ersucht sich persönlich mit mir in Verbindung zu setzen. Sie wissen ja, dass ich Berlin, ebenso wie Wien, mir immer vorbehalten habe, die Fälle ausgenommen, wo ich den Verlag Fischer ~~die Angelegenheit~~ bitte die Angelegenheit zu behandeln und abzuschliessen. Da sich nun Legal an Sie gewandt hat, überlasse ich es auch Ihnen eventuell abzuschliessen, in welchem Falle, unserer Abmachung gemäss, wie

374 NL Q I Nr. 6 (Mappe Oo), 3054. Cambridge.B0121i.

375 Der bekannte Maler, Graphiker und Illustrator Hans Meid (1883–1957) hatte auch Schnitzlers »Traumnovelle« und »Spiel im Morgengrauen« illustriert. – Vgl. u. a. Hans Meid. Leben und Werk. Hg. von Ralph Jentsch und Franz Hermann Franken. Stuttgart 1987 und Heike Koch, Studien zum frühen graphischen Werk von Hans Meid. Münster 1992.

376 Vgl. u. a. Christl Anft, Ernst Legal (1881–1955). Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter. Ein bürgerlich-humanistischer Künstler im gesellschaftlichen und ästhetischen Strukturwandel der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin 1981.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

immer für Berlin eine 5%ige Provision für Sie in Anrechnung käme. In jedem Fall lege ich Wert darauf, dass die Intendanz sich in Besetzungsfragen mit mir persönlich ins Einvernehmen setzt. […]

Mit herzlichen Grüssen

Ihr sehr ergebener

[A. S.]

Gottfried Bermann Fischer an Arthur Schnitzler, 8. September 1931 (Auszug)[377]

Hochverehrter Herr Dr. Schnitzler!

An dem Schutzumschlag von Meid können wir jetzt, da er bereits gedruckt ist, leider nichts mehr ändern.

Ueber die Angelegenheit Legal wird sich Herr Dr. Maril äussern.

[377] NL Q.I Nr. 6 (Mappe Oo), 1959. Cambridge.B0121f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Norbert Christian Wolf

Ordnungsutopie oder Welttheaterschwindel? Hofmannsthals Salzburger Festspielkonzepte in ihrem kultur- und ideologiegeschichtlichen Kontext

Das offizielle Programmheft der Salzburger Festspiele 2010, die ganz im Zeichen des 90jährigen Geburtstags der Festspielgründung standen, stellt die Veranstaltungen des Jubiläumsjahres in eine Kontinuität von Hofmannsthals Festspielkonzept, dem eine dezidiert europäisch-kosmopolitische Ausrichtung nachgesagt wird:

> Mitten im Ersten Weltkrieg reifte in den Gründervätern, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt, Richard Strauss, Alfred Roller und Franz Schalk, der Entschluss, die gegeneinander gehetzten Völker durch Festspiele miteinander zu versöhnen, ihnen ein vereinendes Ziel zu geben.[1]

Hofmannsthal habe – so das damalige Festspieldirektorium – mit seinem »so zeitlos gültigen Gründungsauftrag« den »Friede[n] und de[n] Glaube[n] an Europa« in den »Mittelpunkt« jeder zukünftigen Festspielplanung gestellt.[2] Doch bildet eine solche weltbürgerliche Ausrichtung tatsächlich das ideologische Fundament des von Hofmannsthal formulierten Festspielgedankens?

Die lange Vorgeschichte der Salzburger Festspielgründung im 19. und frühen 20. Jahrhundert hat der amerikanische Kulturhistoriker Michael P. Steinberg in seinem streitbaren Buch »The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology« (1990)[3] ausführlich dokumentiert, von den einschlägigen zeit- und landesgeschichtlichen sowie volkskundlichen Arbeiten ganz zu schweigen.[4] Im folgenden sollen deshalb nur die unmittelbaren ideellen Vorbereitungen und Gründungs-

[1] Helga Rabl-Stadler u. a., 90 Jahre Salzburger Festspiele. In: Salzburger Festspiele, 25. Juli – 30. August 2010 [Offizielles Programmheft]. Salzburg 2010, S. 3f., hier S. 3.

[2] Ebd. Ähnlich auch die Formulierung im Editorial der Jubiläumspublikation, Das Große Salzburger Welttheater. Salzburg 2010, S. 4, wo noch ergänzt wird: »Herrlicher, zeitlos gültiger, brandaktueller Gründungsauftrag.«

[3] Vgl. Michael P. Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938. Salzburg/München 2000, bes. S. 21–57.

[4] Vgl. dazu etwa die unten zitierten Arbeiten von Oliver Rathkolb, Hanns Haas und Alma Scope.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

texte im Fokus des Interesses stehen; diese werden aus kultur- sowie ideologiegeschichtlicher Perspektive untersucht, wobei sich die Analyse in historischer Hinsicht neben Steinberg auf das nützliche Kompendium »Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern« (1990) von Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz stützen kann.[5]

Gegründet wurde die Salzburger Festspielhaus-Gemeinde am 1. August 1917 durch den Salzburger Kaufmann Friedrich Gehmacher und den Wiener Musikkritiker Heinrich Damisch – nebenbei bemerkt: einem überzeugten Antisemiten und späteren Nationalsozialisten[6] – in Wien. Ihren Sitz sollte sie sowohl in Salzburg als auch in Wien haben. Am 15. August 1918 wählte die Vollversammlung des Vereins Max Reinhardt, Richard Strauss und Franz Schalk in den neugegründeten Kunstrat. Hugo von Hofmannsthal stieg erst 1919 – also *nach* dem Ende der Donaumonarchie – in die konkrete Planung ein, nachdem der Kunstrat um ihn sowie Alfred Roller erweitert worden war.[7] Sogleich entfaltete er eine rege publizistische Tätigkeit, mit der er seine Vorstellungen hinsichtlich der kulturpolitischen Intention sowie der daraus resultierenden künstlerischen Gestalt der Festspiele propagierte und einem größeren interessierten Publikum bekannt machte.

Schon ein Jahr zuvor, in den Monaten, die dem Kriegsende unmittelbar vorangingen, hatte er gemeinsam mit Max Reinhardt ein weniger gemeineuropäisch als vielmehr dezidiert *großösterreichisch* ausgerichtetes Festspielkonzept entworfen, das nicht zur Versöhnung der kriegsführenden Völker, sondern zur Rettung des multinationalen Habsburger-

5 Edda Fuhrich/Gisela Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Bd. 1: 1920–1945. Salzburg 1990.

6 Vgl. etwa den Eintrag zu Damisch im Online-Nachschlagewerk »Salzburg Wiki«: »Bis 1933 war Heinrich Damisch Kulturredakteur der Deutsch-Österreichischen Tageszeitung (DÖTZ), des gefürchteten Kampfblattes der frühen Hitlerbewegung. Er war einer der ersten, die auf österreichischem Boden das Gedankengut des Nationalsozialismus verbreiteten. Dazu zählten auch ständige antisemitische Angriffe gegen ›die jüdische Korruption alles Musikalischen‹. Nach dem Verbot der ›DÖTZ‹ war Heinrich Damisch Mitarbeiter des Hetzblattes ›Der Weltkampf. Monatsschrift für völkische Kultur und die Judenfrage in aller Welt‹.« Zur Veranschaulichung der späteren ›Denkweise‹ Damischs wird ein Auszug aus seinem Artikel »Die Verjudung des österreichischen Musiklebens« (1938) zitiert: »*Zu den stärksten Demütigungen des arischen Geistes nach dem Weltkriege gehörte die Imprägnierung der Musik mit den verschiedenen Formen des Jazz mit seinen negroiden Rhythmen und den dem Judenohr besonders angenehmen Nasalinstrumenten. In dieser Niggermusik konnte sich das artsverwandte Judentum völlig ausleben*« (http://www.salzburg.com/wiki/index.php/Heinrich_Damisch; dort auch weiterführende Quellen- und Literaturhinweise).

7 Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

staats beitragen sollte und eng mit der Kultur- und Theaterpolitik seines Freundes Leopold von Andrian zu Werburg zusammenhing. Andrian, ein ausgesprochener Preußenhasser, war im Juli 1918 zum Generalintendanten der Wiener k. k. Hoftheater ernannt worden und wollte in dieser Funktion einem Konzept zum Durchbruch verhelfen, das er aus dem Rückblick wie folgt skizziert hat:

> Von Jugend an von leidenschaftlicher Liebe für mein Heimatland erfüllt, hatte ich in mir schon seit langem die Absicht gebildet, daß nur Eines Oesterreich aus seinen schweren inneren und äußeren Bedrohungen retten könne, ein wirksames System großösterreichischer Kultur- und Sozialpolitik, das allein den Massen, denen die primäre Form jedes monarchischen Patriotismus und besonders des österreichischen, der Kultus für die symbolisch geheiligte Person des Monarchen immer mehr abhanden kam, suggestive Vaterlandsliebe, die der Rassen- und Nationalitätenphrase standhalten würde, entzünden konnte. Die großösterreichische Idee, die in ihrer abstrakten Schönheit und Erhabenheit von der Menge nicht gefaßt werden konnte, mußte ihr *in concreto* exemplifiziert und schmackhaft gemacht werden.[8]

Andrian verfaßte zu diesem Zweck eine »Denkschrift über die politische Aufgabe der Hofbühnen«, deren »leitende Gedanken« er später in der ersten Folge seiner Artikelserie »Meine Tätigkeit als Generalintendant der Wiener Hoftheater« resümiert; um den »politischen Einfluß« der »theatralische[n] Kunst« zu sichern, stellte er darin folgende Überlegungen an:

> Die Blüte des alten Burgtheaters als der ersten deutschen Bühne war unzertrennbar mit der Hegemonie des zu Wien residierenden Hauses Oesterreich in Deuschland verbunden und hat die Schlacht von Königgrätz nicht lange überdauert. Dann kam die Zeit des Verfalles, der Experimente, der Stilmischungen, der Stillosigkeit, und sie mußte kommen, denn erste deutsche Bühne konnte das Burgtheater nicht mehr sein und niemand war da, um es zur neuen großösterreichischen Bühne umzuschaffen, welche die theatralische Mission Oesterreichs erfüllt hätte: den künstlerischen Besitz aus der

[8] Leopold (Freiherr v.) Andrian, Meine Tätigkeit als Generalintendant der Wiener Hoftheater. In: Neue Freie Presse Nr. 23033, 28. Oktober 1928, S. 29f., hier S. 29. Zum Konzept von Andrians Burgtheaterintendanz vgl. auch dessen Brief an Hofmannsthal vom 9. Juli 1918 (der ein entsprechendes Schreiben Bahrs an Friedrich Gustav Kardinal Piffl veranlassen sollte), worin es heißt: »Daß ich *persönlich* auf katholischer Basis stehe u[nd] zw[ar] *kein* kath[olisches] Theater schaffen werde, wohl aber ein solches, wo die *kathol*[ische] Religion u[nd] Litteratur mehr Rücksicht finden werden, als bisher.« Leopold von Andrian (1875–1951), Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte. Hg. von Ursula Prutsch und Klaus Zeyringer. Wien/Köln/Weimar 2003, S. 445.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

deutschen Vergangenheit zu erhalten, den anderen Volksstämmen des Reiches zu vermitteln und die Gegenwart, so wie sie sich aus der geschichtlich-geographischen Optik des österreichischen Lebens ausnahm, zu spiegeln. Die Existenzbedingungen, Aufgaben, Neigungen waren völlig anders hüben und drüben, aber das Burgtheater wußte von der Differenzierung des Oesterreichertums so wenig, als wäre sein Sitz in Berlin oder Leipzig gewesen. Diese These wurde ausführlich exemplifiziert an den Gattungen, die, abgesehen von den klassischen Bühnenwerken aller Literaturen und besonders der deutschen, des neuen Burgtheaters eigentliche Sphäre bilden sollten: dem modernen Gesellschafts- und dem österreichischen Dialektstück und dem Drama der nichtdeutschen Völkerschaften der Monarchie.[9]

In engem Zusammenhang mit diesem Konzept und in direktem Bezug darauf sind nun Max Reinhardts Pläne zur Etablierung von Sommerfestspielen in Salzburg entstanden, deren Konturen etwa aus seinem Brief an Andrian vom 5. September 1918 ersichtlich werden:

Was mich begeistern könnte, wäre Eines: in Salzburg an dieser einzig richtigen Stätte eine Triumpfpforte [sic!] österreichischer Kunst zu errichten mit Mozart als Krönung, um den sich Grillparzer und Raimund aber auch Calderon wie Sophokles zwanglos strahlenförmig stellen würden, zu diesem Zweck alle schlummernden Kräfte zu sammeln, neue Kräfte zu entwickeln, die reife Frucht der oesterreichischen Gesamtkultur – denn ich denke nicht nur an das Schauspiel, sondern ebenso an die Oper und die mimische Darbietung, ebenso an das weite Gebiet der dekorativen Kunst und ich denke nicht nur an das deutsche Oesterreich, sondern ebenso an die anderen Völker der Monarchie, denen Bühne, Musik und Malerei so viele grosse Talente verdanken – einem europäischen Publikum darzubieten; das was in Bayreuth, gruppiert um ein norddeutsches Individuum, Wagner, geübt wird, hier um ein ungleich komplexeres und höheres Zentrum, die Kunst Oesterreichs, herumzubauen. […] Zu diesem Friedenswerk, das wie kein anderes dem Prestige der Monarchie dienen könnte, müsste jetzt und heute gerüstet [!] werden.[10]

Dieses Projekt, dessen Begründung wie ein Zitat aus den patriotischen Planungen der Parallelaktion im »Mann ohne Eigenschaften« – insbesondere aus den salbungsvollen Reden Diotimas – anmutet, fand damals offenbar Hofmannsthals ungeteilte Zustimmung. So hält er in einem Brief an Andrian vom 8. September 1918 fest, daß die »Reinhardt'sche Festspielaera von 6–8 Wochen jedes Jahr […] den eigentlichen Kern der

9 Andrian, Meine Tätigkeit als Generalintendant der Wiener Hoftheater (wie Anm. 8), S. 29.

10 Zit. nach ebd., S. 457–460, hier S. 459f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Salzburger Sache bilden« sollte, »daneben Concerte, Gastspiele der Wiener Oper, des tschech[ischen] Nationaltheaters etc. etc.«[11] Dazu erläutert der Wiener Zeithistoriker Oliver Rathkolb:

> Österreichisch bedeutete damals: deutsche Kultur, mit Grillparzer und Raimund im Zentrum, aber mit der Akzeptanz der Kulturleistungen anderer Völker der Monarchie. Das Scheitern der Monarchie sollte über einen gemeinsamen kulturellen Zugang verhindert werden.[12]

Dieses Vorhaben konnte angesichts der im Herbst 1918 erfolgenden politischen Umwälzungen allerdings nicht mehr verwirklicht werden. Nach Kriegsende legte Hofmannsthal solche Pläne endgültig *ad acta,* hatten diese doch gleichsam über Nacht ihre historische Bezugsgröße verloren und unternahm hinsichtlich der Salzburger Festspielplanung augenscheinlich eine ideologische und konzeptionelle Kehrtwendung, indem er nunmehr eine anders ausgerichtete und deutlich rückwärtsgewandte Ordnungsutopie verfolgte. Angesichts »einer der schwersten geistigen Krisen«, »welche Europa vielleicht seit dem sechzehnten Jahrhundert, wo nicht seit dem dreizehnten, erschüttert haben«, diagnostizierte er ein allgemeines ›seelisches‹ Begehren »nach neuen – es muß das Wort gesagt werden – religiösen Bindungen«, wie er 1922 im Essay »Blick auf den geistigen Zustand Europas« formulierte.[13] Die Berufung auf ›religiöse Bindungen‹ allein reichte freilich für eine ideologische Neubegründung des Festspielgedankens im deutschsprachigen Restbestand der Donaumonarchie nicht mehr aus, wie zu zeigen sein wird.

Zu den wichtigsten Texten in diesem Zusammenhang, die auch als zentrale Quellen der folgenden Ausführungen dienen, zählen folgende

[11] Ebd., S. 461f., hier S. 462. Zum ideologischen und konzeptionellen Kontext vgl. die Essays »Proposition für die Errichtung eines Mozarttheaters als einer Pflegestätte der klassischen, insbesondere Mozartschen Spieloper und der klassischen Komödie« (1918), »Zum Direktionswechsel im Burgtheater« (1918) sowie »Zur Krisis des Burgtheaters« (1918) in GW RA II, S. 231–249.

[12] So in Hedwig Kainberger, »Triumphpforte österreichischer Kultur«. Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte zeigt den Wandel dessen, was mit ›Österreich‹ gemeint ist. [Interview mit Oliver Rathkolb.] In: Salzburger Nachrichten, 4. August 2010, S. 11, wo es außerdem heißt: »Aus dieser Kulturpolitik resultierten übrigens auch Hofmannsthals Ideen, eine tschechische Bibliothek zu gründen oder Salzburger Festspiele mit Gastspielen des tschechischen Nationaltheaters zu veranstalten.« Zum Gesamtzusammenhang vgl. auch Oliver Rathkolb, Kultur und Nationalitätenkonflikt in Österreich 1918: davor/danach. In: Nation, Nationalitäten und Nationalismus im östlichen Europa. Festschrift für Arnold Suppan zum 65. Geburtstag. Hg. von Marija Wakounig u. a. Wien 2010, S. 129–146, hier S. 136–138.

[13] GW RA II, S. 478–481, hier S. 478f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schriften Hofmannsthals: 1. »Deutsche Festspiele zu Salzburg«, veröffentlicht im zweiten Jahrgang der »Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde«, Nr. 3/4 (April 1919); 2. »Die Salzburger Festspiele«, undatierter Faltprospekt ohne Verfasserangabe, gedruckt 1919 im Verlag der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde in Wien (eine erste Fassung wurde unter dem Titel »Der erste Aufruf zum Salzburger Festspielplan« entworfen, wobei die Vermutung, daß dies »vielleicht schon 1917«[14] geschehen sei, eher unwahrscheinlich anmutet, weil Hofmannsthal erst 1919 in den Kunstrat der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde aufgenommen wurde); 3. »Festspiele in Salzburg«, veröffentlicht im 3. Jahrgang der Wiener Zeitschrift »Moderne Welt« (August 1921), H. 3; 4. »Wiener Brief III«, publiziert 1923 in englischer Sprache in der von Scofield Thayer in Greenwich (Connecticut) herausgegebenen amerikanischen Literaturzeitschrift »The Dial« (März 1923) – die erste deutschsprachige Veröffentlichung erfolgte erst 1938 in einer Sammlung von Hofmannsthals Salzburger Festspielschriften, kurz vor dem ›Anschluß‹ Österreichs, im Wiener Bermann-Fischer Verlag. Nicht ausführlich gewürdigt werden hingegen Hofmannsthals spätere Festspieltexte, die in mancher Hinsicht Modifikationen bzw. Erweiterungen jenes Konzeptes darstellen, das in der Gründungsphase entwickelt worden ist; es handelt sich dabei 5. um einen 1924/25 entworfenen Text mit dem Arbeitstitel »Repertoire«, der freilich erst 1938 aus dem Nachlaß in Bermann-Fischers Sammlung »Festspiele in Salzburg« unter dem Autornamen Hofmannsthal publiziert wurde, 6. um den am 11. Juli 1925 in der »Prager Presse« abgedruckten Essay »Das Salzburger große Welttheater«, 7. um einen zunächst ohne Titel im 1. Jahrgang (1./2. Doppelheft) der Zeitschrift »Das süddeutsche Theater« (September 1926) erschienenen Kurzessay, der unter der Überschrift »Das Salzburger Programm« ebenfalls 1938 in der Sammlung »Festspiele in Salzburg« wiederabgedruckt wurde, 8. um den 1928 verfaßten, aber erst 1935 in der von Erwin Kerber herausgegebenen Sammlung »Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele« veröffentlichten Aufsatz »Das Publikum der Salzburger Festspiele«, sowie 9. um den Zeitungsartikel »Zum Programm der Salzburger Festspiele«, der am 22. Juli 1928 in der »Neuen Freien Presse« erschien und dann auch in die Sammlung »Festspiele in Salzburg« aufgenommen wurde.

[14] So der Kommentar in GW RA II, S. 524.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese zuletzt genannten Texte werden im folgenden nur punktuell – vor allem zu Vergleichszwecken – herangezogen.

Eine gewisse Skepsis hinsichtlich der angeblich ›kosmopolitischen‹ Ausrichtung von Hofmannsthals Gründungskonzept stellt sich bereits ein, wenn man den Titel des ersten einschlägigen Aufsatzes mustert, der ganz programmatisch lautet: »Deutsche Festspiele zu Salzburg« (1919) – und der gleich in so gar nicht weltbürgerlicher Diktion einsetzt:

> Der Festspielgedanke ist der eigentliche Kunstgedanke des bayrisch-österreichischen Stammes. Gründung eines Festspielhauses auf der Grenzscheide zwischen Bayern und Österreich ist symbolischer Ausdruck, [sic!] tiefster Tendenzen, die ein halbes Jahrtausend alt sind, zugleich Kundgebungen lebendigen, unverkümmerten Kulturzusammenhanges bis Basel hin, bis Ödenburg und Eisenstadt hinüber, bis Meran hinunter. Südlichdeutsches Gesamtleben tritt hier hervor […].[15]

Zurecht hat Michael P. Steinberg auf die mehr konstruktive als rekonstruktive Arbeit einer *invention of tradition* im Sinne Eric Hobsbawms hingewiesen,[16] die im Essay »Deutsche Festspiele zu Salzburg« in einer Reihe keineswegs selbstverständlicher Behauptungen deutlich wird. Gleich zu Beginn des Aufsatzes wird etwa keine gemeineuropäische, sondern eine dezidiert *deutsche* stammesgeschichtliche Einbindung des Festspielgedankens manifest, die noch genauer zu diskutieren sein wird. Diese erste Behauptung besonderer historischer Tiefe richtet sich offensichtlich gegen die scheinbar traditionslose Kunst des norddeutschen Protestantismus sowie vor allem der urbanen Moderne und geht mit der zweiten Behauptung eines besonderen »Kulturzusammenhanges« einher, der gegen den später sogenannten Verlust der Mitte und die Zersplitterung bzw. Fragmentarizität moderner Kunst in Stellung gebracht wird – einer ästhetischen Moderne wohlgemerkt, die Hofmannsthal selber in seinen frühen Arbeiten (etwa im ›Chandos-Brief‹) so eindrücklich als krisenhafte Erfahrung literarisch gestaltet hatte. Eine dritte Behauptung betrifft die angeblich besondere Lebendigkeit und Natürlichkeit ›bayrisch-österreichischer‹ Volkskultur, worin sich eine lebensphilosophisch grundierte Frontstellung gegen abstrakte Künstlichkeit mancher Strömungen der

15 GW RA II, S. 255–257, hier S. 255.

16 Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 16, bezieht sich hier auf Eric Hobsbawm, Introduction. Inventing Tradition. In: The Invention of Tradition. Hg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger. Cambridge 1983, S. 1f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Moderne verbirgt. Etwas versteckter noch sind zumindest aus heutiger Sicht die manifesten politischen Implikationen der Hofmannsthalschen Konstruktion: Durch die Erwähnung und scheinbar selbstverständliche Einbeziehung von deutschsprachigen Orten wie Ödenburg und Meran, die durch die Friedensschlüsse von 1919 für Österreich verlorengingen bzw. -gehen sollten, appelliert er an das verletzte Nationalgefühl der ›Deutschösterreicher‹ und stellt die kulturpolitische Mission der Salzburger Festspiele in einen eindeutig patriotischen Kontext. Wie man sich die noch etwas amorphe Gestalt der Traditionsbildung konkret vorzustellen hat, wird in der Folge deutlicher:

> [D]er gewaltige Unterbau ist mittelalterlich, in Gluck war der Vorgipfel, in Mozart war der wahrhaftige Gipfel und das Zentrum: dramatisches Wesen und Musikwesen ist eins – hohes Schauspiel und Oper, stets nur begrifflich geschieden, im Barocktheater des siebzehnten Jahrhunderts schon vereinigt, in der Tat untrennbar. Hier tritt Weimar an Salzburg heran; was in Goethe wahrhaft theatralisches Element war […] ist ein großartiges Übereinanderschichten aller theatralischen Formen, die dem süddeutschen Boden entsprossen sind: vom Mysterium und der Moralität über das Puppenspiel und das jesuitische Schuldrama zur höfischen Oper mit Chören, Maschinen und Aufzügen. Und was ist Schillers Schaffen, nicht des jungen Schiller, sondern des reifen von der »Jungfrau von Orleans« bis zur »Braut von Messina«, anderes als ein Ringen um die Oper ohne Musik?[17]

Hofmannsthals Konstruktion von Vorgipfel und Gipfel bezieht ihre Evidenz nicht zuletzt aus den biographischen Daten der solcherart bezeichneten Komponisten: Gluck war in Erasbach bei Berching in der Oberpfalz geboren worden,[18] Mozart bekanntlich in Salzburg, das damals als reichsunmittelbares Erzbistum noch nicht zu Österreich gehörte, sondern erst 1816, nach dem Wiener Kongreß, in den habsburgischen Kaiserstaat einverleibt wurde. Allein schon die Geburtsorte der beiden angeführten Komponisten können für Hofmannsthal mithin programmatischen Stellenwert beanspruchen, wobei der dadurch veranschaulichte ›bayrisch-österreichische‹ Kulturzusammenhang noch durch die Tatsache komplettiert wird, daß Gluck im habsburgischen Böhmen (Reichenberg, Kreibitz und Eisenberg) aufgewachsen ist und

17 Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 255.

18 Berching gehörte damals zum Hochstift Eichstätt, das 1803 säkularisiert und zunächst dem Kurfürstentum Salzburg (1803–1805), dann 1806 endgültig dem neuproklamierten Königreich Bayern zugeschlagen wurde.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einen wichtigen Teil seines Lebens in der kaiserlichen Residenz Wien verbracht hat, wo später auch Mozart lebte. Die proklamierte Einheit des ›bayrisch-österreichischen‹ Kulturraums spiegelt sich darüber hinaus in jener der dramatischen und musikdramatischen Genres, die als Überwindung der fortschreitenden Gattungsdifferenzierung in der Moderne gefeiert wird (»eine organische Einheitlichkeit, in der, es sei noch einmal gesagt, die konventionelle Antithese von Oper und Schauspiel im hohen Festspiele aufgehoben erscheint«).[19] Hofmannsthal reklamiert eine kontinuierliche Traditionslinie vom vorreformatorischen Mittelalter über das antiprotestantisch konnotierte Barock bis in die Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts. Er muß die als einzigartigen Gipfel deutschsprachiger Dichtung verstandene Weimarer Klassik deshalb von ihrem entstehungsgeschichtlichen Kontext der protestantischen deutschen Aufklärung (Wieland, Lessing) abschneiden und einem gegenreformatorisch-aufklärungskritischen oberdeutschen Überlieferungszusammenhang einverleiben, dessen gerade in Salzburg (als einem Zentrum der oberdeutschen Aufklärung) manifeste aufklärerische Seite er als Fremdkörper mit keinem Wort erwähnt. Die stammesgeschichtliche Einbindung erscheint dabei durch eine substantialistische »Boden«-Metaphorik grundiert:

> So tritt Weimar zu Salzburg: die Mainlinie wird betont und zugleich aufgehoben. Süddeutsche Stammeseigentümlichkeit tritt scharf hervor und zugleich tritt das Zusammenhaltende vor die Seele. Nicht anders kann als in solcher Polarität das im tiefsten polare deutsche Wesen sich ausdrücken; so war es zu den Zeiten des alten ehrwürdigen Reiches, so soll es wieder sein. Mozart ist das Zentrum: das ist keine begriffliche Konstruktion, sondern Naturwahrheit, die waltet doch auch im Geistigen, nicht nur im Geographischen und in der Wirtschaft.[20]

Die zunächst eskamotierte norddeutsch-protestantische Tradition wird nun durch die Hintertür wieder als durchaus affirmative Bezugsgröße eingeführt, wodurch eine paradoxe Argumentationsstruktur entsteht: Die Salzburger Festspiele stehen demnach einerseits ganz im süddeutsch-katholischen Überlieferungszusammenhang – und damit im Gegensatz zur norddeutsch-protestantischen Reformation bzw. Aufklärung –, heben andererseits gleichsam als Synthese im eigentlichen Wortsinn von

[19] Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 256.
[20] Ebd., S. 255f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

katholikos die Gesamtheit deutschsprachiger Kultur in sich auf bzw. umfassen sie. Ganz offensichtlich hat Hofmannsthal eine Form der *restauratio imperii* des vornapoleonischen Alten Reichs im Sinn, in der sich die als polar konzipierten zwei Traditionslinien deutscher Kultur wiederfinden. Eine implizite Voraussetzung seiner Typologie – das kann nicht oft genug betont werden – ist die Ausblendung der durchaus vorhandenen aufklärerischen Tradition auch im katholischen Süden, insbesondere die oberdeutsche Aufklärung in Salzburg und die theresianisch-josephinische Aufklärung in Wien, die den historischen Kontext nicht zuletzt für Mozarts Schaffen bilden. Hofmannsthals Leugnung der ›begrifflichen‹ Konstruiertheit seiner forcierten Traditionsbildung, ja deren konsequente Naturalisierung verfährt nach dem Muster der Freudschen Verneinung, indem sie in Abrede stellt, was sie selbst zum Ausdruck bringt.[21] Wie jede Naturalisierung kultureller Phänomene zielt sie auf die Legitimierung des eigenen kulturpolitischen Projekts als in der Natur der Dinge gründend und deshalb als Gegenmodell jeder Form von willkürlicher Setzung, der sie als Notwendigkeit generell enthoben erscheint, was an Mozart exemplifiziert wird: »Das romantische Element in seinem Leben ist nicht Akzidenz, nicht Zeitmode, sondern ewig und notwendig und Weltbrücke.«[22] Der entschiedenen Kontingenz moderner Kultur wird eine Essenz der behaupteten Tradition entgegengestellt, die direkt in die Wiege europäischer Kultur zurückverweist:

> Steht die Dreiheit: »Idomeneo« – »Don Juan« – »Zauberflöte« – in der Mitte, so ist Gluck von selber mitinbegriffen, mit Gluck aber auch das antike Drama, soweit unser theatralischer Instinkt es uns heranbringen kann – denn Gluck war nur ein Ringen deutschen Geistes um die Antike, wie Racine das Ringen französischen Geistes um die Antike –, und Glucks Drama war Wiedergeburt antiker Tragödie aus der Musik.
>
> Von »Don Juan« und den anderen Komödien Mozarts ist Anschluß gegeben […] an das weltliche Drama Calderons, wie an das geistliche.[23]

Die frühnietzscheanische Geburtsmetapher geht hier mit einer fragwürdigen Nationalisierung des »Geistes« einher. Daß Gluck lange Zeit in

[21] Nach J[ean] Laplanche/J[ean]-B[ertrand] Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt a. M. [15]1999, S. 598–601, hier S. 598, bezeichnet die »Verneinung« ein »Vorgehen, wodurch das Subjekt, obwohl es bis dahin verdrängte Wünsche, Gedanken, Gefühle jetzt klar ausdrückt, diese weiterhin abwehrt, indem es verneint, daß es die seinen sind.«

[22] Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 256.

[23] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Paris gearbeitet hat, dort große Erfolge feierte und außerdem schon während seiner Wiener Zeit in einer italienisch-französischen Tradition stand, bleibt nämlich genauso ausgeklammert wie der seit Molière eindeutig rationalistische Hintergrund des »Don Juan«-Stoffs, den der ebenfalls unerwähnte italienische Librettist jüdischer Herkunft Lorenzo Da Ponte für Mozarts Vertonung kongenial zubereitet hat, oder die unübersehbare aufklärerisch-freimaurerische Tendenz der von Emanuel Schikaneder in der Wiener Volkstheatertradition getexteten »Zauberflöte«. Kein Wunder, daß die diesen konstruierten ›Naturzusammenhang‹ latent störenden großen italienischen Buffo-Opern Mozarts »Le nozze di Figaro« und »Così fan tutte« namentlich unerwähnt bleiben.[24] Stattdessen wird eine Kontinuität vom geistlichen spanischen Dramatiker Pedro Calderón de la Barca suggeriert, die durch eine erneute Verneinung ihrer nachträglichen Konstruiertheit nicht plausibler wird: »[E]in Programm dieser Art rechnet mit wirklichen, nicht mit begrifflichen Anschlüssen«.[25] Die ausbleibende Begründung, worin eine solche Kontinuität denn bestehen sollte, dürfte tatsächlich nur schwer zu liefern sein, weshalb Hofmannsthal es bei ihrer bloßen Behauptung beläßt:

> Mit dieser höchsten Auswirkung des barocken Theatergeistes ist das Mysterium und das geistliche Spiel, soweit es sich mit Anstand auf die weltliche Bühne bringen läßt, einbezogen. An das naive deutsche Wesen der »Zauberflöte«, an die Gemütswelt der Mozartschen Komödien schließen sich Webers Werke und schließt sich Ferdinand Raimunds von einer bescheidenen Musik durchwebte Märchenwelt an. Shakespeare war vom Augenblick an einbezogen, als man diese Bühne aufschlug: aber der Shakespeare des »Sturm« und des »Sommernachtstraum« vor allem.[26]

Einmal mehr wird Mozarts »Zauberflöte« um ihren offen freimaurerischen Gehalt gebracht, der den ganz spezifischen, keineswegs orthodox-katholischen ideologischen Hintergrund ihres ostentativen Mysterienkults bildet, und auf die naive Papageno-Handlung reduziert, die nur *einen,* besonders leicht bekömmlichen Strang der komplexen drama-

[24] Über »Così fan tutte« heißt es dann freilich im 1921 veröffentlichten Essay »Festspiele in Salzburg« in weniger verfänglichem Zusammenhang: »[D]as Gebilde, worin dieses Buffo-Element zum herrschenden geworden ist, das Tanzhafteste, was Mozart schuf, das am verwandtesten ist dem bezauberndsten Bau-Element des Rokoko: einem schwebenden Plafond aus Stukkatur und Malerei.« (GW RA II, S. 268)

[25] Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 256.

[26] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tischen Struktur darstellt. Die aufklärerische Dimension von Mozarts Schaffen erscheint in Hofmannsthals bemühter Konstruktion zugunsten einer rein geistlichen Traditionslinie vernachlässigt. Im Zusammenhang der ideologisch reklamierten Wiener Volkstheatertradition fällt zudem auf, daß nur der märchenspielhafte Raimund genannt wird, während der für seine beißende urbane Ironie bekannte Nestroy unerwähnt bleibt.[27] Auf der Ebene der Weltliteratur wiederholt sich der Eindruck einer sehr selektiven Sicht der Dinge – und damit einer sichtlich konstruktiven *invention of tradition:* So ist Shakespeare zwar zweifellos ein englischer Autor; seine Nennung könnte somit tatsächlich für einen kosmopolitischen Anspruch des Salzburger Festspielgedankens einstehen. Eine solche Argumentation wäre aber kaum überzeugend, wenn man bedenkt, daß der elisabethanische Dramatiker schon seit Herders Sammlung »Von deutscher Art und Kunst« als Prototyp dezidiert *deutscher* Nationaldichtung galt, was Hofmannsthal mit Sicherheit bekannt war. Dazu kommt, daß der Engländer hier auch nicht als Schöpfer der großen politischen Tragödien oder der Historiendramen gewürdigt wird, sondern wiederum als Verfasser eher märchenhafter Traum- und Zauberspiele.

Bestätigt wird der bisherige Befund einer dezidiert antirationalistischen und zudem latent deutschnational ausgerichteten Konzeption der Salzburger Festspiele durch Hofmannsthal in seiner abschließenden Skizze eines Spielplans, die folgendermaßen eingeleitet wird: »Das Repertoire ist ungeheuer. Überblickt man es, so ergibt sich ein Schein von Buntheit, im Wesen eine organische Einheitlichkeit«.[28] Diese Formel schließt an die klassizistische Maxime der ›Einheit in der Mannigfaltigkeit‹ an. Während die »Buntheit« des Repertoires der verräterischen Formulierung zufolge aber eher scheinhaft wirkt, gründet seine reklamierte »organische Einheitlichkeit« in der Behauptung einer essentiellen ›Wesenhaftigkeit‹, deren antimoderne und antiaufklärerische Stoßrichtung nicht zu übersehen ist. Tatsächlich fehlen in den angeführten »Gruppen und Stufungen«

[27] Erst im späteren Essay »Das Salzburger Programm«, der im September 1926 erstmals erschien, wird auch Nestroy genannt, den man »gelegentlich« neben Raimund in den Salzburger Spielplan einbeziehen könne (GW RA III, S. 178f., hier S. 179). Tatsächlich standen im ersten Jahrzehnt der Festspiele weder Raimund noch Nestroy auf dem Programm; vgl. Josef Kaut, Die Salzburger Festspiele 1920–1981. Mit einem Verzeichnis der aufgeführten Werke und der Künstler des Theaters und der Musik, zusammengestellt von Hans Jaklitsch. Salzburg/Wien 1982, S. 243–257.

[28] Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 256.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der frühen Repertoireskizze von in Salzburg aufzuführenden Werken die dem ideologischen Konzept nicht kommensurablen Arbeiten von Dramatikern wie Lessing, Kleist oder Schnitzler, dem Wiener Freund und Kollegen Hofmannsthals, vom damals gerade wiederentdeckten Büchner ganz zu schweigen, wohingegen die dezidiert österreichische Ausrichtung des entworfenen Festspielprogramms durch Grillparzer gewährleistet werden soll, dessen dramatisches Märchen »Der Traum ein Leben« (1831) als heimischer »Nachhall« auf Calderons »Das Leben ein Traum« genannt wird.[29]

Ein ähnliches, in mancher Hinsicht aber noch klareres Bild ergibt sich, wenn man Hofmannsthals »Aufruf zum Salzburger Festspielplan« (1919) heranzieht, der auch unter dem einfachen Titel »Die Salzburger Festspiele« bekannt geworden ist und sein programmatisches Anliegen in Form eines Frage-und-Antwort-Spiels nach dem Muster des großen katholischen Katechismus didaktisch vermittelt. Wiederum wird die ästhetische Einheit von Oper und Schauspiel betont, die sich nicht zuletzt in der baulichen Identität des Festspielhauses als Spielstätte beider ausdrücken soll,[30] und wiederum wird eine Kontinuität der »durch fünf Jahrhunderte ungebrochenen Theatertradition des bayrisch-österreichischen Stammes« behauptet, »als dessen Blüte sich die Wiener Theaterkultur den höchsten europäischen Rang neben der Pariser errungen hat«[31] – so, als ob die Oper und das Schauspiel nicht nur der österreichischen Hauptstadt sich einzig und allein einer indigenen Volkskultur verdankten:

> Der bayrisch-österreichische Stamm war von je der Träger des theatralischen Vermögens unter allen deutschen Stämmen. Alles, was auf der deutschen

[29] Vgl. ebd., S. 256f. Gut fünf Jahre später, nach einer gewissen Konsolidierung der Institution, erweitert Hofmannsthal dann in dem freilich erst 1938 aus dem Nachlaß publizierten Essay »Repertoire« das Salzburger Festspielprogramm um sämtliche der hier genannten Autoren – mit der bezeichnenden Ausnahme Schnitzlers: »Einiges haben die letzten Zeiten dem lebendigen Theater zugewonnen: Büchners ›Danton‹ und das von Leben strotzende Bruchstück ›Wozzek‹ [sic!] galten lange für ›Buchdramen‹ und waren nur den Literaturbeflissenen bekannt; heute sind sie dem Repertoire einverleibt, man darf sagen, so sicher wie ›Emilia Galotti‹ oder das ›Käthchen von Heilbronn‹, sicherer vielleicht als der ›Prinz von Homburg‹ und der ›Zerbrochene Krug‹; es ist ein Etwas in diesen letztgenannten Werken, so groß ihr Autor auch als Dichter, fast einzig, dasteht, das mit der Bühne keine reine und dauernde Ehe eingehen kann.« Lessing wird zuvor sogar namentlich erwähnt (GW RA III, S. 173–175, hier S. 173).

[30] Vgl. GW RA II, S. 258–263, hier S. 258.

[31] Ebd., S. 262.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Bühne lebt, wurzelt hier, so das dichterische Element, so das schauspielerische.[32]

Die raunende Beschwörung einer großen Vergangenheit ›bayrisch-österreichischer‹ Theatralität mündet in die hoffnungsfrohe Verheißung einer ebensolchen Zukunft, von der die deutsche Nation auf einzigartige Weise in ihrer ungeteilten Gesamtheit profitieren könne: »Bayreuth […] dient *einem* großen Künstler; Salzburg will dem ganzen klassischen Besitz der Nation dienen.«[33] Davon, daß man eine ›von den Vätern ererbte‹ Kultur schon Goethe zufolge stets von neuem erst mühsam ›erwerben‹ muß, um sie ›besitzen‹ zu können,[34] ist hier (zumindest explizit) keine Rede; stattdessen scheint das kulturelle Erbe in Salzburg für jedermann und jede Frau recht unmittelbar zuhanden zu sein – eine Vorstellung, die zum Zweck erhöhter Suggestivität das eindimensionale Kulturbild späterer Fremdenverkehrswerbung vorwegnimmt. Die manifesten nationalen Implikationen des Salzburger Festspielgedankens werden nun allerdings differenziert und präzisiert, indem Hofmannsthal die Frage, ob es sich um »ein deutsches nationales Programm« handle, wie folgt beantwortet:

> Deutsch und national in dem Sinn, wie sich die großen Deutschen zu Ende des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, die gültigen Lehrer der Nation, die nationale Schaubühne dachten: es war ihnen selbstverständlich, die Antike einzubeziehen, und selbstverständlich, den Shakespeare wie den Calderon und den Molière nicht außen zu lassen.[35]

Sichtbar wird hier eine durchaus komplexe Vorstellung von Deutschtum, die nicht auf dem chauvinistischen Ausschluß fremder kultureller Hervorbringungen beruht, sondern auf deren produktiver Absorption im Sinne der von Herder inaugurierten romantischen Konzeption einer zwar indigenen Kultur, die fremdkulturelle Errungenschaften gleichwohl

32 Ebd., S. 260. »[B]egründen« möchte Hofmannsthal diese Behauptung durch den (freilich nicht erbrachten und in dieser Ausschließlichkeit wohl auch nicht erbringbaren) »Nachweis, der bis in die Werke Goethes und Schillers hineinreichte […], die ihren eigentlich theatralischen Gehalt lauter süddeutschen Elementen verdanken, vom Mysterienspiel und Puppentheater bis zur Barockoper.« (Ebd., S. 261f.)

33 Ebd., S. 260.

34 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Faust. Hg. von Albrecht Schöne (= Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 7/1). Frankfurt a. M. [4]1999, S. 43 [Goethe, Faust I, Nacht, V. 682f.].

35 Die Salzburger Festspiele. In: GW RA II, S. 259.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›organisch‹ zu integrieren vermag. Die uneingestandene Voraussetzung einer solchen kulturellen Integrationsleistung ist freilich die im Kontext des Organizitätspostulats kategorisch geleugnete Zusammengesetztheit *jeder* Form von neuzeitlicher Kultur, die Hofmannsthal im Kontext der Diskussion um Goethes »Faust« erwähnt, ohne die daraus resultierenden fatalen Konsequenzen für seine eigene Beweisführung zu reflektieren: Goethes Drama sei »das Schauspiel aller Schauspiele, zusammengesetzt aus den theatralischen Elementen vieler Jahrhunderte«.[36] Nimmt man diese sicherlich zutreffende Formel indes ernst, dann entzieht man damit dem poetologischen Essentialismus der sonstigen Argumentation den Boden.

Einschlägig ist in diesem Zusammenhang auch der Rekurs auf den ebenfalls von Herder herrührenden Volks-Begriff. Hofmannsthal nämlich wischt die Frage nach dem intendierten Zielpublikum – »Wollt ihr für die Gebildeten spielen oder für die Masse?« – mit folgenden Worten vom Tisch: »Wer den Begriff des Volkes vor der Seele hat, weist diese Trennung zurück.«[37] Er entwickelt dabei eine regelrechte Mythologie überzeitlicher Volkskultur: »Das Volk rechnet mit Jahrhunderten. Für den Kern des Volkes ist das Große immer neu« – weshalb der »über und unter den Zeiten« stehende Mozart problemlos das Zentrum des Salzburger Festspielrepertoires ausmachen könne.[38] Indem Hofmannsthal einer so anspruchsvollen Dichtung wie Goethes »Faust« ganz im Sinne des Direktors im »Vorspiel auf dem Theater«[39] die Eigenschaft zuspricht, »reich genug an Sinnfälligem, Buntem und Bewegtem« zu sein, »um das naivste Publikum ebenso zu fesseln wie den Höchstgebildeten«,[40] stellt er sich vorderhand in die egalitäre Tradition von Herders und Bürgers Popularitätsgedanken, *de facto* aber in eine elitärere, etwa von Schillers Konzept der Kunstautonomie, wie hier nicht im einzelnen ausgeführt werden kann.[41] Bei einem solchen intendiertermaßen alle Kulturen und

36 Ebd.
37 Ebd.
38 Ebd.
39 Vgl. Goethe, Faust (wie Anm. 34), S. 16f. [Goethe, Faust I, Vorspiel auf dem Theater, V. 89–103].
40 Die Salzburger Festspiele. In: GW RA II, S. 259.
41 Vgl. dazu etwa Norbert Christian Wolf, »Der schmutzige Witz des Herrn Blumauer«. Schiller und die Marginalisierung populärer Komik aus dem josephinischen Wien. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin 1996, S. 56–87, hier S. 64–74.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Klassen umfassenden, dennoch national grundierten Festspielprojekt kann schließlich der in Hofmannsthals Kriegspublizistik[42] angedeutete und nach Kriegsende wirkungsmächtig etablierte politische (Mittel-) Europa-Diskurs[43] nicht fehlen, der hier missionarische Züge trägt und generell eine ideologisch bedenkliche Schlagseite hat: Mit Blick auf die »tiefsten in Jahrhunderten ausgeformten Gewöhnungen des mittleren Europa« gehe es nicht darum, »neue Forderungen auf[zu]stellen, sondern die alten einmal wirklich [zu] erfüllen.«[44] Was Hofmannsthal damit konkret meint, wird klar, wenn er in der Folge der Hoffnung Ausdruck verleiht, »daß die Angehörigen anderer Nationen zu uns kommen werden, um das zu suchen, was sie nicht leicht anderswo in der Welt finden könnten.«[45]

Noch nicht erwähnt wurde bisher ein weiterer zentraler Aspekt der Salzburger Festspielideologie, der im Verweis auf die »[i]n Wien und in Berlin und anderswo […] in beengter Weise durch Raum und Zeit«[46] gemachten Erfahrungen nur latent anklingt, in der Folge aber offen ausgesprochen wird: Als Argument für die Entscheidung, die Festspielidee »nicht gleich in Wien, wenn schon nicht in Berlin« zu verwirklichen, führt Hofmannsthal kulturkritisch an: »Die Großstadt ist der Ort der Zerstreuung, eine festliche Aufführung bedarf der Sammlung, bei denen, die mitwirken, wie bei denen, die aufnehmen.«[47] Einen ideellen Hinter-

42 Vgl. Heinz Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917. Frankfurt a. M. u. a. 1981; Andreas Schumann, »Macht mir aber viel Freude«. Hugo von Hofmannsthals Publizistik während des Ersten Weltkriegs. In: Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne. Hg. von Uwe Schneider und Andreas Schumann. Würzburg 2000, S. 137–151, bes. S. 148f; Eberhard Sauermann, Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg. Wien/Köln/Weimar 2000, S. 38–44, S. 60–62 und S. 218–222. Ulrich Weinzierl, Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild. Wien 2005, S. 91, erläutert zu den »merkwürdige[n] Zusammenhänge[n] und personelle[n] Kontinuitäten« zwischen Hofmannsthal, seiner Entourage und dem (späteren) Nationalsozialismus: »Der Beginn des Verhängnisses ist mit Hofmannthals Weltkriegs- und Österreich-Publizistik zu datieren.«

43 Vgl. dazu Wolfram Mauser, »Die geistige Grundfarbe des Planeten«. Hugo von Hofmannsthals »Idee Europa«. In: HJb 2 (1994), S. 201–222.

44 Die Salzburger Festspiele. In GW RA II, S. 259.

45 Ebd., S. 260.

46 Ebd., S. 259.

47 Ebd., S. 260. Vgl. dazu auch GW D III: Das Salzburger große Welttheater, S. 170–173, hier S. 171f.: »In einer sehr großen Stadt, wie Wien, […] ist so viel Neues und Fremdes zumal durch die Zeitungen ins Denken und Reden gedrungen, daß sich mit dem, was im Volk an altem naiven theatralischen Sinn noch da ist, kein ›Publikum‹ ganz entscheidend mehr durchsetzen läßt – besonders seit die Schranken zwischen der ›Stadt‹ mit ihren unvolksmäßigen [!] Kunstanstalten und der ›Vorstadt‹ gefallen sind.«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

grund dieser Argumentation bildet vielleicht der bekannte Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« des Berliner Soziologen Georg Simmel mit seiner Diagnose der »Blasiertheit« als Schutzreaktion gegen die großstädtische Reizüberflutung, doch kann seine Lektüre durch Hofmannsthal im Unterschied zu jener der »Philosophie des Geldes« nicht belegt werden.[48] Erneut zeigt sich aber in diesem Zusammenhang, daß die anti*urbane* Stoßrichtung seines Salzburger Festspielgedankens generell stark anti*modern(istisch)e* Implikationen hat, wobei hier auch an die kulturpolitischen Folgen des Verfassungs- und Regierungswechsels in dem plötzlich zu einem Zwergstaat geschrumpften (Deutsch-)Österreich sowie in der Hauptstadt Wien zu denken ist, die seit Mai 1919 erstmals sozial-

[48] Der Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903) gilt freilich als ein Nebenprodukt der »Philosophie des Geldes« (1900) und kondensiert mehrere von den Thesen und Beobachtungen, die dort breit ausgeführt werden. Wie eine Durchsicht der vorhandenen Brief- bzw. Briefwechsel-Ausgaben sowie der Brief-Chronik zeigt, finden sich zwar einige Briefstellen Hofmannsthals, die auf Simmel-Lektüren hindeuten – so eine erste Lektürenotiz zur »Philosophie des Geldes« am 4. Mai 1906, eine Erwähnung dieser Lektüre im Brief an Eberhard von Bodenhausen am 7. Juni 1906, Hinweise auf eine Kenntnis der Simmel-Arbeiten »Kant – 16 Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität« und »Über Goethes und Kants moralische Weltanschauung« in Briefen an Helene von Nostitz (23. November 1906), Eberhard von Bodenhausen (6. Januar 1907) und Harry Graf Kessler (28. August 1908) –, jedoch keine Erwähnung des Aufsatzes »Die Großstädte und das Geistesleben«. In der Korrespondenz mit Rudolf Pannwitz, der Vorlesungen bei Simmel besuchte und dessen Sohn bei ihm Privatstunden nahm, weisen die von Pannwitz verfaßten Briefe Erwähnungen von Simmel auf, die aber vor allem auf dessen universitäre Stellung bezogen sind. Die Monographie von Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i. Br. 2000, verzeichnet zahlreiche Belege für eine Nähe der Kunstauffassung Hofmannsthals zu den kunsttheoretischen Schriften Simmels (z.B. »Böcklins Landschaften«, »Ästhetik des Porträts«, »Philosophie der Landschaft«, »Rodins Plastiken und die Geistesrichtung der Gegenwart«); dabei deutet Renner auch eine Nähe Hofmannsthals zum Begriff der »Steigerung des Nervenlebens« an, der in Simmels Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« ausgeführt wird (S. 506); als Beleg werden in diesem Zusammenhang aber Hofmannsthal-Stellen aus den Jahren 1892 und 1893 angeführt, die mithin nicht auf eine Lektüre des Simmel-Essays von 1903 zurückgehen können. Im Aufsatz von Lorenz Jäger, Zwischen Soziologie und Mythos. Hofmannsthals Begegnung mit Werner Sombart, Georg Simmel und Walter Benjamin. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 95–107, hier S. 101, findet sich schließlich neben einer ausführlicheren Stelle zum Zusammenhang der »Philosophie des Geldes« mit dem »Jedermann«-Stoff folgendes: »Soviel zur Philosophie des Geldes – nicht das einzige übrigens, was Hofmannsthal von Simmel kannte: die Soziologie hat er gelesen, das Kant-Buch rezensiert. Befremdlich ist dabei auf Simmels Seite ein fast völliges Schweigen, das seinerseits der Deutung bedürfte. Vielleicht war sein Bild vom Dichter so ausschließlich durch George bestimmt, daß ein Verständnis für Hofmannsthal blockiert war – in jedem Fall scheint es ein bewußtes, ostentatives Schweigen, über das vielleicht eines Tages die Edition der Schriften und Briefe Aufschluß geben wird.«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

demokratisch regiert wurde.[49] Ein damit mittelbar zusammenhängender, ganz handfester Hintergrund der Polemik besteht etwa in Hofmannsthals und Reinhardts gar nicht unbegründeter Angst, aus der Theaterkultur der demokratisierten – und damit auch proletarisierten – Metropolen Wien und Berlin verdrängt zu werden bzw. dort zumindest an Einfluß zu verlieren.[50] Tatsächlich verlor der noch vom Kaiser eingesetzte und von Hofmannsthal protegierte Burgtheaterdirektor Andrian mit dem Ende der Monarchie seine Funktion,[51] was Hofmannsthals Einflußmöglichkeiten auf Konzept und Programm entschieden schmälerte. Als Antwort auf solche Entwicklungen, die er als existentielle Bedrohung wahrnehmen mußte, konstruiert Hofmannsthal im mehr typologischen als ideologischen Anschluß an einen 1900 verfaßten Essay Hermann Bahrs mit dem wohl unfreiwillig komisch wirkenden Titel »Die Hauptstadt von Europa: Eine Phantasie in Salzburg«[52] eine geradezu geschichtsphilosophische Notwendigkeit der Festspielbegründung just in Salzburg:

> Das Salzburger Land ist das Herz vom Herzen Europas. Es liegt halbwegs zwischen der Schweiz und den slawischen Ländern, halbwegs zwischen dem nördlichen Deutschland und dem lombardischen Italien; es liegt in der Mitte zwischen Süd und Nord, zwischen Berg und Ebene, zwischen dem Heroischen und dem Idyllischen; es liegt als Bauwerk zwischen dem Städtischen und dem Ländlichen, dem Uralten und dem Neuzeitlichen, dem barocken Fürstlichen und dem lieblich ewig Bäuerlichen: Mozart ist der Ausdruck von

49 Bei den Wiener Gemeinderatswahlen im Mai 1919 erhielten die Sozialdemokraten von 165 zu vergebenden Mandaten genau 100. Jakob Reumann wurde der erste sozialdemokratische Bürgermeister von Wien. Ein Verfassungsgesetz vom 29. Dezember 1921 erklärte Wien dann zum eigenen Bundesland, das seit dem Ende der Monarchie mit dem Stigma des überdimensionierten ›Wasserkopfes‹ behaftet war. Die Angst vor dieser Entwicklung ging den realen Ereignissen voraus, wie die schon in einem Tagebucheintrag vom 17. November 1918 artikulierte »Sorge« Leopold von Andrians »vor dem Socialismus u[nd] Bolschewikismus« (Andrian, Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte [wie Anm. 8], S. 470) zeigt.

50 Vgl. Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 59 und S. 61f.

51 Vgl. den Brief Andrians an Josef von Hunyady, 11. November 1918, worin Andrian feststellt: »Da ich nun meine Stelle nur im Dienste Seiner Majestät übernommen und Allerhöchstdemselben den Treueid geschworen habe, beabsichtige ich im Falle des Eintrittes der oben erwähnten Ereignisse [d.h. »im Falle eines gewaltsamen Umsturzes oder einer Thronentsagung Seiner k. und k. Apostolischen Majestät«] mich sofort von meinem Posten zurückzuziehen und die Geschäfte dem Kanzleidirektor Hofrat von Horsetzky zu übergeben.« (Andrian, Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte [wie Anm. 8], S. 469)

52 Abgedruckt in Hermann Bahr, Essays. Leipzig 1912, S. 235–240. Bahr ließ in diesem Text freilich einen überzeugten Kosmopoliten zu Wort kommen, der sich – im Unterschied zum späteren Hofmannsthal – dezidiert vom eigenen ›Volk‹ und der eigenen Nation distinguiert (bes. S. 236f.).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

alledem. Das mittlere Europa hat keinen schöneren Raum, und hier mußte Mozart geboren werden.[53]

Zur Konstruktion eines neuen, alternativen Zentrums bedarf es passender Peripherien, zu der die angrenzenden deutsch- und fremdsprachigen Kulturräume unter der Hand degradiert werden. Ungewollt belegt die hier gezeichnete mitteleuropäische Kulturtopographie darüber hinaus einmal mehr am Beispiel Mozarts die vielfältige Zusammengesetztheit neuzeitlicher Kultur.

Erst im vierten und letzten Abschnitt des »Aufrufs zum Salzburger Festspielplan« nun nennt Hofmannsthal die Stärkung des besagten »Glauben[s] an einen Europäismus, der die Zeit von 1750 bis 1850 erfüllt und erhellt hat«,[54] als besonderes Wirkungsziel des Festspielunternehmens. Der Appell an den europäischen Gemeingeist erfolgt reichlich spät und bezieht sich überdies auf Vorbilder, deren Kosmopolitismus meist mit einem ausgeprägten Patriotismus oder gar Nationalismus einhergegangen ist: Herder, Napoleon und die Französische Revolution stehen in der Semantik des frühen 20. Jahrhunderts kaum für ein friedliches und gleichberechtigtes Miteinander der europäischen Völker. Einzig Goethe stellt in Hofmannsthals Zusammenstellung eine gewisse Ausnahme dar, konnte man mit ihm doch eine Vorstellung von Weltliteratur und Weltkultur verbinden, die sich dem in der Romantik konstituierten deutschen Kulturchauvinismus verweigerte.[55] Hofmannsthal seinerseits bezeichnet den »Glauben« an Europa etwas pleonastisch als »das geistige Fundament unseres geistigen Daseins«, weshalb alles darauf ankomme, »daß er durch aufbauende Taten immer wieder bekannt werde.«[56] Die Gründung der Salzburger Festspiele erscheint in dieser Optik nun endlich, aber relativ unvermittelt und unvorbereitet als Dienst am europäischen Gedanken, der zwar gegen alle Formen des damals grassierenden Nachkriegsrevanchismus als geschichtsphilosophische Notwendigkeit legitimiert wird – »Die Entwicklung vollzieht sich in Spiralen«[57] –, aber

53 Die Salzburger Festspiele. In: GW RA II, S. 261.

54 Ebd., S. 262.

55 Vgl. dazu das Kapitel »Deutsche Welterleuchtung oder globaler Ideenhandel?« in Manfred Koch, Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff ›Weltliteratur‹. Tübingen 2002, S. 231–269.

56 Die Salzburger Festspiele. In: GW RA II, S. 262. »Ihn mit deutlichen Worten zu verleugnen, hätte niemand den Mut«.

57 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kaum im Sinne eines tatsächlichen Kennenlernens und demokratischen Austausches zwischen den Völkern zu verstehen ist. Dies legt jedenfalls die abschließende Wendung des Essays nahe, deren Frage-Antwort-Folge plötzlich scharf zwischen populärer Lebenspraxis und elitärer Hochkultur unterscheidet und ganz normativ für eine ausschließliche Geltung letzterer plädiert:

> Tragen Zehntausende von Kilometern Eisenbahn nicht mehr dazu bei, daß die Nationen einander kennen, als alle Theater und Bibliotheken der Welt? / Umgekehrt: die Eisenbahnen haben die Menschen einander fremd gemacht. Die Nationen sollen einander in ihrem Höchsten erkennen, nicht in ihrem Trivialsten.[58]

In diesen recht pathetischen Schlußworten klingt ein kultureller Elitismus durch, der die vorausgehende Inanspruchnahme populärer Kultur in ein fragwürdiges Licht stellt. Insgesamt wird hier weniger die emanzipatorische Seite des Herderschen Volksgedankens aktiviert, sondern eher seine chauvinistischen Implikationen und jene Folgerungen, die man zu Hofmannsthals Zeit als ›völkisch‹ bezeichnet hat.

Daß die ideologische Grundlage des Hofmannsthalschen Festspielkonzeptes der Gründerjahre kaum in erster Linie kosmopolitischen Charakters ist, bestätigt schließlich ein Blick in seinen dritten programmatischen Text, der die Salzburger Festspiele im Titel trägt. Der Essay »Festspiele in Salzburg« (1921) gibt einen bislang verborgenen, aber von Beginn an maßgeblichen Stichwortlieferanten und Gewährsmann des argumentativen Engagements für die Festspielgründung preis: Es handelt sich um den aus Böhmen stammenden katholischen Literaturhistoriker Josef Nadler,[59] einen Schüler des bekannten Prager Germanisten und gebürtigen Wiener Neustädters August Sauer. Sauer, wie die meisten seiner damaligen Fachkollegen zwar eindeutig deutschnational eingestellt, hatte gleichwohl aus katholisch-österreichisch-großdeutscher Perspektive gegen die im 19. Jahrhundert vorherrschende – insbesondere von seinem eigenen akademischen Lehrer, dem ebenfalls aus der Habsburgermonarchie stammenden späteren Berliner Großgermanisten Wilhelm Scherer vertretene – germanistische Literaturgeschichtskonzeption mit preußisch-kleindeutschem Telos angeschrieben und zu diesem Zweck einen

[58] Ebd., S. 263.
[59] Vgl. GW RA II, S. 264–268, hier S. 267, Anm. *.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

stammesgeschichtlichen Ansatz entworfen, der jeder deutschsprachigen Kulturlandschaft ihr Eigenrecht zukommen lassen sollte.[60] Sauers Schüler Nadler nahm diesen Ansatz auf, entwickelte ihn weiter und legte ihn seiner zunächst drei-, später vierbändigen »Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften« (1. Auflage 1912–1918) zugrunde. Wenn Hofmannsthal nun das Salzburger Festspielprojekt dahingehend charakterisiert, daß damit nur dem »Urtrieb des bayrisch-österreichischen Stammes« Genüge geleistet werde, indem man diesem helfe, »zu seinem eigentlichen geistigen Element [zurückzufinden]«,[61] dann stellt er sich hörbar in den geistigen Windschatten Nadlers, den er auch sonst bei allen Differenzen im Detail als ideologisch-theoretische Bezugsgröße literaturhistorischer Konstruktionen schätzte.[62] In der Programmschrift von 1921 häufen sich denn auch die typographisch ausgewiesenen Zitate aus der berühmt-berüchtigten Nadlerschen »Literaturgeschichte«, was das Salzburger Festspielkonzept Hofmannsthals in ein ideologisch bedenkliches Fahrwasser bringt, sollte sich Nadlers völkischer Ansatz doch in den 30er Jahren als weitgehend kompatibel mit der NS-Ideologie erweisen, der sich der nunmehr in Wien lehrende Literaturhistoriker in den späteren Auflagen seines Hauptwerks auch immer mehr annäherte, um nach dem Anschluß der NSDAP beizutreten.[63] Gleichwohl ist in sei-

60 Vgl. dazu Irene Ranzmaier, Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York 2008, bes. S. 75–81.

61 Festspiele in Salzburg. In: GW RA II, S. 264.

62 Vgl. Roger Bauer, Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele. In: Referate und Diskussionen der 3. Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft 1974 (HF, Bd. 2). Freiburg i. Br. 1974, S. 131–140, hier S. 133–136; Werner Volke, Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler. In: Referate und Diskussionen der 3. Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft 1974, S. 87–99; Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen, mitgeteilt von Werner Volke. In: Jb. der Deutschen Schillergesellschaft 18 (1974), S. 37–88; Ulrich Wyss, Literaturlandschaft und Literaturgeschichte. Am Beispiel Rudolf Borchardts und Josef Nadlers. In: Interregionalität der deutschen Literatur im europäischen Mittelalter. Hg. von Hartmut Kugler. Berlin/New York 1995, S. 45–63, hier S. 60–62; Christoph König, Hugo von Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen 2001, S. 242–268.

63 Vgl. dazu und zum Kontext Sebastian Meissl, Zur Wiener Neugermanistik der dreißiger Jahre: ›Stamm, Volk, Rasse, Reich‹. Über Josef Nadlers literaturwissenschaftliche Position. In: Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien. Hg. von Klaus Amann und Albert Berger. Wien/Köln/Graz 1985, S. 130–146; Ders., Wiener Ostmark-Germanistik. In: Willfährige Wissenschaft. Die Wiener Universität 1938–1945. Hg. von Gernot Heiß u. a. Wien 1989, S. 133–154; Franz Graf-Stuhlhofer, Opportunisten, Sympathisanten und Beamte. Unterstützung des NS-Systems in der Wiener Akademie der Wissenschaften, dargestellt am Wirken Nadlers, Srbiks und Meisters. In: Wiener Klinische Wochenschrift 110 (1998), H. 4/5, S. 152–157; Ranzmaier, Stamm und Landschaft (wie Anm. 60), S. 424–429. Infolge der seit 1945 betriebenen ›Entnazifizierung‹

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ner anhaltenden und in mancher Hinsicht durchaus stichhaltigen, weil gegen eine Geringschätzung des oberdeutschen Beitrags zur gesamten deutschsprachigen Literaturgeschichte gerichteten Argumentation ständig der katholisch-österreichische Hintergrund spürbar, der Hofmannsthals Bestreben zur Rehabilitation der hier beheimateten literarischen Traditionen entgegenkam.

Um diese kulturpolitische Mission zu bewerkstelligen, glaubt der Dichter superlativische Essentialisierungen in Anschlag bringen zu müssen: »Dem Bajuvaren wurde alles Handlung; er ist der Schöpfer des deutschen Volksspieles.«[64] Hofmannsthal entwirft mit solchen Worten glorreiche Genealogien und Analogien, die vor allem kultur*geographisch* vermittelt erscheinen:

> Es ist etwas in diesem Tun und Treiben, diesem unbesiegbaren Drang zur Darstellung, in dem Bild und Klang, pathetische Gebärde und Tanzrhythmus zusammenfließen, das an Attika gemahnt; und hier wie dort scheint es an das gleiche Naturgegebene gebunden: das Bergland. Ein Bergtal ist ein natürliches Theater, und sonderbar genug, der theatralische Trieb des südlichen deutschen Stammes folgt den Bergketten.[65]

Durch die essentialistische Grundierung der stammesgeschichtlichen Konstruktion in ewigen und unveränderlichen geographischen Gegebenheiten wird jeder Anschein von Geschichte, ja jede Denkmöglichkeit einer in welcher Hinsicht auch immer kontingenten Herkunft kultureller Erscheinungen gleich einem Exorzismus systematisch ausgetrieben: »Es ist nichts Zufall, alles geographische Wahrheit, tiefer Zusammenhang zwischen scheinbar nur Geistigem und scheinbar nur Physischem.«[66] Wiederum in eine unübersehbare Paradoxie begibt sich Hofmannsthal, wenn er bereits im Theater des antiken Syrakus und mehr noch in jenem des modernen Salzburg »unendlich komplizierte Elemente« am Werk sieht, »die ganz verschiedenen Ordnungen angehören« und die

hat Nadler sein zunächst noch verborgenes, aber spätestens seit 1938 an der angeschlossenen Wiener Universität allenthalben sichtbares NS-Engagement mit einem Berufsverbot bezahlt; vgl. Sebastian Meissl, Der »Fall Nadler« 1945–1950. In: Verdrängte Schuld – Verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945–1955. Hg. von ders., Klaus-Dieter Mulley und Oliver Rathkolb. Wien 1986, S. 281–301; Ranzmaier, Stamm und Landschaft (wie Anm. 60), S. 480–484.

64 Festspiele in Salzburg. In: GW RA II, S. 264–268, hier S. 264.

65 Ebd., S. 265.

66 Ebd., S. 266.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gleichwohl »zu einer solchen Einheit zusammen[traten], daß das Resultat als etwas rein Volkshaftes, ja Naturhaftes, Unmittelbares erschien.«[67] Da in der Folge erneut die bereits hinlänglich angeführten Topoi von Hofmannsthals publizistischem Engagement für die Salzburger Festspiele aufgegriffen werden, müssen diese hier nicht noch einmal *in extenso* referiert werden. Prominent figuriert etwa die ausdrückliche Erklärung Salzburgs zum eigentlichen Zentrum des ›bayrisch-österreichischen Raums‹[68] sowie die weiter präzisierte landschaftlich-architektonische Grundierung des Festspielkonzeptes.[69] Für die gegenwärtigen Ausführungen zielführender erscheint hingegen die Analyse der Konstruktionsarbeit, die Hofmannsthal zum Zweck einer Plausibilisierung der von ihm erschriebenen kulturellen Ordnung und Identität einsetzen muß – die Mühe also, die er zur *invention of tradition* aufbringt und die deren Künstlichkeit bedingt:

> Von all dieser Theaterkunst, dieser wahren organischen Entwicklung, einer der folgerichtigsten, ungebrochensten, die je, seit der Antike, auf künstlerischem Gebiete da war, ist das Mysterienspiel in deutschen gereimten Versen der Anfang und ein Gebilde wie der »Don Juan« die Krönung. Verwandt sind sie beide durch und durch, denn beide sind sie ein wahres Theater, nicht aus der Rhetorik geboren, nicht aus dem Psychologischen, sondern aus jenem Urtrieb, »der das Übermenschliche greifbar vor sich sehen will und tiefen Abscheu hegt vor jeder formlosen Abstraktion«.[70]

Die zuletzt zitierte Formulierung ist typographisch als Zitat aus Nadlers »Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften« gekennzeichnet und hat schon dort eine manifest modernekritische

67 Ebd.

68 Vgl. ebd.: »Salzburg ist in der Tat das Herz dieser bayrisch-österreichischen Landschaft. Alle diese kulturellen und geographischen Linien, die Wien mit München, Tirol mit Böhmen, Nürnberg mit Steiermark und Kärnten verbinden, laufen hier zusammen.«

69 Vgl. ebd., S. 266f.: Salzburg sei »landschaftlich und architektonisch der stärkste Ausdruck des süddeutschen Barock, denn die Landschaft spielt hier so der Architektur entgegen, die Architektur hat sich so leidenschaftlich theatralisch der Landschaft bemächtigt, daß die beiden Elemente zu trennen undenkbar wäre. Das Geistige stimmt überein. […] Nirgends so wie dort fließen die Jahrhunderte ineinander, das Barock des Mittelalters – die nach Ausdruck und Darstellung ringende franziskanische Zeit – und das Barock des [?] Jahrhunderts. Das bäuerliche, beharrende, naturnahe Element bindet beide. Der von Palästen und Säulenbogen umschlossene Domplatz ist italienisch, fast zeitlos. Herein blicken die Berge einer deutschen Landschaft, gekrönt von einer deutschen Burg. Die Franziskanerkirche ragt daneben auf, reines Mittelalter. Die Statuen vor dem Dom sind frühes Barock.«

70 Ebd., S. 268.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stoßrichtung, die der in Hofmannsthals frühen Festspielschriften von 1919 diagnostizierten durchaus entspricht. Eine besondere Form von Evidenzerzeugung hinsichtlich des *genius loci* gelingt Hofmannsthal mit der hübschen Bemerkung, daß »eine Figur wie der Teufel des mittelalterlichen Mysterienspiels und der Leporello« des »Don Giovanni« durch »das gemeinsame Buffo-Element« verbunden werden; er plausibilisiert dies folgendermaßen: »Ihr Gemeinsames heißt Hans Wurst; und Hans Wurst wieder ist ein geborener Salzburger.«[71] Auf stimmiger kaum denkbare Weise scheinen so alle Traditionslinien in der alten Bischofsstadt zusammenzulaufen.

Der unüberhörbar und legitimerweise *pro domo* argumentierende Dichter zeichnet freilich ein stark idealisiertes Bild von den in Salzburg während der ersten Festspielaufführungen tatsächlich herrschenden Rezeptionsverhältnissen, wenn er die gleichsam naturwüchsige Ortsangemessenheit der ersten Salzburger »Jedermann«-Aufführung auf dem Domplatz hervorhebt:

> Selbstverständlich war das Ganze den *Bauern*, die hereinströmten, zuerst vom Rande der Stadt, dann von den nächsten Dörfern, dann von weiter und weiter her. Sie sagten: »Es wird wieder Theater gespielt. Das ist recht.«[72]

Auch im zwei Jahre später verfaßten und noch genauer zu musternden dritten »Wiener Brief« rühmt Hofmannsthal »das denkbar bunteste Publikum« der Aufführungen des »Salzburger großen Welttheaters« (1922):

> [N]icht nur daß wir, zum erstenmal seit dem Krieg, wieder an einer Stelle von Mitteleuropa eine völlig internationale Zuhörerschaft vor uns hatten, sondern auch die Teile, welche zu unseren eigenen Nationen gehörten, ich meine die deutschen und die österreichischen Elemente unter den Zuhörern, waren sozial sehr bunt gemischt: neben den »neuen Reichen« saßen sehr viele einfache Menschen aus dem Volk, Bauern und Bäuerinnen, die Kleinbürger unserer kleinen ländlichen Alpenstädte, Priester und Klosterfrauen zwischen den Amerikanern, den Skandinaviern, den Franzosen und Berlinern.[73]

71 Ebd.

72 Ebd., S. 267 (Hervorh. d. Verf.).

73 GW RA II, S. 285–294, hier S. 290. Daß hier die ›österreichische Nation‹ als eigenständig neben der deutschen behandelt wird, was in den anderen Schriften Hofmannsthals zu den Salzburger Festspielen kaum zu finden sein wird, verdankt sich wohl dem Adressatenbezug auf das amerikanische Publikum.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hier ist offenbar ein Wunsch der Vater des Gedankens. Der auf diese Weise wiederholt und nun als tatsächlich realisiert behauptete Popularitätsanspruch wurde nämlich realiter Lügen gestraft, waren die Eintrittspreise doch »von Anfang an so hoch, dass niemand Zutritt hat[te], der nicht dem alten Geldadel oder der deutschen Industriellen-Elite angehört[e]«, wie Steinberg berichtet.[74] Von einer besonderen Präsenz der Landbevölkerung bei den Festspielen kann von Beginn an keine Rede sein, wenngleich manche Beobachter diesen Eindruck einfach haben wollten. Sie übersahen dabei vielleicht den Umstand, daß es schon damals vielen der teilweise von weither angereisten Festspielbesucher als besonders stilvoll galt, sich tagsüber, vor Beginn der Aufführungen, in Salzburger Landestracht zu kleiden,[75] die man etwa in der Getreidegasse – also unweit der Spielstätten – zu gehobenen Preisen erwerben konnte (und immer noch kann). Die häufig beklagte Höhe der Eintrittspreise bereits im Eröffnungsjahr der Festspiele ist nicht zuletzt auf die angesichts der angespannten öffentlichen Haushaltslage recht geringen Subventionen von staatlicher Seite zurückzuführen;[76] sie widerspricht aber dem erklärten Ziel Hofmannsthals, ein großes und sozial gemischtes Publikum anzusprechen.

In seiner Polemik mit dem so lapidaren wie suggestiven Titel »Vom großen Welttheaterschwindel« (1922), auf die noch zurückzukommen sein wird, hebt Karl Kraus deshalb hervor, daß »an der Kirchenpforte, mit der kein Bühnentürl mehr konkurrieren könnte, sich statt der Bettler die Schmöcke gedrängt haben«.[77] Eine solche Versammlung von Schikkeria in einer Kirche passe auf das genaueste zu

74 Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 35.

75 Alma Scope, Bühnen der Volkstümlichkeit. Die Bedeutung Salzburgs und der Festspiele für die Trachtenmode. In: Trachten nicht für jedermann? Heimatideologie und Festspieltourismus dargestellt am Kleidungsverhalten in Salzburg zwischen 1920 und 1938. Hg. von Ulrike Kammerhofer-Aggermann. Salzburg 1993, S. 241–259, hier S. 248f. Eine Zusammenfassung der weiteren Geschichte findet sich in Hanns Haas, Bilder vom Heimatland Salzburg. In: Liebe auf den zweiten Blick. Landes- und Österreichbewußtsein nach 1945. Hg. von Robert Kriechbaumer. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 149–201, hier S. 176–178.

76 Nach Fuhrich/Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 16, konnten etwa 1919 von den auf die Dauer von 18 Jahren beantragten jährlichen Subventionen von 500 000 Kronen nur 40 000 Kronen zur Deckung der Bürospesen ausgezahlt werden.

77 Karl Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel. Gesprochen vor einer Vorlesung des »Talisman« am 24. September. In: Die Fackel XXIV (November 1922), Nr. 601–607, S. 1–7, hier S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> einer Gegenwart, in der nach dem Selbststurz der Throne die Altäre ins Chaos der Unehre gesunken sind und wo Hochamt und Großmarkt in dem Einheitsbegriff jener »Messe« verschmelzen, die die Gelegenheit für Händler und Mysterienschwindler bedeutet […].[78]

Der sich als zürnender Tempelreiniger in der Nachfolge Jesu gerierende und streckenweise wie ein religiöser Eiferer wirkende Kraus bringt das Prinzip der Salzburger Festspiele bereits im dritten Jahr ihres Bestehens auf die ironisch-griffige Formel: »Ehre sei Gott in der Höhe der Preise«.[79]

Zu einem ausgewogenen Verständnis der ideologischen Bemühungen Hofmannsthals ist freilich eine noch weiter in die Niederungen des Alltagsdiskurses vordringende Historisierung erforderlich: So ist seine forciert völkische Tonlage auch als beschwichtigende Antwort auf die xenophoben und antisemitischen Anwürfe zu verstehen, denen er und seine Mitstreiter in der Salzburger Öffentlichkeit allgemein sowie seitens der Wiener, Münchner und vor allem der Salzburger Presse im besonderen ausgesetzt waren, die gegen die »Juden-Festspielgemeinde« wetterte und beklagte, daß diese

> durch ihre Festspiele ein fremdes Schieberpublikum von zweifelhafter Qualität herbeilocke und daß sie obendrein sich mit Haut und Haaren Reinhardt verschrieben hätte, der hier seine Zirkuskünste zu erneuern gedenke […].[80]

78 Ebd.

79 Ebd., S. 5. Vgl. auch das Gedicht »Bunte Begebenheiten« (1923), in dem Kraus diese Formel versifiziert: »Man steht ihnen bei, damit Ehre sei / Gott in der Höhe der Preise.« Karl Kraus, Schriften. Hg. von Christian Wagenknecht. Bd. 9: Gedichte. Frankfurt a.M. 1989, S. 483–485, hier S. 484.

80 So die mißbilligende Zusammenfassung der maßlosen Vorhaltungen im anonymen Zeitungsartikel Die Salzburger Festspiele in Gefahr. In: Salzburger Volksblatt Nr. 60, 15. März 1921, S. 3f., hier S. 3. Weiter heißt es da: »Verschärft wurde die Stimmung durch die immer energischer einsetzende antisemitische Agitation. Bedauerlich nun muß es genannt werden, daß aus diesen […] Tendenzen heraus gegen die Festspielhausgemeinde und ihr ganzes Wirken eine Opposition von einer Heftigkeit und Maßlosigkeit entfaltet wurde, wie sie nur aus einer völligen Verkennung der kulturellen und gemeinnützigen Bestrebungen dieser Vereinigung erklärt werden kann.« Wie weit der hier geschilderte Ungeist bereits 1921 den öffentlichen Diskurs vergiftet hat, zeigt die Betonung des unbekannten Verfassers, daß in der Festspielhausgemeinde »kein einziger Jude, sondern lauter arische Bürger der Stadt sitzen« (S. 3). Angesichts der haltlosen Angriffe gegen Max Reinhardt, die wohl ebenfalls aus antisemitischem ›Geist‹ erfolgt sind, habe man in »den Kreisen der Festspielhausgemeinde […] darauf hingewiesen, daß seinerzeit schon, und zwar im Einvernehmen mit Reinhardt, eine Erklärung hinausgegangen sei, in der ganz dezidiert festgestellt wurde, daß Reinhardt nur als Gastregisseur für einzelne Veranstaltungen gewonnen worden sei und mit den Festspielen in ihrer Gesamtheit nichts zu tun hätte« (ebd.).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wenn man berücksichtigt, »daß einzelne Mitglieder der Festspielhausgemeinde mit *Drohbriefen* überschwemmt« wurden, »in denen man sie ›Verbrecher‹ nennt und ihnen die *Demolierung ihrer Geschäfte* androht«,[81] dann läßt sich der Grad an Verrohung des öffentlichen Diskurses erahnen, der bereits kurz nach dem Ende der Habsburgermonarchie angesichts der eklatanten wirtschaftlichen und sozialen Probleme eine beklagenswerte Intensität erreicht hatte und auf die Entwicklungen der 30er Jahre vorauswies. Die Attacken waren so massiv, daß die Festspielhaus-Gemeinde, deren Werbetätigkeit im Ausland als »schamlose Bettelei« diskreditiert worden war,[82] am 21. März 1921 im »Salzburger Volksblatt« eine Gegendarstellung veröffentlichte, die folgendermaßen schließt:

> Der Festspielhausgemeinde liegt nichts so ferne als die Absicht, die Veranstaltung von Festspielen gegen den Willen der bodenständigen Bevölkerung erzwingen zu wollen. Die Festspielhausgemeinde ist bereit, die Absage der für den Sommer geplanten Festspiele in Erwägung zu ziehen, unter der Voraussetzung allerdings, daß nicht anderen die Veranstaltung größerer Unternehmungen gestattet werde, sodaß nichts anderes erzielt würde als eine Schädigung der Festspielhausidee. Sollte aber die Idee als solche weiteren Angriffen ausgesetzt sein, dann allerdings müßte sich die Festspielhausgemeinde entschließen, das Projekt als solches verloren zu geben und ihre Tätigkeit einzustellen. Die Welt, deren Interesse für Salzburgs Pläne nun endlich wachgeworden, dürfte allerdings etwas überrascht sein über die Nachricht, Salzburg wünsche nicht, daß man ihm im Ausland in freundlicher Gesinnung werktätig beistehe, der Pflege deutscher Kunst ein würdiges Heim zu schaffen.[83]

81 Ebd., S. 3f.

82 [Salzburger Festspielhausgemeinde,] Die Salzburger Festspiele in Gefahr. In: Salzburger Volksblatt Nr. 64, 21. März 1921, S. 3f. Im einzelnen heißt es da: »Wenn es auch gewisse Kreise nicht zugeben wollen, es ist doch eine planmäßige Hetze, die gegen die Bestrebungen der Festspielhausgemeinde betrieben wird.« In der Folge wird beklagt, daß »man die Verbindung mit Max Reinhardt verhöhnt, die Tätigkeit des Vereines im Ausland schamlose Bettelei nennt, den Mitarbeitern jede Beziehung zur Kunst abspricht, ihnen vorwirft, sie hätten Interessen im Spiele, sie als Lügner und Schwätzer brandmarkt, den Verein offenkundig für die Qualität des heute reisenden Publikums verantwortlich macht, indem man ihm den Namen ›Judenfestspielgemeinde‹ beigibt, die Vereinigung einer großzügigen Hotel-Trust-Spekulation gleichsetzt, sie für die sinnlosen Preissteigerungen der letzten Jahre verantwortlich machen möchte und die Situation so entstellt, daß jeder versucht sei, zu meinen, vor der Festspielhausgemeinde habe es in Salzburg keinen Fremdenverkehr gegeben«; vgl. auch Fuhrich/Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 27.

83 [Salzburger Festspielhausgemeinde,] Die Salzburger Festspiele in Gefahr (wie Anm. 82), S. 3f.; vgl. Fuhrich/Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 27f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den folgenden Monaten und Jahren sollten die Anfeindungen nicht abreißen. Immer wieder wurde Hofmannsthal mit häufig anonymen xenophoben und antisemitischen Beschimpfungen konfrontiert,[84] was seine ostensible Deutschtümelei der Nachkriegszeit sowie seine rekurrenten Beschwörungen besonderer Bodenständigkeit des Festspielkonzeptes auch als adressatenbezogene Kompensationsstrategie aus der Defensive des rassistisch Geschmähten erscheinen läßt. Es darf ja nicht vergessen werden, daß es sich bei seinen frühen Salzburg-Essays weniger um elaborierte kulturphilosophische Statements als schlicht um Werbetexte handelt, mit denen Hofmannsthal der Festspielidee bei einer reichlich provinziellen und keineswegs weltbürgerlichen Bevölkerung zum Durchbruch verhelfen wollte.

Dies wird etwa dann ersichtlich, wenn man die ganz anders geartete Argumentation betrachtet, mit der er 1923 im dritten »Wiener Brief« sein Salzburger Festspielkonzept einer amerikanischen Öffentlichkeit näherzubringen versuchte: Von Stammesgeschichtlichem oder Nationalem ist hier genausowenig die Rede wie von Einheitlichkeit und Volksgeist. Stattdessen wird jetzt das »Mysterium« oder die »theatralische Allegorie« des »Welttheater[s]« nüchtern als »eine sehr alte dramatische Form« bezeichnet, »die in allen europäischen Literaturen ihre große Epoche gehabt« habe: »im England der vor-shakespearischen Zeit ebenso wie in Frankreich, bevor dieses seine Literatur ganz den Nachahmern der Antike auslieferte«; nur sei »im katholischen südlichen Deutschland und in Österreich« »diese alte Form nie ganz abgestorben«.[85] Hofmannsthals Engagement für ihre Wiederbelebung wird nun als Dienst an der gemeinsamen europäischen Sache präsentiert:

> [I]ch habe ganz bewußt in dieser Arbeit und in einer früheren – in meiner dramatischen Version des uralten und allgemein-europäischen »Jedermann«-Stoffes – diese Fackel aufgenommen, die hier bei uns noch glimmend auf dem Boden lag, und ich glaube, daß mir dabei – wie es bei dem scheinbar bloß instinktiven Handeln des Künstlers immer geht – eine verborgene Pluralität die Hand geführt hat.[86]

[84] Vgl. ebd., S. 32, sowie Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 163; Weinzierl, Hofmannsthal (wie Anm. 42), S. 40f.
[85] Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 286.
[86] Ebd., S. 286f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Noch nie war in den vorausgehenden Essays Hofmannsthals zu den Salzburger Festspielen so viel von den »europäischen Literaturen«, von »allgemein-europäischen« Stoffen und von der »Pluralität« als Darstellungsgrundlage und -ziel die Rede gewesen. Plötzlich wird »eine gewisse Analogie« zwischen seinem »Salzburger großen Welttheater« und Eugene O'Neills Drama »The Hairy Ape« konzediert, wird auch die partielle Ähnlichkeit der »Fragestellung« zwischen dem eigenen Schauspiel und dem »Inhalt des Expressionismus in allen Ländern« eingestanden.[87] Die gewandelte Erscheinung der dramatischen Figur des Bettlers gegen Ende des eigenen Stücks soll nunmehr »dem Gesicht von Walt Whitman auf seinen letzten Photographien« gleichen.[88] Das sind neue, bisher unvorstellbare Bezugspunkte der Hofmannsthalschen Festspielästhetik, ja er gelangt im weiteren Verlauf seiner Selbstdarstellung für ein amerikanisches Publikum zu einer regelrechten Apotheose moderner Gegenwärtigkeit von Geschichte und verschiedenster Kulturen:

> Es ist das das wahrhaft Großartige an der Gegenwart, daß so viele Vergangenheiten in ihr als lebendige magische Existenzen drinliegen, und das scheint mir das eigentliche Schicksal des Künstlers: sich selber als den Ausdruck einer in weite Vergangenheit zurückführenden Pluralität zu fühlen – neben jener Pluralität in die Breite, jener planetarischen Kontemporaneität, deren Ausdruck bei Whitman so genial ist – und sich dann das Instrument seiner Kunst selbst zu schaffen, indem er von den Eindrücken und Halluzinationen ausgeht, die zum Geheimnis des Individuums gehören, und damit *das* vom Überlieferten verbindet, was er erfassen kann.[89]

Wenn sich jeder Künstler nach Bedarf und Belieben selber seine Tradition zusammenzimmern darf, dann verliert die fatale Vorstellung einer unumgänglichen Macht des Bodens und der Überlieferung, die gar noch stammesgeschichtlich begründet ist, ihre zuvor stets als essentiell behauptete Grundlage.[90] Im letzten Abschnitt dieser überraschend le-

87 Ebd., S. 287.
88 Ebd., S. 289.
89 Ebd.
90 In seinen nachgelassenen Notizen »Zu Josef Nadlers ›Literaturgeschichte‹« aus den Jahren 1924–1928 konstatiert Hofmannsthal selber hinsichtlich der »Theorie oder These Nadlers« dessen »[b]edenklich[en] Determinismus – alles Höhere des Menschen aus seinem Niedersten [zu] entwickeln – eine Art Freudianismus – dem Bedenklichen der Zeit verwandt –«, und führt dazu aus: »Das Theorem, These, Ausgangspunkt ist fruchtbar, solange es sich um allgemeine Gesichtspunkte handelt – die anschaulich [sind]. / Sobald es sich des Individuums ›bemächtigen will‹, muß die Theorie falsch und entstellend werden: das höhere Recht des

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bendigen Darstellung, in der sich Hofmannsthal endlich von manchen redundanten und ermüdenden Topoi seiner bisherigen Salzburg-Schriften befreit, schwingt er sich auf zu atemberaubenden Einsichten über die Rolle des Rhythmus und des Raumes »als ein neuartiges Ausdrucksmaterial« im modernen Theater,[91] über dessen »geheimnisvolle[] Affinität zu den Tendenzen der modernen Malerei«[92] sowie über die künstlerischen Implikationen der zeitgenössischen ethnologischen Thesen Lucien Lévy-Bruhls über »das Phantasieleben der Naturvölker«.[93] Hier befindet sich der Dichter endlich einmal auf der Höhe seiner selbst sowie des internationalen ästhetischen Diskurses seiner Zeit, die man in den anderen einschlägigen Festspielschriften so schmerzlich entbehrt. Offenbar konnte er sich nur in einer amerikanischen Zeitschrift und vor amerikanischem Publikum von der diskursiven Bürde lösen, die im deutschsprachigen und insbesondere im Salzburger Kontext auf ihm lastete – ein persönlicher Befreiungsschlag, der leider wenig an den damals hierorts geltenden Diskursspielregeln änderte.

Inwiefern die skizzierte ideologisch-ästhetische Konzeption nun in die konkrete künstlerische Produktion Hofmannsthals für die Festspiele einfließt, kann im gegenwärtigen Zusammenhang leider nicht mehr ausführlich erörtert werden. Da der für diesen Zweck bisweilen herangezogene »Jedermann« schon in den Jahren 1905–11 geschrieben und in der Endfassung von 1911 im Berliner Zirkus Schumann uraufgeführt wurde, ist er als Quelle dafür jedenfalls ungeeignet. Tatsächlich war ja auch seine Aufführung am Domplatz zunächst nur eine »Notlösung«, weil sich der geplante Bau eines Festspielhauses in Hellbrunn nicht so schnell realisieren ließ.[94] Demgegenüber hat Hofmannsthal sein ›geistliches Schauspiel‹ »Das Salzburger große Welttheater« eigens für den *genius loci* verfaßt; es wurde hier 1922 in der Kollegienkirche auch erstmals gespielt. Als programmatisches Stück der Festspiele ist deshalb nicht der »Jedermann«, sondern »Das Salzburger große Welttheater« zu betrachten, das zu diesem Zweck

Individuums besteht in der Überwindung der Gebundenheiten. Es wäre Literaturgeschichte *gegen* die Stimme des aus höherem göttlichem Gesichtspunkt Gerechtfertigten.« Hofmannsthal zeigt sich hier bewußt, daß Nadler »nicht eigentlich die künstlerische Qualität zum Maßstab nimmt, sondern die Stärke, mit der eine tiefste vitale Tendenz zum Durchbruch kommt« (GW RA III, S. 147–151, hier S. 150).

91 Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 290.

92 Ebd., S. 291.

93 Vgl. ebd., S. 292.

94 Fuhrich/Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 20.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auf seine ideologischen Implikationen hin zu untersuchen wäre, was hier aus Platzgründen unterbleiben muß und an anderer Stelle nachgetragen werden soll. Wer genaueres wissen will, kann auf die bereits vorliegenden, aufschlußreichen Analysen und Interpretationen von Walter Weiss, Friedrich Achberger und Karl Müller zurückgreifen.[95]

Im gegenwärtigen Zusammenhang sei nur auf ein weniger bekanntes, aber lokalgeschichtlich um so interessanteres Detail hingewiesen: Allein schon die Spielstätte Kollegienkirche ist von alters her ein ideologisch heiß umstrittenes Pflaster: So hatte etwa der in Salzburg wirkende bayrische Aufklärer Lorenz Hübner in seiner »Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg« (1792) die enormen Kosten des Baus beklagt, »der über 200000 fl. [Gulden] gekostet haben soll«, und dem im Geist des gemeinaufklärerischen Utilitarismus hinzugefügt: »Um wie viel nützlicher hätte diese schöne Summe als Capital zum anständigeren Unterhalte gelehrter und tüchtiger Lehrer angelegt werden können!«[96] Die aufklärerische Polemik gegen die kostspielige Erbauung und Erhaltung einer Universitäts*kirche* und für eine sinnvollere Investition des Geldes in die Anstellung guter Universitäts*professoren,* denen ein angemessenes Gehalt zu bezahlen sei, stellt die spätere Entscheidung Hofmannsthals, just an diesem Ort sein eigens für die Salzburger Festspiele verfaßtes Stück uraufführen zu lassen, in ein ideologiegeschichtlich bezeichnendes Licht. Nicht allein die zentralen ideologischen und künstlerischen Bezugspunkte seiner frühen programmatischen Essays zu den Salzburger Festspielen, sondern auch die Wahl des Aufführungsortes Kollegienkirche erscheint vor diesem Hintergrund antiaufklärerisch konnotiert.

95 Vgl. Walter Weiss, Salzburger Mythos? Hofmannsthals und Reinhardts Welttheater. In: Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur. Hg. von Friedbert Aspetsberger. Wien 1977, S. 5–19 [auch in: Zeitgeschichte 2 (Februar 1975), S. 109–119]; Friedrich Achberger, Das Salzburger Große Welttheater. Hofmannsthals religiöses Theater im Dienste der Politik. In: Ders., Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938. Hg. von Gerhard Scheit. Wien 1994, S. 132–142 und S. 196f. (Anm.); Karl Müller, Eine Zeit »ohne Ordnungsbegriffe«? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel: Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die »Konservative Revolution«. In: Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Hg. von Primus-Heinz Kucher. Bielefeld 2007, S. 21–46.

96 L[orenz] Hübner, Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden verbunden mit ihrer ältesten Geschichte. Bd. 1: Topographie. Nebst 2 Kupfertafeln. Salzburg 1792, S. 95f., Anm.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abschließend seien zwei zeitgenössische Rezeptionszeugnisse zu »Das Salzburger große Welttheater« etwas genauer betrachtet, die jeweils einen schlaglichtartigen Eindruck von der damaligen Aufnahme der Uraufführung bzw. des Dramentextes vermitteln und das Spektrum zeitgenössischer Kritik veranschaulichen.[97] Alfred Polgar bestätigt in seiner Besprechung der Premiere des »Salzburger großen Welttheaters« in der Kollegienkirche die ideologisch durchaus angestrebte und später auch von Hofmannsthal hervorgehobene[98] kollektivierende Wirkung des ästhetischen Arrangements auf das Publikum: »Den Niedersitzenden greift die kühle Weite, die hallende Dämmrigkeit des Raums: er fühlt sich seiner Einzelschaft entledigt. Er wird, schon dadurch, daß er da ist, Teil einer Gemeinde.«[99] Tatsächlich habe die Inszenierung die »Bereitschaft für Andächtiges« unter den Zuschauern befördert,[100] womit jene Reinhardtsche Ästhetik der Überwältigung bezeichnet wird, die in der Tradition des Jesuitentheaters steht und der sich wenig später die von Brecht entwickelte ›epische‹ Dramaturgie mit ihrem Appell an die selbständige Reflexion der Zuschauer diametral entgegensetzen sollte. Hofmannsthal selbst hat es ja als ausdrückliche Wirkungsabsicht betont, »die Gemüter dieser Menschen zu überwältigen«, so daß das Publikum sich ohne »irgendwelche Mühe« vom »religiösen oder allegorischen Spiel gefangennehmen« lasse, und er konnte seiner Freude über den Erfolg dieser Strategie Ausdruck verleihen: »Alles ging, ohne daß man daran zu denken brauchte wie es sich vollzog.«[101] Daß eine solche entindividualisierende Dramaturgie dem widersprach, was sich etwa zur selben Zeit als avantgardistisches Theater in Berlin und anderswo entwickelte, braucht nicht eigens betont zu werden. Wie schon Polgar bemerkte, verfuhr Reinhardts an eine Überwältigung der Sinne appellierende Bühnengestaltung ganz im Sinn »eines mechanischen Spielwerks«:

97 Daneben existiert offenbar ein weiterer Bericht von Felix Salten, aus dem Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel (wie Anm. 77), S. 11, zitiert, sowie Hofmannsthals eigene (vorteilhafte) Darstellung im oben zitierten Kurzessay »Das Salzburger große Welttheater« (1925).

98 Vgl. Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 290: »Das Verdienst, diesen außerordentlichen Wirrwarr inkohärenter Individuen und Denkarten zu einem Publikum amalgamiert zu haben, ja zu einem vollkommen einheitlichen und wahrhaft naiven Publikum, das sich in fast kindlicher Weise ›nehmen ließ‹, liegt ganz bei der Inszenierung Reinhardts.«

99 Alfred Polgar, Salzburger grosses Welttheater (1922). In: Ders., Ja und Nein. Darstellungen von Darstellungen. Hg. von Wolfgang Drews. Hamburg 1956, S. 120–123, hier S. 120.

100 Ebd.

101 Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 289f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Die Figuren […] stehen steif in halbkreisförmig aufgestellten Nischen (geformt und bemalt nach dem Geschmack bäuerischen Zierrats); wenn sie sich bewegen, tun sie's mit dem sakkardierten Schritt aufgezogenen Automaten. Alle Gebärden sind auf eine einfachste Formel gebracht. Dieses Stilgesetz wird durchbrochen, wenn die Schauspieler in dramatische Hitze kommen, es ist dann, als ob das Uhrwerk, das ihren Schritt und ihre Geste regelt, ins Laufen geriete.[102]

Des weiteren bestätigt Polgar die ästhetische Suggestivität, die der ideologisch ziemlich durchschaubare Dramentext durch Reinhardts effektvolle Inszenierung erhalten habe:

> Des Spielleiters Theater-Atem hat die Schemen-Dichtung gewaltig aufgeblasen. Es ist schon bewundernswert, wie Reinhardt Gottesdienst spielt und Theater zelebriert, daß die Grenzen beider ineinanderfließen![103]

Im Verlauf der Vorstellung habe sich allerdings ein gewisser, ideologisch nicht unbedingt zielführender Verfremdungseffekt eingestellt:

> Sehr sonderbar muten, geschauspielert in der Kirche, die liturgischen Worte an, der ortszuständige Text. Wie ein Gesicht, das sich selbst als Larve trägt. Wie wenn die Unkomödie Komödie spielte.[104]

Auf diese Weise gerät nun doch, wenngleich ungewollt, ein episierendes Moment in die Vorstellung, was man auf jene überindividuellen Tendenzen der Dramaturgiegeschichte zurückführen kann, die Peter Szondi in seiner bekannten »Theorie des modernen Dramas« diagnostiziert hat.[105] Auch die ideologisch heikle, provokant antipsychologische Motivationslosigkeit der christlichen Bekehrung der zentralen Bettlerfigur, die im Dramentext als Rekurs auf die antirationale Dramaturgie des vormodernen Mysterienspiels fungiert, wird am Beispiel des Schauspielers Alexander Moissi kritisiert: »Nach der Wandlung interessiert ihn die Rolle, mit Recht [!], nicht mehr. Die Einkehr in sich vollzieht er – Befehl ist Befehl – gehorsamst, ohne, gleich uns, zu wissen warum.«[106] Im ganzen münden die Beobachtungen Polgars in ein eher durchwachsenes Fazit:

[102] Polgar, Salzburger grosses Welttheater (wie Anm. 99), S. 121.
[103] Ebd., S. 122.
[104] Ebd.
[105] Vgl. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M. 1959.
[106] Polgar, Salzburger grosses Welttheater (wie Anm. 99), S. 122.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Gewollte Schlichtheit und literarische Tiefen-Absicht weigern sich allerdings, zu diffundieren, auf der Bühne wie im Buch. Ungerufen von ›der Welt‹, von ›Widersacher‹ und ›Vorwitz‹ nicht bemerkt, mischt sich als stumme Figur die Langeweile ins Spiel. Reinhardt dürfte sie bemerkt, aber für eine dem Dichter attachierte und also leider nicht wegzuweisende Person gehalten haben.[107]

Die zuletzt zitierte ironische Bemerkung kann auch als Replik auf Hofmannsthals eigenen, nicht uneitlen Hinweis gelesen werden, daß durch Reinhardts kongeniale Inszenierung im Publikum »niemand eine Länge fühlte und das Ganze eigentlich atemlos angehört wurde.«[108] Im gegenwärtigen Zusammenhang fällt hinsichtlich der durchaus ambivalenten Besprechung Polgars jedenfalls auf, daß die an Hofmannsthals ›geistlichem Schauspiel‹ diagnostizierte Ästhetik der Überwältigung auch zur Charakterisierung seiner programmatischen Festspiel-Essayistik einschlägig ist, die in ihrer mehr suggestiven als argumentativen Machart als ›Überwältigungsprosa‹ bezeichnet werden könnte.

Erwartungsgemäß ungleich radikaler argumentiert Karl Kraus, der – anders als Karl Müller annimmt[109] – der Uraufführung in der Kollegienkirche allerdings nicht beigewohnt hat, wie er selber betont.[110] Er sei vielmehr allein aufgrund der »Lektüre einer einzigen Szene«, die er »für einen so aberwitzigen Dreck halte«, zu seinem vernichtenden Urteil gelangt, ja er habe »selbst dieser unverlegensten aller Epochen nicht zugetraut«, »so etwas mit den höchsten Begriffen der Menschheit in Verbindung zu bringen, selbst wenn ihr diese nur als die himmlischen Ornamente einer Zeitungswelt überkommen wären.«[111] Kraus wettert denn auch gegen den gewaltigen »Betrug des neuen Welttheaters«, dessen transhistorischen Anspruch er als allzu diesseitigen »Ausdruck eines Zeitbedürfnisses« und eines billigen Geschäftsmodells des Salzbur-

[107] Ebd., S. 122f.

[108] Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 290.

[109] Vgl. Müller, Eine Zeit »ohne Ordnungsbegriffe«? (wie Anm. 95), S. 32.

[110] Vgl. Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel (wie Anm. 77), S. 5, zu Hofmannsthals »Salzburger großem Welttheater«: »Es mag ja gewiß erstaunlich sein, daß ich, statt in die Kirche einzutreten, um mir ein Urteil über ein Stück des Herrn Hofmannsthal zu bilden, aus ihr austrete. Aber zu jenem befähigt mich allein schon mein Geruchsvermögen für alle Unechtheit, mein Spürsinn für das Talmi einer ›goldenen Gnadenkette‹ und ein unzerstörbares Gefühl für den Takt der Zeit, die auf Leichenfeldern [des Weltkriegs] nicht Festspiele zu veranstalten hat, jedoch auch die Lektüre einer einzigen Szene«. Hinsichtlich der Salzburger Uraufführung des Stücks spricht er schon einleitend vom »Abscheu«, den auch nur »das entfernteste Miterlebnis dieses Kultursommers« ihm »vermittelt« habe (S. 1).

[111] Ebd., S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ger Fremdenverkehrs diskreditiert, wie er in Anlehnung an die damals schon etablierte Topik der Festspielgegner schreibt.[112] Seine dicht gefügte Polemik erweist sich als äußerst kunstvoller Text, der die Theater- und Festspielschelte virtuos mit den bekannten Topoi Krausscher Medienkritik koppelt. Die Zeitungen seien nach einer krisenbedingten Pause[113] »zunächst ausschließlich zu dem Zweck« erschienen,

> uns aus unserer tiefen Erniedrigung [im Gefolge des verlorenen Ersten Weltkriegs] wieder zu einem Glauben an die heilige Dreieinigkeit der Herren Reinhardt, Moissi und Hofmannsthal zu erheben, zu deren Ehren auch wieder die Kirchenglocken läuten, die so lange nur als Mörser zu uns gesprochen haben.[114]

Über die katholische Kirche als Mitveranstalterin fallen generell nur giftige Bemerkungen:

> Wenn aber an dieser Kirche, aus der Gott schon ausgetreten sein dürfte, bevor sie den Welttheateragenten ihre Kulissen und den Komödianten ihren Weihrauch zur Verfügung stellte, wenn an dieser Kirche noch etwas zu schänden war, so dürfte es doch jener Altar sein, der den Herren Reinhardt, Moissi und Hofmannsthal, diesen tribus parvis impostoribus [Anspielung auf die ›drei Betrüger‹ Moses, Jesus und Mohammed als Religionsstifter] als Versatzstück gedient hat, damit sie an ihm etwas verrichten, was ein blasphemer Hohn ist auf alle Notdurft dieser Menschheit. Denn von wahrer Andacht weiß man in Salzburg […] ein Lied zu singen. Wie ist doch die alte Kultur dieser Stadt herabgekommen, wenn der Fremdenverkehr […] gleich ein großes Welttheater braucht![115]

Ätzende Worte findet Kraus auch gegen Hofmannsthals Salzburger Barockideologie, die er mit der Armut und Hungersnot kontrastiert, welche damals kriegs- und inflationsbedingt in dieser Stadt herrschten: »Und wir

[112] Ebd., S. 1. Vgl. auch das oben schon zitierte Gedicht »Bunte Begebenheiten« (1923), in dem es u. a. heißt: »Die Seele lechzt nach dem Gnadentrunk, / Miserere wird das Geseres, / die Valuta aus tiefster Erniedrigung / ringt nach Hebung des Fremdenverkehres.« (Kraus, Gedichte [wie Anm. 79], S. 484)

[113] Im September 1922, dem Höhepunkt der Hyperinflation in Österreich, haben zahlreiche Wiener Zeitungen vorübergehend ihr Erscheinen eingestellt – so etwa die Neue Freie Presse vom 5. bis einschließlich 14. September 1922.

[114] Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel (wie Anm. 77), S. 2.

[115] Ebd. Der Salzburger Fremdenverkehr habe »ehedem nur die Kirchentür zu öffnen« gebraucht, »um sich an der Inbrunst eines knieenden Mitarbeiters der Neuen Wiener Journals emporzuheben«. Vgl. dazu »Bunte Begebenheiten« (1923): »Seit jener göttliche Regisseur / dort erschaffen sein Welttheater, / geht in die eigene Kirche nicht mehr / der gute Himmelvater.« (Kraus, Gedichte [wie Anm. 79], S. 483)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

waren es […] zufrieden, wenn in diesen dürren Zeiten unserer Bitte ›Herr, gib uns unser täglich Barock‹ einige Erfüllung ward.«[116] Ohne hier ausführlicher auf die Kraussche Polemik gegen den Katholizismus und dessen Rolle im Krieg und in der Politik einzugehen,[117] sei abschließend seine harsche Abrechnung mit jenen ethischen und politischen Hoffnungen zitiert, die er selbst noch wenige Jahre zuvor in die Kirche gesetzt hatte:

> [D]ie katholische Kirche, die nicht [über den Weltkrieg] fluchen, nur [die Waffen] segnen konnte, hat zum Schaden den Spott gefügt, indem sie sich herbeiließ, das große Welttheater der zum Himmel stinkenden Kontraste, wo die Komödianten nicht spielen können und von den Pfarrern gelehrt werden müssen, in eigene Regie zu übernehmen und jenen Hofmannsthal aufs Repertoire zu setzen, der sich auf das Leid der Kreatur einen gottgefälligen Vers machen kann […]. Angesichts aller dieser Umstände und weil ein Hauch von Calderon in gleicher Weise dem Salzburger Hotelgeschäft wie der Wiener Literatur zugutekommt und weil es der Fürsterzbischof gewollt hat […], sehe ich mich genötigt, aus der katholischen Kirche auszutreten […].[118]

Kraus argumentiert hier ganz im Gefolge Luthers selbst wie ein christlicher Reformator: Er hoffe, auch »viele« andere »Gläubige« dazu zu bringen,

> gleich mir den Wunsch zu hegen, ihren Gott aus anrüchigen Kulturgeschäften gerettet zu sehen und einem Verband zu entfliehen, der seine Lokalitäten neu einweiht, wenn dort die Seele eines Selbstmörders der Qual dieser Welt entfloh, aber nicht, wenn daselbst ein elender Theaterhandel mit Resteln von Gnade effektuiert wurde.[119]

Soviel zur radikalen Kritik an Hofmannsthals Salzburger Festspielprogramm durch den Zeitgenossen und ›ewigen‹ Gegner Karl Kraus.

Wie ist nun die im Titel des vorliegenden Beitrags eröffnete Alternative abschließend zu beantworten? Daß es sich bei Hofmannsthals changierenden Salzburger Festspielkonzepten nicht um jene zukunftsweisende Ordnungsutopie für Europa handelt oder gar um ein kosmopolitisch angehauchtes Projekt der Friedensfindung und Völkerverständigung,

116 Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel (wie Anm. 77), S. 2f. Vgl. dazu »Bunte Begebenheiten« (1923): »Und täglich betet ihm nach jeder Schmock, / wenn von Kultur sie schmokken: / Herr, gib uns unser täglich Barock! / Und da läuten die Kirchenglocken.« (Kraus, Gedichte [wie Anm. 79], S. 483)

117 Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel (wie Anm. 77), S. 3f.

118 Ebd., S. 4f.

119 Ebd., S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wie es die Jubiläumspublikation und das Programmheft der Festspiele des Jahres 2010 weismachen will, dürfte hinlänglich klar geworden sein: Während seine frühesten Äußerungen zum Festspielprojekt, noch aus der Zeit vor dem Kriegsende stammend, der ausgleichenden Nationalitätenpolitik aus den letzten Regierungsmonaten Kaiser Karls verpflichtet waren, propagierten seine Gründungstexte der unmittelbaren Nachkriegsjahre eine latent deutschnational-völkische Basis der Salzburger Festspiele; wiederum einige Jahre später, nach deren institutioneller Etablierung, vertrat Hofmannsthal dann – allerdings nur in fremdsprachiger, ja außereuropäischer Umgebung – eine weniger politische (folglich aus heutiger Sicht auch weniger fragwürdige) und stärker ästhetisch, an der künstlerischen Moderne ausgerichtete Legitimation. Indem er das kontinuierlich verfolgte Ziel einer Institutionalisierung von Festspielen in Salzburg mit den unterschiedlichsten, ja heterogensten Argumentationsmustern begründete, legte er offen, daß ihm letztere als mehr oder weniger austauschbares Mittel zu einem feststehenden Zweck dienten, nämlich der staatlich geförderten Einrichtung eines dauerhaften Forums qualitativ hochstehender Kunst. Er argumentierte also allem anderslautenden Anschein zum Trotz nie primär als Ideologe oder Kulturpolitiker, sondern allererst als Künstler.

Entwerfen aber wenigstens die Gründungstexte im engeren Sinn eine ernstzunehmende Ordnungsutopie konservativer Provenienz, die angesichts der Schrecknisse und Zerstörungen des Ersten Weltkriegs eine menschenwürdige Form des Zusammenlebens der Völker verheißt, oder legitimieren sie einen bloßen »Welttheaterschwindel«, wie Kraus mit unübertrefflichem Sarkasmus formuliert hat? Angesichts des oben skizzierten fragwürdigen Argumentationsgangs der einschlägigen Texte und ihrer wohl unbeabsichtigten Heterogenität insgesamt wird man kaum von einer in sich schlüssigen und noch heute überzeugenden Begründung der Salzburger Festspiele durch einen ihrer geistigen Väter sprechen können, eher von einer Strategie der rhetorischen Überwältigung. Andererseits haben die sich auf Hofmannsthals ideelle Konzeption berufenden Salzburger Festspiele trotz der manifesten gedanklichen Konstruiertheit, Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit ihrer Rechtfertigung doch eine erstaunliche Zählebigkeit und Wandlungsfähigkeit bewiesen und sind überraschend schnell und dauerhaft – wenn auch ganz anders als von ihrem Urheber

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

imaginiert – sogar zu einem positiv *und* negativ identitätsbildenden Faktor der Stadt Salzburg geworden. Einem bloß substanzlosen Schwindel könnte man eine solche langfristige Wirkung kaum zubilligen, oder nur dann, wenn eine große Menge von Menschen an ihn glauben würde – dann wäre es allerdings kein reiner Schwindel mehr.

Wenn ein kulturpolitisches Konzept bei allen ideologisch bedenklichen Aspekten so allgemein gefaßt ist, daß es von den verschiedensten politischen und künstlerischen Bedürfnissen jeweils neu interpretiert, adaptiert und aktualisiert werden kann, ist das sicherlich auch eine Qualität. Durch zahlreiche Häutungen hindurch haben die Salzburger Festspiele sich zu dem entwickelt, was sie heute sind, nur noch auf der Oberfläche mit dem ursprünglichen Programm verknüpft – zum Glück, könnte man sagen, angesichts der zahlreichen ideologiegeschichtlichen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts, die ihre Spuren in den Gründungstexten hinterlassen haben, wie hier gezeigt werden sollte; zum Unglück, wenn man die fortgeschrittene Kommerzialisierung betrachtet, die freilich gleich zu Beginn schon eingesetzt hat. Nur eine konsequente Historisierung der wechselnden Salzburger Festspielkonzepte erlaubt deren angemessene Einordnung in ihren kultur- und ideologiegeschichtlichen Kontext, nur eine konsequente Historisierung ihrer weiteren Entwicklung wird auch eine Antwort darauf ermöglichen, welche Funktion die unter ganz bestimmten geschichtlichen Voraussetzungen gegründeten Salzburger Festspiele in späteren Epochen hatten und haben können.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eva Blome

›Schweigen und tanzen‹ Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos-Brief und »Elektra«

Hugo von Hofmannsthals Tragödie »Elektra« wurde bereits 1903 bei ihrer Uraufführung in Berlin von der zeitgenössischen Kritik als Inszenierung einer hysterischen Krankengeschichte aufgefaßt. Die germanistische Forschung hat die Ansicht, daß Hofmannsthals Drama »klinisches Material in bürgerliches Bildungstheater«[1] verwandle, immer wieder aufgegriffen und variiert. Als Vorlage für die Figur der Elektra gilt dabei gemeinhin die Hysterikerin Anna O. aus Joseph Breuers und Sigmund Freuds »Studien über Hysterie«. Eine solche eindimensionale Interpretation ist jedoch aus verschiedenen Gründen – nicht nur im Hinblick auf Hofmannsthals Kenntnis der »Studien über Hysterie« zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Dramas – fragwürdig: Vernachlässigt wird dabei insbesondere die Bedeutung des Prozesses einer Umschrift von Fallgeschichten in Literatur, mithin die Transposition, welche die Versatzstücke aus dem medizinsch-psychoanalytischen Bereich erfahren, wenn sie in das poetische Gefüge eines literarischen Textes eingerückt beziehungsweise in den Zusammenhang eines Gesamtwerkes wie dasjenige Hofmannsthals und seiner ihm eingeschriebenen Poetologie gestellt werden.[2] Das hier zu entfaltende Argument lautet demgegenüber, daß

[1] Heinz Politzer, Hugo von Hofmannsthals »Elektra«. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie. In: DVS 47 (1973), S. 95–119, hier S. 95. Vgl. für diese Forschungstendenz außerdem Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1983. In anregend kritischer Weiterentwicklung dieses Ansatzes zudem Juliane Vogel, Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthal »Elektra«. In: Tragödie – Idee und Transformation. Hg. von Helmut Flashar. Stuttgart 1997, S. 287–306; Jill Scott, Electra after Freud. Myth and Culture. London 2005, darin das Kapitel »From Pathology to Performance. Hugo von Hofmannsthal's ›Elektra‹ and Sigmund Freuds ‚Fräulein Anna O.'«, S. 57–80, sowie in nochmals deutlich kritischerer Abgrenzung von Politzers Ansatz Stephanie Catani, Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg 2005, S. 174–191.

[2] Zur Problematik der literarischen Umschrift von Fallgeschichten vgl. Susanne Lüdemann, Literarische Fallgeschichten. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« und Kleists »Michael Kohlhaas«. In: Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen. Hg. von Jens Ruchartz, Stefan Willer und Nicolas Pethes. Berlin 2007, S. 208–223.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal zwar in der Tat Aspekte hysterischer Fallgeschichten und Symptomatiken der Jahrhundertwende in seiner »Elektra« verwendet, diese jedoch gezielt als Ausdrucksmittel einer seinem Werk inhärenten Identitäts- und Sprachkritik auswählt und einsetzt.

Hofmannsthals Werk wird hier mithin als Kreuzungspunkt zweier im Wien der Jahrhundertwende dominanten geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Strömungen diskutiert: dem Hysteriediskurs einerseits und denjenigen philosophischen und literarischen Debatten um den Stellenwert des Subjekts andererseits, für die der Physiker Ernst Mach mit seinem Diktum vom »unrettbaren Ich«[3] das zentrale Schlagwort schuf.[4]

Die Literarisierung dieser geistesgeschichtlichen Problematik läßt sich im Werk Hugo von Hofmannsthals – so die Prämisse des vorliegenden Aufsatzes – in besonders deutlicher Weise aufweisen, indem man sein Drama »Elektra« vor dem Hintergrund seines 1902, also ein Jahr zuvor, entstandenen Textes »Ein Brief« liest – unter Berücksichtigung desjenigen Werkes also, das unzweifelhaft die Sprachskepsistradition der Moderne wesentlich mitbegründete sowie den paradigmatischen Ausdruck der *Krise des modernen Subjekts* darstellt:[5] Während so im Chandos-Brief typische hysterische Symptomatiken nachweisbar werden, die dort als

3 Erstmals in Ernst Machs »Antimetaphysischen Vorbemerkungen« zu seiner seit 1885 in vielen Auflagen erschienenen Untersuchung über »Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen«. Der Wiener Schriftsteller und Literaturkritiker Hermann Bahr griff diese Formulierung auf und schrieb einen Essay mit dem Titel »Das unrettbare Ich«, der 1904 in dem Büchlein »Dialog vom Tragischen« veröffentlicht wurde (vgl. Anm. 47).

4 Damit schließt der im folgenden vertretene Standpunkt in Teilen an eine Analyse an, die jüngst Maximilian Bergengruen mit seiner Studie »Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ›Nicht-mehr-Ich‹« unternommen hat, die sich ebenfalls mit der »Gedankenfigur« der »Unrettbarkeit des Ichs« und deren literarischer Ausgestaltung bei Hofmannsthal auseinandersetzt. Allerdings buchstabiert Bergengruen Hofmannsthals Rekonstruktion dieser Gedankenfigur – beginnend mit seinem Drama »Elektra« – nicht nur im Hinblick auf ihre psychologisch-psychoanalytischen, sondern auch hinsichtlich ihrer theologischen Wurzeln aus (vgl. Maximilian Bergengruen, Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ›Nicht-mehr-ich‹. Freiburg i. Br. 2010). Der vorliegende Aufsatz kann mit seiner Analyse hysterischer Symptomatiken in dem ein Jahr vor der »Elektra« erschienenen Chandos-Brief hingegen als eine Ergänzung der werkimmanenten Vorgeschichte der Verschränkung von Hysterie- und Sprachproblematik in Hofmannsthals »Elektra« verstanden werden. Bereits vor 1903 – so die These – entdeckt Hofmannsthal die Krankheit als probates poetisches Ausdrucksmittel seiner sprachskeptischen und identitätspolitischen Positionen.

5 Vgl. exemplarisch zum immensen Stellenwert des Chandos-Briefs für das Verständnis der Sprachskepsis der Moderne Andreas Härter, Der Anstand des Schweigens. Bedingungen des Redens in Hofmannsthals »Brief«. Bonn 1989.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

körpersprachliche Kompensation eines Identitäts- und Sprachverlustes fungieren – sich Chandos' Fall also als literarische Transformation einer hysterischen Krankengeschichte analysieren läßt –, erscheint das Drama »Elektra« als Weiterentwicklung der im früheren Text formulierten Sprachskepsis sowie als ein impliziter Kommentar zum Hysterieverständnis der Jahrhundertwende und den spezifischen Fallgeschichten Breuers und Freuds.

Im folgenden wird zunächst die Nähe von Hysteriediskurs und Identitäts- und Sprachproblematik im Wien der Jahrhundertwende in Umrissen skizziert. Vor diesem Hintergrund werden sodann Hofmannsthals literarische Adaptionen und Verwandlungen dieses psychopathologisch-bewußtseinsgeschichtlichen Konglomerats im Chandos-Brief und in seinem Drama »Elektra« in den Blick genommen. Besondere Beachtung erfahren hierbei bisherige Deutungen seiner Texte im Hinblick auf die Darstellung hysterischer Fallgeschichten; insbesondere die Lesweisen der Elektra-Figur als einer Hysterikerin nach dem Muster der Anna O. werden einer rezeptionskritischen Rekonstruktion unterzogen.

Hysterien der Jahrhundertwende – Identitätskrisen im Fin de Siècle

Das Fin de Siècle gilt als die *belle époque* der Hysterie. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Arzt Jean-Martin Charcot und durch die kunstvollen Inszenierungen seiner Patientinnen an der Pariser Salpêtrière bekannt gemacht, erlangte das Phänomen um 1900 nicht nur als epidemieartig verbreitete Frauenkrankheit[6] und als Reflexionsgegenstand medizinischer und psychoanalytischer Diskurse, sondern auch als »Diagnose der Zeit«[7] sowie als Argumentationsfigur in philosophischen Debatten und literarischen Texten Berühmtheit.[8] Das Wien Hugo

6 Der Psychologe Willy Hellpach spricht 1904 von einer »geistigen Epidemie« und einer »Massenhysterie« (vgl. Willy Hellpach, Grundlinien einer Psychologie der Hysterie. Leipzig 1904, S. 64).

7 Vgl. Jens Malte Fischer, Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978, S. 71–93; Marianne Schuller, Im Unterschied. Lesen / Korrespondieren / Adressieren. Frankfurt a. M. 1990, S. 17.

8 Vgl. aus der umfangreichen Literatur zur Medizin- und Kulturgeschichte der Hysterie Christina von Braun, Nicht ich. Logik, Lüge, Libido. Frankfurt a. M 1999; Elisabeth Bronfen, Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998; Michel Foucault, Wahnsinn

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Hofmannsthals galt dabei spätestens seit Erscheinen von Sigmund Freuds und Joseph Breuers »Studien über Hysterie« im Jahr 1895 als Zentrum der Diskussion.

Zugleich war Wien aber auch Schauplatz derjenigen (sprach)philosophischen und literarischen Debatten um den Stellenwert des Subjekts, die das Fin de Siècle in besonderer Weise kennzeichnen. Die Annahme, daß dieses räumliche und zeitliche Zusammentreffen von Hysterie und Identitätsproblematik im Wien der Jahrhundertwende einer gemeinsamen inneren Dynamik unterliegt, geht von der Beobachtung aus, daß die Hysterie und das sogenannte krisenhafte Subjekt ein charakteristisches Symptom gemeinsam haben: den Sprachverlust. Im klinischen Sprachgebrauch ist hierbei von »Aphonie« oder »Aphasie« die Rede, worunter sich vielfältige Erscheinungsweisen unterschiedlichster Sprachstörungen vom Stottern bis zum völligen Verstummen zusammenfassen lassen. Die ›Krise des Subjekts‹ wiederum ist ihrerseits eng verknüpft mit der Behauptung eines grundlegenden Defizits oder Defekts der Sprache. Sozusagen als Kehrseite des Verstummens erlangte die Ausdrucksfähigkeit des Körpers sowohl in den Hysteriekonzeptionen als auch im philosophisch-literarischen Diskurs der Sprachskepsis kompensatorische Bedeutung.

In dieser Koinzidenz kann eine Ursache dafür gesehen werden, daß sich die medizinischen und psychoanalytischen Debatten um die Krankheit Hysterie und die bewußtseinsphilosophisch orientierten Auseinandersetzungen um den Stellenwert des Subjekts im Wien der Jahrhundertwende miteinander in bezeichnender Weise verschränken. So ist die Hysterie im geistigen und persönlichen Umfeld Hofmannsthals nicht nur als psychopathologische Störung präsent – es beschäftigte sich etwa auch sein Freund, der Arzt und Schriftsteller Arthur Schnitzler, mit der Krankheit, und zwar insbesondere mit dem Symptom der hysterischen Aphasie[9] –;

und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. M. 1996, darin das Kapitel »Hysterie und Hypochondrie«, S. 285–307; Franziska Lamott, Die vermessene Frau. Hysterien um 1900. München 2001; Regina Schaps, Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau. Frankfurt a. M. u. a. 1983; Elaine Showalter, Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medizin. Berlin 1999; Ilza Veith, Hysteria. The History of a Disease. Chicago u. a. 1993 sowie Hysteria beyond Freud. Hg. von Sander L. Gilman, Helen King u. a. Berkeley u. a. 1993.

9 Vgl. Arthur Schnitzlers medizinwissenschaftliche Schrift »Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion« aus dem Jahr 1889, wieder abgedruckt in: Arthur Schnitzler, Medizinische Schriften. Hg. und mit einem Vorwort von Horst

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vielmehr spielte das Phänomen der Hysterie im Kontext der intellektuellen Diskurse um Identität und Sprache eine wichtige Rolle. Exemplarisch kann dieser Befund anhand der Schriften von Friedrich Nietzsche[10] und an Otto Weiningers »Geschlecht und Charakter« (1903) belegt werden. In beiden Fällen erscheint die Krankheit – wenngleich mit vollkommen anderer Akzentuierung – als Metapher[11] für eine erwünschte oder aber beklagte Identitätsdiffusion; die hysterische Persönlichkeit steht für beständige Verwandlung und unvermeidbare Täuschung: Während Weininger dabei aus dem psychopathologischen Hysterieverständnis der Jahrhundertwende den Vorstellungskomplex eines für Hysterikerinnen typischen Hangs zu Simulation und Lüge[12] sowie die von Breuer und Freud behauptete Spaltung der hysterischen Persönlichkeit herausgreift, um seine These von der Nicht-Identität und Subjektlosigkeit der Frau zu belegen,[13] verwendet Nietzsche die Hysterie nicht nur in »Der Fall Wagner« (1888) in zeitdiagnostischer Absicht zur Kennzeichnung geschlech-

Thomé. Frankfurt a. M. 1991, S. 176–209. Arthur Schnitzler schrieb nicht nur Romane und Novellen, in denen vermeintliche Hysterikerinnen wie etwa seine Novellenheldin Fräulein Else eine Rolle spielen, sondern behandelte auch in seiner Wiener Praxis Hysterikerinnen und schrieb Rezensionen für medizinische Fachzeitschriften über Publikationen zur Hysterie, wie etwa zu den von Sigmund Freud übersetzten Büchern Jean-Martin Charcots (vgl. ebd., S. 82 und S. 90; zu Schnitzlers literarischer Verarbeitung psychoanalytischer Hysterietheorien vgl. Astrid Lange-Kirchheim, Die Hysterikerin und ihr Autor. Arthur Schnitzlers Novelle »Fräulein Else« im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hg. von Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Christine Kanz. Würzburg 1999, S. 111-134).

10 Der Einfluß Nietzsches auf Werk und Denken Hofmannsthals ist hinlänglich nachgewiesen worden. Dabei wurde herausgestellt, daß Hofmannsthal insbesondere denjenigen Nietzsche zitiert, der als ›Arzt‹ und ›Kritiker der Nerven und des Nihilismus‹ begegnet (vgl. Hans Steffen, Hofmannsthal und Nietzsche. In: Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd. 2: Forschungsergebnisse. Hg. von Bruno Hillebrand. Tübingen 1978, S. 4–11, hier S. 5; vgl. zudem Hans-Jürgen Meyer-Wendt, Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. Heidelberg 1973).

11 Vgl. Susan Sontag, Krankheit als Metapher. München u. a. 1978; speziell zur Hysterie als Metapher vgl. Bronfen, Das verknotete Subjekt (wie Anm. 8), S. 113f.

12 »Hysterie ist die organische Krisis der organischen Verlogenheit des Weibes.« (Otto Weiniger, Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien/Leipzig 1904, S. 361). Bereits Charcot hatte die Hysterikerin als »la grande simulatrice« bezeichnet; vgl. dazu Schuller, Im Unterschied (wie Anm. 7), S. 18, sowie Gabriele Brandstetter, Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1995, S. 190.

13 Weininger greift aus dem psychopathologischen Hysterieverständnis der Jahrhundertwende den Vorstellungskomplex einer für die Hysterikerin typischen Konturlosigkeit bzw. die u. a. von Joseph Breuer und Sigmund Freud vertretene Behauptung einer Persönlichkeitsspaltung heraus und konstatiert: »Die ›Spaltungen der Persönlichkeit‹ sind eben nur dort möglich, wo von Anfang an keine Persönlichkeit da ist, wie beim Weibe.« (Weininger, Geschlecht und Charakter [wie Anm. 12], S. 363)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

terübergreifender Dekadenz.[14] Darüber hinaus konnotiert Nietzsche die Hysterie in seiner Schrift »Götzen-Dämmerung« (1889) mit dem Prinzip des Dionysischen. Der dionysische Rausch im Gegensatz zum apollinischen Traum lebt für Nietzsche von einer »Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandelns«.[15] Und: Die dionysische »Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, *nicht* zu reagiren« habe dabei Ähnlichkeit mit »gewissen Hysterischen, die auch auf jeden Wink hin in *jede* Rolle eintreten«.[16]

An anderer Stelle schreibt Nietzsche etwa zeitgleich über den Hysteriker: »[E]r ist keine Person mehr, höchstens ein Rendezvous von Personen, von denen bald diese, bald jene mit unverschämter Sicherheit herausschießt.«[17] Hysterie erscheint demnach bei Nietzsche als Artikulationsmodus einer Verwerfung von Wahrheit und Identität,[18] als Symbol für die Sinnlosigkeit der Welt, in der sich das Subjekt als Fiktion erweist und das Ich nur »ein mehr oder weniger phantastischer Commentar über einen ungewussten, vielleicht unwissbaren […] Text«[19] ist. Mit dieser Konzeption des Ichs gerät Nietzsche schon früh in die Nähe der Erkenntnisse Breuers und Freuds über die Funktionsweisen des Unbewußten, die sie aufgrund ihrer Hysteriestudien erst Jahre nach diesen Äußerungen Nietzsches gewinnen sollten. Wesentlicher für die vorliegende Untersuchung ist jedoch der Befund, daß die Bedeutung, die der Sprache und dem Sprechen im Kontext hysterischer Fallgeschichten zukommt – die Lügenhaftigkeit der Hysterischen, ihr Verstummen und die kompensatorische Rolle ihrer Körpersprache sowie später in der Konzeption Breuers und Freuds das Sprechen als Therapie –, die Hysterie zu einem exzeptionellen Ausdrucksmittel der spezifisch modernen Identitätsproblematik und Sprachskepsis macht – und dies insbesondere auch im näheren Umfeld Hofmannsthals.

14 Vgl. zu den Funktionalisierungen der Hysterie in Nietzsches »Der Fall Wagner« Horst Thomé, Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914). Tübingen 1993, S. 200f.

15 Friedrich Nietzsche, Götzen-Dämmerung. In: Ders., Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. VI/3. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1969, S. 111.

16 Ebd., S. 111f.

17 Friedrich Nietzsche, Nachlaß 1887–1889. In: Ders., Werke. Bd. XIII. München 1999, S. 517f., hier S. 518.

18 So auch Schuller, Im Unterschied (wie Anm. 7), S. 21f.

19 Friedrich Nietzsche, Morgenröthe. Zweites Buch. In: Ders., Werke. Bd. III/1. München 1999, S. 113.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vor diesem Hintergrund erscheint es nahezu unabdingbar, Hofmannsthals Lord Chandos, mithin die zentrale Gestalt der literarischen Sprachskepsistradition der Moderne, als Fallgeschichte eines Hysteriekranken in den Blick zu nehmen. Dies um so mehr, als daß sich ausgehend von einem solchen Zugriff Hofmannsthals vermeintlich *kanonische* »Hysterikerin Elektra«[20] für eine Interpretation öffnet, die die Titelfigur nicht nur im Hinblick auf ihre Psychopathologie liest, sondern zum einen die narrative Auflösung individueller klinischer Fallgeschichten im komplexen Personengefüge der »Elektra« und zum anderen das Drama als Fortschreibung der von Hofmannsthal im Chandos-Brief formulierten Sprach- und Identitätsproblematik offenbar werden läßt. Daß Hofmannsthals sprachgewaltige Elektra eine innere Verwandtschaft mit Lord Chandos aufweisen soll, dem die Worte »im Mund wie modrige Pilze«[21] zerfallen, mag dabei zunächst verwundern. Parallel gelesen stellen sich jedoch Identitätskrise und Hysterie, Sprachverlust und Körpersprache als deutliche Verbindungslinien zwischen diesen beiden – auf den ersten Blick so unterschiedlichen – literarischen Entwürfen heraus.

Aphasie und Korrespondenz: Der Brief des Lord Chandos

Der junge Dichter Philipp Lord Chandos, fiktiver Schreiber des Briefes, leidet – wie er es selbst nennt – unter einer »Krankheit [s]eines Geistes« (B, 46). Seinen »Fall« beschreibt er in aller Kürze so: »[E]s ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.« (B, 48) Chandos' Schilderung der Genese seines Denk- und Sprachverlustes erinnert in ihrem chronologischen Aufbau und ihrem Ringen um Genauigkeit bei der Beschreibung der Symptome und Stadien seiner ›pathologischen Krise‹[22] an einen Krankenbericht. Das Auftreten von Wahrnehmungsstörungen,

[20] Herbert A. Frenzel/Elisabeth Frenzel, Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2.: Vom Realismus bis zur Gegenwart. München 1999, S. 508.

[21] Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief. In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 45–55, hier S. 49 (im folgenden im Text mit der Sigle »B« zitiert).

[22] In einem Brief an Cristiane Gräfin Thun-Salm vom 9. September 1902 bezeichnet Hofmannsthal den Inhalt seines Chandos-Textes als »dieses halbwegs Pathologische« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 285).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sprachverlust und Identitätsdiffusion legen nahe, daß es sich um einen Fall von Hysterie handeln könnte.[23] Um so erstaunlicher ist es, daß der Chandos-Brief bisher kaum vor dem Hintergrund des Hysteriediskurses der Jahrhundertwende analysiert wurde.[24] Dabei läßt sich bereits das von der Forschung weithin festgestellte Paradoxon, daß Chandos seinen Sprachverlust in einer überaus gewandten, linearen, nicht-fragmentierten Sprache beklagt,[25] durch eine Interpretation des Textes als

[23] Als Form einer Spaltung seiner Persönlichkeit in ein erlebendes und ein erzählendes Ich nach dem Muster von Ernst Machs »unrettbarem Ich« analysiert auch Heinrich Bosse – allerdings ohne Berücksichtigung des zeitgenössischen Hysteriediskurses – Chandos' Fall (vgl. Heinrich Bosse, Die Erlebnisse des Lord Chandos. In: HJb 11 (2003), S. 171–207).

[24] Eine mögliche Erklärung dieses Umstands liegt vielleicht in der verbreiteten Auffassung der Hysterie als ›weiblicher Krankheit‹ – auch innerhalb der Literaturwissenschaft. Chandos wird daher, wenn er denn überhaupt als ›pathologischer Fall‹ interpretiert wird, viel eher mit Neurasthenie als mit Hysterie in Verbindung gebracht (vgl. z.B. Maximilian Bergengruen, »Mystik der Nerven«. Neurasthenie, Zerstreutheit und die Metaphysik des Willens in Hofmannsthals »Der Schwierige«. In: DVS 80 (2006), S. 212–244, hier S. 213–215). Eine Ausnahme stellt allerdings folgender Aufsatz dar: Bettina Rabelhofer, »Ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers«. Zu Aphasie und Hysterie des Lord Chandos. In: Sprache – Denken – Nation. Kultur- und Geistesgeschichte von Locke bis zur Moderne. Hg. von Volker A. Munz. Wien 2005, S. 127–143. Die Autorin vertritt darin die These, der Text steuere »zielgerichtet auf die Auslöschung des Körpers und damit des Subjekts als eines Sexualwesens hin« (ebd., S. 137), und darin liege auch der Sprachverlust des Lord Chandos begründet.

Soweit mir bekannt ist, behandelt darüber hinaus lediglich Georg Braungart in seiner Studie »Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne« (Tübingen 1995) die Bedeutung der hysterischen Symptomatik im Chandos-Brief. Laut Braungart sei es für Hofmannsthal wichtig zu signalisieren, daß Chandos nicht an einem organisch bedingten Sprachverlust leide. Da die hysterische Aphasie etwas vollkommen anderes sei als eine durch einen organischen Defekt ausgelöste Sprachstörung, habe sich diese als Ausdruck eines nicht physiologisch bedingten Sprachverlustes angeboten. Insbesondere sieht Braungart aber die tiefere Dimension der hysterischen Symptomatik im Chandos-Brief in ihrer Funktion einer den Sprachverlust kompensierenden Körpersprache. Diese müsse als spezifisch moderne Form eines Körpervertrauens gedeutet werden, die sich in Reaktion auf die in dem Text »Ein Brief« zum Ausdruck gebrachte »Krise der klassischen Subjektivität« herausgebildet habe.

Der Aufsatz »›Und es war Gegenwart, die vollste erhabene Gegenwart‹ – Das Phänomen des Augenblicks in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende« von Marcus Fischer (in: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart [1880–1980]. Hg. von Herbert Zeman. Graz 1989, S. 767–803), in dem der Chandos-Brief mit der psychoanalytischen Hysteriediskussion der Jahrhundertwende in Verbindung gebracht wird, muß hier nur der Genauigkeit halber genannt werden: Fischer liest den Chandos-Brief als »Dokument einer tiefgehenden Krise der Realitäts- und Zeiterfahrung« und fragt in diesem Zusammenhang auch nach der Partikularität der von Breuer und Freud in ihren »Studien über Hysterie« herausgearbeiteten »traumatischen Augenblicksstruktur« für die Augenblickserfahrung des Lord Chandos. Diese Symptome des Sprachzerfalls werden von Fischer zwar auch als pathologisch gedeutet, doch ist dabei von Hysterie erstaunlicherweise nicht die Rede.

[25] Vgl. exemplarisch zum widersprüchlichen Nebeneinander des Sprachverlusts des Lord Chandos und der virtuosen Sprache des »Briefs« Dirk Göttsche, Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt a.M. 1987, S. 101f.; Wolfram Mauser, Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosoziale Interpretation.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

literarische Darstellung einer hysterischen Aphonie auflösen, insofern der vermeintliche Widerspruch zwischen einem (partiellen) Sprachverlust, der mit der gleichzeitigen Fähigkeit zu einer höchst eloquenten schriftlichen Ausdrucksweise einhergeht, zu den typischen Symptomen des zeitgenössischen hysterischen Krankheitsbildes gehörte. So erinnert sich Freud, »seinerzeit [1885/86] auf der Charcotschen Klinik gesehen und gehört zu haben, daß bei Personen mit hysterischem Mutismus das Schreiben vikariierend für das Sprechen eintrat.«[26] Und auch der Arzt Otto Binswanger beschreibt 1904 in seinem großen medizinischen Standardwerk zur Hysterie eine Form der »Aphasie bei völlig intactem Sprachverständnis und bei erhaltener Fähigkeit, den Gedanken schriftlichen Ausdruck zu geben«.[27] Den medizinischen und psychoanalytischen Fallbeschreibungen zufolge beschränkte sich die schriftliche Produktion der Hysterikerinnen dabei auf private Korrespondenz mit Verwandten und Freunden[28] – also wie im Fall des Lord Chandos auf das Schreiben von Briefen.

Begibt man sich ausgehend von diesem Befund auf die Suche nach weiteren Elementen des Hysteriediskurses der Jahrhundertwende im Chandos-Brief, so stößt man auf Chandos' mißglückten Versuch, seine Tochter wegen einer »kindische[n] Lüge« (B, 49) zurechtzuweisen und mit ihr ein Gespräch über die Notwendigkeit der Wahrhaftigkeit zu führen. Die körperlichen Symptome, mit denen Chandos auf diese Episode reagiert, lassen sich als »hysterischer Anfall«[29] entschlüsseln: Chandos' Artikulation wird schlechter, er verfällt ins Stottern, ihm wird übel, seine Hautfarbe verfärbt sich und er leidet unter »Druck auf der Stirn« (B, 49). Schließlich flüchtet er türeschlagend aus der Gegenwart seiner Tochter. Der Grund für diese Reaktion ist ein plötzlich und ausgesprochen körperlich empfundenes Unbehagen an der von ihm bisher selbstverständ-

München 1977, S. 120 sowie Ernst Osterkamp, Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: HJb 2 (1994), S. 111–317, hier S. 113.

26 Sigmund Freud, Bruchstücke einer Hysterie-Analyse. In: Ders., Hysterie und Angst. Studienausgabe. Bd. VI. Frankfurt a. M. 1997 (1905 [1901]), S. 83–186, hier S. 115.

27 Otto Binswanger, Die Hysterie. Wien 1904, S. 421.

28 Vgl. Freud, Bruchstücke (wie Anm. 26), S. 115f.

29 So bereits Braungart, Leibhafter Sinn (wie Anm. 24), S. 228. Als »literarische Aphasie-Erfahrung« interpretiert auch Gotthart Wunberg diese Episode (vgl. Gotthart Wunberg, Hermetik – Ænigmatik – Aphasie. Thesen zur Unverständlichkeit der Lyrik in der Moderne. In: Ders., Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne. Zum 70. Geburtstag des Autors. Hg. von Stephan Dietrich. Tübingen 2001, S. 52).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lich vertretenen Behauptung, daß die Sprache Wahrheiten und empirische Wirklichkeiten transportieren könne. Daß »gerade die Hysterischen peinlichst (aber nie ohne eine gewisse, demonstrative Absichtlichkeit vor Fremden) jeder Unwahrheit aus dem Wege gehen«,[30] hatte aber zeitgleich zur Entstehung des Chandos-Briefs etwa auch Otto Weininger aus den Krankenberichten Breuers und Freuds gelernt (wenngleich er darin paradoxerweise nur um so mehr die Verlogenheit der Hysterischen bestätigt sah).[31] Bei Hofmannsthal wird dieser Topos zum Mittel einer sprachkritischen Reflexion, insofern der Anfall des Lord Chandos, bei dem sich das hysterische Symptom der Aphonie zum ersten Mal zeigt, sowohl als Folge des Verlustes des Glaubens an die Wahrhaftigkeit der Sprache als auch als dessen beredter poetischer und poetologischer Ausdruck zu verstehen ist.

Des weiteren geht Chandos' fortschreitende Sprachkrise mit einer Krise der Wahrnehmung einher, deren Symptome ebenfalls dem Krankheitsbild der Hysterie entsprechen. Der Ekel des Briefschreibers vor allgemeinen Urteilen, die in alltäglichen familiären oder nachbarschaftlichen Gesprächen gefällt werden, führt dazu, daß er diese – ihm »so lügenhaft, so löchrig wie nur möglich« (B, 49) erscheinenden – Aussagen besonders intensiv und detailliert, aber auch fragmentiert wahrnimmt:

> Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solche Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Brachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. (B, 49)

Das hysterische Symptom der »Makropsie«,[32] so der von Breuer verwandte Fachausdruck für eine Wahrnehmungsstörung, die auch auf Chandos' Leiden anwendbar ist, steht im Chandos-Brief nicht nur für die Erfahrung einer in Einzelteile zersplitterten Welt, die im Begriff ist, sich aufzulösen, sondern auch für die ›Krise des Subjekts‹. Denn die frag-

[30] Weininger, Geschlecht und Charakter (wie Anm. 12), S. 364f.

[31] »Je getreuer die Hysterischen an die Wahrheit sich zu halten glauben, desto tiefer sitzt ihre Verlogenheit.« (Ebd., S. 366)

[32] Sigmund Freud/Joseph Breuer, Studien über Hysterie. Frankfurt a. M. 1991, S. 55.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mentierte Wahrnehmung macht vor Chandos' eigener Biografie nicht halt. Dem jungen Dichter scheint die Einheit des Subjekts – zumindest in zeitlicher Hinsicht – fragwürdig zu sein. Er schreibt an Francis Bacon: »Kaum weiß ich noch, ob ich derselbe bin, an den Ihr kostbarer Brief sich wendet.« (B, 45) Nicht nur aufgrund zeitlich bedingter Veränderungen seiner Persönlichkeit bezweifelt Chandos dies – der Zugang zu seiner Vergangenheit ist ihm in grundsätzlicherer Art und Weise versperrt: Die einzelnen Schaffensphasen seines Lebens und die daraus hervorgegangenen Werke sowie ehemals gemachte Pläne für die Zukunft sind ihm vollkommen fremd geworden; sie erscheinen ihm wie unverbundene Punkte auf einem Zeitstrang und ergeben keine kontinuierliche Entwicklung zu einer als »Selbst« erlebten inneren Einheit des Ichs. So kann Chandos Texte, die von ihm vor Jahren geschrieben wurden, nicht »als ein geläufiges Bild zusammengefasster Worte sogleich auffassen, sondern nur Wort für Wort verstehen«, als träten sie ihm so »zum ersten Mal vors Auge«. (B, 45) Ähnlich wie sich die Patientin Anna O.[33] aus den »Studien über Hysterie« ihre Umgebung Stück für Stück erschließen muß,[34] betreibt auch Chandos »recognising work«,[35] um die Schriften aus seiner Vergangenheit zu erfassen.

Bereits 1893 beschreibt Hofmannsthal in seinem Essay »Gabriele D'Annunzio«, daß »Analyse«, »Anatomie«, das »Zerschneiden« und die »Zergliederung« Vorlieben der beginnenden Moderne seien.[36] Diese Charakteristika finden sich in der ›Makropsie‹ des Lord Chandos als fragmentierte Wahrnehmung der Welt, des Menschen und der eigenen Identität wieder. Und wenn Hofmannsthal in seinem Essay als typische Reaktion des Fin de Siècle auf das Erlebnis der Zersplitterung der Welt eine »instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung

33 Breuer schuf für seine Patientin Bertha Pappenheim das Pseudonym »Anna O.«. Wenn im vorliegenden Aufsatz von »Anna O.« gesprochen wird, so ist damit nicht der reale Mensch Bertha Pappenheim, sondern die Figur, die in den »Studien über Hysterie« von Breuer und Freud entworfen wurde, gemeint (vgl. zu den verschwiegenen Details im Verhältnis Breuers zu seiner Patientin Henri F. Ellenberger, The Story of »Anna O.«. A Criticial Review with New Data. In: Beyond the Unconscious. Essays of Henri F. Ellenberger in the History of Psychiatry. Hg. und eingeleitet von Mark S. Micale. Princeton 1993 [1972], S. 254–272 sowie Dianne Hunter, Hysteria, Psychoanalysis and Feminism. The Case of Anna O. In: Feminist Studies 9 [1983], S. 464–488).

34 So sieht Anna O. von einem Blumenstrauß jeweils immer nur eine Blüte (vgl. Freud/Breuer, Studien [wie Anm. 32], S. 55).

35 Ebd., S. 46.

36 Hugo von Hofmannsthal, Gabriele D'Annunzio, in: GW RA I, S. 174–185, hier S. 176.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie«[37] diagnostiziert, so taucht ein solcher Zustand der vollkommenen Weltabgewandtheit ebenfalls im »Brief« auf, wenn Chandos' Aufmerksamkeit von einem einzelnen beliebigen Gegenstand – z.B. einer »Gießkanne«, einer »auf dem Feld verlassenen Egge« oder einem »Hund in der Sonne« – absorbiert wird und zur Quelle eines »rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens« (B, 50) wird:

> Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. (B, 50)

In diesen Momenten, die intellektuell nicht reflektierbar und sprachlich nicht vermittelbar sind, kommt dem Körper – von »den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen« (B, 52) – die Bedeutung zu, als Empfindungs- und Ausdrucksorgan einer solchen Erfahrung zu dienen: »Es ist mir dann«, so Chandos, »als bestünde mein Körper aus lauter Chiffern, die mir alles aufschließen.« (B, 52)

In der Sprache des Körpers erkennt Chandos ein Medium, das es ihm ermöglicht, das zu erfahren und auszudrücken, was dem Bewußtsein unzugänglich ist. Doch dafür ist es notwendig, daß sich das Subjekt selbst vergißt und im Augenblick aufgeht. Chandos, der diese entgrenzende Erfahrung gemacht hat und weiß, daß sie sich nicht in Literatur umsetzen läßt, verfällt daraufhin in ein selbstgewähltes Schweigen. Ist Hofmannsthals Text »Ein Brief« als eine poetologische Absichtserklärung nicht nur des fiktiven Schreibers, sondern auch des Dichters Hofmannsthal zu verstehen – ein »[a]nständiges Schweigen als Resultat«[38] nimmt sich nicht nur Chandos, sondern auch der Autor zum neuen Ziel seines Schaffens und Lebens[39] –, so wird eine solche Abwendung von der Sprache doch zugleich durch eine Hinwendung zu den Artikulationsformen des Körpers kompensiert. Hofmannsthal selbst nennt in diesem Zusammenhang

37 Ebd.

38 Hugo von Hofmannsthal in »Ad me ipsum« (1919). In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 295.

39 »Im Chandos-Brief fällt der Entschluß, das Unaussprechliche nicht mehr auszusprechen, mit dem Ernst einer existentiellen Entscheidung.« (Osterkamp, Die Sprache des Schweigens [wie Anm. 25], S. 126)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Ballett und die Pantomime als neue alternative Ausdrucksformen.[40] Auf der Grundlage der hier vorgenommenen Lektüre des Chandos-Briefs ist davon auszugehen, daß auch Elemente der Hysteriesymptomatik für Hofmannsthal als »[A]nalogon zu den contemporanen Zweifeln an der Sprache«[41] fungieren und bereits 1902 Eingang in seinen berühmten Text gefunden haben. Diese These wird zudem dadurch gestärkt, daß Hofmannsthal selbst herausgestellt hat, daß der sprachskeptische und subjektkritische Gehalt seines »Briefs« mit einer pathologisch zu nennenden Charakterisierung des Lord Chandos einhergeht. Dies läßt sich durch eine Tagebuchnotiz bekräftigen, die, wie er meint, »sehr tiefgehend, nur vielleicht etwas hors de propos«[42] sei. In dieser – und das ist für das hier entfaltete Argument besonders aufschlußreich – zieht Hofmannsthal eine wichtige Parallele zwischen Chandos' und Elektras Zustand:

> hier dasselbe moderne Element der Verderbung der Urgefühle durch subiective nerven-affection wie bei den großen Dingen der Elektra auch. Hier wird minutiöses durch überspitzte intensität der empfindung riesengross: die proportionen gehn verloren. eine subiective afficiertheit verwechselt sich wegen ihrer überreizungsstärke mit dem elementaren […] das subject dem object dynamisch nicht gewachsen versucht mit seinem subjectiv pathologischen das πάθος des dinges ›auszumalen‹ man spürt hindurch die afficiertheit die ohnmacht das nicht-heran-kommen die desorganisiertheit.[43]

Eine Gemeinsamkeit zwischen Chandos und Elektra besteht also laut Hofmannsthal darin, daß hier wie dort das Subjekt von der Intensität seiner Wahrnehmung überfordert ist und darauf reagiert, indem es der Außenwelt eine Bedeutung – ›das Pathos der Dinge‹ – beimißt, die ihr (objektiv) nicht zukommt. Während jedoch Chandos hierauf mit einem Verstummen reagiert, ist die Reaktion der Elektra die genau entgegengesetzte: Sie zeichnet sich gerade durch ihre »Feuerzunge«[44] aus, durch

[40] »[D]as höchst Zeitgemässe: das analogon zu den contemporanen Zweifeln an der Sprache (›Brief‹) corollar hiezu die Bemühungen um Ballet und Pantomime« (Aufzeichnungen zu einem Vortrag [1912]; zit. nach SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 292).

[41] Ebd.

[42] Tagebuchnotiz vom 26. August 1917. In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 294.

[43] Ebd.

[44] Die Initialzündung zu seiner Bearbeitung des antiken Elektra-Mythos beschreibt Hofmannsthal wie folgt: »Mein Ausgangspunkt war der Elektra-Charakter, das erinnere ich mich ganz genau. Ich las die sophokleische einmal im Garten und im Wald, im Herbst

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihre Sprachgewalt. Die hysterische Aphonie kann also gerade nicht das zentrale Moment einer Charakterisierung der Hofmannsthalschen Elektra als Hysterikerin sein. Dafür erscheinen in seinem Drama andere Elemente des Hysterieverständnisses der Jahrhundertwende. Inwiefern diese dazu verleitet haben, Hofmannsthals Elektra-Figur einer pathologisierenden Interpretation zu unterziehen und dabei die Bedeutung der hysterischen Symptomatik für den Gesamtzusammenhang des Dramas und für Hofmannsthals sprachskeptische Poetologie zu vernachlässigen, soll hier zu Beginn der »Elektra«-Interpretation thematisiert werden.

»Elektra«-Rezeption: Hysterie als Psychopathologie der Weiblichkeit

Bereits die ersten Kritiken zu den »Elektra«-Aufführungen in Berlin und Wien verwendeten den Begriff »hysterisch« und verbanden ihn mit krankhaft-weiblichen, exotisch-wilden und ambivalent erotisch-perversen Konnotationen, um das Gesehene zu charakterisieren.[45] Etwas später brachte Maximilian Harden Hofmannsthals »Elektra« erstmals mit den »Studien über Hysterie« in Verbindung.[46] Dabei ist es kein Zufall, daß Parallelen zwischen den Krankengeschichten von Breuer und Freud und Hofmannsthals Drama erst fast ein Jahr nach der Uraufführung gezogen wurden: In der Zwischenzeit war der »Dialog vom Tragischen« von Hermann Bahr erschienen. Bahr, der nicht nur ein genauer Beobachter und Kritiker der Wiener Literaturszene war, sondern auch ein enger Vertrauter Hofmannsthals, stellt darin die These auf, daß die Katharsis der antiken Tragödie nach demselben therapeutischen Mechanismus

1901. Die Zeile aus der ›Iphigenie‹ fiel mir ein, wo es heißt: ›Elektra mit ihrer Feuerzunge‹ und im Spazierengehen fantasierte ich über die Figur Elektra, nicht ohne eine gewisse Lust am Gegensatze zu der ›verteufelt humanen‹ Atmosphäre der Iphigenie. Auch die Verwandtschaft mit Hamlet und der Gegensatz zu diesem ging mir durch den Kopf.« (Mitteilungen an Ernst Hladny [ca. 1909–1911]. In: SW VII Dramen 5, S. 459)

45 Vgl. etwa die Kritiken von Julius Hart in »Der Tag« vom 1. Oktober 1903 (in: Norbert Jaron/Renate Möhrmann/Hedwig Müller, Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik [1889–1914]. Tübingen 1986, S. 539); Fritz Engel im »Berliner Tagblatt« vom 31. Oktober 1903 (ebd., S. 534); Paul Lerch in der »Germania« vom 1. November 1903 (ebd., S. 536) sowie John Schikowski in der »Leipziger Volkszeitung« vom 7. November 1903 (in: »Im Geschwätz der elenden Zeitungsschreiber«. Kritiken zu Uraufführungen Hugo von Hofmannsthals in Berlin. Hg. von Bernd Sösemann. Berlin 1989, S. 23).

46 In seiner Zeitschrift »Die Zukunft« vom 27. August 1904.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

funktioniere wie die von Bertha Pappenheim erfundene und von Breuer und Freud theoretisch untermauerte »talking cure«.[47] Dadurch erlangten die »Studien über Hysterie« im Jung-Wiener Kreis, dem auch Harden angehörte, einen größeren Bekanntheitsgrad.

Zu Beginn von Hardens Rezension, die von Hofmannsthal sehr geschätzt wurde,[48] steht das Szenario eines fiktiven Gesprächs zwischen Hofmannsthal, Schnitzler und Bahr:

> Ich habe, mag der Poet gesagt haben, eine »Elektra« geschrieben, der alle Esel vorwerfen werden, daß sie nicht griechisch, sondern hysterisch sei; als ob der Typus der *hysterica* nicht auch in Hellas zu finden gewesen sein könnte, sein müsste! Sicher, erwidert der Freund (so stelle ich mirs vor); was ist überhaupt Griechheit, was Hysterie? Schließlich sinds auch nur Begriffsgespenster. Nun konnte der Dritte sich einmischen, der Dr. med. Schnitzler, und die Freunde auf die Hysteriestudien der Nervenpathologen Freud und Breuer hinweisen.[49]

Während Harden hier noch dem Autor Hofmannsthal die Ansicht in den Mund legt, daß es sich bei der Hysterikerin um einen universalen, bereits in der Antike existierenden »Typus« handle, und außerdem eine Szene entwirft, in der Hofmannsthal erst *nachträglich,* also nach Abschluß seiner Arbeit an der »Elektra«, von Schnitzler auf die »Studien über Hysterie« hingewiesen wird,[50] setzte sich in der Folge zunehmend die Annahme einer *direkten* Beeinflussung von Hofmannsthals Tragödie durch Breuers und Freuds Buch durch.[51]

47 Vgl. Hermann Bahr, Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, bes. S. 23f. und S. 37f.

48 Im März 1905 fragt Hofmannsthal anläßlich der Wiener Aufführungen der »Elektra« bei Harden an, ob dieser nicht der »Neuen Freien Presse« in Wien seinen Artikel mit »veränderten zehn oder fünfzehn Zeilen« anbieten könne, damit nicht irgendein »junger Mann vom Niveau eines Gerichtssaalsreporters« über die »Elektra« falsch urteilen würde (Brief vom 8. März 1905. In: SW VII Dramen 5, S. 414).

49 Zit. nach Gotthart Wunberg, Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland. Frankfurt a. M. 1972, S. 83.

50 Hofmannsthal lobte im September 1904 selbst einen gewissen ›Wahrheitsgehalt‹ der von Harden geschilderten Szene, der eben gerade nicht aufgrund ihrer tatsächlichen Begebenheit bestehe: »Wie freundlich und wohlthuend, Ihren Aufsatz über die Elektra mit jenen Vermuthungen über unser Gespräch anzufangen, die um so viel mehr innere Wahrheit haben, als sie gar nicht prätendieren, anekdotenmäßig richtig zu sein.« (In: SW VII Dramen 5, S. 403)

51 Diese wurde innerhalb psychoanalytischer Kreise z.B. durch den Freudschüler Bach vertreten, der 1909 die Meinung vertrat: »Hübscher als er [Hugo von Hofmannsthal] kann man die interessanten, lehrreichen, bedeutenden Theorien des Wiener Psychiaters Freud nicht in Verse kleiden.« (Zit. nach Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 269)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auch innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Hofmannsthals »Elektra« wird diese These vertreten und Elektra als prototypische Darstellung weiblicher Hysterie nach dem Muster der Freudschen und Breuerschen Patientinnen interpretiert.[52] In besonders dezidierter und nachhaltiger Weise geschieht dies in Michael Worbs Arbeit »Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende« (1983). Der Autor liest Hofmannsthals Drama darin als literarisches Protokoll der »Studien über Hysterie«, genauer der Krankengeschichte der Patientin »Anna O.«.[53] Zur Untermauerung seiner These zitiert Worbs einen Brief, in dem Hofmannsthal Hermann Bahr um »das Buch von Freud und Breuer über Heilung der Hysterie durch Freimachen einer unterdrückten Erinnerung«[54] bittet, und gibt dafür Datierungen an – in seiner Monographie den Mai 1903 und in einem späteren Aufsatz bereits das »Frühjahr 1902«[55] –, die jedoch fragwürdig sind.[56] Denn mindestens ebenso wahrscheinlich ist, daß Hofmannsthal diesen Brief erst 1904 schrieb. Darauf deutet etwa seine Bemerkung hin, daß er sich von den »Studien über Hysterie« Anstöße für seine Bearbeitung von Calderons »La vida es sueno« erhofft, die er aber erst im Oktober 1904, also ein Jahr nach der »Elektra«, beendete, sowie die Formulierung »Heilung

52 Vgl. z.B. »Hugo von Hofmannsthals Tragödie ›Elektra‹ […] ist eines der bekanntesten literarischen Werke, das definitiv eine Hysterikerin in den Mittelpunkt des Geschehens stellt. Nach allgemeiner Ansicht – und indirekt auch vom Autor bestätigt – ist Anna O. das Vorbild der Heldin.« (Silvia Kronberger, Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie. Innsbruck u.a. 2002, S. 195; vgl. auch von derselben Autorin den Text: Elektra: stark – allein – hysterisch. In: Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie / Frauenfiguren im Musik-Theater. Hg. von dies. und Ulrich Müller. Salzburg u.a. 2003, S. 121–128, dort den ersten Satz des Aufsatzes [S. 121]: »Hugo von Hofmannsthals Elektra ist krank – sie leidet an Hysterie.«)

53 Worbs konstatiert: »Für den Zeitraum von 1903 bis 1907 läßt sich eine Auseinandersetzung Hermann Bahrs mit der Psychoanalyse, die sich allerdings auf die ›Studien über Hysterie‹ beschränkt, nachweisen. 1903, als Bahr zum erstenmal auf die Studien zurückgreift, ist auch das Jahr, in welchem Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler dieses Werk lesen. Dies kann angesichts des regen Gedankenaustauschs zwischen den Dreien keine zufällige Übereinstimmung sein.« (Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 140)

54 Vgl. B II, S. 142. Hier ist der undatierte Brief unter den Briefen vom Mai 1904 eingeordnet, was durchaus plausibel erscheint.

55 Michael Worbs, Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals »Elektra«. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hg. von Thomas Anz. Würzburg 1999, S. 3–16, hier S. 7.

56 Vgl. zur Frage der Datierung von Hofmannsthals Brief an Hermann Bahr und zu Hofmannsthals Kenntnis der »Studien über Hysterie« auch Bergengruen, Mystik der Nerven (wie Anm. 4), S. 17f. Im Gegensatz zu meiner Argumentation überlegt Bergengruen, »ob der Vorschlag […] diesen Brief vorzudatieren, nicht einiges für sich hat.« (Ebd., S. 18)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Hysterie durch Freimachung einer unterdrückten Erinnerung«,[57] die er sinngemäß dem »Dialog vom Tragischen« von 1904 entnommen haben könnte.[58] So könnte man sogar zu der Annahme tendieren, daß Hofmannsthal zum Zeitpunkt der Niederschrift seiner »Elektra« die »Studien über Hysterie« noch gar nicht kannte. Allerdings steht ein späterer Bericht Ernst Hladnys im Widerspruch zu dieser Auslegung. Darin heißt es, daß Hofmannsthal auf die Frage, »ob er bei der Formulierung seiner Charaktere wissenschaftliche Bücher, die sich mit der Nachtseite der Seele […] beschäftigen zu Rate gezogen«[59] habe, folgendes mitgeteilt habe:

> Auf die Charakteristik [der Elektra] hat kein Buch merklichen Einfluß gehabt […]. Doch habe ich immerhin damals in zwei ganz verschiedenartigen Werken geblättert, die sich wohl mit den Nachtseiten der Seele abgeben: das eine die ›Psyche‹ von Rohde, das andere das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud.[60]

Während der Einfluß von Erwin Rohdes »Psyche« von 1898, einer altphilologischen Darstellung der griechischen Religion, jedoch am Dramentext selbst eindeutig belegbar ist, was auf Hofmannsthals genaue Kenntnis dieses Werkes schließen läßt,[61] gilt dies nicht in gleichem Maße für intertextuelle Bezüge zu den »Studien über Hysterie«. Die Parallelen, die Worbs anführt, überzeugen jedenfalls im Einzelnen nicht von der These, daß Elektra unmittelbar nach dem Vorbild der Anna O. konstruiert worden sei.[62] Dennoch muß der Umstand ernstgenommen

57 B II, S. 142.

58 Insofern ist es auch nicht weiter erstaunlich, daß Worbs in Hofmannsthals »Das Leben ein Traum« Entlehnungen aus den »Studien über Hysterie« feststellt, die bis ins sprachliche Detail gehen – selbiges aber nicht für die »Elektra« nachgewiesen werden kann.

59 SW VII Dramen 5, S. 459.

60 Ebd.

61 Erwin Rohde, Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Reprografischer Nachdruck der 2. Aufl. von 1898. Darmstadt 1991 (vgl. zum Einfluß von Erwin Rohdes religionsgeschichtlicher Studie auf Hofmannsthals »Elektra« Bergengruen, Mystik der Nerven [wie Anm. 4], S. 59–63 sowie Vogel, Priesterin künstlicher Kulte [wie Anm. 1], S. 288–290).

62 So nennt Worbs etwa als eine Parallele zwischen Anna O. und Elektra die traumatische Bindung an den Tod des Vaters (vgl. Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 282f.). Diese ist nun aber nicht etwa eine Erfindung Hofmannsthals auf Anregung von Breuer und Freud, sondern bereits in der »Elektra« des Sophokles' konstitutiver Bestandteil des Mythos. Ebenfalls läßt sich die Behauptung, Elektra befände sich ebenso wie Anna O. in einem hysteriebedingten »alinierten, halluzinatorischen« Zustand, auf der Grundlage von Hofmannsthals Text nicht ausreichend belegen. Ohne Frage ist Elektra wenig präsent im Sinne von gegenwärtig, so führt sie lange, »gegen den Boden« gesprochene Monologe und gleicht einem »Nachtwand-

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

werden, daß Hofmannsthal selbst – wenn auch mit einigem zeitlichen Abstand – sein Drama mit den »Studien über Hysterie« in Verbindung bringt. Allerdings bleiben Aussagen über die Genauigkeit seiner Kenntnis des Buches von Breuer und Freud spekulativ. Ob Hofmannsthals Wissen über die Hysterie das Resultat eines ›Durchblätterns‹ der »Studien über Hysterie« oder einer ›Eingebung‹[63] war, in Gesprächen mit Bahr, Schnitzler oder anderen Mitgliedern des Jung-Wiens erworben worden ist oder Hofmannsthal etwa bereits im Wintersemester 1895/96 in den Vorlesungen des Ästhetikprofessors Alfred Freiherr von Berger mit dem Buch Breuers und Freuds konfrontiert wurde,[64] muß angesichts widersprüchlicher Zeugnisse offenbleiben. Da aber die Analyse des Chandos-Briefs belegen konnte, daß bereits in diesem Text hysterische Elemente verarbeitet wurden, ist davon auszugehen, daß Hofmannsthals Werke bereits 1902, also auf jeden Fall – selbst wenn man Worbs frühe Datierung akzeptieren würde – vor dem Verfassen des fraglichen Briefes an Bahr, von der allgemeinen ›hysterischen Atmosphäre‹ Wiens durchdrungen waren.

Für die »Elektra« kann daher wie für den Chandos-Brief ein umfangreiches Repertoire an schriftlichen und auch visuellen Quellen angenommen werden. Dadurch ergibt sich nun aber auf der Ebene des intertextuellen Gefüges der Tragödie als auch in Bezug auf Elektras charakteristische Sprachbeherrschung, respektive der Beherrschung ihrer

ler«, doch scheint dies nicht unbedingt sein »Vorbild im Hypnoid« der Anno O. haben zu müssen, sondern kann – wie weiter unten unternommen wird – mit Elektras Fixierung auf Vergangenes und Zukünftiges erklärt werden.

63 So zitiert etwa Bernd Urban gegen Worbs' These, daß Hofmannsthal Elektras Persönlichkeitsspaltung nach dem Vorbild psychoanalytischer Ausführungen in den »Studien über Hysterie« gestaltet habe, zu Recht, was der Autor bereits 1894 über Adele Sandrock schrieb: »Ihr bewusstes Ich und das traumhafte, das schauspielerische, wissen voneinander nichts. Die Äußerungen des bewussten sind sprunghaft, gemein, ohne Zusammenhang, lassen ein höchst verstümmeltes Weltbild erraten. Sie vermag sich über nichts zu wundern. Alle Eindrücke fallen und versinken lautlos wie in tiefem Wasser. Offenbar dringen die Erfahrungen in das andere Ich hinüber und kommen dort zu einem komplexen Ausdruck (ähnlich wie bei musikalischen Virtuosen). Diese Spaltung des Ichs scheint die Daseinsform des reproduzierenden Genies zu sein.« (Bernd Urban, Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt a. M. u. a. 1978, S. 26) Hofmannsthal war das Phänomen zweier voneinander unabhängiger Bewußtseinszustände also unabhängig von Freuds und Breuers Überlegungen zu diesem Thema schon früh vertraut.

64 Alfred von Berger hatte bereits im Februar 1896 in der »Wiener Morgen-Presse« eine Rezension zu den »Studien über Hysterie« veröffentlicht, die Hofmannsthal gekannt haben dürfte (vgl. Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 88, sowie Urban, Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse [wie Anm. 63], S. 20).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Person durch Sprache, durchaus eine wichtige Parallele zur Krankheit der Hysterie, die ebenfalls eine willkürliche und maßlose Kombinatorik von Zeichen und Zitaten zum Prinzip hat. Es steht zu vermuten, daß für Hofmannsthal das Motiv der Hysterie zu einem Erzählmodell wird, innerhalb dessen sich seine Auffassung von den Möglichkeiten und Grenzen der Sprache artikulieren läßt. Hofmannsthals Interesse an der Hysterie wird dabei dadurch gespeist, daß er als Schriftsteller mit der Hysterikerin nicht nur die Leidenschaft für die *synkretistische* Kunst der Sprach-Bastelei, sondern auch den Verlust des Glaubens an jegliche Form sprachlicher Authentizität teilt.[65] Ein Körper, der als Artikulations- und Gedächtnisorgan fungiert, die Infragestellung eines selbst-bewußten Subjekts und die Zersplitterung der personalen Identität sowie die Gegensätzlichkeit von Sprechen und Tun sind diejenigen Aspekte, die den Hysteriediskurs im Wien der Jahrhundertwende mit Hofmannsthals poetischer Sprachkritik verbinden.

Sprachgewalt, Sprachverlust und Körpersprache

Das Verhältnis von Sprechen und Schweigen ist ein zentrales Moment in Hofmannsthals Bearbeitung des Elektrastoffes. Sein Interesse an diesem wurde denn auch durch die »überfließend lange […] Rede«[66] der Titelgestalt motiviert, die als eines der wichtigsten Handlungselemente bereits bei Sophokles angelegt ist: Während Orest die unausweichliche Tat begeht, redet Elektra nur unentwegt davon und wird entsprechend häufig zum Schweigen angehalten. Diese Figurengestaltung verschärft Hofmannsthal in seiner Bearbeitung der antiken Tragödie noch. Die äußeren Umstände der Handlung werden zurückgedrängt und das seelische Geschehen tritt in der Rede der Protagonistin in den Vordergrund.[67]

65 Vgl. dazu Vogel, Priesterin künstlicher Kulte (wie Anm. 1), S. 304.
Juliane Vogel danke ich an dieser Stelle für die anregenden und den vorliegenden Aufsatz bereichernden Gespräche über Hysterie als *bricolage,* das hysterische Erzählen und die Frage, ob Hofmannsthals Elektra am Ende des Dramas eigentlich tatsächlich stirbt (vgl. dazu weiter unten).

66 Sophokles, Elektra. Übersetzt von Georg Thudichum. Leipzig um 1924, S. 55.

67 Um die Innenwelt, das Seeleleben seiner Hauptfigur voll entfalten zu können, verzichtet Hofmannsthal auf einige Elemente des antiken Dramas. Kurz nach Arthur Schnitzlers »Lieutenant Gustl« (1900) entstanden, könnte Hofmannsthals »Elektra« daher womöglich als die dramatische Verwirklichung des von Schnitzler in die deutschsprachige Erzählprosa eingeführten inneren Monologs betrachtet werden – wenngleich der durch die Gattung des

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Isoliert von ihrer Familie und gefangen in der quälenden Erinnerung an den Mord an ihrem Vater, beschwört Elektra in rauschhaften Monologen die blutrünstige Vision einer Rache durch ihren Bruder. Ihrer Sprachmacht steht dabei eine gewisse Ohnmacht in ihrer körpersprachlichen Ausdrucksweise gegenüber, die – abgesehen von der Schlußszene[68] – sehr zurückgenommen ist und die erlittene Traumatisierung und ihre gesellschaftliche Außenseiterposition unterstreicht: Ihre Bewegungen werden als tierartig beschrieben, sie reagiert verschreckt wie eine »wilde Katze«,[69] faucht und reckt »ihre Finger wie Krallen« (E, 64) nach den sie umgebenden Menschen und hält sich ansonsten vor allem an die Wände des Palastes gedrückt und in dunkle Winkel gekauert auf. Sie steht unter »entsetzlicher Spannung« (E, 106); immer wachsam ist sie jederzeit bereit, sich durch einen Sprung wieder zurück in die Dunkelheit des verwinkelten Hofes zu retten. Ihre Körperhaltung ist »starr« (E, 74), sie bewegt sich ruckartig (vgl. E, 106).

Vorbilder für diese spezifische Art der Körper-Sprache lieferte das zeitgenössische und kulturgeschichtliche Archiv der Hysterie. So berichtet etwa Freud in den »Studien über Hysterie« von seiner Patientin Emmy v. N., daß diese »ihr Gesicht zum Ausdruck des Grauens und des Ekels«

Dramas hervorgerufene Zwang zur objektivierten Personenhandlung zwangsläufig nur eine beschränkte Realisierung dieses Konzepts erlaubt (vgl. zum inneren Monolog bei Schnitzler Ursula Renner, Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers »Lieutenant Gustl«. In: Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. von Sabine Schneider. Würzburg 2010, S. 31–52, sowie zur zeitgenössischen Diskussion über den Monolog auf der Theaterbühne den Abschnitt ›Der Monolog im Rampenlicht‹. In: Arthur Schnitzler, Lieutenant Gustl. Hg. und kommentiert von Ursula Renner unter Mitarbeit von Heinrich Bosse. Frankfurt a. M. 2007, S. 104–110).

In Hofmannsthals »Elektra«-Fassung entfällt der einleitende Prolog, der die Geschichte von Elektras Bruder Orest erzählt und dessen Rückkehr an den Hof der Atriden ankündigt. Die Handlungen der Figuren werden nicht durch einen kommentierenden Chor bewertet oder durch die Darlegung einer Vorgeschichte erklärt. Auch Ort und Zeitpunkt der Handlung sind von Hofmannsthal – bei Beibehaltung der raum-zeitlichen Kontinuität – entsprechend verändert worden: Während Sophokles' Drama bei Tagesanbruch beginnt, nimmt Hofmannsthals Einakter genau die »Dauer einer langsamen Dämmerung« ein (vgl. Authentische Vorschriften für die Inszenierung, ca. Oktober 1903 [SW VII Dramen 5, S. 381]). Intendiert ist – ebenso wie mit der Verlagerung des Orts der Handlung in den Hinterhof des Palastes – die Schaffung einer Atmosphäre von »Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit« (ebd., S. 379). Die Helligkeit des Tages und des Vorplatzes des Königshauses werden gegen das »Lauernde, Versteckte des Orients« (ebd., S. 380) vertauscht. All dies sind Elemente, die die Verlagerung der Handlung ins Innere der Figuren auf der Ebene der Inszenierung widerspiegeln.

68 Vgl. dazu weiter unten.

69 Hugo von Hofmannsthal, Elektra. In: SW VII Dramen 5, S. 59–110, hier S. 63 (im folgenden Text mit der Sigle »E« zitiert).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verziehe und ihre »Hand mit gespreizten und gekrümmten Fingern« gegen ihn ausstrecke.[70] Aber auch die früheren Hysterikerinnen auf den Abbildungen der Charcotschen Ikonographie[71] weisen eine auffallende Ähnlichkeit etwa mit Gertrud Eysoldt in der Rolle der Elektra auf: am Bode kauernde Frauengestalten, verwahrloste und verkrampfte Körper, den Blick ins Leere gerichtet.[72] Die andere Seite der Hysterie, die wilden Anfälle der Hysterikerinnen der Salpêtrière sowie die aussagekräftige Körpersprache der Patientinnen Breuers und Freuds scheinen in Hofmannsthals Elektra-Figur hingegen weniger umgesetzt.[73] Im Vordergrund seiner Figurengestaltung steht vielmehr die sprachliche Kraft und Macht der Protagonistin.[74]

Sprachverlust – *das* Thema des Chandos-Briefs – scheint in Hofmannsthals Drama hingegen eher in den Figuren der Schwester und der Mutter Elektras anzuklingen:

> […] Mir ist die Kehle
> wie zugeschnürt, ich kann nicht einmal weinen,
> wie Stein ist alles! […] (E, 69f.)

beklagt etwa Chrysothemis eine ihrer körperlichen Reaktionen auf den psychischen Schmerz. Als ›globus hystericus‹ ist dieses Symptom im medizinisch-psychoanalytischen Kontext der Zeit bekannt.[75] Es führt zu einem temporären Verlust der Stimme und wird zu den hysterischen Sprachstörungen gezählt. Korreliert in der Charakterisierung der Elek-

70 Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 67f.

71 Vgl. Georges Didi-Huberman, Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. München 1997.

72 Vgl. etwa den Wiederabdruck von Fotos, die Gertrud Eysoldt in der Rolle der Elektra zeigen, in: Gertrud Eysoldt/Hugo von Hofmannsthal. Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. und mit einem Nachwort von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996, S. 65 und S. 68–70.

73 Dies gilt allerdings nicht für die letzte Szene, in der Elektra eine Art hysterischen Tanz, eine »Chorea« in der Terminologie Charcots, zu vollziehen scheint. Vgl. dazu weiter unten.

74 Bedeutsam ist, daß angesichts von Elektras verbaler Kraft diejenigen Momente, in denen die Protagonistin verstummt, ein um so größeres Gewicht erhalten. Elektra verliert ihre Sprache erst gegen Ende des Dramas: kurzfristig nachdem ihr der Tod ihrer Mutter bewußt wird und schließlich endgültig in der Schlußszene (vgl. dazu weiter unten). Zunächst wird Elektras temporärer Sprachverlust jedoch von den Umstehenden, die Elektra aufgrund ihres Schweigens kaum erkennen, als äußerst ungewöhnlich wahrgenommen: »Erste / Seht ihr denn nicht: dort an der Tür steht einer! / Chrysothemis / Das ist Elektra! Das ist ja Elektra! / Zweite / Warum spricht sie denn nicht? / Chrysothemis / Elektra, / warum sprichst du denn nicht?« (E, 106f.)

75 Der ›globus hystericus‹ spielt etwa eine Rolle in der Krankengeschichte der Katharina bei Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 144.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tra-Figur bei Hofmannsthal Sprachmacht mit einer gewissen Erstarrung des Körpers, so geht der Verlust der Sprache bei Mutter und Schwester analog dazu mit einem verstärkten unwillkürlichen Einsatz der körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten einher: »mir zittern / die Knie bei Tag und Nacht« (E, 69),[76] berichtet Chrysothemis. Und Klytämnestras Körper wird »von *sprachlosem* Grauen *geschüttelt*« (E, 85),[77] während Elektra »das ihr gemäße Mordinstrument, ihr Wort, [ergreift,] um damit der Mutter einen fürchterlichen Schlag zu versetzen«.[78]

Klytämnestra und Chrysothemis sind – so läßt sich festhalten – ebenso wie Elektra durch ein Verhalten gekennzeichnet, das man um die Jahrhundertwende von Hysterikerinnen kannte, allerdings weist Hofmannsthal seinen Frauenfiguren jeweils verschiedene Aspekte der hysterischen (Körper-)Sprache zu. Sie müssen daher eher als Mittel zur Charakterisierung der Figuren und als Merkmale ihrer Persönlichkeit verstanden werden und nicht als Kennzeichnung eines pathologischen Zustandes. Dahingehend muß auch folgende Äußerung Hofmannsthals verstanden werden: »Die Tat der Pagen Alexanders war Hysterie – die der Elektra geht aus einer Art Besessenheit hervor.«[79]

Der Körper als Gedächtnis

Der Körper ist bei Hofmannsthal nicht nur als Artikulationsorgan, sondern auch als Ort der Erinnerung konzipiert: »Das Gedächtnis gehört nur dem Körper: er reproduziert scheinbar das Vergangene«.[80] Im Falle

76 Vgl. außerdem folgende Textstellen: »Chrysothemis / […] wenn sie zittert / ist sie am schrecklichsten« (E, 74); »Elektra / Mutter, / du zitterst ja!« (E, 83); »Elektra / Ich seh's in deinen Augen. / Allein an deinem Zittern seh' ich auch, / daß er noch lebt« (E, 84). Zittern kommt im Repertoire der körperlichen Ausdrucksweisen Elektras hingegen nur einmal vor und zwar in dem Moment, in dem ihr der totgeglaubte Bruder begegnet (vgl. E, 96).

77 Hervorh. d. Verf.; vgl. auch Chrysothemis' Verstummen im Gespräch mit Elektra (E, 91). In Klytämnestras Erscheinen kann man zudem das divenhafte Gehabe der Hysterikerinnen auf Charcots Bühne wiedererkennen. Ihr Auftreten versetzt sie immer sogleich in die Mitte des Raumes; ihre Körpersprache ist viel exaltierter und ausdrucksstärker als diejenige Elektras. Dies läßt sich etwa bereits an Hofmannsthals Anweisungen für ihren ersten Auftritt ablesen (vgl. E, 74).

78 Barbara Surowska, Die Einheit von sprachlichem und außersprachlichem Ausdruck bei Hofmannsthal. Am Beispiel der »Elektra«. In: Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. von Michael Klein und Sigurd Paul Schleichl. Innsbruck 1982, S. 59–69, hier S. 62.

79 Aufzeichnungen zu »Ad me ipsum«. In: SW VII Dramen 5, S. 474.

80 Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1890. In: GW RA III, S. 333.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seiner Dramenfigur Elektra illustriert Hofmannsthal mit Hilfe eines Bildes, wie man sich diese körperliche Fähigkeit zur Erinnerung vorstellen muß – wo Breuer und Freud in den »Studien über Hysterie« von einem »Fremdkörper«[81] sprechen, der sich aufgrund eines traumatischen Erlebnisses in der Psyche ihrer hysterischen Patientinnen festgesetzt habe und deren Leiden verursache, erfindet Hofmannsthal zur Darstellung des leibhaftigen Gedächtnisses ein literarisches Bild: einen Geier, der den Körper seiner Hauptfigur bewohne. Diese Metapher, die Hofmannsthal Erwin Rohdes Buch »Psyche« entnommen haben dürfte,[82] wird gleich in der ersten Szene, dem Gespräch der Dienerinnen eingeführt. Darin berichtet eine Magd von einem Schlagabtausch mit Elektra:

> […] »Wenn du hungrig bist«, gab ich zur Antwort,
> »so ißt Du auch«, da sprang sie auf und schoß
> gräßliche Blicke, reckte ihre Finger
> wie Krallen gegen uns und schrie: »Ich füttre«,
> schrie sie, »mir einen Geier auf im Leib.« (E, 64)

Im Laufe des Dramas wird deutlich, daß die Geier-Metapher für das von Elektra erlebte Verbrechen und den dadurch hervorgerufenen Haß auf die Mörder ihres Vaters steht. So fordert Elektra ihre Schwester auf, es den Geiern gleich zu tun, sich passiv zu verhalten und auf den Tod (Klytämnestras und Aegisths) zu warten: »Sitz an der Erd' wie ich und wünsch den Tod / und das Gericht herbei auf sie und ihn.« (E, 69) Und Klytämnestra fühlt sich im Vorgriff auf ihr Schicksal, das ihr von Elektra zugedacht ist und worauf der »Geier« im Inneren ihrer Tochter wartet, »lebend, wie ein faules Aas« (E, 79) vergehen. Elektras ›inkorporierter Geier‹ gemahnt also all jene an den Tod, die diesen, so wie die Gattenmörderin Klytämnestra, aus ihrem Leben ausschließen wolle. Diese seien –

81 Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 185.

82 Vgl. SW VII Dramen 5, S. 210 und S. 476.
Eine mögliche andere Quelle für Hofmannsthals Geier-Metaphorik könnte aber auch James Georg Frazers fulminante ethnologische Studie »The Golden Bough« (1890) sein, die eine Interpretation eines rituellen Geieropfers unternimmt (James Georg Frazer, The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Herfordshire 1993, S. 500). Ich entnehme den Hinweis auf diese Textstelle einem Aufsatz David Wellberys, in dem der Chandos-Brief als Dokument einer »sakrifiziellen Poetologie« gelesen wird, die sich um die »Imagination des Opfers zentriert.« (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, hier S. 298, für den Hinweis auf die Textstelle bei Frazer s. ebd. S. 306)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

so Elektra – wie das »Vieh«, denn nur dieses vergesse und sei sich dabei der Allgegenwart des Todes(geiers) nicht bewußt:

> Das Vieh schläft ein, von halbgefreßner Beute
> die Lefze noch behängt, das Vieh vergißt sich
> und fängt zu käuen an, indes der Tod
> schon würgend auf ihm sitzt […]. (E, 71)

Passend zu dieser Darstellung des Traumas als einer Art Leibesfrucht, schildert Elektra ihrem Bruder die Verwandlung von einer begehrenswerten jungen Frau zu einer haßerfüllten Furie als eine Entjungferungs- und Vergewaltigungsszene: Der tote Vater habe ihr aus Eifersucht »den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam« (E, 102) geschickt. Von den erzwungenen Nächten mit diesem ›Gatten‹ berichtet Elektra:

> Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet
> wie eine Viper, über mich in mein
> schlafloses Bette lassen, der mich zwang,
> alles zu wissen, wie es zwischen Mann
> und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,
> in denen ich's begriff! Da war mein Leib
> eiskalt und doch verkohlt, im Innersten
> verbrannt. Und als ich endlich alles wußte,
> da war ich weise, und die Mörder hielten
> – die Mutter mein' ich, und den, der bei ihr ist, –
> nicht einen meiner Blicke aus! (E, 102)

Elektras »gräßliche[n] Blicke« (E, 64) sind – auf der Bildebene formuliert – die nach außen gerichtete Wirkung des in einem gewaltsamen Geschlechtsakt mit dem – ebenfalls »[g]räßlichen« – Bräutigam empfangenen »Geiers«.[83] Bereits eingangs schildern die Dienerinnen, daß niemand

[83] Den »tödlichen Blick« hat Elektra mit ihrer Mutter, die tatsächlich das Bett mit Agamemnon geteilt hat und nun neben dessen Mörder schläft, gemein: »sie schickt / den Tod aus jedem Blick.« (E, 73)

Im übrigen wird durch die oben zitierte Textstelle auch die Quelle von Elektras Kenntnissen im Sexuellen aus einer imaginierten Vergewaltigungsszene begreiflich. (Daß Teile von Visionen und Träumen in die Realität hineinreichen und dort Wirkung zeigen, ist typisch für Hofmannsthals Drama.) Für Elektra verknüpfen sich Sexualität und Gewalt aber nicht nur auf der Ebene dieser Vorstellung, die auf der Bildebene Aufschluß über die Herkunft des Geiers in ihrem Inneren gibt, sondern auch in der Tat Klytämnestras. Denn Elektras Traum besteht nicht nur darin, daß die Mutter den Vater ermordet hat, sondern ist zudem unlösbar mit Klytämnestras Mordmotiv verknüpft: dem sexuellen Begehren nach einem anderen Mann, Elektras Onkel Aegisth, – auch von daher erklärt sich Elektras Abscheu gegenüber allem Sexuellen. Ehebruch und Mord, ungezügelte Sexualität und Gewalt gehen für sie

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Haus sei, »der ihren Blick aushält« (E, 65). Dies wird durch Klytämnestras Furcht vor Elektra bestätigt: »Wenn sie mich mit den Blicken töten könnte!« (E, 75) So »hohläugig« wie Elektras Haß beschrieben wird, so quälend wird ihr starrer Blick empfunden.

Auch hier wird also eine somatische Manifestation und Materialisation der leidenden Psyche gestaltet – ein Mechanismus, der in den »Studien über Hysterie« als »Konversion«[84] beschrieben wird und den Elektra in die Worte faßt: »[U]nser Leib, […], starrt vor dem Unrat, dem wir dienstbar sind!« (E, 66) Daß der Körper als eine Art materielles Gedächtnis fungiert, wird auch an dem Umstand deutlich, daß Elektra die Körper und Körperbewegungen der anderen Dramenfiguren ebenfalls als »Merkzeichen«[85] der erlittenen Tat erlebt. Das gilt in besonderem Maße für ihre Verwandten. So registriert sie bei Chrysothemis' Erscheinen auf der Bühne zunächst nur das Gesicht der Schwester.[86] Diese in der hysterischen Symptomatologie als ›Gesichtsfeldeinengung‹ bekannte partielle Wahrnehmung der Umgebung,[87] die bei Hofmannsthal bereits in der ›Makropsie‹ des Lord Chandos eine Literarisierung erfahren hat, unterstreicht, daß Elektra ihre Umwelt ausschließlich in Bezug auf ihr Trauma betrachtet.[88] Zwar ist dies auch einer derjenigen typischen Züge von Hysterikerinnen, wie sie von Breuer und Freud beobachtet werden.[89] Bei Hofmannsthal wird dadurch aber nicht in erster Linie eine

Hand in Hand, es ist für sie nicht zu unterscheiden, ob das »Stöhnen« im Haus das eine oder andere Ereignis zur Ursache hat (vgl. E, 76; zum Motivkomplex der Blicke, der Vergewaltigung und des Hasses vgl. auch David E. Wellbery, Tragische Inversion. Eine gattungstheoretische Glosse zu Hofmannsthals Elektra. In: Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Hg. von Eva Esslinger u. a. Frankfurt a. M. 2010, S. 276–291, bes. S. 287–290; zur Verknüpfung von Liebesmystik und Gewalt vgl. Bergengruen, Mystik der Nerven [wie Anm. 4], S. 63–82; als Leitmotiv des Dramas macht auch Monika Fick neben dem Mord Zeugung und Geburt aus, vgl. Monika Fick, Sinnenwelt und Weltenseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende.Tübingen 1993, S. 350f.).

84 Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 31 und S. 105.

85 SW VII Dramen 5, S. 226.

86 Vgl. ebd., S. 68.

87 Vgl. Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 46.

88 Als Chrysothemis abwehrend ihre Arme hebt, erblickt Elektra in dieser Geste sogleich die Verteidigungshaltung des sterbenden Vaters: »Was hebst du die Hände? / So hob der Vater seine Hände, / da fuhr das Beil hinab und spaltete / sein Fleisch.« (E, 68)

89 »Alles, was nur entfernt daran [an das das Trauma auslösende Ereignis] erinnern kann, wird von den hysterisch Kranken unwillkürlich und ihnen unbewusst in Beziehung zu diesen Erschütterungen gebracht. Das assoziative, das mimetische, das repräsentative Vermögen zeichnet die Hysterie und die Disposition zu ihr aus.« (Renate Schlesier, Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie. Frankfurt a. M. 1981, S. 41f.)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hysterische Persönlichkeit gekennzeichnet, vielmehr geht es ihm darum, die Familienzugehörigkeit und schicksalhafte Verbundenheit der großen Frauenfiguren seines Dramas zu betonen,[90] denen allen dreien ihre Geschichte unwiderruflich in den Körper geschrieben ist.[91]

Spaltungen

Hofmannsthals Elektra ist der Gegenwart entfremdet. Das wird bereits im Eingangsmonolog deutlich, in dem die Schilderung des Mordes an ihrem Vater die ersten 15 Verse einnimmt, während die zweite Hälfte des Monologs – mit 33 Versen mehr als doppelt so lang – die verbale Ausgestaltung der Rachefantasie zum Inhalt hat. Dazwischen sind lediglich vier Verse eingeschaltet, in denen Elektra ihren toten Vater beschwört, sich ihr zu zeigen:

> Vater!
> Ich will dich sehen, laß mich heute nicht allein!
> Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort
> Im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind! (E, 67)

Die Gegenwart nimmt zwischen dem imaginären Wiedererleben des Tathergangs und der Vision von der zukünftigen Rachetat nur sehr wenig Raum ein und dient lediglich der Anrufung des Ermordeten. So ist Elektra zum einen an die Vergangenheit gefesselt, und zum anderen ist der Sinn ihres Daseins in die Zukunft verschoben. Selbstvergessenheit in der Gegenwart – was Hofmannsthals Briefschreiber Chandos zumin-

90 Dafür bedient Hofmannsthal sich auch noch einer anderen um 1900 bekannten Variante der hysterischen Körpersprache, die vor allem die Hysterikerinnen der Salpêtrière aufwiesen: den Dermagraphismus. Darunter wurde eine hypersensible Körperoberfläche verstanden, die sich, übt man etwa mit einem spitzen Gegenstand Druck aus, quasi beschriften läßt. Die diesem Phänomen, das Georges Didi-Huberman als »graphische Ekstase« einer »autographische[n] Frau« beschreibt, zugrundeliegende Vorstellung, daß die Körperoberfläche die Psyche in Form einer Einschreibung repräsentiert, findet sich auch in Hofmannsthals Drama. So beklagt Chrysothemis die körperlichen Spuren, die das vergebliche Warten auf die Rückkehr des Bruders hinterlasse: »[…] Mit Messern / gräbt Tag um Tag in dein und mein Gesicht / sein Mal« (E, 70; vgl. Georges Didi-Huberman, Graphische Ekstase. In: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper und Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hg. von Silvia Eiblmayr u. a. München u. a. 2000, S. 288–301, hier S. 288).

91 »Es sind für den Geist unzählige Welten möglich, für den Leib nur eine«, konstatiert Hugo von Hofmannsthal noch 1925 in seinem »Dialog zwischen Schauspieler und Dichter« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 212).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dest augenblickshaft vergönnt ist – ist Elektra nicht möglich, weil sie sich mit Leib und Seele der Treue zu ihrem ermordeten Vater verschrieben hat.[92]

Aber auch in den Dramenfiguren Klytämnestra und Chrysothemis wirkt die Vergangenheit im Gegenwärtigen, obwohl diese – im Gegensatz zu Elektra – nichts sehnlicher wünschen, als vergessen zu können. Alle drei Frauenfiguren, von denen Hofmannsthal sagt, sie seien ihm, wie »Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbentones gleichzeitig aufgegangen«,[93] erleben aufgrund ihrer schicksalhaften Verkettung mit der Vergangenheit einen traumatisch bedingten Verlust eines Teils ihrer Persönlichkeit:[94] Elektra, weil sie im Bestreben, ihrem Vater die Treue zu halten, unfähig ist, den Lauf der Zeit zu akzeptieren. Klytämnestra und Chrysothemis, weil sie einen Teil ihrer Vergangenheit verleugnen. Während jedoch Klytämnestra und Chrysothemis einen Identitätsverlust erleiden, der mit einem Verstummen und einem verstärkten Einsatz der Körpersprache einhergeht, wird Elektras Persönlichkeit vollkommen von ihrer Erinnerung, ihrer verbalen Reproduktion und der Hoffnung auf die Rachetat eingenommen. Ihr Trauma *ist* ihre Identität.

Verglichen mit dem Krankheitsbild der Hysterie, so wie es sich um 1900 darstellt, erscheinen die drei tragenden Frauenfiguren des Dramas wie Verkörperungen der verschiedenen Bewußtseinszustände, in denen sich das Leben der Hysterikerinnen vollzieht. Breuer und Freud nehmen nämlich an, daß die Persönlichkeit der Hysterischen in zwei voneinander

92 War sie ehemals »eines Königs Tochter« (E, 101), so ist sie nun das »Blut des Königs Agamemnon« (E, 99).

93 Mitteilungen an Erst Hladny (ca. 1909–1911). In: SW VII Dramen 5, S. 459.

94 In beiden Fällen führt das Fehlen eines Teiles der Persönlichkeit zu einer Krise des Subjekts: Chrysothemis verliert nicht nur ihr Kurzzeitgedächtnis – »Mein Kopf ist immer wüst. Ich kann von heut / auf morgen nichts behalten« (E, 71) –, sie scheint sich zudem selbst an die verdrängte, aber unbewältigte Vergangenheit verloren zu haben: »Ich möchte beten, daß ein Gott ein Licht / mir in der Brust anstecke, daß ich mich / in mir kann wiederfinden!« (E, 71) Klytämnestra – durch ihre Schuld ungleich stärker als ihre Tochter Chrysothemis zur Verdrängung ihrer eigenen Tat gezwungen – besteht, um ihr Gewissen zu entlasten, auf der Wandelbarkeit des Subjekts und der Inkohärenz der Person (vgl. E, 82). Während Elektra der Gegenwart keinen Raum läßt und sich dabei von ihrer ursprünglichen Persönlichkeit entfremdet, führt Klytämnestras Verdrängung der Vergangenheit ebenfalls dazu, daß sie nicht mehr in der Lage ist, sich ein Bild von ihrer eigenen Person zu machen. Ständig auf der Flucht vor ihren Taten und den bösen Träumen, erleidet sie analog zu Chrysothemis einen Identitätsverlust: »[…] ich weiß / auf einmal nicht mehr, wer ich bin, und das ist / das Grauen, das heißt mit lebendigem Leib / ins Chaos sinken […]« (E, 79).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unabhängige Bewußtseinszustände zerfalle: Während die Betroffenen sich normalerweise nicht bewußt an das Hysterie auslösende Ereignis erinnern können, tauchen im hypnoiden Zustand sehr intensive Vergangenheitsbilder auf, die verbal reproduziert werden können.[95] Hofmannsthal setzt dieses Symptom einer hysterischen ›Persönlichkeitsspaltung‹ nun jedoch nicht etwa in einer einzelnen Figur um,[96] vielmehr stellt er dessen Mechanismus im Zusammenspiel seiner weiblichen Hauptfiguren dar: Elektra steht für den Zustand des sogenannten ›Hypnoids‹. Chrysothemis und Klytämnestra hingegen repräsentieren die *normale* Verfassung der Hysterikerinnen, in der das Erlebnis verdrängt wird, sich deren Psyche aber hinter dem Rücken des Subjekts anderweitige Ausdrucksmöglichkeiten, etwa das Zittern des Körpers, sucht.[97]

Hofmannsthals literarische Umsetzung einer hysterischen ›Persönlichkeitsspaltung‹ übersteigt dabei die psychoanalytische Fassung dieses Phänomens bei weitem. Denn sein Drama weist nicht nur darauf hin, daß die personale Identität insbesondere durch Verdrängung der eigenen Geschichte gefährdet ist (Chrysothemis und Klytämnestra), sondern unterstreicht zudem, daß Elektras Unfähigkeit, den Mord zu vergessen und das Festhalten an dem Glauben an *eine* Identität ebenso dazu führen, daß das Subjekt seiner selbst entfremdet wird. Oder in den Worten Hofmannsthals ausgedrückt:

> 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 umbilden[de] Wasser im irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte.[98]

95 Freud/Breuer, Studien über Hysterie (wie Anm. 32), S. 35.

96 Das behauptet etwa Worbs, für den der Ausruf einer Dienerin, es »ist doch ihre Stunde, / die Stunde, wo sie um den Vater heult, / daß alle Wände schallen«, daraufhin deute, daß Elektra ebenso wie Breuers Patientin Anna O. zum Zeitpunkt der Dämmerung in einen Bewußtseinszustand falle, der vollkommen getrennt sei von ihrer sonstigen Persönlichkeit (vgl. auch Freud/Breuer, Studien über Hysterie [wie Anm. 32], S. 44f. und S. 48). Nur in diesem hypnoiden Daseinszustand sei ihr die Erinnerung an die Ermordung ihres Vaters und die verbale Reproduktion eben dieses hysterieauslösenden Ereignisses möglich (vgl. Worbs, Nervenkunst [wie Anm. 1], S. 289). Diese Behauptung ist schon deshalb schwer zu belegen, weil es im Dramentext keinerlei Hinweise auf Elektras Verhalten bei Tag gibt (vgl. dazu auch Vogel, Priesterin künstlicher Kulte [wie Anm. 1], S. 291, dort Anm. 14).

97 Vgl. zu »Elektra, Chrysothemis, Klytämnestra als drei Teile einer Persönlichkeit« auch Bergengruen, Mystik der Nerven (wie Anm. 4), S. 44–56.

98 Aufzeichnung von 1905. In: SW VII Dramen 5, S. 416.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›Talking cure‹ und Rachetat – Die Antinomie von Sprechen und Handeln

Hofmannsthals Elektra ist unfähig zu handeln. Ihr Medium ist die Sprache, in ihr hält sie die Erinnerung an den Mord an Agamemnon auch für all diejenigen wach, die lieber vergessen würden. Doch zum Vollzug der Rachetat oder wenigstens zu aktiver Beihilfe über bloß verbale Partizipation hinaus ist sie nicht fähig. So vergisst sie, Orest das Beil zu geben, mit dem der Vater ermordet wurde und das sie, im Boden vergraben, für den Tag der Sühne verwahrt hat. An der Tat selbst nimmt sie nur verbal Teil: »Triff noch einmal!« (E, 106) lautet ihre indes von niemanden gehörte Aufforderung an Orest, nachdem sie aus dem Inneren des Hauses den ersten Todesschrei Klytämnestras vernommen hat.

Mit dem Verhältnis von Rede und Tat behandelt Hofmannsthal in seiner »Elektra« ein Thema, das ihn sein Leben lang beschäftigt hat:

> Es ist das Problem das mich oft gequält u. beängstigt hat ([…] am stärksten in dem »Brief« des Lord Chandos […]) – wie kommt das einsame Individuum dazu, sich durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen, ja durch sie, ob es will oder nicht, rettungslos mit ihr verknüpft zu sein? – und weiterhin: wie kann der Sprechende noch handeln – da ja ein Sprechen schon Erkenntnis, also Aufhebung des Handelns ist – – mein persönlicher mich nicht loslassender Aspect der ewigen Antinomie von Sprechen und Tun […].[99]

In der Auseinandersetzung mit der Unvereinbarkeit von Sprache und Handlung liegt also eine Gemeinsamkeit von Hofmannsthals Chandos-Brief und seiner Tragödie. In welcher Weise wird diese Problematik also dem späteren Dramentext weiterentwickelt und gewendet?

Elektra ist, wie bereits dargestellt, eben deshalb nicht in der Lage zu handeln, weil ihr gesamtes Wesen von dem Wunsch nach Rache durchdrungen ist. Ihr *verbaler* »Kult der Tat«[100] hindert sie am Vollzug derselben. Freud hat diese Tragik des »Gegenwillens« im Jahr 1896 als charakteristisch für die hysterische Persönlichkeit beschrieben:

[99] Hofmannsthal am 14. Februar 1921 in einem Brief an Anton Wildgans. In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 296f.

[100] Heinz Wetzel, Elektras Kult der Tat – ›Freilich mit Ironie behandelt‹. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1979, S. 354–368, hier S. 354.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> [I]m ganzen verdankt die Hysterie […] dem Hervortreten des Gegenwillens jenen dämonischen Zug, der ihr so häufig zukommt, der sich darin äußert, daß die Kranken gerade dann und dort etwas nicht können, wo sie es am sehnlichsten wollen.[101]

Doch darf diese Parallele nicht über einen großen Unterschied zwischen der psychoanalytischen Hysterietheorie und Hofmannsthals Dramenkonzeption hinwegtäuschen. Während Breuer und Freud die Sprache als ein adäquates therapeutisches Mittel zur Überwindung eines traumatischen Ereignisses in der Vergangenheit betrachten,[102] wird an Elektra das Scheitern der ›talking cure‹ vorgeführt: Ihr gelingt es nicht, sich von ihrem Trauma zu befreien, statt dessen wird die verbale Reproduktion der Erinnerung an die Ermordung ihres Vaters zum bestimmenden Inhalt ihres Daseins. Sie steckt sozusagen in der ›talking cure‹, die für sie keine Heilmethode, sondern ein Zwang ist, fest. Dieser führt sogar dazu, daß sie die in ihrer Rede so ausgiebig beschworene Rachetat gefährdet, indem sie beinahe die Ankunft Orests lauthals verrät: »Seid ihr von Sinnen«, wird sie von Orests Pfleger zurechtgewiesen,

> daß ihr euren Mund
> nicht bändigt, wo ein Hauch, ein Laut, ein Nichts
> uns das Werk verderben kann – (E, 105)

Elektra schätzt – trotz oder wegen ihrer Sprachgewalt – die Macht der Sprache gering, die der Tat, zu der sie selbst nicht fähig ist, aber um so größer ein:

> […] was aus einem Mund hervorkommt,
> ist ohnmächtige Luft, nur der ist selig,
> der seine Tat zu tuen kommt! (E, 106)

Sprechen und Handeln sind in »Elektra« also als zwei höchst unterschiedlich erfolgreiche Mechanismen zur Bewältigung der Vergangenheit konzipiert. Zwar bleibt die verbale Reproduktion der Vergangenheit nicht folgenlos, da etwa Klytämnestras Alpträume als eine Reaktion auf

[101] Sigmund Freud, Ein Fall von hypnotischer Heilung [1893]. In: Ders., Gesammelte Werke. Bd. I. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt a. M. 1952, S. 3–17, hier S. 4.

[102] Vgl. dazu: »[I]n der Sprache findet der Mensch ein Surrogat für die Tat, mit dessen Hilfe der Affekt nahezu ›abreagiert‹ werden kann« (Freud/Breuer, Studien über Hysterie [wie Anm. 32], S. 32 [das Zitat stammt aus dem in den »Studien über Hysterie« veröffentlichten Text Breuers und Freuds »Über den Psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene« von 1892]).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Elektras stete Intervention gegen ihre Verdrängungsversuche angesehen werden können, eine echte Befreiung von der Vergangenheit ist durch diese ›talking cure‹ jedoch keineswegs zu erlangen. Hofmannsthal hat wenig Vertrauen in die Fähigkeiten der Sprache – ganz anders etwa Hermann Bahr, der in expliziter Bezugnahme auf die »Studien über Hysterie« in seinem »Dialog vom Tragischen« die Ansicht vertritt, daß »es zur Entladung, zur Erleichterung […] gar nicht erst der Tat, einer Rache oder Abwehr bedarf, sondern schon das bloße Wort genügt.«[103]

Hofmannsthals Sprachskepsis, die in seiner »Elektra« um die Frage nach der psychologischen Bewältigung durch das Sprechen erweitert wird, wird auch durch eine Notiz zum zweiten Aufzug seines Fragment gebliebenen Dramas »Das Leben ein Traum« bestätigt, die besagt, daß sich der Held Sigismund ebenfalls nach einer erlösenden Tat sehnt; nicht Worte, sondern allein Taten könnten ihm Erleichterung von seinen Seelenqualen bringen. »Ich bin vollgestopft mit den eingeklemmten Reizen des Lebens!« stellt Sigismund fest, und weiter heißt es:

> [U]m mich ihrer zu entladen brauche ich eine ungeheuere und symbolische Wollust: den Mord […] ich muss eine Handlung begehen – nur eine solche entladet mich – bei der ich mich *völlig* hingeben kann: bei der der arme Sigismund weg und die Welt auch weg ist, und nur der der thut ist da […] und tödtet, tödtet, tödtet! Ekstase![104]

Bei Hofmannsthal steht die Hochschätzung der Tat einer Skepsis hinsichtlich des Werts der Sprache gegenüber. Ganz im Gegensatz zu der großen Bedeutung des Sprechens bei Breuer und Freud, die dem Wort die Fähigkeit zutrauen, ›eingeklemmte Affekte abzureagieren‹. Hofmannsthals Elektra hingegen fördert keine vormals *verdrängte* Vergangenheit zutage, denn sie weiß ja immer schon Alles, ihr Sprechen gilt vielmehr der schmerzhaften Erinnerung und koloraturhaften Reproduktion des immer schon Bekannten und Gewussten. *Katharsis* durch Sprechen ist ihr verwehrt. Die vermeintlich hysterischen Elemente in der »Elektra« stellen sich mithin als Stilmittel heraus, denen der Zweck zukommt, das Problem der Sprachskepsis, im Sinne einer Machtlosigkeit der Sprache, zu illustrieren – eine Haltung, die die Protagonisten der psychoanalytischen Hysteriediskussion der Jahrhundertwende keineswegs geteilt hätten.

[103] Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 47), S. 18.
[104] SW XV Dramen 13, S. 234.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Während Chandos trotz seines Sprachverlustes nicht gänzlich schweigt, sondern sich in seinem Brief artikuliert, verstummt Hofmannsthals sprachgewaltige Elektra am Ende des Dramas paradoxerweise endgültig. Hierin besteht der größte Unterschied zwischen dem modernen Einakter und der antiken Tragödie: Während die antike Elektra, nachdem der Mord an Agamemnon durch ihren Bruder gesühnt ist, in den allgemeinen Freudentaumel im Atridenpalast einstimmt, erstarrt Hofmannsthals Elektra in dem Moment, der doch – so sollte man annehmen – die Erfüllung ihres ganzen Strebens darstellt.

Das Motiv des Verstummens wird in Hofmannsthals Schlußszene dabei zunächst mit dem Gegensatz der Stasis, nämlich mit dem Motiv des Tanzes – die Regieanweisung spricht von einem »namenlose[n] Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet« (E, 110) – zusammengebunden.[105] Zum ersten Mal spielt der Tanz jedoch bereits im Rahmen von Elektras Imagination eines blutigen Freudenfestes anläßlich des fantasierten Rachemords an Klytämnestra und Aegisth eine Rolle. In dieser Vision sieht sich Elektra selbst als einen tanzenden Schatten,[106] also in der Erscheinungsweise der Toten, in der auch ihr Vater ihr zu begegnen pflegt.[107] Dies deutet bereits darauf hin, daß sie eine mehr oder weniger bewußte Vorstellung davon hat, daß die Ermordung Klytämnestras und Aegisths womöglich auch ihrem Dasein ein Ende setzen wird.[108]

[105] Der mänadisch-hysterische Tanz in der Schlußszene der »Elektra« hat gleich mehrere Vorbilder, die hier synkretistisch ineinanderfließen: Darstellungen tanzender Mänaden auf antiken Vasen und deren Beschreibung in Rohdes »Psyche« (wie Anm. 61, Bd. 2, S. 9–11), den Charcotschen Kreisbogen (vgl. Didi-Huberman, Erfindung der Hysterie [wie Anm. 71] sowie Schuller, Im Unterschied [wie Anm. 7], S. 92) sowie Schilderungen hysterischer Anfälle in den »Studien über Hysterie«: »[…] ihr Gesicht rötete sich, sie warf den Kopf zurück, schloß die Augen, der Rumpf bog sich nach rückwärts« (Freud/Breuer, Studien über Hysterie [wie Anm. 32], S. 155). Zum Motiv des Tanzes in der »Elektra« vgl. auch Susanne Marschall, TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses ›Tanz‹ am Beispiel von Frank Wedekinds »Büchse der Pandora« und Hugo von Hofmannsthals »Elektra«. Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 245–263, sowie Reinhold Schlötterer, Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthals. In: HB 33 (1986), S. 47–58, sowie Brandstetter, Tanz-Lektüren (wie Anm. 12), bes. S. 188.

[106] Vgl. E, 67f.

[107] Vgl. E, 67.

[108] Eine spätere Äußerung gegenüber ihrer Mutter bestätigt diese Vermutung: »Du hast mich ausgespien, wie das Meer, / ein Leben, einen Vater und Geschwister: / und hast hin-

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Verknüpfung von Rachetat, Tanz und Tod wird schließlich in der Szene zwischen Elektra und Aegisth fortgeführt: Aegisth kehrt voller Neugier auf genauere Nachrichten vom vermeintlichen Tode Orests an den Hof zurück, während der Todgeglaubte bereits im Inneren des Hauses den Rachemord an Klytämnestra verübt. Elektra nimmt ihren Onkel in Empfang und drängt ihn – die Geschichte vom Tode Orests ausspinnend –, das Haus zu betreten. Während sie Aegisth in seinen sicheren Tod lockt, umkreist sie ihn wie in einem »unheimlichen Tanz« (E, 108). Elektras Tanz beginnt also genau in dem Moment, in dem sie erstmals aktiv den Vollzug der Sühne unterstützt. Dabei ist sie allerdings immer noch auf das einzige ihr zur Verfügung stehende Werkzeug, die Sprache, angewiesen. Sie erhebt nicht etwa das Beil gegen Aegisth, obwohl sie diese Mordwaffe bei sich trägt, sondern überläßt die eigentliche Tat dem Bruder. Allerdings muß sie, deren ganzes Wesen an die Wahrhaftigkeit der Sprache geknüpft ist, in diesem Moment *lügen,* um die Durchführung der Rachetat zu ermöglichen. Damit beginnt eine Veränderung ihrer Persönlichkeit, die von nervösen tänzerischen Bewegungen begleitet wird. Ihr Körper bringt zum Ausdruck, was ihre Worte kaschieren: Sie lockt ihren Onkel in eine Falle – dadurch geht sie aber zugleich ihrem eigenen Ende entgegen, insofern ihre Identität gänzlich an die Beschwörung und Vorbereitung der Rachetat gebunden ist. Die tänzelnde Bewegung, die hier ihren Ausgang nimmt, steigert sich bis zum finalen Zusammenbruch. Daß Elektra schließlich nicht in den allgemeinen Freudentaumel rund um den Helden Orest einstimmen kann, sich zur Anleitung eines Reigens[109] nicht berufen fühlt, sondern sich lediglich zu einer letzten konvulsivischen Bewegung aufbäumt, scheint also direkt mit dem Verlust der (wahrhaftigen)

abgeschlungen, wie das Meer, / ein Leben, einen Vater und Geschwister. / Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – / als daran, daß du stürbest.« (E, 76) In dieser Vorausdeutung wird zudem das Bild des Meeres als Symbol für die Mutter eingeführt, das als »zwanzigfacher Ozean« in der Rede Elektras in der Schlußszene wiederkehrt (vgl. zum Bild des »Muttermeeres« auch Marschall, TextTanzTheater [wie Anm. 105], S. 22f.). Eine weitere Vorausdeutung auf Elektras Ende findet sich am Höhepunkt der Szene zwischen Elektra und Klytämnestra. Nachdem Elektra ihrer Mutter aufs Grausamste ausgemalt hat, wie sie sie töten wird, heißt es: »Dann träumst Du nimmermehr, dann brauche ich / nicht mehr zu träumen, und wer dann noch lebt, / der jauchzt und kann sich seines Lebens freuen!« (E, 86) Der durch das Pronomen eingeleitete Subjektsatz signalisiert eine Einschränkung: Es ist nicht sicher, ob Elektra Gelegenheit zur Freude und zum Tanz haben wird (vgl. auch weiter unten zur Frage, ob Elektra am Ende des Dramas eigentlich stirbt – oder ob diese Frage nicht vielmehr unbeantwortet bleiben muß und der Dramentext gerade diese Uneindeutigkeit provoziert).

[109] Zur Bedeutung des Reigens als einer Tanzform, die den Zusammenhalt einer Gesellschaft steigern soll, vgl. Schlötterer, Elektras Tanz (wie Anm. 105).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sprache und Klytämnestras Tod in Verbindung zu stehen. Elektras Macht ist eine verbale – und zwar die, ihrer Mutter (und auch ihrer Schwester) den Mord am Vater ins Gedächtnis zu rufen und die zukünftige Rache zu beschwören. In dem Moment, in dem die sprachliche Vision der Rache von Orest in die Tat umgesetzt wird, hat Elektra, das personifizierte schlechte Gewissen Klytämnestras, den Sinn ihres Daseins verloren.[110] Dies bestätigt auch eine Äußerung Hofmannsthals:

> […] das Ende stand sogleich da: dass sie nicht mehr weiter leben kann, dass wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweid ihr entstürzen muss, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchtenden Stachel zugleich Eingeweide und Leben entstürzen.[111]

Elektra verstummt und ihr Leben endet aufgrund eines Verlustes ihrer *raison d'être*. Die Aufforderung, zu schweigen, ist dabei an den Imperativ, zu tanzen, gekoppelt. Der Moment des größten Glücks verschließt sich der verbalen Artikulation. Der Körper scheint ihr das angemessene Ausdrucksmedium. Doch Elektras Körper ist der Bewegung entwöhnt, grotesk und exzentrisch wirken ihre »Schritte des angespanntesten Triumphes« (E, 110). Hofmannsthal wählt in dieser Regieanweisung den Superlativ, um deutlich zu machen, daß eine weitere Steigerung der Muskelspannung zum Zerreißen des Spannungsbogens führen muß. Eben dies geschieht: Elektra »stürzt zusammen« (E, 110). In ihrem Körper findet in diesem Moment ein Widerstreit zwischen ihrem bewußten Anspruch, zu tanzen, und der vom Unbewußten diktierten Weigerung ihres Körpers statt.[112] Dies führt schließlich zu einem letzten Triumph des Körpers über den Willen des Subjekts. Am Ende ist Elektras Körper so bewegungslos wie zuvor und dabei aussagekräftiger als jedes Wort: »Elektra liegt starr« (E, 110) lautet die letzte Anweisung zur Körperhaltung der Protagonistin.

110 So argumentieren auch Lorna Martens, The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's »Elektra«. In: GQ 60 (1987), S. 38–51, hier S. 44; Mathias Mayer, Hofmannsthals »Elektra«: Der Dichter und die Meduse. In: ZDP 110 (1991), S. 230–247, hier S. 234, sowie Ritchie Robertson, »Ich habe ihm das Beil nicht geben können«. The Heroine's Failure in Hofmannsthal's »Elektra«. In: Orbis litterarum 41 (1986), S. 312–331, hier S. 326.

111 Tagebuchaufzeichnung vom 17. Juli 1904. In: SW VII Dramen 5, S. 399f.

112 Vgl. dazu auch Bettina Rutsch, Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 215.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist dabei, daß der Dramenschluß Elektras Ende in einer bezeichnenden Schwebe hält: Nicht ›tot‹ liegt Elektra am Schluß, sondern »starr«. Die Regieanweisung setzt somit den Akzent auf Elektras verkrampften, reglosen Körper, der ihr den Tanz verweigert – ob jedoch tatsächlich der Tod das Leiden Elektras beendet, ist nicht explizit; Hofmannsthal verbleibt hier im Ambivalenten: Selbst ein (er-)lösender Tod, scheint es, bleibt Elektra verwehrt.

Fazit

Mit dem Ausgang seines Dramas »Elektra« demonstriert Hofmannsthal, welche Konsequenzen es hat, wenn sich das Subjekt weigert, die von Chandos erkannte und beschriebene Diffusion des Subjekts zu akzeptieren. Während Chandos die Auflösung seines Ichs lustvoll als mystische Erfahrung erlebt, führt Elektras Beharren auf einer vermeintlich kontrollierbaren Einheit des Ichs zu einer – auch körperlich spürbaren – Erstarrung. Das Schicksal der Protagonistin ist ein Identitäts- und Sprachverlust, der nicht durch einen körpersprachlichen Ausdruck kompensiert werden kann. In der Tragödie kommt so eine sehr deutliche Skepsis gegenüber der Annahme zum Vorschein, psychische Verletzungen kontrollieren und bewältigen zu können.[113] Hofmannsthals dortiger Entwurf des Umgangs mit einem Trauma ist sehr viel pessimistischer einzuschätzen als die psychoanalytische Konzeption.

Der Verlust der Identität ist sowohl in der »Elektra« wie im Chandos-Brief an den Verlust der Sprache gekoppelt. Chandos' Verstummen, das in den Symptomen einer hysterischen Aphonie seinen körperlichen Ausdruck findet, ist allerdings ein wenn auch nicht ganz frei gewähltes, so letztlich doch freiwilliges und begründetes ›Schweigen aus Anstand‹.[114] Die »universale Lügenhaftigkeit der Sprache«[115] und die Unfähigkeit, sei-

[113] Diese Erkenntnis wird inzwischen längst als Kritik an der Psychoanalyse formuliert: »Vergleicht Freud die Therapie der Hysterie […] mit der ›Entfernung eines Fremdkörpers aus lebendem Gewebe‹ […], dann ist übergangen, daß die ›Schichten und Gedankenwege‹, die in der Hysterie aufgebaut wurden, um ›pathogene Kerne‹ zu verbinden, inzwischen zum lebenden Gewebe gehören, dessen Entfernung zur Verstümmelung der Person führen muß.« (Schlesier: Konstruktionen der Weiblichkeit [wie Anm. 89], S. 53f.)

[114] Vgl. Hofmannsthal in »Ad me ipsum« (1917/19). In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 295.

[115] Braungart, Leibhafter Sinn (wie Anm. 24), S. 228.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ne Entgrenzungserlebnisse auszudrücken, haben Chandos die Wortsprache als allzu defizitär erfahren lassen. Er zieht daraus die Konsequenz, sich von der Literatur ab- und körperlichen Erkenntnis- und Artikulationsformen zuzuwenden.

Elektras Verlust der Wortsprache und ihre Hinwendung zur Körpersprache angesichts des endlich gesühnten Mordes an ihrem Vater erscheinen zwar ebenfalls als selbstgewählte Reaktionen auf ein in der verbalen Sprache nicht faß- und ausdrückbares Moment, doch hat ihr Schweigen weitreichendere Konsequenzen als Chandos' Verzicht auf literarische Betätigung: Identitäts- und Sprachverlust bedeuten für die sprachmächtige und handlungsohnmächtige Elektra, daß ihr Leib und Leben ›entstürzen‹.

Es läßt sich daher schlußfolgern, daß in der Darstellung von Elektras Sprachzwang eine Form der Sprachskepsis enthalten ist, die sich so im Chandos-Brief nicht findet. Hofmannsthal formuliert in seinem Drama implizit einen kritischen Kommentar zu der von Breuer und Freud als Heilmethode der Hysterie propagierten ›talking cure‹. Denn Elektras verbale Reproduktion des hysterieauslösenden Ereignisses führt nicht zu einer Befreiung vom Trauma, sondern zu einer leidvollen Fixierung auf die Vergangenheit und zu einer *Sprachbesessenheit*. In diesen Persönlichkeitsstrukturen liegt der Umstand begründet, daß Elektra sich nicht wie Chandos als ein temporäres Körper-Subjekt erleben kann. Die glückselige Auflösung im Körperlichen ist ihr nicht möglich. Denn »schweigen und tanzen« sind für Hofmannsthals keine vorbehaltlos erfüllbaren Artikulationsmodi. Vielmehr drückt er in seinem Einakter die Notwendigkeit einer Akzeptanz der Diffusion des Subjekts sowie einer Offenheit gegenüber den Äußerungsformen des Körpers aus. Hofmannsthal greift damit das im Chandos-Brief auf direktere, aber auch naivere Weise behandelte Thema der Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit des Körpers wieder auf und unterzieht es einer kritischen Revision und Dramatisierung. Er rückt dabei zwar vom Ideal körpersprachlicher Ausdrucksformen nicht ab, allerdings kommen in seiner »Elektra« deren notwendigen Bedingungen zur Sprache.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marie Wokalek

Die »Cur« des Abenteurers im Medium des komischen Spiels
Zu Hugo von Hofmannsthals Lustspielen »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche«

»Wir sind nur Arlekin und Truffaldino / in einem tollen Stück«,[1] bemerkt Baron Weidenstamm zu seinem Diener Le Duc in Hofmannsthals Drama »Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens«. Und zu Lorenzo Venier gewandt, urteilt er über sich selbst:

> Hätte dieser da
> das Feur in seinem Blut so schön gebändigt
> wie du, so stünde nun ein andrer hier,
> ich bin ein Kartenkönig.[2]

Auch Hofmannsthals Entwurfsnotizen zu »Ad me ipsum« setzen die Figur des Abenteurers in Relation zu einer Variation des Typus komische Person, zum Harlekin.[3] Hofmannsthal führt diese Verwandtschaft in »Ad me ipsum« nicht deutlich aus. Seine Stichworte und auch andere Stellen im Werk lassen jedoch darauf schließen, daß die Gestalt des Abenteurers oder Verführers (ich verwende beide Bezeichnungen im folgenden synonym) und die Gestalt des Harlekins strukturell mindestens in drei Qualitäten miteinander korrelieren: Sie sind beide ohne Schicksal, sie sind beide ohne Schuld und sie beherrschen beide die Kunst des Wechsels, des Maskenspiels. Sie stehen außerhalb der Gesellschaft und ihrer sozialen Forderungen. Sie sind Maske, das heißt ohne Gewissen und jenseits der Umfriedung durch eine konventionelle Moral. Sie flottieren frei, sie beginnen, sie beenden, sie tauschen aus, sie verführen und lassen wieder zurück. Die Zurückgelassenen – soweit sie das Wesen dieser Figuren erkannt haben und sich mit der Schönheit dieses Wesens versöhnen –

1 GW GD I, S. 552.
2 Ebd., S. 540.
3 Vgl. GW RA III, S. 599–608: »Werk und […] Kind« als die ironische Lösung des Abenteurers, sich in dem ambivalenten Zwischenzustand zwischen »Praeexistenz« und sozialer Existenz, zwischen Schuldfreiheit und »Verschuldung« zu stabilisieren. Der Abenteurer als Vater und Autor ohne Schicksal: »Harlekin als Spiegelung dieser Figuren« (S. 603). Vgl. auch S. 608: »Der Abenteurer ist Andrea der Wechselnde, ist Harlekin«.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

urteilen wie Cristina über Florindo: »Was tut der Mann mir Böses? Der hat mir nichts weggenommen. […] Nie hat dem nichts gehört!«[4]

Die hier nur angedeutete Verwandtschaft zwischen der Abenteurer- bzw. Verführerfigur und dem Harlekin als Variante des Typus komische Person, die noch anhand weiterer Stellen in Hofmannsthals Werk auf eine Funktionsäquivalenz hin untersucht werden könnte, wird in Hofmannsthals Lustspielen »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« in gattungsspezifischer Weise variiert: Sie wird im Medium des komischen ›Spiels auf dem Spiel‹ zu einem ›guten Ende‹ geführt. Bei diesem sogenannten guten Ende gilt es jedoch genau hinzuschauen: Die »komischen Handlungen«, durch die das sogenannte gute Ende jeweils zustande kommt, sowie das letzte Lachen, das dieses ›Spiel auf dem Spiel‹

4 SW XI Dramen 9, S. 261. Grundsätzlich kann die Frage nach der Abenteurer-, Verführerfigur und der Harlekinfigur immer nur eine Frage nach zwei Typen sein, die durch verschiedene Qualitäten und Funktionsmerkmale gekennzeichnet sind, welche selbst innerhalb von Hofmannsthals Werk zwei vielfältig variierte Figurenreihen bilden. Vgl. zur Gestalt des Abenteurers bei Hofmannsthal: Friedrich Schröder, Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a. M. 1988. Einige dieser Merkmale, die beide Typen kennzeichnen können, habe ich oben bereits genannt: Sie sind ohne Schicksal, ohne Schuld, ohne Gewissen, jenseits der Moral, Künstler im Wechsel der Masken, Formen und Bindungen, Künstler des Augenblicks – oder mit den Begriffen aus »Ad me ipsum«: Gestalten der »Praeexistenz«, denen »Auserlesenheit«, aber auch ein Zwang zur »Totalität[]« eignen (GW RA III, S. 599). Für die Figur des Abenteurers greift Hofmannsthal auch auf Gestalten des Mythos zurück. Die immer wieder auftauchende Gestalt des Bacchus ist ein Beispiel dafür. Ein spezifisches Vermögen, das die Figuren Florindo, Baron Weidenstamm, Hans Karl Bühl und Theodor miteinander verbindet und das sie als Variationen auf den Typus Abenteurer/Verführer ausweist, ist ihre Kunst, eine Sache mit Reinheit zu beenden und sich nicht am früheren Ich ›festzukrampeln‹. Alle vier Figuren reflektieren über die Bedeutung dieses Vermögens. Vgl. Florindo in »Cristinas Heimreise«: GW D IV, S. 133; Vittoria über Baron Weidenstamm in »Der Abenteurer und die Sängerin«: GW GD I, S. 586; Hans Karl Bühl in »Der Schwierige«: SW XII Dramen 10, S. 85, und Theodor in »Der Unbestechliche«: SW XIII Dramen 11, S. 52. Der Name »Harlekin« wiederum steht für eine Variation des Typus der komischen Person. In der ›Commedia dell'arte‹ gehört Arlecchino zu den Masken der Zanni, der Diener. Er ist der tölpelhafte Diener, der gemeinsam mit dem pfiffigen Brighella das Spiel in Gang hält. Im Blick bleiben muß, daß Anleihen bei der ›Commedia dell'arte‹, die sich in Hofmannsthals Werk mehrfach finden, im Zusammenhang einer europaweiten Wiederbelebung der ›Commedia dell'arte‹-Tradition um 1900 stehen, an der Max Reinhardt großen Anteil hatte und die nur oberflächlich erklärt ist, wenn man sie als Gegenbewegung zu Naturalismus und Realismus auf der Bühne beschreibt. Wolgast ordnet die verschiedenen Zielrichtungen dieser Wiederbelebungsversuche, die nie bloßes historisches Zitat bleiben, sondern auf aktuelle ästhetische Herausforderungen der Jahrhundertwende reagieren, unter vier Gesichtspunkten: 1. Interesse an der Kunstfigur, statt am psychologischen Individuum, 2. Interesse am theatralen stilistischen Arsenal des schauspielerischen Könnens, 3. Interesse an Stilisierungen und Symbolisierungen (Spielqualität als Utopie einer Lebenskunst), 4. Interesse an der Performativität von Mimik, Gestik, Proxemik gegenüber der Semiotizität von Sprache. Vgl. Karin Wolgast, Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900. Frankfurt a. M. 1993.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heiter reflektiert, sublimieren die »anderweitige Komödienhandlung« und ihren glücklichen Schluß.[5]

Beide Lustspiele, »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche«, bringen auf jeweils eigene Weise die »Cur«[6] oder Konversion einer Abenteurerfigur zur Darstellung. Das Telos der Komödienhandlung ist der Schritt des Abenteurers ins Leben, ins Soziale, in die Ehe, in die Vaterschaft. Die Rede von der »Cur« oder Konversion des Abenteurers meint nicht etwa seine Disziplinierung. Das dramatisch-szenische Konzept der Lustspiele verfolgt vielmehr das Ziel, den Verführer zu verführen, ihn zu bewegen oder, im wahrsten Sinne des Wortes, zu übertölpeln, daß er seiner Lebenskunst in der sozialen Relation zu anderen Menschen schöpferische Wirklichkeit gebe, anstatt mit ihr in einer in sich abgeschlossenen Unverbindlichkeit zu spielen. Der Abenteurer wird gleichsam mit den zu seinem Wesen spiegelbildlichen Mitteln der komischen Person transformiert oder er transformiert sich mit Hilfe dieser Mittel selbst. Das Wechselspiel zwischen der Kunst des Verführens und der Kunst des Komischen gewinnt im Medium des komischen ›Spiels auf dem Spiel‹ eine qualitativ neue Dimension: Es ist kein Spiel mehr um der Schönheit des Augenblicks willen; es wird zu einer schöpferischen Lebenskunst. Dieser Funktionswandel kommt jedoch erst zur Anschauung, wenn man die Ebene des Dargestellten und die Formen oder Mittel der Darstellung gegeneinanderhält, wenn man den Inhalt der Figurenrede in Relation setzt zur performativen Qualität der Handlung und des dramaturgischen Konzepts. Die höhere Botschaft dieser Lustspiele findet sich nicht etwa in dem dargestellten ›guten Ende‹, also der Zusammenführung der Liebenden in der Ehe. Die ganz und gar unmystische Verheißung der Lustspiele verbirgt sich vielmehr in der Form des Zustandekommens dieses ›guten Endes‹: in der Komik des Schritts, den der Abenteurer ins

5 Vgl. zur strukturellen Interaktion von »anderweitiger Handlung« und »komischer Handlung« in der Komödie als Gattung: Rainer Warning, Theorie der Komödie. Eine Skizze. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hg. von Ralf Simon. Bielefeld 2001, S. 31–46, hier S. 40ff. Die »anderweitige Handlung« organisiert nach Warning das Episodische der eigentlich »komischen Handlungen« oder auch die Wiederholungsstruktur der komischen Paradigmata auf syntagmatischer Ebene »zu einer Einheit, zu einer übergreifenden Handlung mit Anfang, Mitte und Ende«. Vgl. auch Warnings grundlegende Abhandlung, auf der diese Skizze beruht: Rainer Warning, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, S. 279–333.

6 SW XII Dramen 10, S. 223. Am 13. Januar 1910 notiert sich Hofmannsthal zum »Schwierigen«: »Im Laufe des Stückes erfolgt seine *Cur:* sie ist freilich so sonderbar wie die Rettung Münchhausens aus dem Sumpf.«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Leben tut. Die Dramaturgie dieser komischen »Cur« nimmt die Ironisierung der Ehe in Kauf. Hofmannsthals Lustspiele können nicht nur – sie müssen die Ironisierung der Ehe sogar in Kauf nehmen, denn ihr Ziel ist weder eine Morallehre noch eine Metaphysik der Ehe, sondern eine Gewinnung und Fruchtbarmachung der spezifischen Lebenskunst des Abenteurers (und des Kindes, des Harlekins in ihm) für die Realität des sozialen Lebens.[7]

Besonderes Augenmerk ist hierbei auf die komödiantischen Formen der Darstellung und die Performanz des spielerischen Handelns zu legen. Im Medium der komischen Gattung scheint es vor allem die Kunst des Spiels zu sein, die die Verwandtschaft des Abenteurers mit der komischen Person begründet. Im komischen ›Spiel auf dem Spiel‹ liegt der Schlüssel für eine Lebenskunst, die sich eine eigene Welt erschafft, über deren Scheinhaftigkeit sie sich im klaren ist, die aber dennoch an diese Scheinwelt und ihre schöpferische Freiheit glaubt und ihr gerade dadurch soziale Realität zu geben vermag.

Diese Thesen sollen im folgenden in vier Argumentationsschritten ausgeführt und anhand der Dramentexte überprüft werden. Erstens gilt es zu fragen, welche Figur in den beiden Lustspielen Abenteurer/Verführer, welche Harlekin/komische Person ist und wie ihre strukturelle Wechselbeziehung dramaturgisch gefaßt wird (I). Zweitens möchte ich fragen, in welcher Verfassung sich der Abenteurer jeweils befindet und wie dramatisch motiviert wird, daß er aus diesem Modus hinaus und in den Modus des Sozialen hinein muß (II). Drittens stellt sich die Frage, mit welchen Formen und Mitteln des Komischen diese »Cur« vollzogen wird. In diesem Zusammenhang wird ein Blick auf Hofmannsthals im Werk verstreute Notizen zur Komödie notwendig sein, die um drei Begriffe kreisen: die Ironie, das Soziale und die Lebenskunst. Ich möchte

7 Als entscheidender Katalysator für meine These erwies sich Peter Szondis Lektüre von Hofmannsthals Drama »Der weiße Fächer«. In: Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle. Frankfurt a. M. 1975. Das Drama »Der weiße Fächer« nehme vorweg, was Hofmannsthal nach 1907 in den großen Lustspielen geglückt sei: die Kunst der Ironisierung, das Gebärdenspiel und die Sublimierung der Komödienhandlung. Thema in »Der weiße Fächer« ist nach Szondi »die Versuchung des jungen Menschen, in dem Schatten, den das leuchtende Bild der Kindheit auf die ersten Erfahrungen der Wirklichkeit wirft, dieser auszuweichen und in einer Traumwelt die verlorene Kindheit als unverlierbare zu behaupten« (S. 300). Telos dieses Dramas sei der »Schritt ins Leben« als »Realisierung« und »Erfüllung« der einst entworfenen »kindlichen Traumwelt« (S. 301). Dafür nehme Hofmannsthal – dem es nie um eine »Kasuistik der Treue« gegangen sei, sondern um den »Weg zum Sozialen«, der im Zeichen der Treue stehe – die Ironisierung der Treue in Kauf.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hier außerdem mit Plessner das Augenmerk auf das Spiel als Quelle des Lachens legen. Es wird sich zeigen, daß alle vier Grundformen des Spiels, die Caillois unterschied *(Agôn, Alea, Mimicry, Ilinx)* und die Warning für seine Theorie der Komödie fruchtbar gemacht hat, in Hofmannsthals Lustspielen aktualisiert werden. Diese Spielformen prägen die Wechselbeziehung zwischen der »anderweitigen« und der »komischen Handlung« in entscheidendem Maße. Die schwierige Frage nach dem Komischen in Hofmannsthals Lustspielen läßt sich meines Erachtens nur mit Blick auf dieses ›Spielen im Spiel‹ strukturell fassen (III). Abschließend werde ich fragen, von welcher Qualität das Lachen ist, das das ›Spielen auf dem Spiel‹ evoziert. Außerdem soll geklärt werden, inwiefern sich im performativen Zustandekommen des ›guten Endes‹ und nicht im dargestellten Komödienschluß das eigentlich gute Ende oder die utopische Verheißung dieser lustspielhaften Variation auf die Wechselbeziehung zwischen Abenteurer und Harlekin verbirgt (IV).

I

Die Verwandtschaft des Schwierigen Hans Karl Bühl mit der Figurenreihe der Abenteurer und Verführer in Hofmannsthals Werk ist von den Interpreten des Lustspiels bisher kaum beachtet worden und falls doch, so wurden selten Konsequenzen daraus gezogen.[8] Die Hinweise, die der Text gibt, sind gleichwohl zahlreich.

Der ihn bewundernde Neffe Stani erfaßt Hans Karls Zustand mit Hilfe der Interpretation, die ihm Antoinette einflüstert, als den schwierigen Modus eines heimgekehrten Abenteurers, der sich auf halbem

[8] Emil Staiger stellte 1941 fast erschrocken diese Nähe fest und entschärfte sie gleich wieder mit dem Argument, Hans Karl scheine eher »ein Übermaß von Gewissen zur Unbeweglichkeit zu verdammen«, während Baron Weidenstamm, Claudio, der Tor und Florindo allesamt kein Gewissen hätten. Vgl. Emil Staiger, Hugo von Hofmannsthal »Der Schwierige«. In: Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung. Hg. von Sibylle Bauer. Darmstadt 1968, S. 402–433, hier S. 418. Jürgen Rothenberg arbeitet den Sonderstatus Hans Karls unter Bezugnahme auf den Abenteurer heraus, der heimkehren und zur Seßhaftigkeit bekehrt werden soll, legt den Schwerpunkt dabei aber auf die Frage nach der Komik der Sprache: Jürgen Rothenberg, »Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande«. Zum Aspekt des Komischen in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), S. 393–417. Ausführlicher auf Hans Karl als Verführer geht Schröder ein, der sich allerdings nicht mit dem Aspekt des Komischen befaßt: Schröder, Die Gestalt des Verführers (wie Anm. 4), bes. S. 116–147.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wege verlorengegangen und nun nicht mehr Abenteurer, aber auch noch nicht Biedermann ist. Er verstehe nicht, wieso er nicht heirate, gesteht Stani seinem Onkel Kari: Er mit »dieser Reife und konserviert« wie er sei; denn »der Mann, der kleine Abenteuer sucht«, sei er »doch nicht mehr«, gleichwohl »sich jede Frau heut' noch« für ihn interessieren würde (SW XII Dramen 10, I.8, S. 34f.).[9] Aber die Antoinette habe es ihm erklärt, warum daraus nie etwas Seriöses werde: Ihm fehle »das Eigentliche«, er habe »nicht genug Herz«, um zu fixieren, er habe »das Handgelenk immer geschmeidig, um loszulassen« und das verhindere die »Kristallisation« (S. 35). Auch Helene bemerkt in dem Augenblick, in dem sie Kari ihre Liebe gesteht, daß sie nicht wisse, ob er »jemand wahrhaft liebhaben« könne (III.8, S. 131), aber er könne »verführt werden und verführen« (S. 132). Seine Natur sei »Begehren«. Und hierin ist kein »Wiegel-Wagel« (I.3, S. 12), hierin ist er absolut: Begehren, »nicht: das – oder das – sondern von einem Wesen: alles – für immer!«, diagnostiziert Helene (III.8, S. 133). »Wie du mich kennst!«, antwortet Hans Karl darauf nur lakonisch (ebd.).

Das Abenteurer-Wesen Hans Karls erhellt sich aus der Perspektive der anderen Figuren, deren individuell psychologisch motivierte Rede mindestens fünf charakteristische Merkmale dieses Wesens herausstreicht. Neben der genuinen Kunst zu Verführen im Gestus des Verführt-Werdens, die vor allem Antoinette und Helene betonen und die Stani zu kopieren versucht,[10] ist es eben jenes »Begehren«, von dem Helene spricht. Ein drittes Merkmal ist »[e]twas von Kindlichkeit« (I.12, S. 44), die nicht nur nach Ansicht Neuhoffs in Kari steckt. Auch Helene sagt zu Kari, er sei »wie ein Kind« (II.14, S. 98), in seiner charmanten Art mit den Frauen zu spielen, ohne auf ewig sein Herz an sie zu verschenken. Das, was Neuhoff, der sich selber erfolglos im Genre ›Verführer‹ versucht, »Würde« nennt und was nach Helenes Auslegung eher ›Hingabe an das Spiel‹ genannt werde müßte, trifft sich im vierten Merkmal, das Hans Karls Abenteurer-Wesen kennzeichnet: »er gehört nur sich selber« (II.13, S. 95), wie Helene betont. Alles andere, die liebenswürdige Ungeschick-

9 Ich zitiere die Dramen »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« im folgenden im laufenden Text unter Angabe von Akt, Auftritt und Seitenzahl nach der Ausgabe SW XII Dramen 10 und SW XIII Dramen 11.

10 Vgl. SW XII Dramen 10, I.8, S. 33f., Stani: »Oh, ich studier dich. In ein paar Jahren hab ich das. Jetzt hab ich noch zuviel Passion in mir. Du gehst nie auf die Sache aus und hast so gar keine Suada, das ist gerade das Elegante an dir.«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lichkeit, »der timide Hochmut, seine Herablassung« (ebd.), oder auch die »Einsamkeit des superioren Menschen« (III.13, S. 140), von der Hechingen spricht, – alles dies ist laut Helene nur »ein Versteckspiel« (II.13, S. 95). Mit diesem letzten Stichwort ist ein fünftes Merkmal genannt: die Kunst der verbindlichen Unverbindlichkeit, eine Beweglichkeit oder Geschmeidigkeit nicht nur im Handgelenk, sondern im Wechseln der Maske. Hier, in dieser Kunst des Maskenspiels – auch der Abenteurer Baron von Weidenstamm beherrscht sie so gut, daß seine ehemalige Geliebte, die Sängerin Vittoria, rhetorisch fragend konstatiert: »Daß dus bist, ob ichs fühle? Ja und nein. / Ich bin bei dir und doch mit mir allein.«[11] –, in dieser Kunst des Maskenwechsels zeigt sich eine strukturelle Verwandtschaft des Abenteurers Hans Karl zu Harlekin und komischer Person. Die Verbindung Karis mit dem Komischen wird aber noch auf andere Weise akzentuiert: durch die Begeisterung Hans Karls für die Kunst des Clowns Furlani und durch sein lustvolles Interesse an dem, was er als bizarr und burlesk bezeichnet.

Die Interpreten haben immer wieder betont, daß der Clown Furlani ein Spiegelbild Hans Karls, eine Allegorie dieses Schwierigen sei. Übersehen werden sollte dabei nicht, daß es Kari selbst ist, der die Apotheose des Clowns formuliert. Hans Karl geht in den Zirkus, um sich an der Kunst Furlanis abzuschauen, wie das »Programm«, das ihm Crescence für die Soiree auferlegt, mit dem Anschein des Absichtslosen absolviert werden könnte.[12] Hinterher, auf der Soiree, formuliert er gegenüber Helene seine Analyse des Clowns, um sich mit ihr in der Maske des kindlich begeisterten Zirkusbesuchers über sein eigenes Wesen zu verständigen:

> Er outriert nie, er karikiert auch nie. Er spielt seine Rolle […]. Er macht die dümmsten »lazzi« […] und dabei behält er eine Elegance, eine Diskretion, man merkt, daß er sich selbst und alles, was auf der Welt ist, respektiert, […] wo er hingeht, geht alles drunter und drüber, und dabei möchte man rufen: »Er hat ja recht!« (II.1, S. 67)

11 GW GD I, S. 543.

12 Vgl. SW XII Dramen 10, I.18, S. 61, Hans Karl: »Da hab' ich also ein richtiges Programm. Sieht Sie, wie Sie mich reformiert? Aber weiß Sie, vorher – ich hab' eine Idee – vorher geh' ich für eine Stunde in den Zirkus, da haben sie jetzt einen Clown – eine Art von dummem August. […] Ich find' ihn delizios […]. Ich freu' mich rasend. Ich gehe in den Zirkus, dann esse ich einen Bissen in einem Restaurant, und dann komm' ich sehr munter in die Soiree und absolvier mein Programm.«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das, was der Furlani mache, sei mehr als »angespannter Wille« oder »Geist«, es sei »eine ganze Stufe höher«. Er tue »scheinbar nichts mit Absicht«, er gehe »immer nur auf die Absicht der andern ein« (S. 68). Darin sei er »förmlich schön vor lauter Nonchalance« (S. 69). Die Schönheit liegt in der Hingabe an den Augenblick. Alles – seine Kunst und Schönheit liege darin, wie er den Blumentopf herunterwerfe »aus purer Begeisterung und Seligkeit darüber, daß er ihn so schön balancieren kann!« (S. 68) Helene versteht. Für sich selbst registriert sie, daß ein Blumentopf so ein Kunststück »gewöhnlich nicht« aushalte, hinunterfalle und möglicherweise daran zerbreche (ebd.). Hans Karl gesteht ihr gegenüber ein, daß diese schöne Nonchalance Furlanis natürlich einen doppelten Boden habe, so wie die Tricks der Seiltänzer und Jongleure ja auch nicht ohne die »Anspannung« des Willens funktionierten. Aber trotz oder vielleicht gerade deswegen sei diese Kunst der Nonchalance eben nicht vulgär. Als Helene darauf eingeht und zugibt, daß sie auch »alles, wo man eine Absicht merkt«, ein »bißl vulgär« (S. 69) finde, kann das Kunststück Hans Karls losgehen. Die Spielregeln sind geklärt: Er trägt in der Maske des Absichtslosen die Absichten der anderen vor, verfolgt, gleichsam mit doppeltem ironischen Boden, seine eigenen sich auf Helene beziehenden Absichten und spielt mit seinem »Wiegel-Wagel« wie der Clown Furlani eine konfuse Ordnung zusammen, von der dann alle sagen können »Er hat ja recht!« (S. 67) Hans Karls Dialog mit Helene über den Clown Furlani wird mittels einer gleichzeitigen Dialogführung zweier anderer Figuren gespiegelt und ironisch kommentiert. In diesem anderen Dialog zwischen Altenwyl und Edine dreht sich alles um die Kunst der Konversation. Edine konstatiert: Das »Zielbewußte in der Unterhaltung« sei ihr »auch eine horreur«, man wolle »doch ein bißl eine schöne Art, ein Versteckenspielen« (S. 68f.). Dieses Versteckenspielen bietet Hans Karl dann dem Zuschauer in den nächsten Auftritten bis zum Schluß: Er flieht, bevor der Brautvater Altenwyl den Segen sprechen kann oder die Schwester das Eheversprechen pantomimisch-performativ und stellvertretend vollzieht, indem sie Altenwyl umarmt.

Vor diesem Hintergrund läßt sich die Korrelation zwischen dem abenteuermüden Verführer Hans Karl und dem Typus der komischen Person noch präziser fassen: Es handelt sich in gewissem Sinne um eine Wechselbildlichkeit mit funktionaler Äquivalenz. Eine der typischen Funktio-

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nen der komischen Person in der europäischen Tradition der Komödie ist die Usurpation der Herrschaft (im weitesten Sinne) mit dem Ziel, die alte Ordnung wiederherzustellen oder eine neue, bessere Ordnung zu schaffen. Hans Karl ergreift mit seinem »Wiegel-Wagel« die Herrschaft über die Gesellschaft, er ergreift auch die Herrschaft über sein Ich. Die Machtausübung über die Gesellschaft ist deshalb usurpatorisch, weil sie in der Maske des Absichtslosen die Absichten der anderen hintertreibt und eigene Absichten verfolgt. »Es war verfehlt, mein lieber Stani, meiner Suada etwas anzuvertrauen« (III.13, S. 143), gesteht Hans Karl am Ende und bittet beinahe im gleichen Atemzug seine Schwester, ihm zu verzeihen, daß er »in allem und jedem unrecht und irrig gehandelt« (S. 140) habe. Die Machtergreifung über das andere Ich in ihm, über den Abenteurer, könnte man deshalb als usurpatorisch bezeichnen, weil es keine aufrichtige Machtergreifung ist, sondern nur eine psychologisch-sittliche Maskierung der mit dem Status des Abenteurers einhergehenden Schuldfreiheit: Hans Karl verkehrt sein Abenteurertum zur Maske eines timiden, unbewußt sich versprechenden, liebenswürdigen Ungeschickten und gehört genau darin nach wie vor und bis zum Schluß nur sich selbst. Antoinette gegenüber konstatiert er, er habe kein Gewissen und schiebt rasch nach: nicht in Bezug auf sie beide (vgl. II.10, S. 85). Helene gegenüber gibt er noch im Moment des scheinbar unbewußten Sich-Versprechens zu, daß er »nichts als Mißverständnisse auf dem Gewissen« (III.8, S. 132) habe, was Helene mit einem lächelnd lakonischen »Ja, das scheint« quittiert.

Hans Karls komische Usurpation der Herrschaft ist jedoch nicht nur eine Machtausübung über die Gesellschaft der Soiree und über sein Ich, sondern auch eine über den fatalen Mechanismus ›Zufall‹ und über das nicht mehr zu übersehene Moment seines Alterns als eines Moments der Zeit. Bei dieser Variante des Machtspiels wird ›Herrschaft‹ nicht so sehr anmaßend ergriffen, als vielmehr ironisiert. In diesem Zusammenhang kommt auch das bereits erwähnte lustvolle Interesse Hans Karls am Bizarren und Burlesken zur Sprache. Die Funktion dieser Affinität zum Komischen soll im Zuge der Frage nach der dramaturgischen Motivation des Schritts des Abenteurers in den Modus des Sozialen geklärt werden (vgl. Abschnitt II). An dieser Stelle gilt es zunächst noch zu fragen, wie sich die Wechselbildlichkeit von Abenteurer und komischer Person im Lustspiel »Der Unbestechliche« darstellt.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche« ist die Figur Theodor eine Variation auf den Typus komische Person, eine Variation des pfiffigen Brighella: ein Diener, »in dem alle paar Monate lang der Machtkitzel erwacht«, dem jungen Herrn Jaromir zu zeigen, »daß er der Stärkere« von beiden ist. Jaromir nennt ihn darum auch einen »Erzengel« (SW XIII Dramen 11, I.5, S. 41). Das Lustspiel stellt die von der Baronin erhoffte und ihm zugestandene Machtergreifung Theodors dar. Theodors Usurpation der Herrschaft geht »auf das Große und Ganze«; sie will zeigen, »wo Gott eigentlich Wohnung hat!« (I.12, S. 54) Die Machtergreifung des Dieners zielt in einem doppelten Sinne auf eine Wiederherstellung der Ordnung bzw. auf die Einrichtung einer neuen besseren Ordnung – auf eine »Anordnung«: Ihr doppeltes Telos ist die »Cur« des erbärmlichen und degenerierten Abenteurers Jaromir einerseits und die »Genugtuung« des wahrhaftigen Abenteurers Theodor andererseits.

»Ich bin kein Heiliger!«, gibt Theodor der Baronin gegenüber zu.

> Aber wenn ich eine liebende Handlung begehe, so begehe ich sie […] mit meiner ganzen Seele. Bei ihm aber ist das Gegenteil der Fall und das kann ich nicht mehr vertragen mit meinen Augen zu sehen! (I.12, S. 52)

Jaromirs mangelnde Begabung zum Abenteurer und Verführer, seine »männliche Erbärmlichkeit« und die »kaltherzige[] Niederträchtigkeit« (S. 52f.), mit der er die Frauen um ihre Seele betrügt, empfindet Theodor als »Mißachtung« (S. 50), Kränkung und »fortgesetzte Beleidigung« seiner Person (S. 51). Theodors Wut über Jaromir liegt in seinem eigenen Verführer-Ethos begründet: Bei Jaromir sei nie etwas »vorüber«, konstatiert Theodor. Um »etwas aufzugeben«, dazu gehöre nämlich »eine innerliche Reinlichkeit« (S. 52). Jaromirs »Meineide«, seine »Manöver« – das spräche ja »Hohn allen göttlichen und menschlichen Gesetzlichkeiten« (S. 53). Jaromir sei »von einer beispiellosen Frivolität und eiskalten Selbstsucht« (S. 51). Er sauge wie eine »boa constrictor« (S. 53) den Mädeln die Seele aus dem Leib. Er sei zu keiner »wirklichen Liebe« und »Hingebung« fähig (ebd). Theodors Monolog im vierten Auftritt des IV. Aktes, in dem er sich, mit Hermine die Sachen Melanies zusammenpackend, in eine grotesk dämonische Wut auf Jaromir hineinsteigert, verdeutlicht noch einmal, daß diese Wut nicht etwa durch eine konventionell bürgerliche Moralvorstellung motiviert ist. Es ist vielmehr

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine Wut über die erbärmliche Männlichkeit Jaromirs, der Theodor seine eigene »Männlichkeit« (IV.4, S. 97) gegenüberstellt:

> Auch noch so eine Melanie, wenn ich sie in meinen [!] Armen in die Höhe gehoben mir denke, er hat eines von Melanies leichten Abendkleidern in der Hand und zieht flüchtig das Parfum ein, das davon ausgeht die ist ja noch zehntausendmal besser, als wie der Gebrauch, den er von ihr macht! […] Was kann er denn an einem menschlichen Geschöpf wahrnehmen, als das da – diese Seiden – diese Pelze, diese Battiste, dies Chiffons – […] das ist ja sein Um und Auf! bis dahin reichen seine fünf Sinne […] – und Brieferl werden geschrieben und Büchel werden gelesen und englisch wird parliert und französisch und italienisch – und in diese frivole Sprache schlieft er hinein, wie in seidene Pyjama, mit denen er ausgeht auf nächtliche Niederträchtigkeiten. Aber hat er denn eine Seele im Leib, die aus ihm hervorbricht? Ja? Nein? Ja? […] Das ist gaunerische Sprache, auf die er eingelernt […]. Dafür ist Welt geschaffen von unserem Herrgott, damit auf oberstem Spitzel er mit seinem von irgendeinem Franz geputzten Lackschuh kann fußeln mit dem Ding da, was ich da in Händen halte. (S. 96)

Daß sich dieser Jaromir

> jetzt seine Maitressen paarweise herbestellt ins Haus, jetzt wo er verheiratet ist, jetzt wo er eine Aufgabe hätte im Leben, wo *sie* ihm zwei Kinder gespendet hat, dieser gesegnete Engel (I.12, S. 52),

die Anna, das bringt für Theodor das Faß zum Überlaufen: Er will seinen Dienst quittieren, läßt sich dann aber von der Baronin dazu überreden, die Aufsicht über das Ganze zu übernehmen und seine Anordnungen zu machen.

Bereits dieser erste Analyseschritt hat gezeigt, daß die Wechselbildlichkeit von Abenteurer/Verführer und Harlekin/komischer Person keine statische, sondern eine dynamische Konstellation ist. Dramaturgisch ist die Interaktion und Verwandtschaft der beiden Gestalten über die Funktion ›Usurpation der Herrschaft‹ gelöst. In der Komödie »Der Schwierige« spielt sich Hans Karl Bühl in die Verlobung mit Helene hinein, indem er mit komischen Mitteln die Herrschaft über die Gesellschaft und sein Abenteurer-Ich ergreift. Im Lustspiel »Der Unbestechliche« spielt der komische Diener Theodor den Abenteurer Jaromir in die Ehe und Vaterschaft zurück und sich selbst in die Rolle des Verführers von Hermine hinein, indem der Aufsicht über das Ganze erhält und seine »Anordnungen« macht.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II

Wie aber wird dramatisch motiviert, daß die Abenteurer den Schritt in den sozialen Modus der Ehe tun müssen? Und wie wird dieser Schritt dramaturgisch umgesetzt? In den Notizen zu seinem Lustspiel »Silvia im ›Stern‹« betont Hofmannsthal, daß dramatische Handlung »symbolisches Geschehen«[13] sei. Das »symbolische Geschehen« werde den Figuren, so Hofmannsthal, »nicht von außen aufgedrängt«, es »intrigiert« sie nicht.[14] Kurz: Die Komödie braucht eigentlich keine Intrige. Vielmehr scheint Hofmannsthal die Komödienhandlung als ein Geschehen zu interessieren, in dem die Figuren die in ihnen angelegte Potenz gleichsam aus sich heraus realisieren, damit die Handlung vorantreiben und zugleich auch ihr »Dasein«[15] in Relation zu den anderen Figuren aktualisieren.

In »Der Schwierige« gesteht Hans Karl seinem Neffen Stani, ihn interessiere »nichts auf der Welt so sehr, als wie man von einer Sache zur andern« komme (SW XII Dramen 10, I.8, S. 37). Was Kari umtreibt, ist die Kunst des zwanglosen Übergangs.[16] In dieser Kunst liegt zugleich seine größte Potenz. Diese realisierend treibt er die Komödienhandlung voran, bis er am Schluß zufrieden Helene gegenüber feststellen kann: sein Fortgehen von ihr und sein Wiederkommen – das eine motiviere ja das andere (vgl. III.8, S. 129). Karis heiter umständliches Interesse an der Kunst des zwanglosen Übergangs hat einen ernsten Kern. Es ist die Reaktion auf eine doppelte existentielle Erschütterung: Das Erlebnis der Verschüttung im Krieg und die immer wieder von ihm betonte Einsicht, nicht mehr jung zu sein. Diese beiden Erschütterungen rütteln an zwei typischen Wesenszügen des Abenteurers: an der Schicksalslosigkeit und an der Schuldlosigkeit.

Daß Helene in den »dreißig Sekunden« vor seinem Bewußtseinsverlust als Verschütteter – 30 Sekunden, die für ihn die subjektive Dauer einer ganzen Lebenszeit gehabt hätten – seine Frau war, habe »eher etwas Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges« (II.14, S. 102), betont Hans

13 GW D IV, S. 105.
14 Ebd.
15 Ebd.
16 Vgl. SW XII Dramen 10, I.3, S. 20, Hans Karl über Crescences Bitte, ihr zu versprechen, daß er dem Stani die Antoinette ausreden wird: »Ja, weißt du – wenn sich ein zwangloser Übergang findet –«.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Karl. Die Vision von Helene als seiner Frau – sei das »nicht spaßig?« – gibt ihm also eine Geschichte, ein Schicksal, Vergangenheit und Erinnerung.[17] Die Einsicht wiederum, »kein junger Herr mehr« (I.8, S. 34) zu sein, die sich sein Neffe Stani noch als sehr unangenehmen Augenblick der Zukunft ausmalt, hat Hans Karl längst ereilt.[18] Was ihn aber daran immer noch frappiert, ist die Tatsache, daß man als Alter nun »nicht mehr glaubt, daß es Leute gibt, die einem alles erklären könnten« (ebd.). Mit anderen Worten: Ihn frappiert die Einsicht, daß mit dem Verlust der Jugend auch Kindlichkeit, Naivität und Schuldlosigkeit verlustig gehen. Auf diese beiden subtilen Lektionen des Lebens (vgl. II.14, S. 102) muß reagiert werden. Durch den Verlust der Schicksalslosigkeit und den Verlust der Schuldlosigkeit ist der Abenteurer Hans Karl in ein ambivalentes Zwischenstadium geraten, aus dem er nun einen zwanglosen Übergang in einen anderen Modus hinein finden möchte.

Er ist nicht »zynisch« (II.10, S. 84) geworden »draußen«, wie ihm die Abenteurerin Antoinette unterstellt. Allerdings »ist draußen viel« für ihn »anders geworden« (ebd.). Die Erfahrung der Verschüttung hat ihm die fatalistische Einsicht in die schicksalsgestaltende Macht des Zufalls[19] beschert – eine Einsicht, die ihm »ein Grausen« (ebd., S. 86) verursacht. Aus dieser Furcht müsse sich der Mensch, so formuliert es Hans Karl, wie ein Münchhausen am eigenen Schopf herausziehen und also habe er im »Institut« »Ehe« »das Notwendige« gefunden (ebd.). Mit dem Münchhausentrick der Ehe hält er der »Stumpfheit und Todesangst« (ebd., S. 87), die den Menschen angesichts der Macht des Zufalls ergreift, den Glauben an die Notwendigkeit entgegen und erhält so dem tierischen »Dahintaumeln« (ebd.) die Qualität des humanen, sozialen Lebens. Was er da rede, hieße ja gar nichts anderes, als daß er »demnächst die Helen heiraten« (ebd.) werde, antwortet ihm Antoinette hellsichtig. Genau das

17 Vgl. Inka Mülder-Bach, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«. In: HJb 9 (2001), S. 137–161. Mülder-Bach analysiert diesen Aspekt als Dramatisierung einer ernsten Schwellensituation: die »Passage« eines traumatisierten Kriegsteilnehmers von der Kriegs- in die Nachkriegszeit.

18 Vgl. auch: SW XII Dramen 10, II.14, S. 98, Hans Karl zu Helene, die ihn mit einem Kind vergleicht: »Wie ein Kind? Und dabei bin ich nahezu ein alter Mensch. Das ist doch eine Horreur. Mit neununddreißig Jahren nicht wissen, woran man mit sich selber ist, das ist doch eine Schand'.« Vgl. auch III.8, S. 129.

19 Vgl. ebd., Hans Karl: »Alles was geschieht, das macht der Zufall. Es ist nicht zum Ausdenken, wie zufällig wir alle sind, und wie uns der Zufall zueinander jagt und auseinander jagt, und wie jeder mit jedem hausen könnte, wenn der Zufall es wollte.« Vgl. auch S. 87.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird Hans Karl gelingen. Aber nicht auf die Verwirklichung dieses Telos kommt es an, sondern darauf, wie man's macht, »darin liegt's!« (II.1, S. 68). Dies hat ihm der Clown Furlani performativ vor Augen geführt.

Sein Versuch einer Machtergreifung hat es in diesem Fall jedoch mit zwei Mächten zu tun, die von anderer Qualität sind als die Wiener Gesellschaft und sein Abenteurer-Ich: Zufall und Zeit. Auf diese Mächte – sie schließen eine wirkliche Usurpation der Herrschaft aus – muß mit anderen Mitteln reagiert werden. Die Kunst der absichtslosen Verfolgung eigener Absichten im Medium des Maskenspiels oder der *Lazzi* mit der Sprache, die Hans Karl sich bei Furlani abgeschaut hat, muß durch eine weitere Kunst des Komischen ergänzt werden. Ihr Ziel ist nicht die Errichtung einer guten Ordnung im Durchgang durch die Konfusion. Ihr Ziel ist es, das »Doppelte«, das jedes Handeln – selbst das Handeln Furlanis oder das Sprachhandeln – grundiert, durchsichtig zu machen. Das Ziel dieser Kunst des Komischen ist das Mitlachen, das Lachen über sich selbst. Ihr Katalysator ist der Mechanismus ›Ironie‹, der als »Macht des Geschehens«[20] das individuelle Leben in seinem Anspruch auf Absolutheit relativiert. Ihre Form ist die Reflektion auf das Bizarre und Burleske des Dilemmas zwischen dem menschlichen Streben nach Formgebung einerseits und der ironischen Relativität aller Dinge, Begriffe, Funktionen und Formen andererseits. »Bizarr« nennt Hans Karl sowohl den Gedanken, daß er nach Ansicht aller Anderen zu Helene gehöre,[21] als auch den Begriff von der »höheren Notwendigkeit«,[22] den er gegenüber Stanis resoluter Handlungswut zu bedenken gibt. Und weil nach seinen eigenen Worten in Helene »das Notwendige« liegt (II.14, S. 99), gibt es nichts Bizarreres als seine Verlobung mit Helene, was Stanis Schlußworte ja auch bestätigen, indem sie die Verlobten als bizarres Paar charakterisieren.[23] Zu dieser Lust am Bizarren gehört außerdem, daß Hans Karl seine Helene die »Enormität« (III.8, S. 131) begehen

20 GW RA II, S. 138–140.

21 Vgl. SW XII Dramen 10, I.3, S. 16f., Hans Karl zu Crescence: »Aber ich weiß nicht, wie du nur auf den Gedanken kommst, daß ich es nötig gehabt hätt', mich zu desinteressieren. Haben denn andere Personen auch diese bizarren Gedanken?« Auf Crescences Versicherung, das sei »sehr wahrscheinlich« reagiert er mit der Aussage, das mache ihm nun »direkt Lust« hinzugehen zu der Soiree.

22 Vgl. ebd., I.8, S. 38, Hans Karl: »Zeitweise ist man aber halt doch versucht, bei solchen Entscheidungen einen bizarren Begriff einzuschieben: den der höheren Notwendigkeit.«

23 Vgl. ebd., III.14, S. 144, Stani: »In unserm Fall ist das verlobte Paar zu bizarr, um sich an diese Formen zu halten.«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

läßt, selbst den Heiratsantrag zu machen. Als burlesk wiederum bezeichnet Hans Karl die Idee, »daß gar nichts Neues auf der Welt passiert«, »[d]aß alles schon längst irgendwo fertig dasteht und nur auf einmal erst sichtbar wird« (I.18, S. 60). Er skizziert diese Burleske des Schicksals mit Hilfe des Bildes vom Schloßteich, in den er als Kind einmal gefallen war und aus dem man nur das Wasser abzulassen brauche, um den Karpfen ohne Mühe in das Netz zu kriegen, das schon immer für ihn bestimmt war.

Den Spielleiter Theodor in Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige« motivieren drei miteinander korrelierende Gründe, den degenerierten Abenteurer Jaromir in den Modus des Sozialen hineinzutreiben: Erstens hat Jaromir durch seine Ehe und seine Kinder einerseits bereits den Schritt ins soziale Leben getan, andererseits aber sind ihm sein Wille, sein Herz oder seine Seele dorthin nicht gefolgt. Zweitens ist Jaromirs Ethos als Abenteurer verkommen. Für den wahren Abenteurer Theodor liegt darin eine persönliche Beleidigung, die nach Genugtuung und »Heilung« seiner gekränkten Seele verlangt (SW XIII Dramen 11, I.12, S. 53). Drittens erkannte Jaromirs Vater die vielen großen und kleinen Schwächen seines Sohnes und verlangte deshalb auf dem Sterbebett seinem Diener Theodor »den heiligen Eid« ab, »dem jungen Herrn« sein »Mannesalter« aufzuopfern (ebd., S. 51). Hinter Theodors Anordnungen steht also auch das Motiv Rache: Rache an einem erbärmlichen Verführer, dem er, der wahrhaftig Liebende, sein »Mannesalter« aufopfern muß.

Auch Theodor braucht keine Intrige, die er seinen Spielfiguren von außen aufzwingt. Er bringt das Spiel in Gang, indem er ihrer Mimik, Gestik und Rede jeweils seine nächsten Spielzüge abschaut und ablauscht. Mit seinen Blicken katalysiert er nur ihre Handlungen und läßt sie somit die Potenz ihres Daseins selbst realisieren.[24] Sein Ziel ist die Wiederherstellung der Ordnung bzw. die Einrichtung einer neuen Ordnung – die Anordnung eines Ganzen, das unter seiner Aufsicht »in schönster Ord-

[24] Vgl. GW D IV, S. 105 und zuletzt hierzu: Thorsten Unger, Die Bestechung des ›Unbestechlichen‹. Zu Art und Funktion der Komik in Hugo von Hofmannsthals Komödie. In: HJb 18 (2010), S. 187–213, hier bes. S. 202. Unger begreift Theodors Blicke als einen Fall von »Zulänglichkeitskomik«, »die sich wiederholbar auf paradigmatischer Ebene« ereigne. Mit einem bloßen Blick, der als Handlung betrachtet eigentlich ganz unzulänglich sei, erreiche Theodor stets das von ihm intendierte Zulängliche. Im Anschluß an Horst Turk definiert Unger »Zulänglichkeitskomik« als eine (komische) Handlungsweise, die vor dem Hintergrund allgemeingültiger Anforderungen unangemessen erscheint, jedoch »sich am Ende überraschend als zulänglich erweist« (S. 204).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nung« bliebe (V. 5, S. 112). Nur dieses Große und Ganze, das weit über die »Dienstbotenatmosphäre« hinausginge, würde Theodor eine Genugtuung verschaffen, die ihn bewegen könnte, der Baronin auch weiter die »Krücke« zu sein, an der sie mit einem letzten Rest an Dezenz altern kann. Der doppelt ironische Boden seiner Anordnung zeigt sich darin, daß das Ganze, welches Theodor mit seiner Aufsicht »in schönster Ordnung« halten möchte, mit patriarchalischen und metaphysischen Attributen belegt wird (Vater, Gott, Ewigkeit, Liebe). Sie verweisen letztlich alle in ironischer Inversion auf den Diener Theodor als einen wendigen Impressario, welcher »[m]it einem Atemzug« Jaromirs »zweischneidige[s] Techtelmechtel« vor sich hinjagt »wie Stäubchen« (I.12, S. 54). Theodor nimmt die vakante Stelle des Vaters und Herrschers ein. Er spielt Schicksal und Zufall. Er will Jaromir nicht etwa »in offener Opposition« »entgegentreten«, wie die Baronin befürchtet, sondern dafür sorgen, »daß die Damen selbst in zartfühlender Weise den Herrn Baron über die Gründe ihres Verschwindens anlügen werden« (I.12, S. 55). Er will, »daß das ganze Gebäude von Eitelkeit und Lüge« wie durch eine »unbegreifliche Wirkung« seiner [!] »höheren Kräfte« einstürzt (I.14, S. 56). Auch hier kommt offenbar alles darauf an, *wie* man's macht.

Festhalten läßt sich, daß die dramatische Motivation des Schritts des Abenteurers in den Modus der Verlobung oder der treuen Ehe die »anderweitige Handlung« ausmacht. Hans Karl Bühl treibt die doppelte existentielle Erschütterung von Verschüttungserlebnis einerseits und Altern andererseits, die den Verlust von Schicksalslosigkeit und Schuldlosigkeit impliziert und also seinen Abenteurermodus destabilisiert, in die Verlobung mit Helene. Jaromir treibt die Kränkung und die Rache Theodors, die sich aus Jaromirs verkommenen Abenteurer-Ethos speisen, in die Treue zu seiner Frau Anna. Dramaturgisch entwickelt sich diese »anderweitige Handlung« jeweils ganz im Sinne von Hofmannsthals Reflektion über die dramatische Handlung als symbolischem Geschehen nicht etwa dadurch, daß den Figuren eine Intrige von außen aufgedrängt wird, sondern als zwangloser Übergang, gleichsam aus der inneren Psychologie der Figuren heraus. Hierbei ist es jedoch entscheidend zu erkennen, daß sowohl die Figur Hans Karl Bühl als auch die Figur Theodor den Weg des zwanglosen Übergangs selbst reflektieren und als ›Spiel auf dem Spiel‹ mitspielen. Theodor katalysiert den zwanglosen

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Übergang in der Maske des Zufalls, des Herrschers, als Handlungen aus den Ängsten und Begierden der anderen Figuren, seiner Spielfiguren heraus. Hans Karl findet einen zwanglosen Übergang, indem er den doppelten Boden, der alles grundiert, in der Reflektion auf das Burleske und Bizzarre durchsichtig macht, um dennoch – sich der Ironie des Schicksals lustvoll hingebend – auf diesem doppelten Boden zu leben. Hinsichtlich dieses Spielens eines ›Spiels auf dem Spiel‹, welches die »komische Handlung« ausmacht und den glücklichen Schluß der »anderweitigen Handlung« letztlich sublimiert, soll im folgenden noch einmal präziser nach den Formen komischer Performanz gefragt werden.

III

In der Frage nach den Formen und Mitteln des Komischen in Hofmannsthals Lustspielen sind die Interpreten oft merkwürdig hilflos geblieben. Hofmannsthals eigene im Werk verstreute Äußerungen zur Komödie umkreisen drei miteinander korrelierende Begriffe: die Ironie, das Soziale und die Lebenskunst. »Das Element der Komödie« sei »die Ironie«,[25] schreibt Hofmannsthal in der kurzen Betrachtung über »Die Ironie der Dinge«. Ironie ist für ihn ein Verhältnisbegriff. Das Prinzip der Ironie, die alles in ein Verhältnis zu allem setze, sei auch das Prinzip der Komödie. Die »wirkliche Komödie« setze »ihre Individuen in ein tausendfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt«.[26] Hofmannsthal rekurriert in diesem Zusammenhang zwar auf die Rede von der romantischen Ironie, legt aber den Akzent hier anders als die Romantiker nicht auf die Ironie »als ein Prinzip des Selbst-Bewußtseins der künstlerischen Tätigkeit als solcher« oder auf die Ironie als »philosophisches Vermögen, das Bedingung und Ermöglichung einer unendlich fortgehenden geistigen Bewegung ist«.[27] Hofmannsthal deutet die Ironie vielmehr als Mechanismus, als »Macht des Geschehens«[28] – eine Macht, die alles Absolute, jede gesetzte Bedeutung und jede festgelegte Funktion eines Dinges, einer Form, eines Begriffs oder eines Menschen aufhebt, indem sie alles zu allem in Relation

25 GW RA II, S. 138.
26 Ebd.
27 Ingrid Strohschneider-Kohrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960, S. 223.
28 GW RA II, S. 140.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

setzt. Erst mit der Einsicht in diesen alles relativierenden Mechanismus der Relationierung kann der Mensch sich über ihn erheben. Die »Ironie der Dinge« ist hier also nicht die Lebens- oder Freiheitskunst selbst, sondern vielmehr deren Ursache und Auslöser. So gesehen kann die Ironie also nicht das Thema der Komödie sein oder gar als Haltung der Freiheit ihr ›gutes Ende‹ darstellen. Sie kann höchstens als dramaturgisches Element in Erscheinung treten; als ein Mechanismus, der die Figuren in Situationen und zu Handlungen treibt, über die sie zwar glauben Herr zu sein, in denen sie aber tatsächlich nur das Werkzeug sind – und über die sie sich nur in einem Spiel *mit* der Ironie erheben können.[29] Das zweite Attribut, das Hofmannsthal der Komödie zuschreibt, das »Soziale«, steht zur Macht der Ironie in einer wechselseitigen Spannung. Nur das »*relative* Menschliche«[30] sei komisch, betont Hofmannsthal in einer nachgelassenen Aufzeichnung aus dem Jahr 1912. Die Komödie habe das »Zusammensein – das Koexistieren der Menschen zum Gegenstand«,[31] notiert er 1909. Im Streben nach dem Sozialen als geselligem Koexistieren von Menschen haben die Figuren immer wieder mit dem widerständigen Relativismus der Ironie zu ringen, die alles in ein Verhältnis zu allem setzt und damit eigentlich jede Formgebung unmöglich werden läßt. Das Soziale aber ist immer Form: seine Naturform ist das Gesellige, seine Kunstform ist das Gesellschaftliche, seine idealistische Form ist das Sittliche, die höhere Existenz in der Liebe oder Treue.[32] »Formen machen die chaotische Relation zwischen 2 Individuen erst wesentlich, verhelfen ihr zur Genesis«,[33] heißt es in einer Aufzeichnung Hofmannsthals mit dem Titel »Manieren«. Aus dem Dilemma der ironischen Relativität aller Dinge, Funktionen und Formen einerseits und dem Streben nach Formgebung, nach Gestaltung im Sozialen andererseits, muß es ei-

29 Vgl. Peter-André Alt, Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim. In: DVS 68 (1994), S. 278–306, hier S. 292f. Alt analysiert ausgehend von einem Briefzitat Hofmannsthals die »doppelte Ironie«, die dem Schwierigen innewohne, als »Ironie der Form« einerseits und »Ironie des Stoffs« andererseits. Das ästhetische Verfahren der Komödie gleiche insofern dem der romantischen Ironie, als es der Bewegung der »Inversion« folge und Hans Karl – den, der alles durcheinanderbringt – zum Stifter von Ordnung und Wahrheit mache in einer Wirklichkeit, die ihre verbindliche Gliederung längst verloren habe.

30 GW RA III, S. 512.

31 Ebd., S. 502.

32 Vgl. Richard Alewyn, Hofmannsthals erste Komödie (1936). In: Richard Alewyn, Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen ^{4}1958, S. 96–119, hier bes. S. 99.

33 SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 184.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nen Ausweg geben; andernfalls wäre das Komische destruktiv und nicht schöpferisch. Der Ausweg aus diesem Dilemma führt nach Hofmannsthal über eine spezifische »Lebenskunst«. »In der Komödie handelt es sich um *Lebenskunst* im tiefsten Sinn«,[34] schreibt er in den Notizen zu seinem Lustspielentwurf »Silvia im ›Stern‹«. Das sei folgendermaßen zu verstehen: Jeder Mensch wirke sowohl durch Sein als auch durch Scheinen im Dasein. Beide Wirkformen des Menschen bedingten und unterstützten einander. Jedes Individuum, welches entweder instinktiv oder bewußt mit seinem Schein wie auch mit seinem Sein spiele, treibe das Leben als Kunst und sei mithin ein schöpferisches Individuum. In seiner sozialen Bedingtheit sei das Individuum darauf angewiesen, sich – was das Gegenüber betrifft – an den Schein zu halten, denn nur in dieser Form könne das fremde Sein überhaupt aufgenommen werden. Das »Geben« und »Nehmen« »von Seele zu Seele«[35] – das Soziale, das Idee und Gegenstand der Komödie ist – kann immer nur Form sein, d.h. als Geben und Nehmen in der Maske realisiert werden, denn »Form ist Maske«.[36] Die Kunst des Lebens liegt nach Hofmannsthal nicht etwa darin, hinter der Larve das Wahre zu entdecken, sondern »Lebenskunst« heißt: die Form immer wieder neu realisieren; schöpferisch sein; lernen, in der Maske und mit der Maske zu leben. Das »Schöpferische« sei eine »dämonische Kraft«,[37] notiert Hofmannsthal 1909. Jeder besitze diese Kraft und könne mit ihrer Hilfe die »Formen des […] erstarrten Denkens«: »Besitz – Freunde – Feinde – Zeitgeist«[38] auflösen und in seiner Atmosphäre »das Ich ohne Schranken«[39] realisieren. »Der Wechsel, die Unstätheit, der Widerspruch«[40] gehörten zum Schöpferischen immer dazu.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen Hofmannsthals ist meine These, daß sich die spezifisch komische Struktur seiner Lustspiele in den Formen des ›Spielens auf dem Spiel‹ verbirgt, zu sehen. Ein Spielen, das eben jene schöpferische Lebenskunst, von der Hofmannsthal träumt, auf der Bühne realisiert, performativ zur Anschauung bringt und im Lachen der Spieler und Zuschauer sozial erfahrbar werden läßt. Ich fas-

34 GW D IV, S. 104.
35 Ebd., S. 105.
36 Ebd.
37 GW RA III, S. 498.
38 Ebd., S. 499.
39 Ebd., S. 498.
40 Ebd., S. 499.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

se den Begriff des Spiels hier nicht transzendental-ästhetisch, sondern philosophisch-anthropologisch. Helmuth Plessner bezeichnet in seiner Schrift »Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens« (1941) das Spielen des Menschen als »ein Sich-Halten im Zwischen«,[41] als ein »Sich-Halten« in der ambivalenten Sphäre der Übergängigkeit von Sein (gegenwärtige Wirklichkeit) und Schein (umgrenzter Raum des ›Als ob‹), von Binden und Gebundensein. Diese Definition deckt sich mit dem letzten Aspekt der Definition des Spiels, die Roger Caillois im Anschluß an Jan Huizinga gibt: Das Spiel ist

> eine fiktive Betätigung, die von einem spezifischen Bewußtsein einer zweiten Wirklichkeit oder einer in bezug auf das gewöhnliche Leben freien Unwirklichkeit begleitet wird.[42]

Caillois unterscheidet vier Spielformen, »je nachdem, ob innerhalb des jeweiligen Spiels das Moment des Wettstreits, des Zufalls, der Maskierung oder des Rausches vorherrscht«:[43] 1. *Agôn:* spielerischer Wettstreit, Rivalität; 2. *Alea:* Spiele mit dem Zufall, die auf einer Entscheidung basieren, die nicht vom Spieler abhängig ist und auf die er weder Einfluß hat noch haben will; 3. *Mimicry:* Spiele, die auf der Annahme eines geschlossenen, in gewisser Hinsicht fiktiven Universums beruhen, und bei denen der Spieler darauf zielt, zu einer illusionären Figur zu werden (Verkleidungen, Verwandlungen, Verkörperungen bis hin zur Identifikation, Maskierungen); 4. *Ilinx:* Spiele, die auf dem Begehren nach Rausch beruhen und deren Reiz darin besteht, für einen Augenblick Bewußtsein und Wahrnehmung zu destabilisieren. Die Lust am Schwindel kann sich zum Ausdruck der Selbstbehauptung steigern. Rainer Warning hat Caillois' Klassifikation für seine Theorie der Komödie fruchtbar gemacht. Er hat gezeigt, daß die performativen Strukturmerkmale der *Commedia dell'arte* im Grunde alle vier von Caillois unterschiedenen Spielformen aktualisieren: *Agôn* im Konflikt zwischen den Alten und den jungen Verliebten oder zwischen Herr und Diener, *Alea* in den das komische Handlungsschema rhythmisierenden Zufällen, *Ilinx* in den *Lazzi* der

41 Helmuth Plessner, Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: Ders., Philosophische Anthropologie. Hg. von Günter Dux. Frankfurt a. M. 1970, S. 11–171, hier S. 87.

42 Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. München 1959, S. 16 (Original: Les jeux et les hommes. Paris 1958).

43 Vgl. ebd., bes. S. 21–36, hier S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dienerfiguren und *Mimicry* mit den Masken, in der Improvisation sowie in den Verkleidungs- und Verwechslungsspielen.[44] Sowohl Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige« als auch das Lustspiel »Der Unbestechliche« aktualisieren alle dieser vier Spielformen. Der Spieltrieb tritt im gestischen, mimischen und sprachlichen Handeln sowohl Hans Karls als auch Theodors performativ in Erscheinung. Die Spiele prägen als szenische Struktur die Interaktion zwischen der dargestellten Thematik und ihrem dramaturgischen Arrangement. Als komische ›Spiele auf dem Spiel‹ sublimieren sie die »anderweitige Handlung« und sie sind, etwa in der Rede Hans Karls über die Kunst des Clowns Furlani oder in Theodors Bezugnahmen auf das Billardspiel, auch Reflektionsgegenstand der Figurenrede. Diese These soll im folgenden mit Blick auf »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« kurz belegt werden.

1. *Agôn:* Der Wettstreit, der Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige« grundiert, ist die Rivalität der einzelnen Figuren untereinander, Hans Karl für ihre Absichten zu gewinnen. Die Spielform dieses Wettstreits bildet das Handlungsschema des Lustspiels und rhythmisiert die Abfolge der Auf- und Abtritte der Figuren. Die erzwungenen, beabsichtigten oder absichtlich vermiedenen Begegnungen, deren Zustandekommen oder Nichtzustandekommen jeweils wortreich kommentiert wird, machen den größten Teil der szenisch-dramaturgischen Dynamik aus. Kulminationspunkt des allseitigen Strebens nach Begegnung ist Hans Karl. Ausgerechnet das Ziel aber, auf das alle zurennen, verändert immer wieder seine Position oder versucht sich zu entziehen. Hans Karl ist darin nicht etwa Spielverderber. Er spielt mit, aber in der Form der Gegensinnigkeit. Wenn er tatsächlich angetroffen wird, gibt er sich zerstreut, rückt Bilder gerade, sucht Schubladenschlüssel, raucht, schweigt oder bittet um Aufschub. Die Figuren übertreffen sich gegenseitig in ihrem Ehrgeiz, Kari ›sprechen zu dürfen‹. Die einzige, die sich ihm entzieht, Helene, zieht ihn damit an sich. Somit prägt das Spiel des *Agôn* die Dramaturgie, über welche der Wettstreit zwischen alt und jung, die Rivalität im Genre ›Verführung‹ (zwischen Stani, Neuhoff, Hans Karl, Hechingen) und der

[44] Warning, Theorie der Komödie (wie Anm. 5), S. 37: »In der *Commedia dell'arte* würde dann so etwas wie ein anthropologisches Substrat der Komödie greifbar. Dieses Substrat wäre indes nicht ein sich durchhaltendes Ritual, wie das die archetypische Literaturkritik propagiert hat, sondern ein Spieltrieb, der elementare Struktur- und Rollenvorgaben in Dienst nimmt für ein ›Spielen des Spiels‹, für eine sich in der Darstellung mit einbringende Performanz.«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wettstreit zwischen Frau und Mann zur Darstellung kommen. Zumindest in der *Maske* des Verlobten geht Hans Karl als Sieger aus diesem Wettstreit hervor. Ihm als einzigem gelingt es im gegensinnigen Modus der Absichtslosigkeit, seine Absichten durchzusetzen.

2. *Alea:* Das Spiel mit dem Zufall ist das Spiel, das Hans Karl in der stillen Hoffnung spielt, das »Glück«, das er sich einst »verscherzt« (SW XII Dramen 10, II.14, S. 102) hat, wieder erlangen zu können. Er spielt im Grunde mit dem Zufall gegen die Macht des Zufalls. Auch hier ist die Gegensinnigkeit wieder das Strukturmerkmal seines Handelns. Hans Karl weiß um die Macht der Notwendigkeit, die in der Institution ›Ehe‹ liegt, aber er weiß auch, daß die Macht des Zufalls jeden Willen beugt. Also gibt Hans Karl dem Zufall Raum zu wirken, indem er seine individuellen Absichten im Modus der Negation verfolgt. Im Modus der Verneinung macht er Helene seinen Antrag:

> […] sogar das Ja-Wort hab' ich gehört, ganz klar und rein, von Ihrer klaren, reinen Stimme – ganz von weitem, denn ich war doch natürlich nicht dabei, ich war doch nicht dabei! – Wie käm' ich als ein Außenstehender zu der Zeremonie. – Aber es hat mich gefreut, Ihnen einmal zu sagen, wie ich's Ihnen mein. – (S. 103)

3. *Mimicry:* Bei der Betrachtung des Lustspiels »Der Schwierige« liegt das Augenmerk der Interpreten oft auf der Komik der Sprache. In Hans Karl richte ein absichtsloser Sprachskeptiker unbewußt komische Konfusionen an. Übersehen wird bei dieser Lesart häufig, daß es sich bei Karis Sprachhandeln um eine Maske handelt, die zur Dramaturgie seines ›Spiels auf dem Spiel‹ gehört. Das Versteckspiel, der geschmeidige Wechsel der Form und des Tons, die Zumutungen in der Maske der Dezenz, das Geraderücken von Bildern, das Suchen der Schubladenschlüssel, das Rauchen, das Schweigen, das Fliehen und Wiederkommen – Hans Karls *Mimicry*-Kunst spielt sich auf der Ebene der Rede, der Gestik und Proxemik ab. Ein Versteck- und Maskenspiel ist diese Kunst, weil all die Strategien der Anpassung, der bemühten Hilfsbereitschaft, der timiden Hilflosigkeit und der Rücksichtnahme »ein beständiges Impromptu« (III.2, S. 112) seines tatsächlichen Egoismus sind. Hans Karl gehört nur sich selbst und kann möglicherweise nie jemanden wirklich liebhaben, wie Helene erkennt.

4. *Ilinx:* Genau mit diesen *Lazzi,* mit diesem »Wiegel-Wagel«, aus dem man mit ihm nicht herauskommt, wie seine Schwester Crescence fest-

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

stellt (III.12, S. 138), treibt Kari sich selbst und andere zu Tränen, seine Schwester in die Verlobungsstimmung hinein, wieder hinaus und doch wieder hinein (ebd.). Mit diesem »Wiegel-Wagel« treibt er Helene beinahe in eine Ohnmacht (II.14, S. 103) und im III. Akt die halbe Soiree treppauf, treppab durch den Wintergarten, über die Galerie zur Tür hinaus und wieder ins Haus hinein wie ein Karussell in einen Schwindel, auf dessen Wirkmacht Hechingens Bitte: »Jetzt brauche ich deinen Beistand, mein guter Kari, wenn mir nicht die ganze Welt ins Wanken kommen soll« (III.12, S. 138) ironisch verweist.

Auch im Lustspiel »Der Unbestechliche« vollzieht sich die »Cur« des Abenteurers Jaromir im Medium des Spiels. Spielleiter des ›Spiels auf dem Spiel‹ ist Theodor. Wieder lassen sich alle vier Spielformen unterscheiden.

1. *Agôn:* Die Rivalen Jaromir und Theodor kämpfen den Wettstreit zwischen jung und alt, zwischen schlechter und wahrhaftiger Verführungskunst. Theodor, seine »Anordnungen« projektierend, verwendet Ausdrücke, die er dem »Billardspiel entlehnt«: Melanie will er »von der Bande anspielen«, Marie will er »direkt anspielen« (SW XIII Dramen 11, I.14, S. 57). Der Wettbewerb ist ein ungleicher Wettbewerb. Die Beteiligten spielen nicht unter gleichen Bedingungen, da der stärkste und aggressivste Spieler, Theodor, in der Maske des Zufalls auftritt.

2. *Alea:* Theodor spielt Zufall bzw. Schicksal. Er schaut den Figuren, ihrer Mimik, Gestik und Rede, jeweils seine nächsten Spielzüge ab. Er braucht keine Intrige, die er seinen Spielfiguren von außen aufzwingt. Er katalysiert nur deren Handlungen, indem er ihre unausgesprochenen Konflikte oder Bestrebungen zu lesen und mit Blicken zu lenken vermag.

3. *Mimicry:* Den raschen Maskenwechsel beherrscht Theodor wie kein anderer. Dem Personal gibt er knappe Anweisungen im militärischen Ton. Vor der Baronin gibt er in Mimik und Gestik ganz den gekränkten langjährigen Dienstboten. Marie gegenüber schlägt er einen empfindsamen Ton an, der sie an ihre Tochterpflichten erinnern soll. Melanie gegenüber schlägt er einen vertraulichen Ton an. Er rät ihr, wie die Affäre sauber zu lösen sei. Hermine gegenüber gibt er den Chef und den Verliebten. Theodor verkleidet auch andere: Den Gärtner z.B. steckt er in eine Livree. Sich selbst setzt er ein seidenes Käppchen auf, legt sich

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ins Bett oder bügelt die Dienstgarderobe und zieht sich dann seine private schwarze Tracht an, um zu signalisieren, daß er tief gekränkt und im Begriff ist, den Dienst zu quittieren. Sein schillernder Charakter und seine vielen verschiedenen Gesichter werden – noch bevor er überhaupt selbst das erste Mal auftritt – über die Rede der anderen Figuren dem Zuschauer in raschem Wechsel vorgestellt. Theodor ist: Anordnender, Durchführender, Bösartiger, Ahnungsloser in Sachen Stalldienst, kein Dienstbote, sondern eben der Theodor, verläßlich umsichtig, Sohn eines Lumpen von Vater und einer gescheiten Mutter, verhinderter Geistlicher, ehemaliger Ulan, einfach nur ein »Subjekt« oder aber »eine Perle in seiner Klasse«, krankhaft empfindlich, ein Liebhaber der Einsamkeit, ein Erzengel oder in den Augen des Kindes: ein Zauberer (vgl. I., S. 37–60).

4. *Ilinx:* Der rasche Maskenwechsel, Theodors undurchschaubare Spielzüge, die wie eine unsichtbare Hand über die Figuren kommen, seine Rede, Gestik, Mimik und Proxemik – all dies changiert zwischen Schwindelspielen und den komischen *Lazzi* des Clowns. Zu den *Lazzi* gehören z.B. der große Satz, mit dem er aus seinem Bett springt und den das Kind nachahmt, indem es drei Treppenstufen auf einmal nimmt (vgl. I.9, S. 47), aber auch seine Pantomimen eines »Seiltänzer[s]« (V. 1, S. 99) oder eines »Kater[s]« (V. 5, S. 111), mit denen er Hermine andeutet, wie er des Nachts zu ihr in die Dachkammer geklettert kommen wird. Besonders sein Spiel mit Melanie, die er über Bande anspielt, ist ein Schwindelspiel: »Dich schmeiß ich doch um mit dem ersten Anblasen«, über »dich komm ich ja wie ein Wirbelwind!«, prophezeit er bei sich und »Tanzt ab« (III.6, S. 83f.). Sein devot-indiskretes Zusammenraffen und Packen der Sachen Melanies hat das Ziel, Jaromir und Melanie schwindlig zu machen und ihre Unterredung zu stören (vgl. IV.3, S. 93–95). Mit Melanies Schuhen auf den Händen agiert er vor Hermine wie mit Puppen. Dabei versetzt er sich, sich in seinen Haß auf Jaromir hineinsteigernd, selbst in einen veritablen Schwindel, der auch Hermine ergreift, und schließlich in Kuß und Umarmung der beiden Dienerfiguren endet (vgl. IV.4, S. 95–97).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

IV

Inwiefern aber gibt nun dieses ›Spielen auf dem Spiel‹, das beide Lustspiele strukturiert, Anlaß zum Lachen? Läßt sich die Qualität dieses Lachens genauer fassen?[45] Mit Plessner habe ich das Spiel anthropologisch als »Sich-Halten im Zwischen« von Sein und Schein gefaßt. Wir empfinden die Spielsituation nach Plessner als schwebend, »weil sie von unserer schöpferischen Bereitschaft und Gestaltung abhängt und diese zugleich in eigenwilliger Selbstständigkeit bindet.«[46] »Wir sind in Einem frei und nicht frei, wir binden und sind gebunden«, wir sind »Herr und doch nicht Herr«[47] des Dings, mit dem wir spielen. »Spielen ist immer ein Spielen mit etwas, das auch mit dem Spieler spielt«,[48] schreibt Plessner. Spielen ist »eine gegensinnige Beziehung, die zur Bindung verlockt, ohne doch so weit sich zu verfestigen, daß die Willkür des einzelnen ganz verlorengeht.«[49] Die »Gefahr des Umschlags«[50] bestehe dabei in jedem Augenblick. Auf diese Ambivalenz reagiert der Mensch nach Plessners Analyse mit Lachen. Spielen macht natürlich auch Freude, es erleichtert, es verschafft Nervenkitzel. Zum Lachen aber reize das Spiel nicht nur, weil es uns komisch oder lächerlich vorkomme, sondern auch aus dem elementaren Grund, »weil wir damit eigentlich nicht fertig werden.«[51] Es verschafft uns durch sein labiles Gleichgewicht eine mehrdeutige Lust, die uns kitzelt, erregt, irritiert, anspannt, an die Grenzen führt. Der Ausdruck dieses ambivalenten Empfindungszustands ist das Lachen. Vor diesem Hintergrund lassen sich in bezug auf Hofmannsthals Lustspiele

45 Vgl. Juliane Vogel, Commedia con sordino. Das Verschwinden des Lachens aus den Lustspielen Hugo von Hofmannsthals. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler u. a. Berlin 1996, S. 166–178, hier bes. S. 166f. Vogel betont, daß Hofmannsthal die leibliche Dimension allen Gelächters dementiere und das Gelächter im Zuge einer »Ästhetik der Dämpfung« zähme und sublimiere, so daß es allerhöchstens noch als »ein Lachen im Geist«, nicht aber als Lachen »im Bauch« auftrete. Das deckt sich im Grunde mit meinen Beobachtungen, denn auch ich frage im folgenden nicht nach einem grotesken, karnevalistischen Lachen bei Hofmannsthal, sondern deute das Lachen seiner Komödien vor dem Hintergrund von Plessners Spielbegriff als Ausdruck der »exzentrischen Positionalität« des Menschen und als Lebenskunst im Hofmannsthalschen Sinne.

46 Plessner, Lachen und Weinen (wie Anm. 41), S. 85.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 88.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« mindestens drei verschiedene Qualitäten des Lachens unterscheiden, die einander immer überlagern und ihre Quelle in der komischen Gegensinnigkeit des Spiels und des Spielens haben: das Verlachen (1.), das Mitlachen (2.) und ein letztes Lachen (3.).

1. Das Lachen, das die Qualität eines Lachens über jemanden hat, ist das Verlachen. Dieses Lachen wird durch die komische Gegensinnigkeit ausgelöst, die z.B. Hans Karls Handeln und Sprachhandeln zur Erscheinung bringt: Jene Gegensinnigkeit nämlich, die aus Absichtslosigkeit einerseits und Hingabe an die Absicht andererseits besteht. Auch Theodor kennzeichnet eine charakterliche Gegensinnigkeit, welche nicht nur über Mimik und Gestik, sondern auch über seinen Sprachduktus erfahrbar wird: Theodor ist teuflisch honorig, anmaßend dezent, hochmütig devot. Sein K.u.K.-Militärjargon, sein Böhmakeln, gespickt mit Fremdworten, bringt diese Gegensinnigkeit komisch zum Ausdruck. Hier verlachen wir den Diener Theodor. Den Begriff der »Gegensinnigkeit« entnehme ich Plessners kritischer Revision von Bergsons Essay »Über das Lachen« (1900). Bergsons Analyse des Komischen stößt immer wieder auf den Moment, in welchem sich etwas Mechanisches wie eine Kruste über das Lebendige legt. Seine Formel vom ›Automatismus des Natürlichen‹ läßt sich in unserem Zusammenhang eigentlich nur auf Hans Karls Zerstreutheit überzeugend anwenden. Plessner sieht den Akzent bei Bergson jedoch weniger auf »dem Konflikt zwischen Lebendigkeit und Steifheit«, »als vielmehr auf der Gegensinnigkeit, die gleichwohl als *Einheit* sich vorstellt und hingenommen werden will.«[52] Der komische Konflikt der Gegensinnigkeit, so Plessner, könne überall dort hervorbrechen, »wo eine Norm durch die Erscheinung, die ihr *gleichwohl offensichtlich gehorcht,* verletzt wird.«[53] Auch Theodors Erscheinung in »Der Unbestechliche« ist eine Normübertretung, die der Norm gleichwohl offenbar gehorcht: Theodor macht sich zum Herrn über das Ganze, zum Herrgott. Dabei werden aber seine Anordnungen einerseits durch die Baronin legitimiert und andererseits von den anderen Figuren tatsächlich auch als Anordnungen einer höheren Macht, als Fingerzeig des Herrgotts erlebt.

[52] Ebd., S. 92.
[53] Ebd., S. 95.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anna treiben diese Anordnungen sogar in einen Zustand »zwischen Lachen und Weinen«.[54] Die spezifische Komik des Spiels, das der Diener Theodor treibt, liegt darin, daß er sich selbst mit der fixen Idee von seiner »Genugtuung« an die Stelle der Naturgesetze setzt. Die »Idee einer menschlichen Regelung, die an die Stelle der Naturgesetze tritt«,[55] ist nach Bergson ein belustigender Effekt. Mit Theodor verlachen wir hier Jaromir. Er wird Opfer von Theodors fixer Idee und deutet diese als höhere Macht.[56] Mit Plessners Variation auf Bergsons Formel vom ›Automatismus des Natürlichen‹ bekommen wir nun auch jene komische Gegensinnigkeit in den Blick, die etwa darin zur Erscheinung kommt, daß der Schwierige Hans Karl Bühl seine Zumutungen in der Maske der Dezenz und Rücksichtnahme vorbringt: eine Normverletzung, die gleichwohl keine ist und die ein Lachen auslöst, das von anderer Qualität ist als das Verlachen.

2. Dieses Lachen ist kein Verlachen, sondern ein Mitlachen. Der Zuschauer selbst spielt *Mimicry*. Er versetzt sich in den Schwebezustand des ›Spiels auf dem Spiel‹ und spielt das Spiel des komischen Helden Hans Karl Bühls mit. In unserem Mitlachen, das auch Theodors ›Spiel auf dem Spiel‹ durchschaut, klingt die Erkenntnis an, daß für die Dauer des spielerischen »Sich Haltens im Zwischen« das »Ganze« in unseren Händen liegen und unserer Gestaltung unterliegen könnte, auch wenn wir auf die Dauer damit nicht fertig werden.[57]

3. Darüber hinaus gibt es ein letztes Lachen. Es schwebt noch über dem Amüsement, welches der Komödienschluß evoziert. Es geht nicht in dem Verlachen des zusammengeführten Paares auf. Das letzte Lachen ist das Lachen Hans Karls, der abtritt, bevor seine Verlobung durch den Segen Altenwyls performativ vollzogen werden kann. Das letzte Lachen ist das Lachen Theodors, der seine Spielfiguren zugleich liebt und haßt, wie die

54 SW XIII Dramen 11, V. 4, S. 107.
55 Henri Bergson, Das Lachen. Jena 1921, S. 35.
56 Vgl. SW XIII Dramen 11, V. 4, S. 109f.
57 Vgl. ebd., V. 5, S. 112, Theodors letzte Worte – es sind die Schlußworte des Lustspiels – formulieren diese Erkenntnis indirekt: »Es sind Euer Gnaden die irdischen Dinge sehr gebrechlich«, sagt er zu Anna gewandt. »Es kann auch eine sehr starke Hand keine Schutzmauer aufbauen für ewige Zeiten um ihre anbefohlenen Schützlinge. Aber ich hoffe, so lange ich hier die Aufsicht über das Ganze in Händen behalte, wird demgemäß alles in schönster Ordnung sein!«

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Baronin erkennt,[58] und darin den »Auserwählten« gleicht, die Nietzsche in den Aphorismen aus »Die fröhliche Wissenschaft« sprechen läßt: den Künstlern und Narren.[59]

Das letzte Lachen reflektiert das komische Zustandekommen des ›guten Endes‹, es reagiert auf die Spielkunst des Harlekins im Abenteurer, es sublimiert als letzte komische Handlung der Spieler Hans Karl und Theodor sowie als letzte komische Handlung der Zuschauer die »anderweitige Handlung« und ihr sentimentales Ende.

Die spezifische Kunst des ›Spielens auf dem Spiel‹, die das dramaturgische Konzept von Hofmannsthals Lustspielen prägt und die den jeweiligen glücklichen Komödienschluß erst erspielt, ist »Lebenskunst« im Hofmannsthalschen Sinne. Hier zeigt sich ein Spiel, das nicht Selbstzweck ist. Dieses Spiel mündet nicht dort, von wo es ausgegangen war, um wiederholt zu beginnen. Es endet nicht in einer Situation, die identisch ist mit der zu Beginn des Spiels. Es ist ein schöpferisches, ein produktives Spiel mit Schein und Sein. Der ambivalente Modus des Ungebunden-Seins im ›Zwischen‹, mit dem die Spielenden (oder diejenigen Figuren, mit denen gespielt wird) eigentlich nicht fertig werden, evoziert dabei ebenso Lachen, wie die gegensinnig komischen Formen des Spielens, mit denen man sich oder die anderen in die soziale Gebundenheit hinüberspielt, um dann doch wieder nur im ›Zwischen‹ zu landen. Im Lustspiel »Der Schwierige« gelingt Hans Karl mit Hilfe dieser spielerischen Lebenskunst die Realisierung seiner Heiratsvision und seines sozialen Ichs, ohne sein Abenteurer-Sein dabei aufgeben zu müssen. Im Lustspiel »Der Unbestechliche« liegt die Kunst des Dieners Theodors darin, im performativen Spiel mit Rivalität, Zufall, Maske und Schwindel die einzelnen Figuren durch den Schein hindurch zu sich selbst – zu ihrem Sein – zu führen, sie unwissend zu naiv Wissenden werden zu lassen. Dabei realisiert die komische Person Theodor selbst ihr wahres Ich als Abenteurer/Verführer.

So bleibt im Grunde alles beim alten und doch ist etwas anders geworden. Die utopische Vision dieser Lustspiele ist nicht die Statuierung der Ehe als Institution. Die utopische Vision dieser Lustspiele verbirgt sich vielmehr in der Wirkmacht einer schöpferischen Lebenskunst, die

[58] Vgl. SW XIII, Dramen 11, I.8, S. 47.
[59] Vgl. Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. 2. Buch, § 59 und 5. Buch § 379.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

erstarrtes Denken auflöst, »das Ich ohne Schranken«[60] realisiert und dabei doch Form, also sozial werden kann, denn »Form ist Maske«[61] und bleibt Maske.

[60] GW RA III, S. 498.

[61] GW D IV, S. 105. Vgl. Vogel, Commedia con sordino (wie Anm. 45), S. 178. Vogel unterstreicht, daß man das – vor dem Hintergrund der europäischen Avantgarde – Unzeitgemäße an Hofmannsthals Zähmung des wilden Lachens nicht unterschätzen dürfe. Dieses Unzeitgemäße sei letztlich die bewußte Wahl einer Form, die die Gattungstradition der Komödie sublimiere, so daß die Wirkungen und Elemente des Komischen indirekt, gebrochen, nur noch als Simulakren erscheinen. »Wenn die Avantgarde in einem romantischen Gestus« die Wiederkunft des lachenden Leibs erwartete, »so wußte Hofmannsthal, daß nur noch seine Spiegelungen auf die Bühne zu bringen waren.« Gegenüber Vogel möchte ich noch stärker betonen, daß gerade in dem Wissen um diese Spiegelungen und in der Affirmation der Simulakren Hofmannsthals Vision einer schöpferischen Lebenskunst gründet.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Boris Previšić

Hofmannsthals »Arabella« und die Mythologisierung Südosteuropas zwischen Orient und Okzident

Hofmannsthals Unkenntnis der Slawen vor der Zäsur des Großen Krieges ist trotz der Freundschaft, die ihn mit dem böhmisch-stämmigen Schriftsteller Robert Michel verbindet, der zeitlebens Österreichs eigenen Orient in der okkupierten und dann annektierten Provinz Bosnien-Herzegowina beschreibt, kaum zu überbieten. Die weitaus größte Sprachgruppe der Monarchie ist für ihn höchstens ein imperiales Kolorit; sie wirkt – wenn überhaupt – exotisierend, erotisierend und dämonisierend wie in der »Reitergeschichte« (1899), in welcher der Wachtmeister Anton Lerch auf dem Feldzug Radetzkys in Mailand Frau Vuic erliegt.[1] Der Slawe bleibt vorab das Feindbild Nummer eins im Innern Österreichs,[2] dessen kulturprägende Komponente im Selbstverständnis Hofmannsthals deutsch ist. Gerade seine herausgeberischen Tätigkeiten sind symptomatisch für seine zunächst bornierte Haltung. Die deutsche »Cultur« (denn eine andere gibt es in der Wahrnehmung Hofmannsthals lediglich marginal) sei zu fördern, hier habe der Dichter »Führerschaft« anzumelden – wie er es 1906 in seinem Essay »Der Dichter und diese Zeit« formuliert. In Anschluß an Goethe sieht er darum seine Aufgabe mitunter darin, kanonische Literatur in den beiden Bänden »Deutsche Erzähler« (1910) und »Deutsches Lesebuch« (1912) zu versammeln; beide Projekte verkaufen sich aber mehr schlecht als recht. Nichtsdestotrotz möchte er nach Kriegsbeginn seine »Führerschaft« mit dem »Bilderbuch« »Ehrenstätten Österreichs« fortsetzen, das unter anderem am berechtigten Einwand des dafür vorgesehenen Verlegers Hugo Heller

1 Vgl. dazu Srđan Bogosavljević, Hofmannsthal's ›Mythological‹ Opera »Arabella«. In: Theatre and performance in Austria. From Mozart to Jelinek. Hg. von Ritchie Robertson und Edward Timms. Edinburgh 1993, S. 73–80, hier S. 74.

2 So schreibt Hofmannsthal exemplarisch im Brief vom 30. April 1912 an Eberhard von Bodenhausen: »Es kann, das ist mein Gefühl, alles nur schlimm kommen. Das Innere ist das furchtbare Problem.« Als erstes nennt er in diesem Kontext den Balkan: »Die südlichen Slawen innerhalb der Monarchie, nicht nur die Serben, auch die Croaten, in halbem Aufruhr […], die Böhmen tückisch lauernd mit gefletschten Zähnen […].« Zit. nach Werner Volke, »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon…« Herausgeben als Aufgabe des Dichters. In: HJb 6 (1998), S. 177–205, hier S. 178.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

scheitert, in einer solchen Sammlung hätten auch Gedenkstätten Eingang finden müssen, »die zum Beispiel mit der Protestantenvertreibung oder den Bauernkriegen verbunden sind«. Heller hätte darum den Titel »Geweihte Stätten *in* Österreich« vorgezogen, was Hofmannsthal wiederum mehr Spielraum gegeben hätte »als der auch Bahr nicht glücklich gewählt erschienene Titel ›Ehrenstätten Österreichs‹«. So hätten »auch die in der Monarchie vereinten oder in diese hineingezwungenen Völker und Stämme *ihre* Denkstätten einbringen können«. Mit einer solchen vermittelnden Haltung anstatt der »k.k. offiziöse[n] Loyalität« Hofmannsthals, »von der Heller spricht, die am Ende doch die Dominanz […] des deutschen Elementes der Monarchie festschrieb«, hätte dieses Projekt wahrscheinlich realisiert werden können.[3] Und Hermann Bahr gibt just in dem Brief, in dem er auf den Prager Regisseur Jaroslav Kvapil verweist, der Hofmannsthal für das Projekt nützlich sein könnte, zu bedenken, seine – d.h. Bahrs – Freunde in Südosteuropa schienen »zum größeren Teil derzeit eingesperrt zu sein«.[4] Der darauf folgende Briefwechsel mit Kvapil ist sicherlich ein Hauptgrund für Hofmannsthal, von seinem »Bilderbuch« schließlich abzusehen. So reagiert Kvapil sehr heftig auf Hofmannsthals Artikel »Bejahung Österreichs«, worin er – im Unterschied zu seinem früheren Aufsatz »Der Dichter und diese Zeit« – nicht nur die aktuelle Politik ganz zu seiner Sache macht,[5] sondern auch die Analogie der Jetztzeit zur erfolgreichen Verteidigung gegen die Türken 1683 herstellt; diese Krise – so Hofmannsthal weiter – habe zu einer »Blüte des Wohlstandes« geführt, »die mehr als ein Jahr-

3 Volke, »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon…« (wie Anm. 2), S. 186f.

4 Vgl. dazu Martin Stern (Hg.), Hofmannsthal und Böhmen. Der Briefwechsel mit Jaroslav Kvapil und das Projekt der »Ehrenstätten Österreichs«. In: HB 1 (1968), S. 3–30, hier S. 5. Gerade die Beispiele, welche Hofmannsthal in seinem Aufruf vom 2. November 1914 an ausgewählte Persönlichkeiten anführt und welche die »in der Geschichte dieses ehrwürdigen Reiches vereinigten Völker und Stämme an historischem und kulturhistorischem Besitz ihr Eigen nennen«, sind symptomatisch für das ganze Projekt; auch wenn »jedes seiner Länder in die untrennbare Vereinigung mit dem Gesamtreich seine Individualität und den Schatz seiner eigenen Vorzeit mitgebracht« habe, so seien beispielsweise im südslawischen Raum weder »die Ruinen des diokletianischen Palastes zu Spalato noch die Schöpfungen der Venetianer in unserem Küstenlande, ein so kostbarer kunsthistorischer Besitz sie uns im übrigen sein mögen«, sondern »die Stelle des montenegrinischen Meeresufers, an welchem unsere Zenta nach heroischem Kampf gesunken ist«, zu den »Ehrenstätten Oesterreichs« zu zählen (ebd., S. 5f.). Bei der Zenta handelt es sich um einen kleinen österreichischen Kreuzer, welcher bei der Blockade von Bar am 16. August 1914 von der französischen Kriegsmarine versenkt wurde.

5 »[M]an vergißt allzu oft, daß Politik und Geist identisch sind […]«. Hugo von Hofmannsthal, Die Bejahung Österreichs [1. November 1914], GW RA II, S. 356–359, hier S. 356.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hundert durchdauerte« und unter Maria Theresia die »volle Wellenhöhe erreicht«, »sich unter Josef II. [sic!], scheinbar noch höher steigend aber schon zerstäubend, überschlägt«.[6] Kvapils Antwort darauf im Brief vom 11. Januar 1915 könnte eindeutiger nicht ausfallen: »[D]iesen Glauben habe ich nicht und kann ihn leider auch durch die letzten Ereignisse nicht gewinnen«, denn »diese hundert Jahre [der österreichischen Kunstblüte] bedeuten für meine Nation in Österreich die größte kulturelle, nationale und wirtschaftliche Erniedrigung«.[7]

Neben dem politischen Argument Kvapils ist das poetische für Hofmannsthal sicherlich ebenso entscheidend. Im zweiten Brief vom 2. Dezember 1914 argumentiert Kvapil zwar zunächst historisch; er versteht es aber, den »deutschböhmischen Konflict« in einer poetischen Bezugnahme positiv zu wenden:

> Natürlich […] verschwanden wir als Nation beinahe in der immer mehr um sich greifenden Germanisation – aber eben die Neuerweckung des deutschen Geistes war auch Wiedererstehung für uns, und Göthe und Herder stehen als Schutzgeister an der Schwelle unseres neuen Lebens.[8]

Diesen Gedanken greift Hofmannsthal im Brief vom 6. Januar 1915 nochmals auf – »Sie sagen sehr schön, dass hier Goethe und Herder es sind, welche dieser tiefen Bewegung für alle [alten] Völker den entschiedensten Anstoss gegeben haben« – und weist gleichzeitig – und hier wohl erstmals ohne an eine kulturelle deutsche Vormachtstellung zu denken – auf »das Neben- und Beieinander der Völker«, auf das »Gemeinsame[] des Gelebten und sei es auch des Erlittenen« hin.[9] Zwar macht Hofmannsthal diese durch Kvapil induzierte Bezugnahme auf die klassische Kulturvermittlung Herders und Goethes erst nach dem Krieg wieder explizit fruchtbar; seine Haltung gegenüber dem deutschen Kulturelement wird aber ab diesem Zeitpunkt gerade in politischer Hinsicht differenziert ambigue. Hofmannsthal unterscheidet zwischen der sprachlichen Einheit des deutschsprachigen Raums und dem »Dualismus«, der sich in allen anderen Bereichen, vorab im unterschiedlichen politisch-kulturellen Auftrag der beiden Imperialmächte, niederschlägt:

6 Ebd., S. 357.
7 Stern (Hg.), Hofmannsthal und Böhmen (wie Anm. 4), S. 20.
8 Ebd., S. 15.
9 Ebd., S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Ich […] statuiere einen Dualismus dort, wo Sie in der Einheit der Sprache jede übrige Einheit mit dem großen deutschen Volke, wie es sich zum größten Teile im deutschen Nationalstaat verkörpert, verbürgt wissen wollen. Lassen Sie mich Ihnen da, wo ich diese heiklen Dinge berühre, die Überzeugung entgegenhalten, daß nur bei zarter Sonderung und reiner Ausbildung aller Begriffe eine Harmonie, eine wirkliche Harmonie erzielt werden kann. Der Begriff der Nation darf nicht überangestrengt werden.

Dabei beruft sich Hofmannsthal auf Bismarcks »Dualismus der nationalen Motive«, den er auf seinen eigenen »Dualismus des Gefühles« überträgt, der einerseits in der »kulturelle[n] Zugehörigkeit zum deutschen Gesamtwesen«, andererseits aber auch zur »kritischen kulturellen und politischen Situation« Österreichs gehört.[10] Trotz oder gerade wegen der politischen Schwierigkeiten der Vielvölkermonarchie, die im Ersten Weltkrieg offen zutage treten, entwickelt Hofmannsthal den Mythos von Österreich als Gebilde verschiedener ethnischer Komponenten. Im Zentrum steht nicht mehr einfach die einseitige Kolonialisierung des Ostens durch Deutsche, sondern die gegenseitige kulturelle Befruchtung an der Übergangsstelle zwischen Ost und West, im Ineinander von »Halb-Europa« und »Halb-Asien«.[11] Die »österreichische Idee« wird erstmals auf Europa projiziert; dabei essentialisiert das »deutsche[] Wesen« »Europäisches« und wird mit den Slawen in »Ausgleich« gebracht. In einer solchen Lesart schließt das »Europäische[]« das Slawische zunächst noch aus.[12] Im Zentrum steht aber eine Dynamik, welche vermittelt und ein

[10] Hugo von Hofmannsthal, Österreich im Spiegel seiner Dichtung [1916], GW RA II, S. 13–25, hier S. 21f.

[11] Am deutlichsten wird diese Harmonisierungsbestrebung in Hofmannsthals Artikel »Die österreichische Idee«, der am 2. Dezember 1917 in der Neuen Zürcher Zeitung erscheint: »Das Wesen dieser Idee […] liegt in ihrer inneren Polarität: in der Antithese, die sie in sich schließt: zugleich Grenzmark, Grenzwall, Abschluß zu sein zwischen dem europäischen Imperium und einem, dessen Toren vorlagernden, stets chaotisch bewegten Völkergemenge Halb-Europa, Halb-Asien und zugleich fließende Grenze zu sein, Ausgangspunkt der Kolonisation, der Penetration, der sich nach Osten fortpflanzenden Kulturwellen, ja empfangend auch wieder und bereit zu empfangen die westwärts strebende Gegenwelle.« (Hugo von Hofmannsthal, Die österreichische Idee, GW RA II, S. 454–458, hier S. 456) Mit dem Begriff »Halb-Asien« bezieht sich Hofmannsthal explizit auf die einschlägige zweibändige Monographie von Karl Emil Franzos, Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien. Leipzig 1876. Damit integriert Hofmannsthals zusehends geographisch periphere Orte, welche der Monarchie wesentlich sind. Vgl. Gesa von Essen, Im Zwielicht. Die kulturhistorischen Studien von Karl Emil Franzos über Halb-Asien. In: Kakanien revisited. Hg. von Wolfgang Müller-Funk u. a. Tübingen 2002, S. 222–238.

[12] Es »ist das Schicksalhafte, welches bei uns darauf geht, in deutschem Wesen Europäisches zusammenzufassen und dieses nicht mehr scharf-nationale Deutsche mit slawischem

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

neues Europa »formen will«, das nun ›organisch‹ auch die slawische Welt miteinbezieht.[13] Erste Anzeichen für eine solche Berücksichtigung der slawischen Literatur finden sich im Folgeprojekt der Österreichischen Bibliothek, die zwar immer noch hauptsächlich deutsche Bücher aufnimmt; daneben finden sich aber auch Robert Michels Sammlung von literarischen und faktualen Beschreibungen Bosnien-Herzegowinas »Auf der Südostbastion unseres Reiches«, Friedrich Ecksteins »Böhmische Brüder« sowie Paul Eisners »Tschechische Anthologie«.[14]

Obwohl Hofmannsthals Kriegsschriften politisch in erster Linie zur propagandistischen Unterstützung des Krieges und zur geistigen Verteidigung der Monarchie eingesetzt werden, manifestiert sich in ihnen gleichzeitig ein kulturelles Europa, welches immer noch österreichisch grundiert ist, aber dennoch visionär in die Zukunft ausgreift; so »konstituiert Österreich diesen neuen Europabegriff nicht von einem […] Zentrum […], sondern von seinen Rändern her«.[15] Gerade in Absetzung zum klar eingegrenzten Kulturkreis der Deutschen sieht Hofmannsthal das typisch Österreichische einerseits im »allgemein Volkshaften«, andererseits in der Landschaft:

> Der österreichische Dichter hat zum Hintergrunde seine Landschaft. Einen Deutschen kann ich mir viel eher gelöst denken vom Hintergrunde. […] Ein österreichischer Vogel fliegt nicht so hoch, daß man nicht das Gefieder erkennen könnte.[16]

Die geographische Verortung tut der Übergängigkeit, der Synthese zwischen Ost und West, keinen Abbruch. Im Gegenteil: Dieses Argu-

Wesen zum Ausgleich zu bringen. Die Ideen der Versöhnung, der Synthese, der Überspannung des Auseinanderklaffenden haben ihre eigene fortwirkende Kraft, ihre Spontaneität; sie nähren sich aus den Situationen, nicht aus den Argumenten« (GW RA II, S. 457).

13 »Dies Europa, das sich neu formen will, bedarf eines Österreich: […] eines Gebildes, eines wahren Organismus, durchströmt von der inneren Religion zu sich selbst […]; es bedarf seiner, um den polymorphen Osten zu fassen« (ebd.).

14 Vgl. dazu Volke, »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon…« (wie Anm. 2), S. 189: »In dieser Buchreihe soll geistiges Besitztum aller Völker und Stämme der Gesamtmonarchie einen Platz finden […].«

15 Markus Fischer, Latinität und walachisches Volkstum. Zur Gestalt Mandrykas in Hofmannsthals lyrischer Komödie »Arabella«. In: HJb 8 (2000), S. 199–213, hier S. 201. In seinem Kontext zur Figur Mandrykas in der Oper »Arabella« bezieht sich Fischer nicht mehr auf »Die österreichische Idee«, sondern auf den Artikel »Geist der Karpathen« (1915; GW RA II, S. 411–416) sowie auf die Notizen zu der Rede »Die Idee Europa« (1917; GW RA II, S. 43–54).

16 GW RA II, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ment ist für Hofmannsthal gerade ausschlaggebend für seine These; die »Einheit Europas« sei weder eine *»geographische«* noch eine »rassenmäßige ethnische«, denn – und hierauf legt er den Finger – gerade die »Zerstükkelung des eurasiatisch-afrikanischen Continents in Erdteile« sei »ein empirischer Behelf ohne Urteilswert«; so greife auch die »weiße Rasse des Okzidents […] über Europa hinaus«, »fremde […] in sie hinein«. Die Folgerung, »der Begriff« »Europa« lasse sich »nirgends verankern«, entzieht ihm aber wieder die tagespolitische Sprengkraft: »Sein Wesen ideologisch und spirituell: transzendent«. Und: »[E]r schichtet sich den Realitäten über, worin seine Ungreifbarkeit und Unangreifbarkeit liegt.«[17] Das Diktum zu Beginn des Krieges, daß »Politik und Geist identisch« seien, scheint sich 1917 wiederum zu verflüchtigen, öffnet aber gleichzeitig die neue Möglichkeit hin zu einer Poetologie einer potenzierten Transkulturalität. Eine solche neu formulierte Poetologie besinnt sich einerseits auf ihre historischen Wurzeln, andererseits erlaubt sie Fiktionalisierungen, welche konsequent Stereotypisierungen unterlaufen.

Erst drei Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, in seiner ersten Phase nostalgischer Rückerinnerung an das untergegangene Vielvölkerreich, verfaßt Hofmannsthal das Vorwort zur »Tschechischen Bibliothek«. Hier sucht er den expliziten Anschluß an Herder, Goethe und die Brüder Grimm[18] und beginnt zum ersten Mal die unterschiedlichen ›Identitäten‹ der Slawen zu verstehen.[19] Die Slawen figurieren nun neu als Ordnungshersteller, so z.B. die Figur des alles arrangierenden Dieners, des ruthenischen Theodors, im Lustspiel »Der Unbestechliche« (1922);[20] hier rettet der Slawe die Ehe Jaromirs und damit die alte Ordnung und das alte Ethos – ganz im Sinne der konservativen Revolution, wie dies Hofmannsthal später in seinem Essay »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« (1927) formuliert. Den eigentlichen Stein des Anstoßes bildet darin – wie in seiner gleichzeitig entstandenen Oper »Arabella« – der Liberalismus der 1860er Jahre, welcher in seinen Augen eben nicht nur zur ökonomi-

17 GW RA II, S. 43f. Der Begriff sei – wie Hofmannsthal noch anfügt – »nicht unpolitisch, sondern antipolitisch, bewußt unweltlich« (S. 46). Damit inauguriert Hofmannsthal ganz im Sinne György Konráds die ›Antipolitik‹ als utopisches Moment. György Konrád, Antipolitik. Mitteleuropäische Meditationen. Frankfurt a. M. 1985.

18 Es handelt sich dabei um das Vorwort Tschechische und slowakische Volkslieder (1922), GW RA II, S. 165-168.

19 So Bogosavljević, Hofmannsthal's ›Mythological‹ Opera »Arabella« (wie Anm. 1), S. 75.

20 Vgl. dazu J.B. Bednall, The Slav Symbol in Hofmannsthal's Post-War Comedies. In: GLL 14 (1961), S. 34–44.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schen, sondern letztlich zur politischen Katastrophe führte.[21] Daß aber mit einer Inversion der slawischen Stereotypisierung das Problem gelöst werden kann, bezweifelt auch Hofmannsthal. Um so differenzierter geht er die Sache in seinem letzten Opernlibretto an. Was man auf den ersten Blick als kulturelle Beliebigkeit interpretiert – Hauptsache, die rettende Hauptfigur Mandryka kommt aus dem Osten –, entpuppt sich in der Analyse des Entstehungsprozesses von »Arabella« als vielstimmige Variation innerhalb eines topographierten Palimpsests von spezifischen kulturellen und politischen Merkmalen.

Hofmannsthal beschäftigt sich in »Arabella« mit dem Südslawischen wie nie zuvor. In der von Strauss vertonten Endfassung kommt aus dem Osten Mandryka, der durch Heirat der Tochter Arabella die einstige Wiener Adelsfamilie Waldner vom finanziellen Ruin befreien soll. So verkörpert Mandryka – wie schon Theodor – Hofmannsthals Traum einer Gesellschaft, die natürlich gewachsen ist.[22] Bereits in der Ankündigung seiner Ankunft im ersten Akt werden seine Herkunft und seine Funktion explizit stilisiert. Er komme »von weiter her«, aus »eine[m] großen Wald«[23] – wie die Kartenaufschlägerin der Schlußfassung weissagt. Entsprechend weiß Arabella schon vor seinem Eintreffen, daß er »der Richtige« sein wird. Fast denselben Wortlaut wiederholt Arabella, wenn sie im Dialog mit Zdenka, ihrer Schwester, welche auf Matteo hofft, der wiederum nur Augen für Arabella hat, ihrem Wunsch Ausdruck verleiht:

ARABELLA
[…]
Ich kann ja nichts dafür –
aber der Richtige – wenns einen gibt für mich auf dieser Welt –
der wird auf einmal dastehen, da vor mir
der wird mich anschaun und ich ihn
und keine Zweifel werden sein und keine Fragen
und selig werd ich sein und ihm gehorsam wie ein Kind. (S. 16)

21 Schon in einer ›Kriegsschrift‹ setzt er den Partikularismus der Österreicher von den Deutschen ab, woraus sich auch der Widerstand gegen den Liberalismus erklärt: »Aus dieser sehr großen Lebendigkeit des Einzelgebildes geht der eigentümliche, dumpfe Widerstand bei uns gegen jeden Zentralismus, gegen den Josefinismus, gegen den Liberalismus der sechziger Jahre hervor.« GW RA II, S. 17.

22 Vgl. Rudolf H. Schäfer, Hugo von Hofmannsthals »Arabella«. Bern 1967, S. 158.

23 SW XXVI, Operndichtungen 4, S. 8 (im folgenden mit Seitenzahlen).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bereits vor dem Auftritt des eigentlichen Helden singt Arabella die Worte im Slawonischen Volksgesang, begleitet von Mandrykas Motiv.[24] So sehr die südslawische Figur Rettung verspricht, so sehr zeichnet sie sich in der Endfassung wiederum durch ihre Unbestimmtheit der Herkunft, durch ihr »undefinierbar Ländliches« (S. 25) aus:

> Arabella
> […] ein Fremder halt
> aus Ungarn oder aus der Wallachei. (S. 17)[25]

Der Kommentar in der Kritischen Ausgabe lautet dazu lediglich: »Wichtiger als jede präzise Lokalisation ist, daß er aus den österreichischen Donauländern stammt.« (S. 195)[26] Im weiteren Handlungsverlauf, während dessen Mandryka vor dem Hotel der Waldners ankommt und von seiner Herkunft, seinem archaisch anmutenden Bärenkampf, erzählt, wird gerade diese Unbestimmtheit zugunsten einer Sakralisierung der Begegnung ausgenützt, einer Verbindung wohlverstanden, die in erster Linie ökonomisch zuträglich sein sollte. Während Waldner seine Tochter Arabella gleich vorstellen möchte, hält ihn Mandryka – begleitet vom pathetischen über eine Oktave ausgreifenden Motiv seiner inneren Freude – zurück:

[24] Der slawonische Volksgesang ist in einem langsamen Dreivierteltakt gehalten, der sich in seinem Duktus vom hastigen Walzer, der die drei Nebenbuhler auf dem Ball begleitet, deutlich abhebt. Das Mandryka-Motiv zeichnet sich durch einen fanfarenartigen Quartauftakt aus und erinnert dadurch an ein Jagdmotiv – da es meist bei den Blechbläsern erscheint.

[25] Auch später, als sich Arabella von ihren Liebhabern verabschiedet, unter anderem von Elemer, der eifersüchtig »zornig« auf Mandryka ist, findet die Unbestimmtheit der Herkunft des »Fremden« in der »Wallachei« ihre Entsprechung: »Sie haben sich verliebt in diesen Fremden, / diesen Wallachen oder was er ist!« (SW XXVI Operndichtungen 4, S. 44)

[26] Dies heben auch frühere Arbeiten zu »Arabella« hervor: »Hofmannsthal hat es wohl absichtlich im unklaren gelassen, wo man die engere Heimat Mandrykas zu lokalisieren hat« (Schäfer, Hugo von Hofmannsthals »Arabella« [wie Anm. 22], S. 151). Oder: »[Mandrykas] Güter gehören noch zum Bereich der österreichischen Krone, aber sie liegen an dessen äußerster Grenze, wo das Morgenland nahe ist – in einer nebulösen Ferne, wo diese Zugehörigkeit mehr Symbol als Wirklichkeit ist« (Friedrich Dieckmann, Zweimal »Arabella«. In: Neue Rundschau, H. 1, 1974, S. 96–112, hier S. 104). Dagegen schießt sich ein neuerer Artikel auf die Wallachei und deren Doppelheit des »lateinisch-slawische[n] Wesen[s]« ein, das Hofmannsthal in seinem Beitrag zum Schriftsteller und Regisseur Viktor Eftimiu, Ein rumänischer Dramatiker (1923; GW RA II, S. 207–212, hier S. 211) ins Zentrum rückt. Vgl. dazu: Fischer, Latinität und walachisches Volkstum (wie Anm. 15), S. 199–213.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mandryka
Jetzt? so? Ich bitte: nein! auf keinen Fall!
[…]
Es handelt sich für mich um etwas Heiliges. (S. 30)[27]

Trotz dieses anfänglichen Zögerns erklärt sich Mandryka Arabella im zweiten Akt und erzählt ihr, wie er sie über eine Fotographie, welche eigentlich für seinen verstorbenen Onkel bestimmt war, kennengelernt hat, als er noch in seiner Heimat weilte – wiederum begleitet vom Motiv des slawonischen Volksgesangs:

Mandryka
[…]
Sie sind schön, Arabella – Ihr schönes Gesicht
auch auf einem Papier verbrennt schon die Seele! (S. 36)[28]

Angelehnt an das kroatische Lied »Der Name«, das Hofmannsthal schon früher aus Eisners Sammlung exzerpiert hat,[29] verspricht Mandryka Arabella den Himmel auf Erden:

Mandryka
Ihren Stammbaum, Arabella,
den tragen Sie in Ihr Gesicht geschrieben!
[…]
Sie werden Pfauen weiden auf seidenem Boden
und das wird nicht geschehen dass jemand sich dünkt über Ihnen

27 Hier wird deutlich, wie Waldner seine Tochter Arabella lediglich als ökonomischen Gegenstand behandelt und dieses Geschäft wie jedes andere möglichst schnell erledigt haben will, während Mandryka eine ethische Sphäre vertritt. Vgl. zu diesem thematischen Komplex Richard Exner, Arabella. Verkauft, verlobt, verwandelt. In: HF 8 (1985), S. 55–80.

28 Die medialisierte Liebes- und Heiratsvermittlung ist aus dem 18. Jahrhundert wohlbekannt – beispielsweise über ein Portrait wie in »Emilia Galotti«. Daß hier eine Photographie anstatt eines Gemäldes verwendet wird, unterstreicht sowohl das neue Medium und die Übertragung ins 20. Jahrhundert wie auch die Realitätsnähe, welche eine noch höhere Wirkung bei Mandryka auslöst – was er in seiner Erzählung nur bestätigt. Zur Medialität der Photographie vgl. Heinz Hiebler, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, insbesondere zu seiner ›symbolistischen Technik‹, S. 323–346.

29 Volkslieder der Slawen. Ausgewählt, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Paul Eisner. Leipzig 1926, S. 312. Dieses Lied ist heute rubrifiziert unter N 26 (S. 197). In der Forschung verweist als erster Rudolf Hirsch auf diese Quelle: Paul Eisners »Volkslieder der Slawen«. Eine Quelle für »Arabella«. In: HB 4 (1970), S. 287–288, hier S. 287f. Das Lied erzählt vom Liebespaar Mara und Jowo, das nicht mehr zueinander findet, da er in der Fremde eine andere heiratet; sie nimmt sich ebenfalls einen andern, nennt ihn aber wiederum Jowo, auf »daß [ihr] Leid vergehe« (Paul Eisner, Volkslieder der Slawen, S. 313). Es ist anzunehmen, daß Hofmannsthal in diesem Volkslied das Schicksal des unglücklichen Paars Zdenka und Matteo gespiegelt sah.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

es sei denn der König und Kaiser und seine Kaiserin! –
aber sonst niemand! (S. 37)

Die rettende Figur wird durch eine Kombination reiner Elemente, durch eine durchgängige Wasser- und Luftmetaphorik, heroisiert. Die Verbindung zwischen dem Wien Arabellas und Mandrykas Heimat bildet die Donau in ihrer männlichen slawischen Form:

Mandryka
So fließt der helle stille Donau mir beim Haus vorbei,
und hat mir dich gebracht! du Allerschönste! (S. 37)[30]

Der Fluß der Doppelmonarchie führt zur Symbiose zwischen Stadt und Land, zwischen Zentrum und Provinz, zwischen ›effeminierter Dekadenz‹ und ›patriarchaler Erneuerung‹. Bereits in seiner erstmals 1916 im besetzten Warschau gehaltenen Rede »Österreich im Spiegel seiner Dichtung« vergleicht Hofmannsthal die beiden Ströme Rhein und Donau, wobei letzterer sich durch seine lebendige, nicht museale Geschichtlichkeit und das gemeinsame »germanische[] und slawische[] Urleben[]« abhebt.[31] Hier läßt er den Donaumythos aufleben, den schon Hölderlin verarbeitet hat: die Erneuerung ›Hesperiens‹ aus dem Geiste des Ostens.[32]

Unmittelbar an die Thematisierung der Donau anschließend und so die Wassermetaphorik fortsetzend, erklärt Mandryka den Brauch, wie die Verlobte dem Verlobten klares Brunnenwasser überreicht:

30 Die Formulierung »der helle stille Donau« geht zurück auf das bulgarische Lied »Bruder und Schwester« (Eisner, Volkslieder der Slawen [wie Anm. 29], S. 478) und auf die Anmerkung bei Eisner S. 489f., in welcher er eine Abhandlung über Namen und Bedeutung der Donau im Volksleben der Slawen nennt: Vratoslav Jagić, Dunav-Dunaj in der slavischen Volkssprache. In: Archiv für slavische Philologie 1 (1876), S. 200–333. In N 99 (vom 16. November 1927, S. 285) hat sich Hofmannsthal diese Abhandlung notiert. Mit dem Prädikat »hell« statt »blau« für die Donau ist Hofmannsthal wohl bewußt abgewichen (SW XXVI Operndichtungen 4, S. 197f.).

31 Die Rede hält Hofmannsthal noch im selben Jahr in Wien und im Folgejahr in Zürich und München: »Wenn Sie am Rhein gefahren sind und bald darauf auf der Donau fahren, es ist wirklich, als wenn die Erinnerung an das Mittelalter auf der Donau unendlich viel mehr da wäre, weniger übergegangen, weniger ins Museum übergegangen wäre als am Rhein. Noch sind die Spuren germanischen und slawischen Urlebens unverwischter als irgend anderswo im eigentlichen Europa« (GW RA II, S. 19).

32 Dabei wird der halb-wilde Mandryka als dionysische Figur inszeniert; analog verfährt Hölderlin in »Am Quell der Donau«. Inwiefern Hofmannsthals Mandryka deshalb gleich als »die Idee Europas« dargestellt werden kann – vgl. dazu Fischer, Latinität und walachisches Volkstum (wie Anm. 15), S. 213 –, bleibt noch genauer zu erörtern.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mandryka

Geheimnisvoll

Und heute abend noch, vor Schlafenszeit –
wärst du ein Mädchen aus der Dörfer einem meinigen,
du müsstest mir zum Brunnen gehen hinter deines Vaters Haus
und klares Wasser schöpfen einen Becher voll
und mir ihn reichen vor der Schwelle, dass ich dein Verlobter bin vor Gott
und vor den Menschen, meine Allerschönste! (S. 38)

Darauf gerät die zukünftige Schwiegermutter Adelaide ins Schwärmen:

O welche Zartheit, bezaubernde ländliche Sitte!
Ich fühle die Luft meiner Heimat um mich, und das Schloss meiner Väter,
drunten schlummernd das Dorf – (S. 42).

Mit der Luftmetaphorik bringt sie nicht nur eine idealisierte rurale Gesellschaft, sondern ebenso die früheren Herrschaftsverhältnisse, eine idealisierte Vergangenheit einer Generation, die inzwischen am finanziellen Abgrund steht, in Verbindung.[33] Im Brief vom 13. Juli 1928 an Strauss nimmt Hofmannsthal diese Luftmetaphorik wieder auf:

[V]or allem […] ist dieses vergnügungssüchtig-frivole, schuldenmachende Wien die Folie für Mandryka – ihn umgibt die Reinheit seiner Dörfer, seiner nie von der Axt berührten Eichenwälder, seiner alten Volkslieder – hier tritt die *Weite* des großen halb-slawischen Österreich herein in eine Wienerische Komödie und läßt eine ganz andere Luft einströmen.

Daß es sich hier um ein ethnospezifisches Stimmungsmoment handelt, welches auch poetologisch gelesen werden kann, macht die direkt daran anschließende Ausführung deutlich: »Die kleinen Sprachseltsamkeiten in den Reden des Mandryka … sind natürlich charakterisierende Absicht!« (S. 176)

Letztlich geht es Hofmannsthal nicht so sehr um das sprachexotische Moment, das die Formulierungen Mandrykas vom geschliffenen Deutsch der übrigen Protagonisten abhebt; vielmehr sind diese unter-

[33] Ein Indiz dafür, wie wichtig Hofmannsthal die Luftmetapher ist, zeigt sich in der Vorstufe N 88 (November 1927) als Figurenrede Arabellas: »Wo der auftritt bringt er seine Luft mit. Er umfasst die ganze Welt.« (S. 265) Daß Adelaide wiederum einer slawischen Familie entstammen könnte, formuliert sie selber gleich zu Beginn, wenn sie verzweifelt den Gedanken äußert, die Schlösser von Tante Jadwiga zu verwalten, um nicht gleich auf der Straße landen zu müssen (vgl. S. 23).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

minierenden Mikroelemente wiederum als Synekdoche eines neuartigen Sprachduktus zu verstehen, der diese Luftmetaphorik trägt. Besonders deutlich wird dies im Nebentext zu Beginn des dritten Akts, als Arabella ganz glücklich von ihrem letzten Wiener Ball zurückkehrt im Wissen, den »richtigen« Mann gefunden zu haben: »Die Musik des Balles umschwebt sie, durch die Tanzrhythmen schlingt sich der Rhythmus von Mandrykas slawischer Redeweise. Sie lächelt.« (S. 54) Die Sprache transzendiert zum Rhythmus als Körpergefühl und als akustisches Moment. Dabei schließt er an seine Überlegungen an, die er im Geleitwort zu Übersetzungen tschechischer und slowakischer Volkslieder von Paul Eisner ausführt, aus dessen »Volkslieder der Slawen« wiederum er später für sein Libretto zitiert.[34] Darin formuliert er eine kleine Poetologie des Volkslieds:

> Die Worte und Wendungen liegen rein da in ihrem eigentlichen Sinn […]. Über allem ist der Rhythmus, er trägt das Ganze wie atmendes Leben; so sind sich hier Leib und Geist, Musik und Poesie noch unzerschieden [sic!] nahe.[35]

Dabei erhält die Oper zwischen »Musik und Poesie« im Rhythmus das eigentliche Bindeglied, welches in seiner natürlichen Elementarkraft des »atmende[n] Leben[s]« seine Metaphorik findet.

Die Zdenka(o)-Matteo-Handlung, das Hauptgeschehen in den Vorfassungen zu »Arabella«, konterkariert und unterläuft die Mittelachse um das Paar Arabella und Mandryka; ja, sie führt dazu, daß Mandryka an Arabellas Liebe ernstlich zu zweifeln beginnt und sich verraten fühlt – wodurch er gegenüber seinen zukünftigen Schwiegereltern ausfällig wird, indem er »den dummen Kerl aus der Provinz« abstreift und so wird, »wie unter wienerischen Grafen sich geziemt« (S. 52). Hierzu gibt es den Interpretationsansatz, der davon ausgeht, daß in dieser Eifersuchtssze-

[34] Das Geleitwort leitet die tschechischen und slowakischen Volkslieder (1922) ein, die Paul Eisner als ersten Band einer »Tschechischen Bibliothek« herausgibt (abgedruckt auch in GW RA II, S. 165–168).

[35] GW RA II, S. 167. Als einschlägiges Beispiel, in dem der »Rhythmus über alle[m] walte[t]«, zitiert er eine Übersetzung Herders von einem litauischen Volkslied (ebd.). Damit setzt er die deutschsprachige Genealogie der ›Weltpoesie‹ fort, die sich aber auch mit diesem Beispiel in Osteuropa bedient. Mojašević zitiert wiederum Grimm, um den Zusammenhang zwischen Utopie und Volkspoesie herzustellen: »In der Volksdichtung ist laut Grimm ›der athem einer jeden sprache ungehemmt und frei zu spüren‹.« (Milan Mojašević, Jacob Grimm und die serbische Literatur und Kultur. Marburg 1990, S. 87)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ne des zweiten Akts sich der durch die Depression geprägte Ball der 1880er und 90er Jahre – wovon die wirtschaftliche Lage der Waldners zeugt – mit dem überschwenglichen Fiakerball vor dem Börsenkrach von 1873 kontaminiere, der zu »Zügellosigkeit« geführt habe (S. 194). Ein weiteres Indiz einer solchen Verschränkung liefert die Auswahl der Lieder aus Eisners Sammlung. Hofmannsthal achtet gerade nicht auf die »faktische[] Stimmigkeit«, indem er beispielsweise »nur Lieder eines einzigen slawischen Volkes«, z.B. des kroatischen – ganz im Sinne von Mandrykas Figurenkonstruktion –, herangezogen hätte. Vielmehr zitiert er im Verlauf der Ausarbeitung ›Volksgut‹ verschiedener Herkunft: »Im endgültigen Text stehengeblieben sind ein großrussisches und ein kroatisches Volkslied« (S. 199), welche den zweiten Akt rahmen. Es handelt sich um die Erlaubnis, die Mandryka eingangs Arabella erteilt, diesen letzten Fiakerball vor der Verlobung noch auskosten zu dürfen, mit der Aufforderung zum Tanz:

> Tretet auseinander, gute Menschen,
> nach den vier Weltseiten auseinander!
> Lasst die junge Magd ein Kleines tanzen
> eh vom Väterchen sie vermählt wird! (S. 39)

Soweit zitiert Hofmannsthal und mit ihm Mandryka aus dem großrussischen Volkslied.[36]

Das kroatische Volkslied gegen Schluß des zweiten Akts wiederum ist als ironischer Selbstkommentar Mandrykas zu seinen Ausschweifungen mit der Fiakermilli nach dem scheinbaren Verrat durch Arabella mit Matteo zu verstehen:

> Gieng durch einen Wald, weiß nicht durch welchen!
> Fand ein Mädchen, weiß ich nicht, wessen Tochter!
> Trat ihm auf den Fuß, weiß nicht auf welchen,
> fieng es an zu schrein, weiß nicht warum doch:
> seht den Wicht, wie der sich denkt die Liebe!

[36] Das großrussische Lied findet sich bei Eisner mit einem leicht veränderten Wortlaut im vierten Vers: »[…] Laßt die junge Magd ein kleines tanzen, / Eh vom Väterchen sie noch vermählt ward« (Eisner, Volkslieder der Slawen [wie Anm. 29], S. 35). Dies hat aber mehr mit der slawischen Verbform zu tun, bei welcher das Passiv im Futur mit derjenigen des Präteritums zusammenfällt. Der Protagonist im selben Lied wird – das Verhalten Mandrykas in diesem Akt vorausnehmend – als »grobe[r] Klotz und arge[r] Flegel« beschrieben.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Und später:

> Wohl stünds an, ihm Kanne Wein zu geben,
> Wein zu geben, Becher nicht zu geben
> mag der Wicht aus schwerer Kanne trinken!
> Mag sich plagen bis zu klügern Tagen!
>
> Milli jodelt den Refrain.
>
> Wohl stünds an, mich Mädchen ihm zu geben
> mich zu geben, doch kein Bett zu geben
>
> grimmig
>
> mag der Kerl auf bloßer Erde schlafen
> mag sich plagen bis zu klügern Tagen! (S. 51)[37]

Gerade in Absetzung von der eingangs postulierten elementaren Reinheit der slawischen Ursprünglichkeit repräsentiert die Rahmung des zweiten Akts mit Volksliedern den Sittenzerfall. So zitiert Hofmannsthal aus ›ethnographischem Primärmaterial‹ der Volkslieder just an den Stellen, wo die Vorgänge auf dem Fiakerball in Wien auf ›Dekadenz‹ hinsteuern und schließlich in ›Dekadenz‹ kulminieren.

Die Quellenforschung steht bis heute noch vor einem Rätsel, was den von Mandryka beschriebenen und am Schluß der Oper durch Arabella vollzogenen Brauch betrifft, ein Glas klaren Brunnenwassers dem Verlobten zu überreichen. So schreibt Hofmannsthal zwar im Brief vom 5. August 1928 an Strauss vom »Durchblättern von slawischen Volksbräuchen« (S. 195). Trotz Konsultation von fünf verschiedenen Werken gelingt es dem Herausgeber der »Kritischen Ausgabe« lediglich ansatzweise, Bräuche zu zitieren, welche denjenigen Mandrykas nur näherungsweise entsprechen (vgl. S. 195f.). Vielversprechender scheint hier die Beobachtung von Katharina Mommsen, Hofmannsthal habe »das Glas-Wasser-Motiv aus [Fontanes] ›Graf Petöfy‹ nach allen Richtungen hin ausgeschöpft«.[38] Die Parallelen zum Roman sind schlagend. So fin-

[37] Diese Worte sind zu finden bei Eisner unter den kroatischen Volksliedern im fast selben Wortlaut. Relevant sowohl für das großrussische wie das kroatische Volkslied ist ihre semantische Strukturverwandtschaft, die darin liegt, daß die Protagonistin den »Wicht« gleichzeitig verführt und beschimpft – was in den Schlußversen des kroatischen Lieds auf die Formel reduziert wird »›Wohl stünd's an, mich Mädchen ihm zu geben, / Mich zu geben, doch kein Bett zu geben […]‹.« (Eisner, Volkslieder der Slawen [wie Anm. 29], S. 329)

[38] Katharina Mommsen, Hofmannsthal und Fontane. Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas 1978, S. 85.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

det die Überreichung des Wasserglases auf der Schwelle zu den neuen Wohnräumen im Schloß Arpa wie bei Arabella ebenfalls im ersten Stock statt.[39] Markus Fischer verweist auf weitere literarische Quellen, einerseits auf Eugène Scribes Komödie »Le verre d'eau«, andererseits im Kontext des Mechanischen der Brautwerbung durch die drei Grafen Elemer, Dominik und Lamoral auf Kellers Erzählung »Die drei gerechten Kammacher«.[40] Offenbar legt Hofmannsthal mit dem Hinweis auf »slawische Volksbräuche« (zumindest dem Komponisten Strauss) eine trügerische Fährte, da man gerade an der Stelle, wo man sich ein Indiz für einen (süd-)slawischen Brauch erhofft, auf eine hochgradig intertextuelle und literarische Bezugnahme stößt. So zeigt die Wasserglas-Szene geradezu exemplarisch, wie sehr es Hofmannsthal um die szenische Wirkung geht. Davon muß er Strauss überzeugen, was er im bereits anzitierten Brief auch erfolgreich tut:

> Und ich glaube nicht, daß ich für den stillen lyrischen Schluß von III etwas Schöneres und dabei gleich Einfaches finden werde, weder in der Phantasie, noch beim Durchblättern von slawischen Volksbräuchen. Denn es muß etwas sein, das im Dorf vorkommen kann und auf der Hotelstiege ungezwungen nachgemacht werden kann… Natürlich könnte man an Stelle jeder Zeremonie den bis dahin aufgesparten Verlobungskuß setzen. Aber die einfache Zeremonie: das Entgegentragen des vollen Glases, die Stiege herab, hat eben ungeheuere *mimische* Vorteile. Einen Kuß kann sie ihm nicht *entgegentragen*, sondern nur einfach auf ihn zugehen und ihm den Kuß geben – im andern liegt die bräutlichste Gebärde in der schamhaftesten Form, und nachher kann der Kuß kommen – er bekommt dadurch etwas Feierliches, über die Realität Hinausgehobenes, und von diesem letzten Moment, nach soviel Rumor, verspreche ich mir viel. (S. 180f.)

[39] Ebd., S. 80.

[40] Mit diesen Beobachtungen nähert sich Fischer dem hier vertretenen Ansatz; er spricht aber nicht differenziert von einer kulturellen Travestie, sondern lediglich von »Vermischung der Sphären« (Fischer, Latinität und walachisches Volkstum [wie Anm. 15], 205f.). Die Entlehnung des Motivs aus Scribes »Verre d'eau« scheint Hofmannsthal strategisch geschickt eingefädelt zu haben, zumal die Komödie allen Zuschauern Wiens bekannt gewesen sein muß, da sie fester Bestandteil des Französischunterrichts in der Zeit ist. Darauf verweist die in Wien gedruckte Schulausgabe und das zugehörige Wörterbuch: Eugen [sic!] Scribe: Le verre d'eau ou les effets et les causes. Comédie en cinq actes. Hg. von Prof. Dr. Friedrich. Erste Aufl. Zweiter Abdruck. Wien 1926 (erster Abdruck: 1907). Dazu das Wörterbuch zu Eugène Scribe. Le verre d'eau ou les effets et les causes. Comédie en cinq actes. Bearbeitet von Prof. Dr. Friedrich. Leipzig/Wien 1907. Zudem unterstellt Strauss Hofmannsthal, er werde »ein Scribe No. II«. BW Strauss (1978), S. 128.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gerade die doppelte Negation möglicher Quellen (»weder in der Phantasie, noch beim Durchblättern von slawischen Volksbräuchen«) wurde in der Hofmannsthal-Forschung bis heute offenbar überlesen. Hier wird der literarische Anspruch, der sich aus der szenischen Wirkung legitimiert, formuliert; das »über die Realität Hinausgehobene[]« erweist sich nicht nur als dramatischer Höhepunkt der Oper, sondern als poetologisches Credo Hofmannsthals. Es ist die ›Pathos-Formel‹, die er sucht.

Die historischen, ethnographischen, literarischen und handlungsdramatischen Kontextualisierungen, die Hofmannsthal in der Ausarbeitung von »Arabella« vornimmt, dienen zunächst zwar dazu, die Gestalt Mandrykas nicht nur als Gegenfigur, sondern auch als Gegenkonzept zur Wiener ›Dekadenz‹, ja, als literarische Utopie, zu exponieren. Daß Hofmannsthal dabei ganz bewußt an einem allgemeinen Mythologem arbeitet, das von einer zuvor viel präziser ausgearbeiteten Figur abweicht, läßt vermuten, daß er sich nicht beliebig, wie ihm das meist unterstellt wird, sondern sehr gezielt bestimmter Quellen bedient (oder gerade nicht bedient). Die Motive werden nicht wild zusammengewürfelt, sondern in einer spezifischen Konstellation präfiguriert, umgeschichtet und neu zusammengestellt, um das Eigentliche als Vermeintliches zu enttarnen.

In der bisherigen Forschung wurde vor allem der Umarbeitungsprozeß vom Prosastück »Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie« (1910) über die gleichnamige Komödien- und Filmentwürfe sowie »Der Fiaker als Graf« in den 1920er Jahren hin zu »Arabella« diskutiert.[41] Dabei steht die zunehmende Psychologisierung der travestierten Figur Lucidor/Lucile bzw. Zdenko/Zdenka im Zentrum des Interesses, das in Molières Verwechslungskomödie »Le dépit amoureux« (1656) seinen Anfang nimmt. Rezensionen zur Uraufführung am 21. Oktober 1933 in der Wiener Staatsoper rücken die Handlung des Prosastückes in den Vordergrund; Mandryka wird kaum erwähnt. Entsprechend fällt die Kritik am nicht schlüssigen Handlungsverlauf aus. »Der zweite [Akt] führt auf den berühmten Fiakerball des Wiens der Sechzigerjahre, leider

[41] So zum Beispiel Pierre-François Kaempf, Un exemple de métamorphose créatrice. Hofmannsthal, de Lucidor à Arabella. In: Hugo von Hofmannsthal. Sud. Revue littéraire bimestrielle. Hg. von Jean-Yves Masson. Marseille 1991, S. 189–199.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ohne die richtige Stimmung aufzubringen.«[42] So wird zudem die Erwartung des Publikums, in eine bestimmte Atmosphäre abtauchen zu können, nicht erfüllt. Vergleiche stellen die Kritiker meist mit den Opern »Der Rosenkavalier« und »Die Fledermaus« der beiden Strauss' an; vor allem gegen den Vergleich mit letzterer wehrt sich Hofmannsthal bereits in den Briefen an Richard Strauss.[43] Erst mit der Neueinstudierung 1964 rückt die Gestalt Mandrykas zusehends ins Zentrum des Interesses.[44] Auch wenn Hofmannsthal bereits in »Lucidor« die Figur Wladimirs als Slawe vorzeichnet, so rückt er neben dem neuen Titel vom Transvestit zu Arabella vom Gegenwartsbezug, wie er ihn in den Entwürfen immer wieder exponiert, zusehends ab. Während er in der Musikkomödie »Der Rosenkavalier« (1911) das gloriose Wien von Maria Theresa in Szene setzt, so signiert er Arabella zwar faktisch scheinbar genau mit »Ort: Wien – Zeit: 1860« (S. 6), unterminiert den Realismus aber gezielt mit utopischem Material, das er erst in der Endfassung durchbricht.

So spricht Hofmannsthal im Brief vom 26. Juli 1928 an Strauss bei der Thematisierung des historischen Kontextes, »der Atmosphäre«, »immer nur« von der »Folie«; so stünden »Arabella und Mandryka« »auf der Folie jenes anderen Elementes«, das aber ganz im Unterschied zu Johann Strauss' »Fledermaus« nicht das Ganze sei. Der Einsatz Hofmannsthals gegen Strauss' Bedenken ist eben gerade der Potentialität (der verpaßten Möglichkeiten) der historischen Folie geschuldet. Eine dieser verpaßten Möglichkeiten verwirklicht Hofmannsthal in der Gestalt Mandrykas, die zwar »als ein Fremder in diese Atmosphäre tritt«, die Oper als Genre aber bestimmt: Mandryka »als ein wie besonderer und opernmäßiger Gast« (S. 179). Relativ früh, am 21. Dezember 1927, spricht Strauss von »unsere[m] Kroate[n]« (S. 173), kurz zuvor Hofmannsthal von einer Figur »aus einer halb-fremden Welt (Kroatien) halb ein Buffo, und dabei ein großartiger Kerl, tiefer Gefühle fähig, wild und sanft – fast dämonisch« (S. 172). Zeitgleich schreibt Hofmannsthal an Carl J. Burckhardt:

42 Thomas Prochazka, 60 Jahre »Arabella« an der Wiener Staatsoper. Ein Versuch einer Rückschau mit Hilfe von Kritiken, Theaterzetteln und Aufführungsfotos. In: Richard Strauss-Blätter 30 (1993), S. 53–86, hier S. 54.

43 Vgl. SW XXVI Operndichtungen 4, S. 179.

44 Prochazka, 60 Jahre »Arabella« (wie Anm. 42), S. 66–70. Mandryka sei »in seiner barbarischen Großartigkeit – sei es, daß er in den kroatischen Wäldern mit dem Bären kämpft, sei es, daß er den Gästen sechzig Flaschen Champagner anbietet – eine der lebendigsten im ganzen Werk Hofmannsthals«, so die Einschätzung von Claudio Magris, Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien 2000, S. 271.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Ich verstehe sehr wohl, was mir, in so dunklen Augenblicken gerade, die Feder führt: es ist das alte Österreich, das aus der Welt verdrängt wurde, aber doch irgendwo wieder zum Leben will.[45]

Während in der ersten Fassung die Oper gleich mit der Szene beginnt, in welcher Zdenka in letzter Verzweiflung versucht, Rechnungssteller abzuwimmeln (vgl. S. 71f.) – womit der Familienbankrott der Waldners in aller Deutlichkeit vor Augen geführt wird –, hat Hofmannsthal der Endfassung kurzerhand eine Art Prolog vorangestellt, um damit sein Anliegen implizit zu unterstreichen. Die neu eingeführte Figur der Kartenauflegerin beginnt mit den Worten: »Die Karten fallen besser als das letzte Mal« (S. 7).[46] Damit stellt das Libretto den expliziten Bezug zu seiner »Folie«, zu seinem historischen Bezug her, um sich auf diese Weise als historische Alternative zu artikulieren. So unterstreicht Hofmannsthal seine These, der Kollaps der Monarchie sei historisch nicht notwendig gewesen, kehrt zum seines Erachtens »entscheidenden Zeitpunkt« zurück und »versucht zu zeigen, wie die Ereignisse anders hätten ausfallen können«.[47]

Mit dem Krimkrieg (1853–1856), der vor der Handlung der Oper stattfindet, rückt das Interesse Österreichs an Südosteuropa in ein neues Licht.[48] Mit dieser zeitlichen Zäsur beginnt schon vor der historischen Zeit der Oper die »Tragikomödie der europäischen Mandate«, wie Hof-

45 Brief vom 15. Juli 1927 an Carl J. Burckhardt. BW Burckhardt, S. 244.

46 Vgl. auch den Kommentar zu dieser Stelle in SW XXVI Operndichtungen 4, S. 172.

47 Bogosavljević, Hofmannsthal's ›Mythological‹ Opera »Arabella« (wie Anm. 1), S. 78. Hofmannsthal geht es in seiner Vision, die er während des Ersten Weltkriegs entwickelt, einerseits um den Erhalt der alten Bausubstanz Wiens und damit der alten Ordnung, die vor allem in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts allmählich verloren ging, andererseits um die Belebung und vor allem moralische Fundierung des Neuen: »In den Dezennien nach dem großen Türkenkrieg ist das prächtige, eigentümliche Wien entstanden, von welchem die Älteren unter uns, ja selbst die im mittleren Lebensalter Stehenden haben Stück um Stück wegbrechen sehen. Sollen wir es aussprechen, was wir uns von dem schöperischen Geist erhoffen, der nach einem glücklich überstandenen Kriegsgewitter aufwehen wird: so ist es die besonnene und mutvolle Erhaltung des ehrwürdigen Bestehenden ebensosehr als ein edleres und würdigeres Gepräge des Neuen« (Hugo von Hofmannsthal, Aufbauen nicht Einreissen, GW RA II, S. 384–389, hier S. 384f.). Dieser Gedanken, der sich primär auf die Wiener Innenstadt bezieht, erklärt sowohl die Positionierung der Oper um 1860 – da zu diesem Zeitpunkt noch die alte Substanz des Reichs gut sichtbar war – wie auch die Figur Mandrykas, welche für die moralische Erneuerung, von der Peripherie der Monarchie ausgehend, steht.

48 Fischer, Latinität und walachisches Volkstum (wie Anm. 15), S. 210. »Die klassische Orientalische Frage verwandelte den Raum des orthodoxen Südens, der gleichermaßen zum islamischen Norden zählt, in einen Paukboden der europäischen Mächte.« Dan Diner, Die Wiederkehr der Orientalischen Frage. In: Die Zeit 36, 1.9.1995, S. 54.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mannsthal in seinen Notizen zu einer Rede vermerkt, die er 1917 in Bern unter dem Titel »Die Idee Europa« hält. Zu diesem Zeitpunkt hätte Österreich noch die Möglichkeit gehabt, zu verhindern, den Balkan derart zum Spielball der Großmächte verkommen zu lassen, so daß diese Region – zugleich einstige »antike Welt« und heutiger »Orient« Europas – nicht mehr viel darauf setzt, Anschluß an Europa zu suchen.[49] Angesichts des politischen »Ausgleichs« Österreichs mit Ungarn 1867, des Börsenkrachs 1873 und des zunehmenden nationalistischen Aufbegehrens vor allem der tschechischen Mittelklasse, schwindet die Möglichkeit einer im Sinne Hofmannsthals ›harmonischen‹ Aufnahme des slawischen Elements im alten Österreich. So kommt es nicht von ungefähr, daß die alternative Figur der Oper, Mandryka, nicht irgendein Slawe, vor allem kein Tscheche, kein Pole, sondern Kroate ist.[50] Obwohl die Kroaten während des ganzen 19. Jahrhunderts die Forderung nicht aufgeben, ihre Gebiete zu vereinen, bewirkt die Trennung in Kroatien-Slawonien unter der ungarischen Krone und der Küstengebiete unter Österreich bis 1848 und dann wieder ab 1867 eine latente kroatische Kaisertreue, welche zur Niederschlagung der ungarischen Revolution 1849 erfolgreich eingesetzt wird; darauf spricht die Reichsverfassung sogar die Trennung Kroatiens und Slawoniens von Ungarn aus – was aber in der Folge des ungarisch-kroatischen Ausgleichs 1868 wieder rückgängig gemacht wird. Zu Beginn der 1860er Jahre ist also immer noch mit einer großen Sympathie der Kroaten für Wien zu rechnen.[51]

Mit der Verwaltung des eigentlich noch osmanischen Bosniens ab 1878 durch beide Reichshälften, durch Budapest und Wien, bricht eine neue Ära an; hier finden sich neue Anschlußoptionen, welche Hofmannsthal aber nicht explizit formuliert, sondern lediglich in verschiedenen Skizzen zur Opernendfassung durchdekliniert und schließlich verwirft. Entspre-

[49] Die leicht verklausulierte Notiz dazu lautet: »Abspaltung der Westmächte im Krimkrieg, / Beginnende Unlust gegen dies Europa in den vornehmlich sein Deliberationsobjekt bildenden Resten der antiken Welt: sog. ›Orient‹; Balkanländer; Europa« (GW RA II, S. 47).

[50] »Hence it is no accident that the Slav in ›Arabella‹ is not Czech, not a Pole, but a Croat« (Bogosavljević, Hofmannsthal's ›Mythological‹ Opera »Arabella« [wie Anm. 1], S. 74). Vgl. zudem Horst Haselsteiner, Zur südslawischen Problematik des österreichisch-ungarischen Ausgleichs. In: Die Donaumonarchie und die südslawische Frage von 1848 bis 1918. Hg. von Adam Wandruszka. Wien 1978, S. 48–56.

[51] Helmut Rumpler, Österreichische Geschichte 1804–1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatszerfall in der Habsburgermonarchie. Wien 2005, S. 441–445.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chend genau, varianten- und anspielungsreich gestaltet Hofmannsthal Mandryka. Die geographisch spezifischste Version findet sich in N6 vom 13. November 1927:

> Details Mandryka I / Mandryka, der Gospodar (Seine Mutter eines Paschas Tochter) verwandt mit Ali Pascha von Janina / Schrecken seiner Diener, wenn er zürnt: Niederknien. (S. 210)

Mit dem Verweis auf Ali Pascha von Janina wird nicht nur auf den brutalen Herrscher angespielt;[52] vielmehr schreibt sich Hofmannsthal mit dieser Notiz sowohl in eine spezifische architextuelle Tradition als auch Figurenkonstellation und -konstruktion ein, welche mit Mozarts Oper »Die Entführung aus dem Serail« (1782) einsetzt und in der Vulgärvariante von Albert Lortzings erster Oper »Ali Pascha von Janina oder Die Franzosen in Albanien« (UA: 1828) ihre Fortsetzung findet.[53] Auch wenn Mozart noch nicht auf Ali Pascha Bezug nehmen kann – bei ihm spielt die Oper in der Türkei des 16. Jahrhunderts –, so ist beiden Opern eigen, daß jeweils eine christliche Frau, im ersten Fall Konstanze, im zweiten Fall Arianna von Korfu, in einen Harem entführt wird, die beide von strengen Aufsehern – bei Mozart Osmin, bei Lortzing Ibrahim – bewacht werden. Während bei Lortzing der monogame Kapitän Bernier, der seine Geliebte Arianna befreien will, durch den dekadenten Franzosen Robert konterkariert wird, treffen wir bei Mozart auf Konstanze-Belmonte und Blonde-Pedrillo und damit auf ein Doppelpaar, das Hofmannsthals Figurenkonstellation fortführt. Sowohl Mozarts wie Lortzings Oper berufen sich auf eine deutsche Selbstidentifikation – im

[52] Johannes Krogoll, Tu felix Austria nube. Ehe als soziale Utopie vom ›Rosenkavalier‹ zur ›Arabella‹. In: Zagreber Germanistische Beiträge, Beiheft 1: Utopie und Krise. Zagreb 1993, S. 65–82, hier S. 77.

[53] Ali von Janina (1741–1822) wurde dank seiner militärischen Verdienste gegen Russland und Österreich 1787 zum Pascha in Trikkala ernannt; seit 1807 herrschte er quasi unabhängig von der Hohen Pforte über das osmanische Gebiet von Südalbanien, Epirus, Thessalien und Südwestmakedonien mit einer Armee von bis zu 100 000 Mann und paktierte mit der griechischen Unabhängigkeitsbewegung, bis er mit seiner ganzen Familie vom Sultan ausgeschaltet wurde. Die Literarisierung der historischen Gestalt ist bereits bei Lord Byron, der 1809 bei Ali in Ioannina weilte, um seinen Hof und das durch ihn geförderte griechische Aufblühen in »Childe Harold« (1812–1818) zu beschreiben. Auch im Fortsetzungsroman »Le Comte de Monte-Cristo« (1844–1846) von Alexandre Dumas, der die historischen Ereignisse in den Jahren 1814 bis 1838 fokussiert, spielt der Verrat durch den Offizier Fernand Mondego an Ali Pascha gegen Schluß des Romans eine Schlüsselrolle für den Hauptprotagonisten. Mit diesen zwei Beispielen soll nur angedeutet werden, wie präsent diese Figur bei Hofmannsthal gewesen sein muß.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einen Fall in Abgrenzung zu den Franzosen, im andern in der Sprachwahl und der Entscheidung, für den Kaiser Joseph II. ein sogenanntes Nationalsingspiel zu verfassen, das für spätere deutschsprachige Komponisten wie Weber als Vorbild diente.

Daß Hofmannsthal gerade auf eine Tradition der Selbstaffirmation zurückgreift, welche sich im Kontakt und im Austausch mit dem ›Orientalen‹ (denken wir nur an Mozarts fulminante Janitscharenchöre) konstituiert, ist für die Ausarbeitung von »Arabella« bezeichnend. Doch noch bedenkenswerter ist die Umkehrung des Plots: Die Zentralfigur Arabella muß nicht mehr wie Konstanze und Arianna aus dem heidnischen Harem, sondern aus einer der Spielsucht verfallenen Gesellschaft des Okzidents befreit werden. Der Erlöser ist nicht mehr der monogam eingestellte Spanier oder Franzose, sondern der Naturbursche aus dem Osten. So invers sich die kulturelle Konstellation auch konstituiert, so hybrid fällt die Figur des Orientalen selber aus: Nicht der Herrscher ist es, der bei Mozart dem bei der Befreiung gefaßten Paar die berühmte Rachesarie »Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heiße Stangen« entgegenschmettert, sondern lediglich der hilflose Haremsaufseher. Vielmehr zeichnet sich der Herrscher Selim – in seiner abseits stehenden Sprecherrolle – durch versöhnenden Großmut aus, der sich aus seiner spanischen Herkunft herleiten läßt. Die historische Gestalt von Pascha Ali von Janina ist als primär transkulturelle Mittlerfigur verbürgt, was in Lortzings Oper kaum zum Ausdruck kommt.[54] »Meyers Lexikon«, worauf Hofmannsthal sicherlich Zugriff hatte, vermerkt Alis Grausamkeit ebenso wie seine religiöse Toleranz.[55]

Noch im November 1927 scheint Hofmannsthal Mandryka offenbar lediglich im muslimischen Kulturraum verorten zu wollen.[56] In der er-

[54] Und dies, obwohl Lortzing aufgrund einer größeren Monographie, welche ein Jahr vor der Niederschrift der Oper erschienen ist, hätte wohl besser informiert sein können. Es handelt sich dabei um die Biographie des Wesirs Ali-Pascha von Janina. Bearbeitet nach französischen und englischen Quellen durch C. Graf Alcaini. Wien und Pesth 1823.

[55] »A. […] herrschte grausam, aber kräftig, unterdrückte die blutigen Fehden unter den Albanesen und behandelte, selbst religiös freisinnig und tolerant, die Christen mild« (Meyers Konversations-Lexikon. Bd. 1, Bibliographisches Institut. Leipzig [4]1885–1892, S. 358).

[56] So heißt es in der Vorstufe N 27: »Mandryka: eine Stimme wie ein Muezzin« (SW XXVI Operndichttungen 4, S. 217). In der Vorfassung N 28 erscheint Mandryka noch als »ungarischer Magnat« (ebd., S. 218f.) – woher noch sein in der Endfassung prominentes »Teschek, bedien dich« (ebd., S. 92; »teschek« vom ungarischen »tessek« [= ›bitte‹] stammt) –, den er aber zu »croatischer Magnat« korrigiert (ebd., S. 218) – wohl im Wissen, daß nur im südslawischen Raum transreligiöse Hybridität möglich ist.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sten Fassung des ersten Aktes, die Hofmannsthal einen Monat später fertigstellt, unterstreicht er die hybride Mittlergestalt – wie sie zumindest die Figur Selim in Mozarts »Entführung« verkörpert und der historische Pascha Ali von Janina dafür bürgt – und transponiert diese in die spezifische topographisch-kulturelle Ausgestaltung der Ländereien Mandrykas:

> Mandryka
> […]
> Mein sind […]
> sieben Dörfer recht schön, zwischen Bergen und Donau.
> In vieren läuten die geweihten Glocken
> in den drei andern ruft der Muezzin vom Turm. (S. 90)

Die symbolische Vollkommenheit der »sieben Dörfer« läßt sich einerseits aus der Summe einer christlichen und muslimischen Vierer-Dreier-Konstellation, andererseits aus ihrer Mittellage begreifen. Damit verortet Hofmannsthal Mandryka an einer spezifischen geographischen Lage, die trotz seiner Widersprüchlichkeit nicht Beliebigkeit – wie man in der späteren Fassung beispielsweise mit den Fremdzuweisungen auf die »Wallachei« vermeinen könnte –, sondern transkulturelle Vermittlung innerhalb eines eng umrissenen Gebiets suggeriert: Zwar liegt Sissek (das kroatische Sisak), der Herkunftsort Mandrykas, noch in Kroatien und nicht in Slawonien, nicht in der Nähe der Donau, sondern direkt an der Save; zwar sind muslimische Dörfer erst in Bosnien anzutreffen und nicht schon in Kroatien bzw. Slawonien. Es ist anzunehmen, daß Hofmannsthal den Ortsnamen Sisek aus Robert Michels »Notizen von der Korpsschulreise« übernommen hat. Denn die »Reiseschilderungen«, welche 1912 unter dem Titel »Fahrten in den Reichslanden« veröffentlicht werden, hat Hofmannsthal zwei Jahre zuvor »mit großem Vergnügen gelesen«.[57] Entscheidend für diese Rezeption ist wohl gerade – so paradox es klingen mag – die prononciert provinzielle Unauffälligkeit dieser Ortschaft, wobei Michel hauptsächlich deren Umgebung beschreibt, da ihm der Ort partout nicht gefallen will. Wichtig ist ihm der kaum wahrnehmbare kulturelle Übergang, den der Erzähler Robert Michel auf der Weiterreise nach Banja Luka beschreibt: »Wenn man von dieser Richtung in die Reichslande [Bosnien-Herzegowi-

[57] Hugo von Hofmannsthal an Robert Michel im Brief vom 13. Dezember 1910. In: BW Michel, S. 101.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

na] hineinkommt, ist der Übergang aus dem europäischen Österreich in das orientalische Österreich nicht so überraschend.«[58] In dieser österreichischen Provinz der Doppelmonarchie wird in Form von kultureller, aber auch landschaftlicher Belanglosigkeit die Überbrückung des vermeintlichen Grabens zwischen christlichem Okzident und muslimischem Orient möglich. So wird ausgehend von historisch-intertextuellem und geographischem Primärmaterial eine spezifische imaginäre Landschaft kreiert, welcher »unser Kroater« nicht nur als kaisertreue, patriarchal-konservative Figur entstammt, eine imaginäre Landschaft, welche nicht nur die Vermittlung zwischen deutschem und slawischem Element inszeniert, sondern auch die hybride Stellung zwischen Orient und Okzident ins inzwischen imaginär gewordene Habsburgerreich und darum in die neue europäische Vision aufnimmt.

Gerade Hofmannsthals Hauptquelle der Inspiration, Eisners »Volkslieder der Slawen«, legt nahe, daß er insbesondere in Kroatien einen spezifischen hybriden Raum entdeckt. Im Unterschied zur heutigen ethnisch und vor allem religiös ›reinen‹ Variante trifft man sowohl bei den Volksliedern der »Kroaten« in Kapitel IX wie bei denjenigen der »Serben« in Kapitel X auf orientalisch inspirierte Dichtung, welche sich oftmals aus muslimisch-osmanischer Perspektive meist zu erotischen Themen äußert. Insbesondere unter den kroatischen Liedern findet sich einschlägiges Material wie »Der Schmerz des Muezzin«, der, von der Schönheit der »vielschöne[n] Sahim« bezirzt, nicht mehr beten kann – ein Grundmuster, das man noch des öftern antrifft.[59] Ähnlich – nur in umgekehrter Richtung von Frau zu Mann – möchte die Muslimin Ema ihre Mutter davon überzeugen, »wie so herrlich weiß der Giaur zu küssen«.[60] In einem anderen Fall läßt sich »Aniza« vom »Pascha Erzeglija« verführen;[61] die interreligiösen Grenzüberschreitungen des Erotischen funktionieren durchwegs komplementär. Selbst Ali-Pascha tritt als Hauptfigur im ›kroatischen‹ Volkslied »Die Lieblingssklavin« auf.[62] Obwohl die Volks-

58 Robert Michel, Notizen von der Korpsschulreise. In: Fahrten in den Reichslanden. Leipzig 1912, S. 97–169, hier S. 116.

59 Eisner, Volkslieder der Slawen (wie Anm. 29), S. 320f. S. beispielsweise auch »Meho und Alija, Muezzine« (ebd., S. 321).

60 Ebd., S. 324f. Der »Giaur« bezeichnet den Nicht-Gläubigen, den Christen Budimlija Iwo, der – was wiederum bezeichnend ist im Hinblick auf Hofmannsthal – über die »kalte Donau« »kam heran zu Ema Nemagina, / Faßte sie bei ihrem Seidengürtel« (S. 325).

61 Ebd., S. 325f.

62 Ebd., S. 327f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lieder der »Serben« noch extensiver die osmanisch-muslimische Topik aufnehmen, fehlt ihnen weitgehend die interreligiöse Vermittlung, das erotische Begehren von einer zur anderen Seite sowohl des Geschlechts wie auch der Religionszugehörigkeit. Eisner selbst legt nicht offen, wie er die Trennung zwischen kroatischer und serbischer Volksdichtung vornimmt, zumal er im Kommentar zu den serbischen Liedern nur auf denjenigen der kroatischen verweist,[63] wo er sich zwar einerseits auf die Traditionsbildung seit Goethes Übersetzung des »Klaggesangs« für Herders Volkslieder-Sammlung über Jakob Grimm bis zu Čurčins Abhandlung »Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur« (1905) bezieht,[64] andererseits aber die Hauptquelle durchaus benennt: »Die grundlegende Sammlung serbischer Volklieder stammt von Vuk St. Karadžić.«[65] Eisner selbst faßt in der »Einleitung« die Südslawen unter der Benennung »Serbokroaten« zusammen mit der Begründung, ihr »lyrisches Volkslied« sondere »sich schon in seinen musikalischen Wesenszügen scharf von dem Lied aller übrigen Slawen«.[66] Die Trennung zwischen kroatischen und serbischen Volksliedern nimmt Eisner offenbar lediglich auf der Basis ihrer geographischen Herkunft vor, wobei die Lieder aus Bosnien den serbischen zugeschlagen werden. Dieser Sachverhalt erklärt wiederum, warum sich die serbischen Volkslieder deutlich im osmanischen Umfeld ansiedeln. Dabei betonen sie durchwegs die bosnische Eigenständigkeit, symbolisiert in der Kopfbedeckung des Fez wie z.B. im Lied »Fürcht' den Kaiser und nicht den Wesir«, oder – was noch erstaunlicher ist – die Bevorzugung der osmanischen Herrschaft gegenüber Wien und Venedig.[67]

63 Ebd., S. 530.

64 Ebd., S. 523.

65 Ebd., S. 522.

66 Dabei verweist Eisner einerseits auf die spezifische historische Entwicklung unter Byzanz und den Osmanen, andererseits auf die musikalische Spezifik von Einstimmigkeit (*versus* die Chöre der übrigen Slawen), von »unregelmäßigen Taktarten« und »kühn[en]« harmonischen Modulationen (ebd., S. 28f.).

67 Ebd., S. 370. Das Lied »Das Geschenk des Padischah« erzählt von einer »Magd«, welche je eine Orange dem Dogen, dem Kaiser sowie dem Sultan, dem »Padischah«, schickt und als Gegengeschenk aus Wien einen »goldnen Apfel«, aus Venedig einen »blanken Spiegel« und aus Istanbul einen »jungen Knaben« erhält; ihr bleibt nichts anderes übrig als zu sagen: »Wenig Lob nur hab' von Wien der Kaiser, / Daß er mir geschickt den goldnen Apfel: / Bin doch, Jungfrau, selbst ein Apfelbäumchen. / Doch geringres Lob von Mlet [= Venedig] dem Dogen, / Daß er mir geschickt den blanken Spiegel: / Bin doch, Jungfrau, selbst ein blanker Spiegel. / Aber Lob von Stambol sei dem Sultan: / Weiß der Sultan, was da taugt dem Mädchen.« (Ebd., S. 380f.) Entscheidend in der imperialen Bevorzugung Istanbuls ist der erotisierende Orient.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Es findet jedoch kaum ein interreligiöser Austausch, geschweige denn ein Austausch zwischen Orient und Okzident statt. Zudem fehlt jegliche Bezugnahme auf die österreichisch-ungarische Einflußsphäre; die osmanisch-serbisch-bosnische Sphäre bleibt in sich geschlossen. Trotz multireligiöser Grundierung des Gebiets findet keine aktive Hybridisierung statt. Erst im kroatischen Volkslied, das vor allem von der Reichsgrenze, ja, von der ehemaligen Militärgrenze, vom Übergang zwischen Doppeladler und Halbmond handelt, wirkt die orientalische Erotik befruchtend für den Kulturaustausch zwischen Ost und West. An dieser spezifischen geographischen Lage bekundet Hofmannsthal reges Interesse insbesondere für die Ausarbeitung des halbwilden Helden Mandryka.

Dabei greift Hofmannsthal neben Eisler auf bisher unerschlossene Quellen zurück. So bedankt er sich in einem Brief vom September 1918 bei der kroatisch-deutschen Kulturvermittlerin in Zagreb, Camilla Lucerna, für »die freundliche Übermittlung« eines Buches, »worin das Alte imposant, das Neue vielfach sehr sympathisch« sei, »so das Fragment von Dragutin Prohaska«.[68] Es handelt sich um den Band »Südslavische Dichtungen«, den die Autorin und Philologin im selben Jahr herausgibt. Neben den klassischen Volksliedern und der klassischen Dichtung wie z.B. Auszüge aus Njegoš' »Bergkranz« findet sich unter den zeitgenössischen Werken »Ein Weihnachtsspiel« vom erwähnten Prohaska. Darin – und das ist nun wohl das Entscheidende für Hofmannsthal – geht es um die Diskussion der »drei Weisen aus dem Morgenlande« vor Jesus' Krippe, wobei »Baltasar […] wie der Papst gekleidet […], Kaspar wie der deutsche Kaiser […], Melchior wie Tolstoj (russischer Bauernkittel)« ist; Camilla Lucerna ergänzt in einer Fußnote: »Die heiligen drei Könige sind hier offenbar auch als Vertreter der romanischen, der germanischen und slavischen Völker aufzufassen.«[69] Wenn Hofmannsthal gedenkt, in Zukunft auf Prohaskas »Artikelreihe: das slavische Culturproblem« genauer einzugehen,[70] so scheint ihn vor allem die Kontaktzone zwischen den europäischen Hauptkulturen zu interessieren.

[68] Svjetlan Lacko Vidulić, Was bleibt. Porträt der Schriftstellerin und Philologin Camilla Lucerna (1868–1963). In: Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen. Hg. von Marijan Bobinac. Zagreb 2001, S. 85–108, Fußnote 53.

[69] Südslavische Dichtungen. Übersetzt von Camilla Lucerna. Zagreb 1918, S. 81.

[70] Vgl. Anm. 68.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Für »Arabella« imaginiert Hofmannsthal weniger einen geschlossenen Raum, wie ihn Michel in seinen Novellen, Romanen und Dramen evoziert. So sehr Hofmannsthal den »österreichischen Orient« rezipiert haben mag, so sehr verwehrt er sich gegen das reine orientalisierende Klischee. Vielmehr versucht er, in der Gestalt Mandrykas eine gewissermaßen ›de-stereotypisierte‹ Variante zu entwickeln, welche aber ihrerseits auf Stereotype zurückgreifen muß, um ihre Zersetzung weiter zu treiben. Die ›Folie‹ ist demnach nicht nur historisch oder politisch, sondern ebenso topographisch grundiert. Es handelt sich um eine imaginäre Geographie, die sich ihrer präzisen Festschreibung der Entwurfsstufen bei der Ausarbeitung des Librettos wiederum allmählich entzieht. Eine solche spezifisch topographische Konstellation bildet den Ausgangspunkt für den literarisch-musikalischen Mythologisierungsanspruch in der Oper. Je unspezifischer bzw. je konnotativer die imaginierte Geographie in der Überarbeitung des Librettos ausfällt, desto mehr überläßt Hofmannsthal der denotativen Funktion der Oper. Diese Umlagerung ist Gegenstand der Diskussion am Ende des Artikels. So wie Hofmannsthal Luciles Travestie zumindest partiell in eine kulturell-geographische Travestie übersetzt, verschränkt er die verschiedenen Folien und Zuschreibungen miteinander. Entscheidend ist demnach nicht die Benennung und Analyse der Stereotype, wie eingangs schon gemacht worden ist, sondern ihre Unterwanderung.

Die vorläufig geäußerte These, daß sich im männlichen Protagonisten von »Arabella« Hofmannsthals konservative Wende widerspiegle, greift damit sichtlich zu kurz. Natürlich bildet die Spielsucht Waldners zunächst den Gegenpol zu Mandryka, der mit seiner Herkunft einen Sehnsuchtsort symbolisiert, welcher den rein ästhetischen Zustand überwinden könnte: »Mit Mandryka tritt […] das Ethische in die Welt des Ästhetischen.«[71] Wenn dem nur so sei. Denn auch Mandryka ist ins pekuniäre System eingebunden: »Mandryka bekommt nicht erst in Wien […] einen ›Klapps‹ weg. Er ist von Beginn an auf die von Geld bestimmte […] Welt bezogen […].«[72] So stellt sich Mandryka Waldner gleich zu Beginn mit seinem Reichtum vor, wenn er erzählt, wie er aus seiner Gegend aufgebrochen ist:

71 Fischer, Latinität und walachisches Volkstum (wie Anm. 15), S. 207 bzw. 209.
72 Krogoll, Tu felix Austria nube (wie Anm. 52), S. 77.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mandryka
[…]
hol mir den Juden, na! wie heißt der Jud in Sissek,
der meinen Wald will kaufen? dort den Eichwald!
Schnell her mit ihm, und er soll Geld mitbringen
denn morgen fahr ich in dem Kaiser seine Hauptstadt
da kostet Geld ein jeder Atemzug
und Hindernisse darfs nicht geben auf der Brautfahrt!
[…]
Das ist der Wald. –
Es war ein schöner Wald: Einsiedler waren drin,
Zigeuner waren drin und alte Hirschen
und Kohlenmeiler haben viele drin geraucht –
Hat sich alles in die paar Fetzen Papier verwandelt!
Aber es stehen Eichenwälder genug noch auf meinem Boden
für Kinder und für Enkel – Gott erhalte! – (S. 28f.)

Die scheinbar unberührte Natur, der Wald Mandrykas, reduziert sich auf die Funktion der Geldressource. Das Holz verwandelt sich – zumindest symbolisch – in ein paar Banknoten, die er in der teuren Hauptstadt dringend benötigt. Im heutigen Sprachgebrauch würden wir sagen, daß die Nachhaltigkeit der natürlichen Ressource das Auskommen der Nachfahren garantiert; doch Hofmannsthal integriert dieses Argument in den politisch-imperialen Kontext, denn mit dem »Gott erhalte!« der österreichischen Kaiserhymne wird die natürliche Nachhaltigkeit politisch metaphorisiert und durch die Musik von Strauss, der den Text mit dem Reichtumsmotiv verbindet, unterwandert. Das vermeintliche »Retour à la nature« perpetuiert lediglich die allbeherrschende Ökonomisierung der Gesellschaft, worin sich ihre undefinierbare Sehnsucht nach etwas Höherem manifestiert – sei es wiederum dieses Naturhafte, sei es das unzerstörbare politische Fundament in Form der Doppelmonarchie. Diese Verweise entlehnt Hofmannsthal seinen eigenen Reflexionen über das Geld, welches selbst Inbegriff der Permutationen zwischen Zweck und Mittel ist.[73]

Die Stereotypisierung Mandrykas wird durch den Modus der Beschreibungen selbst wieder ausgehebelt. Im besagten Moment, in dem er

[73] So heißt es in den Stichworten zu seiner Rede »Die Idee Europa«: »Geld als allgemeiner Endzweck, wo es doch das allgemeine Mittel ist. Dies hängt so zusammen: die wirklichen Zwecke unseres Handelns vor uns vielfach verborgen: daß die Mittel zu Zwecken werden, rechtfertigt sich dadurch, daß im letzten Grund auch die Zwecke nur Mittel sind« (GW RA II, S. 50).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bei Waldner das erste Mal vorspricht, wird er in der Bühnenanweisung zwar als »großer, sehr kräftiger, eleganter Mann von höchstens fünfundreissig Jahren« beschrieben, dem »etwas undefinierbar Ländliches in der Erscheinung« anhaftet. Bezeichnend ist bereits das Adverb »undefinierbar«, das auf die spezifische Fiktionalisierung seiner Herkunft – wie sie oben nachgezeichnet worden ist – zielt. Damit aber letztlich eine provinzielle Typologisierung gänzlich ausbleibt, wird jegliche ländliche Stereotypisierung systematisch mit der städtischen Lebensweise konterkariert, denn Mandryka – so die Beschreibung weiter – sei »sehr gut angezogen, ohne jede provinzielle Eleganz« (S. 25). Mandryka ist nicht außerhalb, sondern innerhalb des ganzen Systems anzusiedeln; nur da, wo er sich selbst beschreibt, verweist er auf sein Anderssein; nur er alteriert sich selbst und gibt sich für den ›Wilden aus dem Osten‹ aus. Er interessiert nur noch als »ethnographisch[es]« Kuriosum. So sinniert Arabella in einer Vorstufe darüber, wie man wohl zu einem Bild von ihr in Slawonien komme, und merkt dann an:

> Das ist gewiss sehr landesüblich, was Sie da erzählen
> und ethnographisch sehr interessant –
> wie soll man sagen so als Heimatkunde.[74]

Diese offensichtlich ironische Wendung entfernt Hofmannsthal sicherlich, um das wechselseitige Spiel von Stereotypisierung und Destereotypisierung, welches der Oper einen gewissen dramatischen Faden verleiht, der Musik selbst zu überlassen. Wenn sich Arabella ein letztes Mal in Wien austobt, und Mandryka ihr prophezeit, sie werde »nicht mehr Walzer tanzen / aber tanzen auf meinen Händen«,[75] dann bildet das Provinzielle nur noch den Vorwand für eine autoreflexive Volte der Oper selber. Er ist zwar die Figur, die von einer musikalischen Motivik begleitet wird, welche sich dem dekadenten Walzer seiner Konkurrenten widersetzt und davon abhebt; gleichzeitig macht sie deutlich, daß sowohl die historische Folie wie seine Selbstalterierung lediglich den Motor einer neuen ›ausdrucksvollen‹ Form von Oper bildet.

Die höchst ziselierte kulturelle Vielschichtigkeit, welche noch an ein Europaideal Hofmannsthals im Gedenken an den Habsburgermythos

74 SW XXVI Operndichtungen 4, S. 268. Es handelt sich hier um eine noch relativ rudimentäre Formulierung vom 26./27. November 1927, die Hofmannsthal später ausläßt.
75 Ebd., S. 43.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

erinnert, wird durch das literarisch-musikalische Wechselspiel unterwandert, weil sich das musikalische Zitat noch viel prägnanter als das literarische einsetzen läßt. Als Strauss zunächst die Kritik äußert, dem Stück fehle die interessante Frauengestalt, und dementsprechend fürchtet, Mandryka werde »keine hundert Leute ins Theater« locken,[76] und ein paar Tage darauf Hofmannsthal im Brief vom 21. Dezember 1927 mitteilt, er habe

> aus der Hofbibliothek vier schöne Bände südslawischer Volkslieder und Tänze, aus denen nicht nur ein Riesenballett für unseren II. Akt zusammenzuzimmern ist, sondern sich auch die schönsten Lieder für unseren Kroater ergeben könne[,][77]

warnt ihn Hofmannsthal ausdrücklich davor, Mandryka als »Automat für kroatische Volksweisen« einzusetzen; seine Begründung bezieht sich auf die ›historische Folie‹, auf das »richtige Wien von 1860«. Hybridisierung und Mythologisierung werden erst in dem Moment einsatzfähig, in dem sie sich auf ein ›richtiges‹, quasi historisch verbürgtes, Fundament stützen können, das keinen »Spaß« verträgt.[78] Im Unterschied zur Operette, welche wild um des Zitats willen zitiert, wirkt das folkloristische Zitat in der Oper um so prekärer und läßt sich gerade darum in seiner Mehrdeutigkeit nutzen: »Es ging also darum, so zu zitieren, daß das folkloristische Element erkennbar, aber nicht als zu operettenhaft, sondern immer noch als ausdrucksrelevant erfahren würde.«[79] Trotz der Androhung eines »Riesenballett[s]«, läßt es Strauss beim gezielten Einsatz von drei Volksweisen aus der umfangreichen Sammlung von Franjo Z.

76 Ebd., S. 172.

77 Ebd., S. 173.

78 So schreibt Hofmannsthal an Strauss im Brief vom 22. Dezember 1927: »[W]ie der Ochs ist dieser Mandryka die Figur, die durch ihr Hereinkommen, ihr Ankommen vom Land in eine fremde Welt, die Handlung in Bewegung bringt. […] Auch will ich ihn tatsächlich hier und da einmal eine Zeile oder eine halbe Strophe eines seiner heimatlichen Volkslieder anstimmen lassen und habe mir dazu schon mehr als genug solcher Stellen aus einer großen Sammlung slawischer Volkslieder vorgemerkt. Ich kann Ihnen aber diese Stellen heute noch nicht ausliefern, so gern ich möchte, denn ich kann absolut nicht wissen, wie viele derselben und welche ich auf unauffällige Weise einfügen kann, hier muß der höchste Takt walten; es wäre furchtbar, wenn diese Figur ein Automat für kroatische Volksweisen würde. Hier darf ich keinen Spaß verstehen, denn hier geht's gerade ums Entscheidende, um das, daß alles *richtig* ist, richtiges Wien von 1860, genau wie der ›Rosenkavalier‹ einen Teil seiner Wirkung daraus zieht, daß alles richtiges Wien von 1740 ist. Also wir sind auf dem Wiener Fiakerball, und da kann ebensowenig ein kroatischer Tanz vorkommen als ein persischer oder indischer.« (SW XXVI Operndichtungen 4, S. 173)

79 Krogoll, Tu felix Austria nube (wie Anm. 52), S. 79.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kuhač bewenden.[80] In erster Linie zitiert aber nicht Mandryka, wie man vermuten würde; vielmehr werden die folkloristischen Elemente Arabella zugeordnet – am prominentesten im Lied »Aber der Richtige«.[81]

Daß der Komponist Strauss dieses ironische Spiel noch weiter zu treiben weiß, zeigt er in Form des Eigenzitats. So zitiert er in der Wasserglasszene, die am Schluß der Oper die Verlobung feierlich besiegelt, Ton für Ton – lediglich eine kleine Terz von *B-* nach *Des-Dur* höhertransponiert – Arabellas Auftritt im Ballsaal zu Beginn des zweiten Akts.[82] Damit wird die vulgär-dekadente Szene ganz im musikalischen Sinne parodiert – so wie einst Bach weltliche in geistliche Kantaten umgeschrieben hat. Dieses Beispiel ist typisch dafür, wie Strauss Hofmannsthal kongenial erfaßt und umsetzt. Das Zentralmoment in Hofmannsthals Dichtung ist weder seine politische Einstellung noch die realitätskonforme Darstellung kultureller Parameter. Diese bilden höchstens die Voraussetzung einer poetologisch immanenten Befremdung;[83] es geht also nie um einen geklärten, sondern immer »lebendigen Begriff«[84] – sogar wenn er kulturelle Stereotypen einsetzt. Das utopische Potential liegt demnach gerade in »Arabella« in der simultanen Performanz von Stereotypisierung und Destereotypisierung: »[E]s ist eines von den Geheimnissen, aus denen sich die Form unserer Zeit zusammensetzt: daß in ihr alles zugleich da ist und nicht da ist.«[85] Daß diese Dynamik letztlich auch seine Poetologie selber wieder erfaßt, läßt die Gestalt Mandryka am besten sichtbar werden: Wenn Hofmannsthal 1907 und später im Kontrast zum Geniebegriff, wie er um 1770 geprägt wurde, aufzeigt, wie »undefinierbar dünn, würdelos, kraftlos« dieser in seiner Zeit sei,[86] dann ist die Oper »Arabella« als Versuch zu werten, die patriarchale Führerschaft ein letztes Mal

80 Franjo Z. Kuhač, Južno-slovjenske narodne popievke. Bd. 1–4. Zagreb 1878–1881, Bd. 1, Nr. 34 und 19, sowie Bd. 3, Nr. 1001.

81 Krogoll, Tu felix Austria nube (wie Anm. 52), S. 80.

82 Die Stelle beginnt einen Takt nach Ziffer 138 in der Partitur. Krogoll, Tu felix Austria nube (wie Anm. 52), S. 81.

83 So paradox es auch sein mag, mit dem poetologischen Gedanken Hofmannsthals fortzufahren, die »Philosophie der Kunst« nicht als Theorie, sondern immer als poetische Taktik aufzufassen, welche im Aufzeigen verschiedenster Gesichtspunkte zu »befremden« weiß, so nützlich erweisen sich diese Überlegungen gerade in Bezug auf »Arabella«. Hugo von Hofmannsthal, Der Dichter und diese Zeit (1907), P II, S. 229–258, hier S. 229.

84 Ebd., S. 231.

85 Ebd., S. 232.

86 Dabei beklagt Hofmannsthal, »[i]rgend etwas« scheine ihm »zu fehlen: ein menschlicher Ton, ein männlicher Ton, […] eine Betonung dessen, was Männer an Männern am höchsten stellen müssen: Führerschaft« (ebd., S. 235).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gleichzeitig zu beschwören und zu untergraben, als ob sein Libretto und erst recht seine Vertonung durch Strauss besser um eine zeitgemäße Poetologie wüßten als jede noch so reflektierte Poetologie. Denn:

> [D]as Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.[87]

Hofmannsthal operiert zugleich psychologisierend (wodurch die Handlungsmomente der Figuren wie die Travestierung von Arabellas Schwester Zdenka erklärbar werden), historisch kontextualisierend auf einer »Folie« (welche sich zunächst möglichst genau situieren läßt, um ihr utopisches Potential auszuschöpfen) und mythologisch. Letzteres Verfahren zeichnet sich nicht nur – wie in den mythologischen Opern – durch ihre Aktualisierung und für das zeitgenössische Publikum gleichsam schokkierende Brutalisierung aus, sondern ebenso durch die Potentialisierung und Fiktionalisierung von historischem Material zu einer Vergegenwärtigung und Poetisierung der Welt:

> [Der Dichter] ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart. […] Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit […].[88]

So läßt sich »Arabella« zwar durchwegs als transkulturelle Travestierung durch die Mythologisierung eines bestimmten historischen Bezugsrahmens erklären. Doch die ›Harmonie‹ der Oper besteht nicht mehr in ihrer handlungsbedingten Dramatik. Vielmehr braucht es die spezifische Ereignislosigkeit von Hofmannsthal – welche erste Rezensenten ja dem Libretto gerade vorwerfen –, um die Handlung nur noch parataktisch zu verknüpfen.[89]

Der Begriff der Harmonie weist im literarisch-musikalischen Kontext von Hofmannsthals letzter Oper noch Erklärungsbedarf auf, denn kaum

87 Ebd., S. 235f.

88 Ebd., S. 245.

89 Der Begriff der Harmonie läßt sich aus demselben poetologischen Aufsatz »Der Dichter und diese Zeit« ableiten, denn »[i]n seinen höchsten Stunden braucht [der Dichter] nur zusammenzustellen, und was er nebeneinanderstellt wird harmonisch. […] Er ist der Ort, an dem die Kräfte der Zeit einander auszugleichen verlangen. Er gleicht dem Seismographen, dem jedes Beben […] in Vibrationen versetzt« (PII, S. 248). Auch wenn dieser Abschnitt weiterer Erklärungen bedürfte, so sei an dieser Stelle nur auf den Zusammenhang zwischen dem ›Nebeneinander[ge]stellten‹ und dem ›Harmonischen‹ verwiesen.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einer anderen Textsorte wie dem Libretto haftet der Makel an, nur Zudienerin zu sein. Entsprechend vernachlässigt sieht sich die Libretto-Forschung. Da das Libretto meist funktional gedacht wird und letztlich nur das musikalische Produkt interessiert, ist nach dem Beweggrund Hofmannsthals zu fragen, warum gerade sein letztes großes Lebenswerk von Anfang an als Oper mit und von Richard Strauss geplant war. In der Einführung zur 1928 uraufgeführten Oper »Die ägyptische Helena« formuliert Hofmannsthal sein Credo zum Libretto nochmals unmißverständlich: »[M]an macht sich kaum eine Vorstellung, wie notwendig *ich* zu dieser Form komme […].«[90] Kurzum: das Libretto nicht als Behelfsform, sondern als Notwendigkeit. Das mythologische Moment ist somit nicht einfach im Kultursynkretismus, wofür sich beispielsweise Bogosavljević stark macht, als vielmehr in dessen spezifischer Verschränkung mit dem intermedialen Paradigma zwischen Literatur und Musik zu finden. Die Schlußfolgerung der anzitierten Einführung Hofmannsthals ist bekannt: »Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen.«[91] Macht man sich aber bewußt, daß es Hofmannsthal hier primär nicht um den Stoff, sondern um ein Verfahren geht, welches das Ineinandergreifen von literarischen und musikalischen Parametern in der Oper neu reflektiert, ist der Mythos als solcher umfassender zu deuten.[92]

Zwar präsentiert sich die Operngeschichte als Wiederaufnahme mythologischer Stoffe, angefangen mit Monteverdis »L'Orfeo« über Lullys »Alceste«, Rameaus »Platée«, Mozarts »Idomeneo«, Debussys »Pélléas et Mélisande«, Wagners »Ring« bis hin zu Strawinskys »Oedipus Rex« oder Beat Furrers »FAMA«. Zwar zeichnet sich gerade Hofmannsthals Zusammenarbeit mit Strauss durch die Verarbeitung der antiken Mythologie in den Opern »Elektra«, »Ariadne auf Naxos«, »Die Frau ohne Schatten« oder »Die ägyptische Helena« aus; der Zusammenhang zwischen der literarischen Form des Librettos und seiner musikalischen Umsetzung in der Oper scheint so zumindest in Bezug auf den Mythos partiell inhalt-

90 Hugo von Hofmannsthal, Die ägyptische Helena, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 216–227, hier S. 216.

91 Ebd., S. 227.

92 Frank Zipfel: »Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen«. Zur Bedeutung des Mythos für die Libretti Hugo von Hofmannsthals. In: Komparatistik als Arbeit am Mythos. Hg. von Monika Schmitz-Emans und Uwe Lindenmann. Heidelberg 2004, S. 153–177. Obwohl dieser Aufsatz kaum die Oper »Arabella« fokussiert, verdanke ich ihm vor allem den Hinweis auf Lévi-Strauss.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lich begründet zu sein. Doch noch zentraler erweist sich der strukturelle Zusammenhang zwischen Mythos und Musik, von dem Hofmannsthals Harmonie-Modell auszugehen hat.

Angelehnt an de Saussures Differenzierung zwischen synchroner und diachroner Sprachauffassung, entwickelt Lévi-Strauss eine mythische Zeitauffassung, in welcher sich die sukzessiven, irreversiblen Konjekturen von Erzählzeit und erzählter Zeit im Verständnis des Mythos komplexer ausgestalten und auf paradigmatische Cluster, auf sogenannte ›paquets de relation‹, zuschneiden lassen. Die lineare (Nach-)Erzählung erfaßt den Mythos noch nicht. Erst in der paradigmatischen Bündelung solcher Merkmalcluster, in der Gegenüberstellung sogenannter ›colonnes‹, ›begreift‹ man den Mythos.[93] Genau in dieser ›doppelten Natur‹ (»double nature«) des Mythos in seiner diachronen Linearität des Erzählens und seiner Parataktik des Erfassens entspricht er der Partitur:

> [U]ne partition d'orchestre n'a de sens que lue diachroniquement selon un temps, synchroniquement selon l'autre axe, de haut en bas. Autrement dit, toutes les notes placées sur la même ligne verticale forment une grosse unite constitutitve, un paquet de relations.[94]

Der supponierte Archäologe, der in Zukunft einmal eine Partitur ausgräbt und diese nur linear lesen kann, wird die Vertikale, die ›Harmonie‹ nie verstehen; sie erfaßt damit die paradigmatische Kombination sich kontrastierender Elemente wie »Frau«–»Göttin«, »[L]ebendige[s]«–»Totes« oder »Maske«–»Person«, um wieder die Bildlichkeit Hofmannsthals aufzugreifen. Die motivischen Gegensätze sind im »Doppelsinn« des Mythischen gehalten: »Darum ist im Mythischen alles im Gleichgewicht.«[95]

In seinem späteren *Opus magnum* »Mythologiques« verweist Lévi-Strauss explizit auf die Opern Wagners als mustergültige Modelle mythischer Analyse, in welcher sich die »statische Kontrast-Struktur der Oper« von der »dynamischen Konfliktstruktur des Dramas« abhebt.[96] Die »double nature« mythischer Zeit übt somit direkten Einfluß auf die Handlungs-

[93] Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale. Paris 1958, S. 232–234.
[94] Ebd., S. 234.
[95] Hugo von Hofmannsthal, Buch der Freunde. In: GW RA III, S. 233–299, hier S. 257f.
[96] So Claude Lévi-Strauss, Mythologiques. Bd. 1. Paris 1974, S. 23f. bzw. Thomas Koebner, Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für eine »Opera impura«. In: Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Hg. von Sigrid Wiesmann. Laber 1982, S. 65–85, hier S. 74. Nach Zipfel, Zur Bedeutung des Mythos (wie Anm. 92), S. 160.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

struktur aus, woraus sich wiederum erklären läßt, warum gerade die Kritik, welche sich noch auf das Prosastück »Lucidor« beruft, dem Libretto »Arabella« vorwirft, in seiner Linearität, von der Handlung her, nicht schlüssig zu sein.[97] Entscheidend ist jedoch das Harmonie-Modell, welches aus der Kombination sich widersprechender bzw. entgegengesetzter (Handlungs-)Elemente entsteht, da es ein immenses utopisches Potential, die Inversion der Geschichte und somit die Unterminierung eines zu eindimensionalen ›mechanischen Chronotopos‹,[98] birgt; darin schießen Zukunft und Vergangenheit so zusammen, daß nicht nur die Reformulierung, Aktualisierung und Psychologisierung von mythologischem Stoff erfaßt werden, sondern auch die Geschichte selbst als Utopie des »lyrischen Dramas« neu formuliert und in Epiphanie absoluter Gegenwart überführt 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.[99]

Im eigentlichen Sinn des Wortes ›topologisiert‹ sich der Chronos metaphorisch, indem sich die paradigmatische Zusammenstellung von Zeit ebenso auf diejenige von ›Orient und Okzident‹ überträgt.

Daß aber Hofmannsthal für die Endfassung des Librettos die Figur Mandryka derart dekontextualisiert und dekonturiert, ist nur im Zusammenhang seiner Vertonung zu sehen. Eine Semantik der Oper entwikkelt sich nicht mehr aus der Denotationsfunktion der Literatur und der konnotativen Rolle der Musik, sondern in ihrer chiastischen Verschränkung, in welcher das Libretto seine sprachliche Aufgabe der Musik delegiert: Die Musik entwickelt eine eigene Semantik durch ihre gezielt denotativ eingesetzten Zitate und Motive aus Volksliedern und durch die motivische Verbindung unterschiedlicher Situationen, während es sich das Libretto leisten kann, einen unbestimmten slawisch-ugrisch-walachischen Osten als Orient zu evozieren, der wiederum die genaue politische

97 Prochazka, 60 Jahre »Arabella« (wie Anm. 42), S. 54.

98 Vgl. dazu mit Rückgriff auf Bachtin: Dževad Karahasan, Die Schatten der Städte. Essays. Berlin 2010, S. 31–55.

99 SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 227.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Implikation der österreichisch-ungarischen Vergangenheit auf der Folie einer europäischen Utopie, wie sie im Aufsatz »Die österreichische Idee« skizziert wird, in den Hintergrund rücken läßt.

Wenn man sich vor Augen führt, mit welcher Akribie Hofmannsthal seine Figur Mandryka im slawischen Südosten Europas an der Nahtstelle zwischen Orient und Okzident zu verorten versucht, dann ist die letztendlich äußerst knapp ausgefallene Auswahl an Volksliedern nicht zu unterschätzen. Das im Entstehungsprozeß der Oper gesichtete Material zeigt auf, wie sehr und wie genau Hofmannsthal sich über einen dem Habsburgerreich inhärenten, aber vernachlässigten Kulturraum, der ihn vor dem Ersten Weltkrieg nur marginal interessiert hatte, informierte, um die Nahtstelle seiner neuen Idee Europas genau in den Blick zu bekommen. Daß Hofmannsthal in der komplizierten und kongenialen Zusammenarbeit mit Strauss die kulturgeographisch präzise Mythologisierung Südosteuropas einer vermeintlichen Denotationsfunktion der Musik überträgt, hat zur Folge, dass Mandryka oberflächlich besehen wieder stereotypisiert wirkt. Doch wer die Details zu lesen weiß, wird eines Beßren belehrt: Die mythologische Oper »Arabella« ist imstande, aus der konkreten historischen Situation um 1860 einen neuen Mythos zu schaffen, indem sie Südosteuropa als komplexen hybriden Vermittlungsraum zwischen Orient und Okzident in den Blick nimmt.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ursula Renner

»Jetzt aber war der Mensch auch ein Tier geworden« Verwandlungsgeschichten um 1900

Le chien, c'est moi. Un jour je l'ai vu
dans la rue comme ça. J'étais le chien.
Alberto Giacometti[1]

Im Wissen um eine gemeinsame evolutionäre Vergangenheit scheint die Beziehung zwischen Mensch und Tier neu erzählt werden zu müssen.

> Bis zum 19. Jahrhundert gestanden Autoren Tieren selten eine menschenähnliche Psyche zu […]. Weil Darwin eine materialistische […] Erklärung der Evolution anbot, in der die Menschen nur ein Tier unter vielen waren, begannen die Wissenschaftler, sich mehr mit den Ähnlichkeiten als mit den Unterschieden von Menschen und Tieren zu befassen.[2]

Das war, so Sigmund Freud, allerdings keineswegs harmlos, sondern eine »schwere Kränkung der Eigenliebe des modernen Menschen«.[3] Dieser zweiten, der biologischen Kränkung fügte er selbst noch eine dritte, psychologische, hinzu, als er behauptete, »daß *das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus*«.[4] Eine Reihe von Texten um 1900 wagen sich auf dieses Terrain, wenn sie das menschliche Bewußtsein selbst fremd werden lassen im Erzählen von Mensch-Tier-Verwandlungen. Es wird im fol-

[1] Zit. nach Yves Bonnefoy, Alberto Giacometti: Biographie d'une œuvre. Paris 1991, S. 51.

[2] Robert W. Mitchell, Wie wir Tiere betrachten. Der Anthropomorphismus und seine Kritiker. In: Tierische Geschichte. Die Beziehung zwischen Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Hg. von Dorothee Brantz und Christof Mauch. Paderborn u. a. 2010, S. 341–363, hier S. 341f. Zum Thema vgl. auch: Ich, das Tier. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte. Hg. von Jessica Ullrich u. a. Berlin 2008.

[3] »Wir wissen es alle, daß die Forschung Ch. Darwins, seiner Mitarbeiter und Vorgänger, vor wenig mehr als einem halben Jahrhundert dieser Überhebung des Menschen ein Ende bereitet hat. Der Mensch ist nichts anderes und nichts besseres als die Tiere, er ist selbst aus der Tierreihe hervorgegangen, einigen Arten näher, anderen ferner verwandt. Seine späteren Erwerbungen vermochten es nicht, die Zeugnisse der Gleichwertigkeit zu verwischen, die in seinem Körperbau wie in seinen seelischen Anlagen gegeben sind. Dies ist aber die zweite, die *biologische* Kränkung des menschlichen Narzißmus.« Sigmund Freud, Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften 5 (1917), S. 1–7, hier S. 4f.

[4] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

genden also nicht um die lange Tradition der Anthropomorphisierung von Tieren oder Zoomorphisierung des Menschen gehen; nicht um das Fortleben der Fabel, der Satire oder der erzieherischen Rollenprosa. Vielmehr geht es um Erkundungen einer Grenzfigur, des (virtuellen) Bewußtseins und der Seele eines ›Anderen‹.

Die berühmte Forschungsfrage Thomas Nagels: »What is it like to be a bat?« (1974)[5] – gibt es ein ›Anfühlungswie‹, das uns das Tierbewußtsein als mentales evolutionäres Engramm vorstellbar machen könnte –, hat so gesehen eine Vorgeschichte um 1900.[6] Für den Wiener Ästhetik-Professor Alfred Freiherr von Berger, eine wichtige Instanz für die Jung-Wiener Autoren, auch für Hugo von Hofmannsthal, ist die Frage, was der Mensch vom Tier wissen kann, der absolute Grenzfall der Erkenntnis:

> Wo für den Menschengeist seine Unfähigkeit beginnt, sich die psychischen Phänomene eines anderen Wesens in der eigenen Phantasie als innerlich erfahrene naturwahr zu vergegenwärtigen, sich in den Andern hineinzudenken, dort ist er geneigt, die Umfangsgrenze des Seelenbegriffs zu ziehen.[7]

Genau diese Grenze suchen Autoren am Ende des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auf, wenn sie von Verwandlungen erzählen, die

5 Thomas Nagel, What Is it Like to Be a Bat? In: Philosophical Review 83 (1974), S. 435–450 (dt. u. a. in: Ders., Letzte Fragen. Bodenheim 1996, hier S. 231), wirft die kritische Frage auf, was wir von dem ganz anderen System der Fledermaus (z.B. der Echolokation) als Erfahrungsqualität wissen können. Die grundsätzliche Diskrepanz von Erlebens- (1. Pers.) und Beobachtungsperspektive (3. Pers.) erscheint hier radikalisiert, mehr noch: »Es fehlt uns eine Vorstellung davon, in welcher Weise ein psychologischer und physikalischer Ausdruck überhaupt eine und dieselbe Sache bezeichnen könnten.« (Ebd., S. 245) Nagels Antwort: Da es bislang keine ›objektive Phänomenologie‹ gibt (und wahrscheinlich nie geben wird), gibt es kein Fenster zum Tierbewußtsein. Vgl. dazu etwa Hans Werner Ingensiep/Heike Baranzke, Anthropomorphismus als epistemologisches Kernproblem. In: Dies., Das Tier. Stuttgart 2008, S. 52f., und, kompakt, Maxwell R. Bennett/Peter M.S. Hacker, Die philosophischen Grundlagen der Neurowissenschaften [2003]. Aus dem Engl. von Axel Walter. Darmstadt 2010, S. 368f. – Einen ebenso grenzüberschreitenden wie -respektierenden alternativen Vorschlag für den Umgang mit der »Otherness« des Tieres, auf den hier nur verwiesen werden kann, hat 2003 die amerikanische Naturwissenschaftshistorikerin Donna Haraway in ihrem »Companion Species Manifesto« entworfen.

6 Für Ovids »Metamorphosen« hat Christian Tornau diese Wendung aufgegriffen und gezeigt, daß in den antiken Geschichten der Geist (*mens*) die Verwandlung gerade nicht mitvollzieht. Ders., ›Mens antiqua manet‹ oder Wie es ist, eine Bärin zu sein. In: Mensch und Tier in der Antike. Hg. von Annetta Alexandridis u. a. Wiesbaden 2008, S. 243–264.

7 Alfred Freiherr von Berger, Hielt Descartes die Thiere für bewusstlos? In: Sitzungsberichte der Wiener Akademie. Philosophisch-Historische Klasse 126, 1892, S. 1–18, hier S. 15.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die menschliche Vorstellung vom Tier (3. Person) und die (simulierte) Perspektive des Tieres (1. Person) engführen. Die Verwandlungen oder Metamorphosen werden in der Tierwelt beobachtet, sie betreffen aber zugleich die Welt des menschlichen Bewußtseins; ihre Protagonisten werden, so könnte man sagen, zum Träger eines *virtuellen Bewußtseins*.

Darwins Erzählung, daß »der Mensch auch ein Thier« sei, bringt trotz aller Erschütterung kein großes, einheitsstiftendes Narrativ hervor, sondern vielfältige Problemgeschichten; von der bockigen Abwehr Bergers (»Dass im Grunde aus dem Satze, *der Mensch sei ein Thier,* gar nichts folge, vermögen rohe Köpfe nicht einzusehen«[8]) bis hin zur Suche einer mystischen Unio wie bei dem Maler Franz Marc. Wir haben Erzählexperimente, die Humanität und Bestialität im Humanoiden und Anthropoiden erkunden, aber auch Versuche, durch narrative Einfühlung ans andere Ende der Evolutionskette zurückzukehren, in die Kaltblüter-, Käfer- oder sogar Amöben-Existenz (Arno Holz). Der Fundus für diese neuen Geschichten aus der gemeinsamen Lebenswelt stammt nicht nur aus der Biologie, sondern auch aus Psychiatrie und Ethnologie. ›Wissenschaftliche‹ und ›unwissenschaftliche‹, spekulativ-esoterische Diskurse liefern gleichermaßen Material für die Konstruktion des ›anderen Bewußtseins‹. Gemeinsam ist den Verwandlungsgeschichten um 1900, daß die Mensch/Tier-Dichotomie neu verhandelt, wenn nicht weitestmöglich aufgegeben wird. Und zwar weit über jene ›Menschenverwandtschaft‹ (*»Menniskans Cousiner«*) der Tiere hinaus, von der schon Linné gesprochen hatte. 1909 wird Hermann Bahr, der einstige Wortführer des Jungen Wien, die neue Bestimmung des modernen Menschen als Subjekt und Teil einer Population mit animalischer Provenienz bereits historisieren: »Jetzt aber war der Mensch auch ein Tier geworden«.[9] Was passiert, soll hier untersucht werden, wenn dieser Satz in der 1. Person reformuliert wird: »Jetzt aber war *ich* auch ein Tier

8 Und: »Man braucht nur auf die wüsten ethischen Folgerungen hinzuhören, mit welchen heute die Pöbelphilosophie als mit angeblichen Consequenzen aus Theorien, welche das Thier und den Menschen als Verwandte betrachten, den Markt überschwemmt«. Wenn Menschen »nicht nur Andere, sondern auch sich selbst im Inneren als Thiere betrachten«, sei das verderblich. Freiherr von Berger, Hielt Descartes die Thiere für bewußtlos? (wie Anm. 7), S. 16 (Hervorh. d. Verf.).

9 Hermann Bahr, Bücher der Natur. In: Die neue Rundschau 20 (1909), S. 276–283; unter dem Titel »Natur« wieder in: Ders., Essays. Leipzig 1912, S. 127–136, hier S. 128 (im folgenden wird nach dieser leicht veränderten Buchfassung zitiert). Zur Ablösung der Vorstellung ›Menschheit als Teil der Natur‹ durch die »Doppelbegrifflichkeit« ›Subjekt‹ und ›Population‹ s. Niklas Luhmann, Die Beschreibung der Zukunft. In: Ders., Beobachtungen der Moderne. Opladen 1992, S. 129–147, hier S. 132f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geworden«, oder der Käfer Gregor Samsa fragen kann: »Was ist mit mir geschehen«? Wenn der tierische Körper und das menschliche Bewußtsein in einer Person zusammenstoßen, findet eine Erschütterung statt, die unser modernes Bewußtsein geradezu konstituiert. Das Zugleich von Hund und Ich (Giacometti), das Zugleich von 3. und 1. Person destabilisiert die Grenze von Natur und Kultur.[10]

»Unsere Familiengeschichte«

Hermann Bahrs Satz fällt in einer Rezension über neueste »Bücher der Natur«. In der »Neuen Rundschau«, jener 1890 als »Freie Bühne« gegründeten Zeitschrift des Fischer-Verlages, die ab 1892 unter dem erweiterten Titel »Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit« dem »modernen Leben« zum Durchbruch verhelfen sollte, bestimmte Bahr »Die Entstehung der Arten« (1859/dt. 1893) als Schlüsseltext für das neue Selbstbild des Menschen. Dies entspricht der Position der Naturalisten, der auch ein August Strindberg sich angeschlossen hatte, gleichwohl kritisch, wenn er vor überzogenen Folgerungen aus der Botschaft Darwins warnte:

> […] der Entdeckung, *daß der Mensch auch ein Tier geworden ist* und die Seelenkräfte der Tiere nur in höher entwickeltem Grade besitzt, folgte eine voreilige Überschätzung der Intelligenz der Tiere, und die inkorrekte Schlußfolgerung: »Mensch und Tier sind in allen Fällen gleich, da sie sich in einigen Fällen gleichen«, fand eine unangenehme Verbreitung.[11]

[10] Wie virulent das Thema um 1900 ist, zeigt ein Feuilleton von Georg Brandes mit dem Titel »Das Thier im Menschen«: »wo das Thierische aufhört und das Menschliche beginnt [das sei die Frage]. Hat doch der Mensch nur allzu viele Functionen und Testirate mit den niedrigeren Geschöpfen gemein. / Eine zum Nachdenken anregende Erscheinung ist nun die principielle Uneinigkeit der bedeutendsten Dichter der Zeit in Bezug auf die Frage, ob das sogenannte Thierische ein Ueberrest des ursprünglichen Naturzustandes aus den Tagen der Wildheit und jenen der Barberei, oder ob es, mit seinen uns bekannten Zügen ein Culturproduct, ein Product der Uebercultur ist, so daß es, wie man sich auszudrücken pflegt, allein durch die Rückkehr zur Natur, das heißt zu einfacheren, ländlicheren Zuständen bekämpft werden kann.« Ders., In: Neue Freie Presse Nr. 9371–73, Morgenblatt, 25.–27. September 1890, hier 25. September, S. 1. Vgl. grundsätzlich zum Thema der Grenzziehung Albrecht Koschorke, Zur Epistemologie der Natur-/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen. In: DVS 83 (2009), S. 9–25, dessen Überlegungen auch für eine Literaturgeschichtsschreibung der Jahrhundertwende fruchtbar gemacht werden sollten.

[11] August Strindberg, Verstand der Tiere. In: Ders., Blumenmalereien und Tierstücke. Der Jugend gewidmet 1888. Wieder abgedruckt in: Ders., Natur-Trilogie. Aus dem Schwedischen

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Immerhin können Mensch und Tier sich reziprok beobachten, so im Fall des Hirschkäfers, dem Strindberg einmal begegnet, »erfreut, die ungewöhnliche Bekanntschaft zu machen, und da Höchstderselbe durchaus keine Furcht zeigte, konnte ich ungestört ihn und er mich betrachten«.[12] Die Betrachtung der Käfer, Insekten, Hunde, Füchse, Katzen, Hühner führt Strindberg zu dem Schluß: »die Tiere haben sowohl freies Urteil wie Instinkt oder ererbte Erinnerungen, gleich uns.«[13] Deshalb will er auch die Vorgeschichte des Menschen neu schreiben, und bereits die Komposition seiner Naturstudien »Sylva Sylvarum« soll es zeigen:

> […] ich beginne mit den Vulkanen […] sinke mit den Tiefseeforschern in die Tiefe des Meeres nieder […]. Steige mit den Ballonfahrten in die Luft […]. Kehre zur Erde zurück […] Gehe über zu den Pflanzen, die […] vielleicht auch Bewußtsein haben. / Zu den Tieren. […] Darauf zum Menschen, der nicht nur ein Tier ist; der vielleicht wie die Erde selbst frühere Existenzen gehabt hat.[14]

Strindbergs Weltentwurf reißt nicht nur die Grenze zwischen Mensch und Tier ein, sondern sogar die von Raum und Zeit.

Die Dichotomie von Mensch und Tier ist weich geworden, nicht zuletzt durch die Schriften Ernst Haeckels und Wilhelm Bölsches, die Darwins Provokation popularisieren und verbreiten. Sie ist aber auch weich geworden in einem Diskurs, der sich parallel entfaltet und der, gleichsam proto-evolutionär, auf die Ähnlichkeit zwischen Affe und Mensch setzt. Ein Zeugnis dafür sind Heines »Memoiren« aus den 50er Jahren, die 1884 auf den Markt kommen und über die Familienzeitschrift »Gartenlaube« verbreitet werden: Das Nachdenken über die holländische Sprache, schreibt Heine da,

> erinnert mich an die Behauptung eines kosmopolitischen Zoologen, welcher den Affen für den Ahnherrn des Menschengeschlechts erklärte; die Menschen sind nach seiner Meinung nur ausgebildete, ja überbildete Affen. Wenn die Affen sprechen könnten, sie würden wahrscheinlich behaupten daß die Menschen nur ausgeartete Affen seyen, daß die Menschheit ein verdorbenes Affenthum, wie nach der Meinung der Holländer die deutsche Sprache ein

und Französischen von Emil Schering (= Werke. Dt. Gesamtausg. Abt. Wissenschaft. 2. Bd.: Natur-Trilogie). München 1921, S. 45–60, hier S. 45 (Hervorh. d. Verf.).

12 Ebd., S. 46.

13 Ebd., S. 60.

14 August Strindberg an seinen Verleger Torsten Hedlund, Paris im Herbst 1895; zit. nach Strindberg, Natur-Trilogie (wie Anm. 11), S. 338.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verdorbenes Holländisch ist – Ich sage wenn die Affen sprechen könnten, obgleich ich von solchem Unvermögen des Sprechens nicht überzeugt bin. Die Neger am Senegal versichern steif u fest, die Affen seyen Menschen ganz wie wir, jedoch klüger, indem sie sich des Sprechens enthalten um nicht als Menschen anerkannt und zum Arbeiten gezwungen zu werden; ihre scuhrile Affenspäße seyen lauter Pfiffigkeit wodurch sie bey den Machthabern der Erde für untauglich erscheinen möchten wie wir andre ausgebeutet zu werden. Solche Entäußerung aller Eitelkeit würde mir von diesen Menschen, die ein stummes Incognito beybehalten und sich vielleicht über unsre Einfalt lustig machen, eine sehr hohe Idee einflößen. Sie bleiben frey in ihren Wäldern, dem Naturzustand nie entsagend. Sie könnten wahrlich mit Recht behaupten daß der Mensch ein ausgearteter Affe sey. Vielleicht haben unsere Vorfahren im 18ten Jahrhundert dergleichen schon geahnt und indem sie instinktmäßig fühlten wie unsre glatte Ueberzivilisazion nur eine gefirnißte Fäulniß ist u wie es nöthig sey zur Natur zurückzukehren, suchten sie sich unserem Urtypus, dem natürlichen Affenthume, wieder zu nähren, sie thaten das Mögliche und als ihnen endlich um ganz Affe zu seyn nur noch der Schwanz fehlte, ersetzten sie diesen Mangel durch den Zopf.[15]

Zwischen Heine und Hermann Bahr liegt ein breites Feld an Hypothesen und Beobachtungen, Ängsten und Sehnsüchten, die die neue Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier betreffen. Nicht zuletzt erhält sie 1891/92 weiter Auftrieb durch den Fund von fossilen Resten des sogenannten ›Pithecanthropus erectus‹ auf Java, eines frühen Hominiden, den Ernst Haeckel umgehend als sein gesuchtes *missing link* in der Primaten-Kette feierte. Bahr faßt die ›gefühlten Konsequenzen‹ aus der Verwandtschaft nach 1900 noch einmal zusammen, positiv; die neue Familiengeschichte stifte ein neues Selbstgefühl:

Der Mensch, bisher der Natur gegenüber, als ihr Zuschauer und ihr Herr, vor dem und für den das ganze Spiel der Welt geschieht, sah sich nun plötz-

15 Heinrich Heine, Werke. Bd. 12: Späte Prosa 1847–1856. Bearb. von Mazzino Montinari. Berlin/Paris 1988, S. 166f. (zuerst: Heinrich Heine's Memoiren und neugesammelte Gedichte, Prosa und Briefe. Mit e. Einleitung hg. von Eduard Engel. Hamburg 1884, S. 83–208). Mit dem ›kosmopolitischen Zoologen‹ könnte, so Gerd Heinemann, Carl Friedrich Flögel und seine »Geschichte des menschlichen Verstandes« (1765, 3. verm. und verb. Aufl. Frankfurt/Leipzig 1778, S. 123) gemeint sein. Heine jedenfalls habe »im Herbst 1850 Werke von Flögel« gesucht. Heinrich Heine, Geständnisse, Memoiren und Kleinere autobiographische Schriften. Bearb. von Gerd Heinemann (= Historisch-kritische Gesamtausgabe 15). Hamburg 1982, S. 1226 (herzlicher Dank an Heinrich Bosse für den Hinweis). Heines ironisch-satirische Überlegungen mit Kafkas »Bericht für eine Akademie« zu konfrontieren, wäre ein reizvolles eigenes Unterfangen.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lich in die Natur gerissen,[16] mitten in sie hinein; er hatte nichts mehr für sich allein, und die Tiere, die Blumen, die Steine sollten nun seine Brüder und Schwestern sein.[17]

Für Bahr ist die neue Beziehung zwischen Mensch und Tier eine Familienbeziehung: »[A]lle Schranken fielen, er [der Mensch] sollte wirklich dasselbe sein wie die Brüder und Schwestern im Wald und auf der Flur und im Meer, in ihren Tanz gezogen. Es war ein neuer Gedanke.« (S. 128)[18] Dieser Gedanke wird performativ gedacht, als eine emotionale Begegnung zwischen Personen und zugleich als Spiegelszene,

> nicht als etwas Wissenswertes mit dem Verstand bloß und mit den Augen und Ohren, sondern wie der Mensch den Menschen kennen lernen will: mit dem Herzen, das im anderen *sich selbst wiederzufinden und anzuschauen* hofft. (S. 131; Hervorh. d. Verf.)

Was heute in Emotionsforschung, Neurobiologie oder Kognitionspsychologie breit diskutiert und u. a. mit dem biologischen Mechanismus von Spiegelneuronen begründet wird, sucht Bahr auf den Schultern der Einfühlungstheorie zu formulieren – ›*empathy*‹ wird zur selben Zeit, 1909,

16 Das prominente Diktum von Albrecht Dürer »Die Kunst steckt in der Natur; wer sie herausreißen kann, der hat sie«, wurde um 1900 kaum noch aus seiner auf die graphische ›Riss‹-Technik bezogenen Semantik begriffen, sondern als Äußerung des Triumphes; entsprechend wird es von Bahr hier aufgegriffen und invertiert.

17 Bahr, Natur (wie Anm. 9), S. 128; im folgenden bei mehrfach zitierten Passagen Seitenzahlen in Klammern nach dem Zitat.

18 Dieses neue Unternehmen benötigt nach Bahr ›Führer‹. Er findet sie, im Anschluß an Ernst Haeckel (1834–1919), der mit seiner »Natürlichen Schöpfungsgeschichte« von 1868 zum Sprachrohr Darwins im deutschsprachigen Raum geworden war, in den populären Sachbüchern: »Haeckel war der erste dieser deutschen Führer zur Natur (siehe jetzt die Volksausgaben Haeckels von Alfred Kröner in Stuttgart). Dann kam sein Schüler Bölsche. (Siehe sein ›Liebesleben in der Natur‹, zwei Bände, und ›Vom Bazillus zum Affenmenschen‹, dann ›Der Stammbaum der Tiere‹, ›Die Abstammung des Menschen‹ und ›Der Sieg des Lebens‹, und jetzt das ›Tierbuch‹, eine volkstümliche Naturgeschichte, von der eben das zweite Heft ›Das Pferd und seine Geschichte‹ erschienen ist.) Und dann wurde der ›Kosmos‹ begründet und gab diese herrlichen gelben Büchlein aus (›Kosmos‹, Gesellschaft der Naturfreunde). Diese ganz einzig anschaulichen Bücheln von Bölsche, dem Urania-Meyer [d. i. Max Wilhelm Meyer], Francé, Flöricke und Zell, eins immer reicher, lebendiger sinnlicher als das andere! Und Francé schrieb dieses erstaunliche Buch ›Vom Leben der Pflanze‹, von dem eben jetzt der dritte Band erschienen ist, und Flöricke dieses entzückende ›deutsche Vogelbuch‹ […].« Bahr, Natur (wie Anm. 9), S. 132. Zur Popularisierung Darwins im deutschsprachigen Raum vgl. u. a. Alfred Kelly, The Descent of Darwin. The Popularization of Darwinism in Germany 1860–1940. Chapel Hill 1981; Peter Sprengel, Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Würzburg 1998; Werner Michler, Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich 1959–1914. Wien 1999.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als englische Übersetzung für ›Einfühlung‹ in die Psychologie eingeführt und kehrt als ›Empathie‹ zurück.[19] Das Tier ist dialogisch adressierbares verwandtschaftliches Mitwesen und Gegenüber (2. Person), nicht Gegenstand (3. Person). In einer bipolaren Figuration von ›Ego‹ und ›Alter‹ wird aber ›Alter‹, das Tier, als dem Eigenen verwandt ›wiedererkannt‹, so daß man mit der Sprache des antiken Mythos von einer Art ›Anagnorisis‹ sprechen könnte, durch die eine Familie (wieder) zusammengeführt wird:

> Ja, wir hatten Brehm. Auch Brehm hat die Natur geschildert, und es war wunderschön, aber die Tiere standen dort wie in einer Menagerie, eine fremde Welt, zum Anschauen aufgestellt, hinter dem Gitter. Erst Bölsche und Meyer und Francé schlugen wieder diesen Goetheschen Ton an: das bist ja du, hier sieh dich selbst, da kommst du her, da gehörst du hin, erkenne dich hier! Das ist der Unterschied. *Früher war's eine Naturgeschichte, jetzt ist's unsere Familiengeschichte*; da hören wir doch ganz anders zu. Unsere Familiengeschichte ist's; und wie man auch sagen kann: *unser Mythus.* (S. 132; Hervorh. d. Verf.)[20]

Für die neue empathische ebenso wie spiegelartige Annäherung zwischen Mensch und Tier, die auch die Grenze zwischen Natur und Kultur verändert,[21] findet Bahr im Grunde nur zwei Wege, Zuhören und Zuschauen. Für das Zuhören sind die traditionellen Diskurse zuständig, Geschichten und Mythen; für das Zuschauen die technischen Errungenschaften der Gegenwart. Rad, elektrische Bahnen, Automobil bringen

19 Vgl. insgesamt dazu Giacomo Rizzolatti/Corrado Sinigaglia, Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls. Frankfurt a. M. 2008. Kulturwissenschaftlich aufbereitet wird das Thema von Fritz Breithaupt, Kulturen der Empathie. Frankfurt a. M. 2009, der es an die Erzähltheorie anschließt, allerdings, von der einleitenden »Geschichte mit der Maus« (S. 7f.) abgesehen, nicht auf Tier-Mensch-Verhältnisse eingeht. Zum Neologismus »Empathie« s. Edward B. Titchner, Lectures on the Experimental Psychology of the Thought Processes. New York 1909; zum Einfühlungsparadigma um 1900 vgl. Jutta Müller-Tamm, Abstraktion als Einfühlung. Freiburg 2005 (zu Bahr unter Bezugnahme auf seine Expressionismus-Schrift, S. 17–29, S. 44ff. und passim).

20 Zu den hier genannten Sachbuch-Autoren s.o. Anm. 18 und Kelly (ebd.); zum ›Goetheschen Ton‹ vgl. die Forschung zu Goethes Symbolik, besonders überzeugend Rüdiger Campe, Merkwürdig / Bedeutend. Zu einer Stelle über das Symbolische bei Goethe. In: Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde. Hg. von Christoph Hoffmann und Caroline Welsch. Berlin 2006, S. 245–258. – Im Bereich des Jugendbuches hat Rudyard Kipling eine solche Familiengeschichte am Ausnahmefall Mauglis [!] erzählt: »er war nur ein Knabe. Er selbst würde sich allerdings einen Wolf genannt haben, hätte er die Sprache der Menschen reden können.« Rudyard Kipling, Das Dschungelbuch [engl. 1894/95; dt. zuerst Freiburg 1898]. Übers. von Curt Abel-Musgrave. Freiburg 1928, S. 30.

21 Vgl. Koschorke, Zur Epistemologie der Natur-/Kultur-Grenze (wie Anm. 10).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Städter in die Natur hinaus, und umgekehrt bringt die Momentphotographie ihm die Natur in die Wohnung und vor Augen. Mit der Kamera, so Bahr, belauern wir die Tiere im Verborgenen, wie der Kammerdiener den König in Unterhosen; es ist

> eine ganz neue Art, das Tier zu sehen: als ein Individuum nämlich. Das Spiel seiner Gebärden wird uns vertraut, wir haben Umgang mit dem Tier, wir ahnen seine Seele. Und was man nennt: einem menschlich näher kommen, das hat nun noch einen ganz anderen neuen Sinn, seit es auch mit Tieren möglich ist. Das Tier wird uns menschlich, sein Antlitz spricht uns an,[22] nun sind es wirklich unsere Brüder und Schwestern, es ist wie im Dschungelbuch, wir sind wieder im Märchen, das Märchen wird wahr. (S. 135f.)

Die Annäherung von Mensch und Tier, die uns als eine Kontakt- oder Begegnungsszene versprochen wurde, mündet in das Blitzlicht des Schnappschusses einerseits und in das ›Dschungelbuch‹ andererseits. Bahrs Rezension endet so, wie ein Text Kafkas in der ersten gedruckten Sammlung seiner Erzählungen anfängt, mit dem Wunsch, Indianer zu werden.[23] Das Natursachbuch kommt, so Bahr,

> ganz nahe an die Natur heran, mit lautlosen Tritten, gleitenden Indianern gleich. Die Buben wünschen sich das doch immer […] Indianer zu sein. Und irgendwie werden wir's ja schließlich wieder werden. […] Indianer mit Luftballons, um zuweilen wieder nach den alten Städten zu fliegen, wo die Vergangenheit der begrabnen Menschen von Drachen gehütet wird. (S. 136)

Hermann Bahrs Gedanken sind bezeichnend für die Schwierigkeiten, die diese neue familiale Beziehung zwischen Mensch und Tier um 1900 mit sich bringt. Das Thema wird aufs Ganze gesehen in zwei Richtungen entfaltet: die eine wäre die *Kommunikation* zwischen Mensch und Tier,

[22] Daß das Antlitz des Tieres den Zugang zu seinem ›Inneren‹ erlaubt, also eine Tierpathognomik, hatte erstmals Darwin mit seinen »Expressions of Emotions in Man and Animals« (1872) formuliert. Daß das womöglich ein doppelt gespiegelter Blick sei, vermutet Elias Canetti: »immer wenn man ein Tier genau betrachtet, hat man das Gefühl, ein Mensch, der drin sitzt, macht sich über einen lustig.« Elias Canetti, Die Provinz des Menschen. In: Ders., Aufzeichnungen 1942–1972. München/Wien 1973, S. 12.

[23] Kafka hebt in seinem Band »Betrachtung«, Leipzig 1913, ebenso phantastisch ab wie Hermann Bahr: »Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.« Franz Kafka, Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 2002, S. 32f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rhetorisch die Prosopopoïe und Apostrophe, die andere wäre die *Empathie*[24] und *Identifikation* bis hin zur *Konsubstantiation*. Beide Diskurse sind, argumentiert man geistesgeschichtlich, um 1900 höchst aktuell. Die Krise der *Kommunikation* rückt alle Formen von nonverbaler Verständigung in ein besonderes Licht; und so interessieren neben der breit diskutierten Frage nach der Sagbarkeit von Gedanken[25] und der Gedankenübertragung auch lese- und sprechfähige Tiere.[26] ›Interspecielle‹ Kommunikation wird in allen möglichen (populären und wissenschaftlichen) Kontexten verfolgt. Sven Hedin z.B. zitiert seinen tibetanischen Hund wörtlich:

> Das war ja Takkar in eigener Person, der, geniert und blöde, zu mir herankam […]. Ich sah ihn an und er sah mich an, und endlich verstanden wir einander.
>
> »Ich konnte doch nicht wissen«, sagte er, »daß ihr so nette Menschen seid […]. Sei ruhig, ich lasse keinen an dein Zelt heran; ich werde nachts über dich wachen, ich werde dich nie verraten, ich werde dich begleiten, wohin es auch gehe, und du kannst dich auf mich verlassen! […]«
>
> Es stand so deutlich in seinen klugen braunen Augen geschrieben, daß er dies alles, Wort für Wort, dachte.[27]

[24] Vgl. Anm. 19.

[25] Vgl. Ursula Renner, Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers »Lieutenant Gustl«. In: Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. von Sabine Schneider. Würzburg 2010, S. 31–52.

[26] Vgl. etwa die Diskussion um die im Lesen, Schreiben und Rechnen ausgebildeten Pferde des pensionierten Grundschullehrers Wilhelm von Osten und deren Begutachtung durch Carl Stumpf 1904; von Stumpfs Assistent stammt auch das erste Buch zum Fall: Oskar Pfungst, Das Pferd des Herrn von Osten (Der kluge Hans). Ein Beitrag zur experimentellen Tier- und Menschen-Psychologie. Leipzig 1907. Reprint u.d.T. Der kluge Hans. Ein Beitrag zur nicht-verbalen Kommunikation. [o.O.] 1977. S. dazu auch Heike Baranzke, Der Kluge Hans. Ein Pferd macht Wissenschaftsgeschichte. In: Ich, das Tier (wie Anm. 2), S. 197–214, und, ausführlicher Dies., Nur kluge Hänschen kommen in den Himmel. Der tierpsychologische Streit um ein rechnendes Pferd zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Die Seele des Tieres. Hg. von Friedrich Niewöhner und Jean-Loup Seban. Wiesbaden 2001, S. 333–379.

[27] Sven Hedin, Transhimalaja. Entdeckungen und Abenteuer in Tibet. Mit 397 Abb. nach photographischen Aufnahmen, Aquarellen und Zeichnungen des Verfassers und mit 10 Karten. Bd. 1 und 2: Leipzig 1909, Bd. 3: Leipzig 1912; hier Bd. 2, S. 285f. Ein Auszug erschien im selben Heft der Zeitschrift »März«, in dem der deutsche Erstdruck von Johannes V. Jensens »Kondignog« (s.u.) erschien. Einen Rezensenten, selbst Verfasser einer »Maikäferkomödie« (1897), beschäftigt vor allem das für ihn schwer erträgliche Leid der Tiere; er findet sich in dieselbe emotionale Identifikation verwickelt wie der Zuschauer einer antiken Tragödie. Joseph V. Widmann, Sven Hedins Tiere. In: Süddeutsche Monatshefte VII (5, 1910), S. 629–637, hier S. 636f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

So daß am Ende von Hedins großer Expeditionserzählung eine schmerzhafte Trennung von den Tieren steht: »Von den Hunden zu scheiden, ist das allerschwerste – den Männern Lebewohl zu sagen, wird mir nicht so schwer!«[28] In der entziffernden Intuition ist das vertraute Tier zu einem sprachlos-sprechenden ›Du‹, zu einer Person mit Seele (und eigenem Registereintrag) geworden.[29]

Bei dem bereits erwähnten Alfred von Berger taucht die ›neue Familiengeschichte‹ als im Grunde alte, verlorene auf; gerade die Indianergeschichten hätten ihn deshalb als Kind so besonders berührt,

> [w]eil im jungen Menschen, ehe er zum civilisierten Hausthier und Stadtmenschen gezüchtet und abgerichtet ist, ein dunkler und starker Instinct lebt, der ihn die städtische und häusliche Absonderung von der großen und freien Natur, zu der ja der Mensch ursprünglich so gut gehört, als Möwe und Gemse, als widernatürlich, ja unheimlich empfinden läßt, eine Art Heimweh nach der angeborenen Heimat, nach brüderlicher Gemeinschaft mit Luft, Wasser, Sonne, Wolke, Thier und Mensch.[30]

Die melancholische Sehnsuchtsformel und Verlustgeschichte vom modernen Großstadtmenschen, der aus der familialen Naturordnung herausgefallen ist, hat ein Pendant im ›Paradigma der primitiven Denkform‹ wie sie um 1900 in Ethnologie und Volkskunde, in Religionsgeschichte, Philosophie und Psychologie modern wurde.[31] Bei den ›Primitiven‹ wird das Tier als interpersonelles Wesen entdeckt. Einer, der davon erzählt, ist Karl von den Steinen (1855–1929). In seinem Buch über die Naturvölker Zentral-Brasiliens berichtet er über das Miteinander von Mensch und Tier bei den Indianerstämmen:

[28] Hedin, Transhimalaja (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 386.

[29] S. ebd., S. 405 unter »Takkar«; vgl. auch den Eintrag »Klein-Puppy«, ebd., S. 395.

[30] Alfred Freiherr von Berger, Im Vaterhaus 1853–1870. Jugenderinnerungen. Wien 1901, S. 40.

[31] Vgl. Wolfgang Riedel, Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900. In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geb. von Eda Sagarra im August 1998. Hg. von Jürgen Barkhoff u. a. Tübingen 2000, S. 467–485. Ders., Arara ist Bororó oder die metaphorische Synthesis. In: Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder. Hg. von Rüdiger Zymner und Manfred Engel. Paderborn 2004, S. 220–240. Eine Anwendung auf Kafka unternimmt, eng an seinen Doktorvater Wolfgang Riedel angelehnt, Jürgen Zink, Rotpeter als Bororó? Drei Erzählungen Franz Kafkas vor dem Hintergrund eines »literarischen Primitivismus« um 1900. Diss. phil. Würzburg 2005, veröffentlicht 2006 unter: http://www.opus-bayern.de/uni-wuerzburg/volltexte/2006/1750/pdf/rotpeter_als_bororo_internet.pdf.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wir müssen uns die Grenzen zwischen Mensch und Tier vollständig wegdenken. Ein beliebiges Tier kann klüger oder dümmer, stärker oder schwächer sein als der Indianer, es kann ganz andere Lebensgewohnheiten haben, allein es ist in seinen Augen eine *Person* genau so wie er selbst, die Tiere sind wie die Menschen zu Familien und Stämmen vereinigt, sie haben verschiedene Sprachen wie die menschlichen Stämme, allein Mensch, Jaguar, Reh, Vogel, Fisch, es sind alles nur Personen verschiedenen Aussehens und verschiedener Eigenschaften. Man braucht nur ein Medizinmann, der Alles kann, zu sein, so kann man sich von einer Person in die andere verwandeln, so versteht man auch alle Sprachen, die im Wald oder in der Luft oder im Wasser gesprochen werden.[32]

Die Grenzen zwischen Mensch und Tier sind nicht vollständig wegzudenken, aber sie sind durchlässig, und zwar deshalb, weil die Tiere als Lebewesen dieselbe Lebenswelt mitbewohnen wie die Menschen, und weil nach dem Tode die Verwandlung sich ereignen wird. Zwischen diesen Wesen ist nicht nur Kommunikation möglich, sondern auch Identifikation und gefühlte Konsubstantiation: »Die Bororó rühmen sich selbst, dass *sie rote Araras seien* […].«[33]

Metamorphosen – Raupe und Schmetterling

Selbst für den an der Charité geschulten Mediziner und Ethnologen Karl von den Steinen, der sich Ende der 1880er Jahre auf die Suche nach der Lebenswelt der ›Primitiven‹ begibt und sie, das ist sein psychiatrisches Training, beim Wort nimmt, um sie zu verstehen, ist es ein außerordentliches Phänomen:

[32] Karl von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingú-Expedition 1887–1888. Berlin 1894, S. 351 (Hervorh. im Orig.); eine zweite ›Volksausgabe‹ erschien bereits 1897.

[33] Ebd., S. 352. Daß der Totemismus »eine natürliche oder erworbene Konsubstantialität des Menschen und des Tieres« voraussetzt, dem »die Menschheit das Prinzip der Eßgemeinschaft« und auch des Opfers verdankt, wird zur selben Zeit von Robertson Smith in »Kinship and Marriage in Early Arabia« (1885) und in seinen »Vorlesungen über die Religion der Semiten« (engl. 1889; [2]1894, dt. 1899) vertreten; Émile Durkheim setzt sich wenige Jahre später damit auseinander. Ders., Die elementaren Formen des religiösen Lebens [frz. 1912]. Übers. von Ludwig Schmidts. Frankfurt a. M. [2]1998, hier S. 130. Zur Problematik der totemistischen Identifikation vgl. Erhard Schüttpelz, Wunsch, Totemist zu werden (1912). In: Ders., Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960). München 2005, S. 107–136.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Die Bororó rühmen sich selbst, dass *sie rote Araras seien*. Sie gehen nicht nur nach dem Tode in Araras über, wie auch in gewisse andere Tiere, nicht nur sind die Araras *Bororó* und werden entsprechend behandelt – sie drücken ihr Verhältnis zu dem farbenprächtigen Vogel kaltblütig auch so aus, daß sie sich selbst als Araras bezeichnen, wie wenn eine Raupe sagte, dass sie ein Schmetterling sei, und wollen sich damit durchaus nicht nur einen von ihrem ganz unabhängigen Namen zulegen.[34]

›Jetzt aber war der Mensch auch ein Tier geworden‹ (Strindberg/Bahr) – das ist ein Triumph der Wissenschaft. ›Diese bestimmten Menschen sind auch Tiere‹ (Steinen) – das ist unbegreiflich. Beides zusammen macht das Vexierbild aus, das zwischen Spiegelung/Identifikation und Fremdheit bzw. ›Othering/Ver-Anderung‹ hin- und herkippt.[35] Als Vorstellungshilfe greift von den Steinen auf das ehrwürdige Bild von Raupe und Schmetterling zurück; die Entomologie soll helfen, das Rätsel der grenzüberschreitenden Identität bei den Bororó in Brasilien zu verstehen. Und zwar so: Das zeitliche Nacheinander der Metamorphose verschwindet, statt dessen wird eine Sprechhandlung konstruiert (die Raupe spricht: Ich bin ein Schmetterling). Die Gleichsetzung ist nur scheinbar naiv; sie ist deshalb so treffsicher, weil sie den denkbar größten Gegensatz ins Spiel bringt – den Gegensatz von Leben und Tod.

Wenn die Metamorphose als zeitlicher Vorgang berichtet wird, entsteht eine Geschichte; wenn die Metamorphose in einer Gleichung behauptet wird (und nicht nur als Metapher fungiert), entsteht ein Paradox; wenn aber die Metamorphose als Selbst-Aussage formuliert wird, entstehen Tropen wie die Prosopopoïe[36] bzw. unglaubliche Sprechhandlungen, wie wir sie sonst nur in der fiktionalen Rollen-Rede, in der Psychiatrie oder im mystischen Sprechen finden. Das Bororó-Beispiel enthält die drei Modi – Geschichte, Paradoxie, Prosopopoïe – in konzentrierter Form.

[34] Von den Steinen, Unter Naturvölkern (wie Anm. 32), S. 352f. und S. 511–513. Vgl. auch Jon Christopher Cocker, My brother the parrot. In: The Social Use of Metaphor. Essays on the anthropology of rhetoric. Hg. von Ders. und J. David Sapir. Philadelphia 1977, S. 164–192; Ulrike Prinz, Von der Schönheit zur Unsichtbarkeit. Über die Ästhetik der Verwandlung im amazonischen Tiefland. In: Ethnologische Religionsästhetik. Hg. von Mark Münzel und Bernhard Streck. Marburg 2008, S. 181–188.

[35] Zu dieser Begrifflichkeit von Claude Lévi-Strauss (»Das Ende des Totemismus«) vgl. Schüttpelz, Wunsch, Totemist zu werden (wie Anm. 33), S. 108ff.

[36] Vgl. Bettine Menke, Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Von Steinen und Gespenstern. In: Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre. Hg. von Eva Horn und Manfred Weinberg. Opladen/Wiesbaden 1998, S. 59–73.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im folgenden soll ihr Zusammenspiel, nach einer weiteren Indienstnahme August Strindbergs, etwas genauer betrachtet werden.

Bei August Strindberg finden wir die Geschichte der Verwandlung von der Larve/Puppe zum Falter im Anschluß an eine durch Darwin aufgeworfene Forschungsfrage.[37] Ausgangspunkt ist zunächst das Phänomen der optischen Anpassung von Tieren an ihre Umgebung, Mimikry und Mimese. Wie kommt die ›Photographie‹ eines Totenschädels auf den Körper eines Schmetterlings? – fragt Strindberg in seiner Studie »Der Totenkopfschwärmer. Versuch in rationalem Mystizismus« von 1896.[38] Dazu sammelt er Informationen aus dem, was über den *Acherontia atropos* in Wissenschaft, Aberglaube, Volksmund kursiert und stellt eigene Beobachtungen an, weil ihn interessiert, »ob es nicht einen Zusammenhang zwischen dem Totenkopf auf dem Thorax und den Lebensgewohnheiten des Schmetterlings geben könnte.« (S. 178) Leider bietet der Lebensraum mit Giftpflanzen, Friedhof und Totenköpfen keine hinreichende Erklärung. Die Mutation oder Entstehung des Neuen ist ein Sprung, und der, so Strindberg, kann nur durch eine Erzählung überbrückt werden: »Da niemand dabei war, als Acherontia entstanden ist, habe ich das Recht, folgendes Märchen zu schreiben. / Es war einmal ein Tagfalter […]«. (S. 179) Der Tagfalter wurde durch allerlei Umstände zum Nachtfalter, dessen Raupen sich in die Erde verkrochen und dort ihren Kopf einzogen, so daß in einer photographischen Autopoiesis der eigene Kopf auf dem Thorax reproduziert wurde. Und die Puppe? Strindbergs *Science*-Geschichte mündet rational in die Feier der Paradoxie von Tod und Leben, und sie mündet mystisch in die Feier der Auferstehung:

37 »[H]at nicht [k]ein einziger Gelehrter den histolytischen Verlauf in der Puppe des Schmetterlings (und anderer) geschildert und abgebildet? Ich meine nicht den Hautwechsel der Larve, sondern der ganzen Larve Histolyse in der Puppe. / Kein Darwinist, kein Haeckel hat dies Universalproblem behandelt; individuelles Leben, das nach Auflösung der Gewebe zu einem Schleim fortdauert; das ist das Unsterblichkeitsproblem; die Unzerstörbarkeit der individuellen Energie; die Auferstehung vom Tode, des Körpers Auferstehung auch.« Strindberg an seinen Übersetzer Emil Schering im August 1903. In: Strindberg, Natur-Trilogie (wie Anm. 11), S. 278 (Kommentar zum »Totenkopfschmetterling«).

38 Schwed. Original in: Ders., Jardin de Plantes. Göteborg 1896 – im folgenden zit. nach der dt. Übers. in: Ders., Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Photographie und Naturwissenschaften. Hg. von Thomas Fechner-Smarsley. Aus dem Schwed. und Franz. von Angelika Gundlach. Amsterdam/Dresden 1998 (Fundus. 150), S. 175–184. Vgl. ausführlicher dazu: Ursula Renner, Tiere als ›Photographen‹ der Dinge. August Strindbergs »Der Totenkopfschwärmer. Versuch in rationalem Mystizismus« (1896). In: Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenhauer. Hg. von Sabine Schneider und Barbara Hunfeld. Würzburg 2008, S. 213–236.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wissenschaftlich gesprochen, durchlaufen die Gewebe der Raupe eine Histolyse, das heißt eine Fettdegeneration oder phylogenetische Nekrobiose. Übersetzen wir: Die Raupe durchläuft den gleichen Todesprozeß in der Puppe wie die Leiche im Grab, die sich in ammoniakalisches Fett verwandelt.

Nekrobios, ja, das sind zwei Wörter, von welchen das erste Tod bedeutet und das zweite Leben. […]

Mit einem Wort: Die Raupe ist tot in der Puppe, wenn sie jede Form verloren hat und nur noch aus Fettmasse besteht! Aber wie kann sie dann leben? Wie? Sie ist tot, aber sie lebt! Vielleicht gibt es keinen Tod? Vielleicht sind die Toten in den Gräbern nicht tot […] Die Raupe ist tot in der Puppe, aber sie lebt, und sie ersteht auf, nicht als eine zurückgekehrte niedrigere mineralische oder elementare Materie, sondern als eine höhere Form in Schönheit und Freiheit. (S. 182f.)[39]

Was Strindberg aus der Distanz des Beobachters in der 3. Person formuliert (und als Schicksal für sich selbst erhofft), wird, wenn es aus der 1.-Person-Perspektive gesprochen wird, zu einem unglaublichen Sprechakt. Dieser Sprechakt kommt vor, Karl von den Steinen hat es selbst bei den Bororó erlebt. Auch in der westlichen aufgeklärten Zivilisation kommt er vor, allerdings, erwartungsgemäß, möchte man sagen, in der schönen Literatur[40] und in der Psychopathologie. Daß ein ›Ich‹ sollte ein anderer sein können, geht an die Wurzeln der Identität. Genau dies hat Hippolyte Taine, von Haus aus Literaturwissenschaftler, bemerkenswert früh in seiner psychologischen Abhandlung »Ueber die Elemente und die Formation des Ich-Begriffs«, einem Teil seiner monumentalen *theory of mind*

39 Auch Jules Michelet, der, wie Strindberg, die wissenschaftliche Autorität Reaumurs zu überbieten sucht und dazu, ebenfalls wie Strindberg, Geschichten erzählt, feiert die Metamorphose als Triumph des Lebens: »Das ist die Identität der drei Wesen [Raupe, Puppe, Schmetterling]. Mir scheint, da ist kein Dazwischentreten des Todes; da ist ein einziges fortgesetztes Leben. […] Diese kleine Masse, so der lange getragenen schweren Larve entschlüpfend (die gleichwohl soeben noch ein so kräftiges Leben hatte), läßt dieselbe hängen, trocknen und steigt gewandt an dem seidenen Seile empor. Hier fesselt sie sich an ihr neues Ich, die Puppe, während ihr altes Ich, […] bald fortfliegen wird, ich weiß nicht wohin.« Jules Michelet, Die Metamorphose. In: Ders., Das Insekt. Naturwissenschaftliche Beobachtungen und Reflexionen über das Wesen und Treiben der Insektenwelt. Mit e. Vorwort von J. H. Blasius. Braunschweig 1858, S. 41–108, hier S. 93 und S. 95.

40 So blickt Dostojewskis Untergrundmann auf sich selbst durch den Blick der Anderen und erzählt, »dass ich vor diesen Menschen eine Fliege war, eine ganz gemeine, unnütze Fliege, […] von allen erniedrigt und von allen beleidigt«. Die empört zurückgewiesene Zuschreibung durch andere mündet gleichwohl in die Selbstbeschreibung als Insekt, d.h. das destruktive Degradierungsspiel des fremden Blicks ist erfolgreich im Selbstbild angekommen. Fjodor M. Dostojewski, Aufzeichnungen aus dem Untergrund. Eine Erzählung (1864). In: Ders., Der Spieler. Späte Romane und Novellen. Übers. von E.K. Rahsin. München/Zürich 2004, S. 487.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»De l'intelligence« (1870), berichtet.[41] Er zitiert Fremd- und Selbstbeobachtungen im Krankheitsbild einer besonderen Neuropathie, bei der sich plötzlich schlagartig die eigenen Wahrnehmungen verändern. Gleichwohl bleiben Urteilsfähigkeit, Vernunft und großenteils auch Erinnerungen intakt. Der Kranke ist nicht irre:

> Aber da die Krankheit fast immer plötzlich eintritt, ist ihre Wirkung eine unbeschreibliche; es giebt für den Zustand eines Patienten keinen bessern Vergleich, als den mit dem einer Raupe, die, unter Beibehaltung ihrer sämmtlichen Raupenbegriffe und Erinnerungen mit einem Male Schmetterling würde, mit den Sinnen und Gefühlen eines Schmetterlings. Zwischen dem alten Zustande und dem neuen, zwischen dem ersten, dem Raupen-Ich und dem zweiten, dem Schmetterlings-Ich, gähnt eine tiefe Kluft, findet eine völlige Trennung statt. Die neuen Wahrnehmungen finden keine ältere Reihe mehr, die ihnen Unterkunft gewährte; der Kranke kann sie nicht mehr interpretiren, sich ihrer bedienen; er kennt sie nicht mehr, sie sind ihm fremde. Daher stammen zwei sonderbare Schlussfolgerungen, die erste heisst: *Ich bin nicht*, die zweite, etwas spätere: *Ich bin ein Anderer*. [42]

Die Metamorphose des Schmetterlings, ihre zweifache Existenz als Raupe und Schmetterling, dient Taine als Vergleich für das, was Arthur Rimbaud fast zeitgleich (1871), grammatisch noch radikaler, in jenen Satz gefaßt hat, der zum Schlagwort für die Entfremdungserfahrung des modernen Subjekts werden sollte: »Denn Ich ist ein Anderer« (»Car Je est un autre«).[43] Indem Rimbaud ›Ich‹ in die 3. Person versetzt, objektiviert und entfremdet der Sprecher sich auch in der Sprache von sich als Ich – bis zum Vergessen seiner selbst.

[41] Hippolyte Taine, Note. Ueber die Elemente und die Formation des Ich-Begriffs. In: Ders., Der Verstand [frz. De l'intelligence; ED 1870]. Dt. nach der 3. Aufl. [1873]. Bd. II. Bonn 1880, S. 364ff. – Die Gefahr für das Denken eines kohärenten Ichs hatte schon Jules Michelet geahnt und Darwin zugerufen: »Ah, qu'on me rende mon moi«. Dazu und zur Bedeutung der »Entstehung der Arten« für Taine vgl. Dirk Hoeges, Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert. Taine – Brunetière – Hennequin – Guyau. Heidelberg 1980, S. 30–41, hier S. 35.

[42] Taine, Note (wie Anm. 41), S. 364.

[43] Arthur Rimbaud in seinem Brief an Paul Demeny vom 15. Mai 1871 (zweiter ›Seherbrief‹). Die Rezeption Rimbauds, Taines und der experimentellen Psychologen durch die Avantgarde um 1900 ist vielfach belegt, vgl. etwa Stanislaw Przybyszewski, »Taines ›De l'Intelligence‹ hatte mir starken Eindruck gemacht, ich hatte den ganzen Ribot, Paulhan und von den deutschen Psychologen Wundt und Münsterberg gründlich durchgearbeitet.« Ders., Ferne komm ich her … Erinnerungen an Berlin und Krakau [poln. 1926f.]. Leipzig/Weimar 1985, S. 77. Nicht zuletzt ist Paul Bourget ein vielgelesener Popularisator des französischen Psychodiskurses.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Kranke, dessen O-Ton Taine – und wenig später der Philosoph und Psychologe Théodule Ribot – den Berichten des Psychopathologen Maurice Krishaber entnimmt,[44] kann seine eigene Stimme nicht wiedererkennen, so dass sie ihm fremd vorkommt. Geschmack, Geruch, Gefühl und die Muskelempfindungen sind gestört. Auch

> hatten die Gegenstände ihr natürliches Aussehen verloren […]. Er war beständig *verwundert*, es schien ihm, als befände er sich auf dieser Welt *zum ersten Mal*. Es gab in seinem Geist keine Beziehung mehr zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit.[45]

Aus den Aufzeichnungen und Äußerungen der Patienten spricht die ganz konkrete Erfahrung, sich selbst und gegenüber seiner ganzen Umwelt fremd zu sein:

> Menschen und Sachen waren unermesslich weit weg von mir. Ich selbst war sehr weit weg. Ich blickte mit Schreck und Staunen um mich; *die Welt ging mir verloren* […]. Stets hatte ich das Gefühl, als ob meine Beine nicht mir gehörten; fast ebenso war es mit den Armen, und mein Kopf schien mir nicht zu existiren […]. Ich war ein *Anderer*, und ich haßte, ich verachtete diesen Anderen; er war mir völlig unausstehlich; sicherlich hatte ein Anderer meine Gestalt angenommen und war in meine Functionen eingetreten.[46]

Das, sagt der wissenschaftliche Beobachter auf der Suche nach einer Theorie des Ich,

[44] Maurice Krishaber, De la Névropathie cérébro-cardiaque. Paris 1873, hier zit. nach dem Kraus Reprint, Nendeln 1978.

[45] Taine, Verstand (wie Anm. 41), S. 364.

[46] Ebd, S. 366–368. Einleitend heißt es bei Krishaber:

»J'ai recueilli [!] un grand nombre d'observations d'une maladie nerveuse non décrite et qui affecte un type invariable. Je la désigne sous le nom de névropathie cérébro-cardiaque. / Quatre groupes des symptômes constants la caractérisent. Ce sont:

1. des troubles des sens;
2. des troubles de locomotion;
3. des troubles de circulation;
4. des symptômes secondaires.« (Krishaber, De la Névropathie cérébro-cardiaque [wie Anm. 44], S. 1)

Wiederkehrende Selbstaussagen sind: »je n'etais pas moi-même« (ebd., S. 8); »je ne suis plus un homme« (ebd., S. 21); »Je perdis quelquefois jusqu'à la notion de ma propre existence, je me sentais si completement changé qu'il me semblait être devenue un autre.« (Ebd., S. 151) Und schließlich der Arzt: »La phrase qui revient le plus souvent est: ›Je ne suis pas moi-même‹.« (Ebd., S. 171)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist die Raupe, von der wir sprachen, in der ersten Viertelstunde nach ihrer Umwandlung in den Schmetterling; ihr neues Ich ist noch nicht gebildet, es ist im Begriff, sich zu bilden.[47]

Damit geht der Schock der Spaltung über in die Geschichte einer Verwandlung – erzählt von dem poetisierenden Wissenschaftler, der die Patientenrede biologisiert und ihr eine prominente Funktion in seiner neuen naturalistischen Methode gibt.

Für Théodule Ribot (1839-1916), den Begründer der französischen Psychiatrie und Herausgeber der 1876 gegründeten »Revue philosophique de France et de l'étranger«, der sich in seinem erfolgreichen Buch über »Les maladies de la personnalité« (1884)[48] mit Taine auseinandersetzt, ist der imponierende Außenseiter Taine nicht zuletzt ein brillanter wissenschaftlicher Erzähler:

Hippolyte Taine hat diese Entstehung eines neuen Ichbewusstseins in so trefflicher Weise geschildert, dass wir es für das beste halten, seine Worte einfach anzuführen. »Man kann«, sagt er, »den Zustand eines solchen Patienten am passendsten mit dem einer Raupe vergleichen, welche sich plötzlich in einen Schmetterling verwandelt und mit den Sinnen eines Schmetterlings zu fühlen beginnt, während sie gleichzeitig noch alle Vorstellungen und Erinnerungen des Raupenstadiums beibehält […]: entweder sagt er ›Ich bin nicht‹, oder er geht einen Schritt weiter und sagt: ›Ich bin ein anderer‹.«[49]

So daß dann – unerwartet, doch erwartbar – auch der Psychophysiker Ernst Mach (1838-1916) im Zusammenhang mit seiner Arbeit an der

47 Taine, Verstand (wie Anm. 41), S. 368. Krishabers Schlußfolgerungen sind für Taine grundlegend. »So ist das Ich […] ein Product, dessen erste Factoren die Wahrnehmungen sind […]. Wenn diese Wahrnehmungen plötzlich andere werden, so wird es ein anderes und erscheint sich als ein *Anderes*; damit es wieder dasselbe wird«, resümiert Taine Krishaber, müßten zuerst die »sensoriellen Störungen«, die sie produziert haben, verschwinden: »Meiner Ansicht nach ist das entscheidend, und ich finde den obigen kurzen Bericht [Krishabers] lehrreicher, als ein umfangreiches metaphysisches Opus über die Substanz des Ich.« Ebd., S. 369f.

48 Théodule Ribot, Les Maladies de la personnalité. Paris 1884. Deutsch unter dem Titel: Die Persönlichkeit. Pathologisch-psychologische Studien. Nach der 4. Aufl. des Originals [Les Maladies de la personnalité, 1891] übers. von F.Th.F. Pabst. Berlin 1894. Wie die 1883 erschienenen »Maladies de la volonté« (dt. »Der Wille. Pathologisch-psychologische Studien«. Berlin 1893) faszinieren sie die modernen Autoren, Nietzsche und Mach, Ola Hansson und Schnitzler, Hofmannsthal und Hermann Bahr und viele andere mehr. 1914 erschien die 15. Auflage.

49 Ribot, Persönlichkeit (wie Anm. 48), S. 111, mit dem Nachweis seiner Quelle: »Revue philosophique, 1. Bd., S. 289, und ›L'Intelligence‹, 4. Aufl. 2. Bd., Anhang«.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Psychologie und Logik der Forschung« (1895/96) auf die Verwandlungsgeschichte stößt und notiert:

> Ganz neue Empfindungen; ich bin nicht mehr ich.
> Wie ein Schmetterling, der sich an seinen Puppenzustand erinnern würde.
> Keine Anknüpfungspunkte.
> Wenn Spuren des alten vorhanden, dann *doppelt*.[50]

Für Taine und Ribot ist die psychische Konstitution des Ich also zuallererst eine Frage der Biologie bzw. Physiologie. Die Einheit der Bewußtseinszustände – einschließlich ihrer ›dem Bewusstsein nicht wahrnehmbaren Componenten‹ (Taine) – liegt im Organismus; die molekularen Vorgänge, die Nervenprozesse des organischen Lebens, sind Grundlage der Persönlichkeit; keine anderen Mächte sind am Werk – so auch beim Tier, so daß Metapher und Vergleich des ›anderen Bewußtseins‹ im Bild von Raupe und Schmetterling wie ein Vexierbild in die buchstäbliche evolutionäre Epistemologie des skalierenden tierisch-menschlichen Bewußtseins umschlagen:

> Soviel ist wenigstens sicher, dass bei der Mehrzahl der Tiere das Bewusstsein, welches das Individuum ausschliesslich von seinem Körper hat, bei weitem den grössten Raum einnimmt. […] durch den Organismus hindurch gelangen die äusseren Eindrücke zu dem wahrnehmenden Subjekte, er bildet den ersten Inhalt des Geisteslebens, und was das wichtigste ist, es sind ihm durch die Vererbung die jeder Spezies und jedem Individuum eigentümlichen Instinkte, Gefühle und Fähigkeiten, zwar auf eine unerklärliche Weise, aber, wie die Thatsachen lehren, mit der grössten Festigkeit, eingeprägt.[51]

[50] Notizbuch 47 (1895/96). In: Ernst Mach, Werk und Wirkung. Hg. von Rudolf Haller und Friedrich Stadler. Wien 1988, S. 191. – Mach hat nicht grundsätzlich zwischen dem Bewußtsein von Menschen oder Tieren unterschieden: »*Sowohl wenn wir von der Beobachtung fremder Menschen- oder Thierleiber auf deren Empfindungen schliessen*, als auch wenn wir den Einfluss des eigenen Leibes auf unsere Empfindungen untersuchen, müssen wir eine beobachtete Thatsache durch Analogie ergänzen. Diese Ergänzung fällt aber viel sicherer und leichter aus, wenn sie etwa nur den Nervenvorgang betrifft, den man am eigenen Leib nicht vollständig beobachten kann, wenn sie also in dem geläufigeren physikalischen Gebiet spielt, als wenn sich die Ergänzung auf Psychisches erstreckt. Sonst besteht kein wesentlicher Unterschied.« Ernst Mach, Antimetaphysische Vorbemerkungen. In: Ders., Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1886, S. 13 (Hervorh. d. Verf.). Vgl. auch aus späteren Jahren: Ders., Psychische Tätigkeit, insbesondere Phantasie, bei Mensch und Tier. In: Kosmos 9 (1912), S. 121–125 und, posthum, Ders., Einige vergleichende tier- und menschenpsychologische Skizzen. Mit 8 Abbildungen von Felix Mach. In: Naturwissenschaftliche Wochenschrift 31 (1916), S. 241–247.

[51] Vgl. Ribot, Persönlichkeit (wie Anm. 48), S. 31, so daß Ribot konsequenterweise dann auch in einem eigenen Kapitel über die »Phantasie des Tieres« nachdenken kann (Ders., Die

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hier plädiert der Empfindungsanalytiker Ernst Mach dann allerdings für eine größere Ausdifferenzierung; man müsse vermeiden, daß »alle Nervenströme für qualitativ gleichartige physikalische Prozesse« gehalten werden.[52]

Poesien der Interferenz

Eher melodramatisch hat der Wiener Journalist, Redakteur der »Neuen Freien Presse« und spätere Zionist Theodor Herzl die Verwandlungsparadoxie Taines aufgegriffen und in seiner »philosophischen Erzählung« »Die Raupe« aus dem Jahr 1889,[53] einer veritablen Schmonzette, das filigrane Zusammenspiel verschiedener psycho-physiologischer Bewußtseinsfunktionen wieder entschärft: Fritz, der zu Besuch bei seiner Cousine Clara und ihrem Gemahl Max von Mergenthien an der Riviera weilt, war als Gymnasiast leidenschaftlich in Clara verliebt. Die jedoch hatte ihn lediglich als *postillon d'amour* benutzt. Jetzt richtet sich seine Aufmerksamkeit auf jenes »wunderbare und ernste Buch« von Hippolyte Taine, »De l'intelligence«, das sein einstiger Rivale Max gerade liest und als »[e]twas Tiefes, Feines, Gelehrtes« preist. Fritz nutzt einen unbeobachteten Moment, um darin zu blättern: »Mit einem Mal bleibt sein nachlässig streifender Blick an einer Stelle haften. Von Schmetterlings-Verwandlungen ist die Rede.« Was er liest, wird zitiert:

> Wenn uns ein Schlaf, gleich jenem der eingepuppten Raupe, in der Mitte unseres Lebens befiele und wir nachher mit verwandelten Sinnen und einem so ganz anderen Nervenapparat erwachten, wie die zum Schmetterling gewordene Raupe – der Bruch zwischen diesen unseren zwei Verkörperungen wäre dann sichtbarlich ebenso mächtig bei uns, wie bei jenen. (S. 197)

Schöpferkraft der Phantasie [L'imagination créatrice]. Dt. Ausgabe von Werner Mecklenburg. Bonn 1902, S. 65–71). – Zur Unhintergehbarkeit des Organischen vgl. nochmals Taine: »Wir werden demnach dazu geführt, als zureichende und nothwendige Bedingung der Wahrnehmung […] eine gewisse Action oder molekulare Bewegung […] des Gehirns aufzustellen […]. Von dieser molecularen Bewegung hängen die Ereignisse ab, die wir auf unsere Person beziehen; ist jene gegeben, so sind diese gegeben, fehlt jene, so fehlen auch diese. Es giebt keine Ausnahme von dieser Regel.« Taine, Verstand (wie Anm. 41), S. 204 und S. 225.

52 Ernst Mach, Notiz zur englischen Übersetzung der »Analyse der Empfindungen« (1896). In: Ernst Mach, Werk und Wirkung (wie Anm. 50), S. 190.

53 Wieder abgedruckt in Theodor Herzl, Philosophische Erzählungen. Berlin 1900, S. 191–201, hier S. 195ff.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Dämmerzustand, in den Fritz anschließend versinkt, führt ihn zurück in die Zeit seiner früheren Verliebtheit. Wieder zurück im Hier und Jetzt will Clara von seinem »merkwürdigsten Abenteuer« hören. »Mein merkwürdigstes Abenteuer war, daß ich einst eine Raupe gewesen«, antwortet er:

> So hoch hat nimmermehr mein Herz geschlagen, so athemlos, so glücklich und unglücklich wie damals war ich nie wieder in meinem Leben… In dem Buche da hab' ich etwas Sonderbares, Köstliches gefunden. Lies!… Ein Bruch geht durch unser Wesen, und theilt es wunderbar in Raupe und Schmetterling. In meiner Art lese ich das so: Wenn wir selber nicht mehr lieben, werden wir geliebt. Das Erste ist aber viel seliger als das Zweite. Und darum meine ich, daß die Raupe weit, weit mehr zu beneiden ist, als der Schmetterling… (S. 201)

Theodor Herzl verwandelt die aus Patientenberichten gewonnenen Innenansichten Taines in ein nostalgisches Szenario und trivialisiert dabei beiläufig auch Goethes Liebesgedicht »Willkomm und Abschied«,[54] dessen chiastisch zugespitze Schlußwendung die Ambivalenz des Liebens bedenkt: »Und doch, welch Glück, geliebt zu werden, / Und lieben, Götter, welch ein Glück!« Fritz stellt das Selbst-Lieben (Raupe) dem Geliebt-Werden (Schmetterling) gegenüber. Dabei setzt er, antonymisch, die beiden Pole als zwei Phasen. Die erste Phase (Raupe), in der Fritz »großartig liebt und sich unaussprechlich unglücklich fühlt« (S. 199), wird aufgewertet; die zweite Phase wird abgewertet: »Das Erste ist aber viel seliger als das Zweite. Und darum meine ich, dass die Raupe weit, weit mehr zu beneiden ist, als der Schmetterling…« (S. 201) Während Taines wissenschaftlicher Beobachter auf der Suche nach einer Theorie des Ich Verwandlung als Spaltung und die Fremdheit des eigenen Bewußtseins entdeckt, konstruiert Theodor Herzls Liebeskasuistik das Phänomen einer doppelten Verfaßtheit, die des getarnten Lieben/Leidens der unansehnlichen Raupe und das Geliebtwerden als attraktiver Falter. Dem erwachsenen Mann erscheint der frühere Zustand nur noch fremd und entrückt – so fremd, wie der erwachsenen Erinnerung die seltsamen Zustände der Pubertät.

[54] Goethes Sesenheimer Gedicht erschien 1775 ohne Überschrift und wurde in der zweiten, veränderten Fassung 1789, genau 100 Jahre vor Herzls Erzählung, erstmals unter dem Titel »Willkomm und Abschied« gedruckt.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Herzls ›philosophische Erzählung‹ – trotz Taine und trotz Philosophie – wiederholt einmal mehr eine alte Geschichte, indem sie die Metamorphose als Metapher instrumentalisiert. Zur selben Zeit entwickeln andere Autoren einen neuen diskursiven Raum der Interferenz zwischen Mensch und Tier: Da gibt es etwa die operativ-chirurgische Kombination von Mensch und Tier (H.G. Wells), die Selbstverwandlung im Konjunktiv Irrealis (Hugo Ball) oder auch die empathische Verschmelzungsphantasie (Hugo von Hofmannsthal). Es ist ein Raum, in dem das Thema der Verwandlung vielfältig durchgespielt wird.[55] Für den Maler Franz Marc wäre es ein Wunsch – für die Erzähler Johannes V. Jensen und Franz Kafka ist es ein Schrecken.

H.G. Wells entwirft mit seiner neuen Form der *science*-Romanze »The Island of Dr. Moreau« (1896/dt. 1904) eine, freilich ungenaue, »Parabel auf die Darwinistische Theorie«.[56] Dort kommt der Ich-Erzähler auf eine einsame Insel, wo er auf Dr. Moreau trifft, einen aus England verbannten Wissenschaftler, der operativ Tier-Mensch-Wesen erzeugt. Am Ende steht die Regression durch die Kraft der Natur – die Zurücknahme der anmaßenden, aggressiven ›Kreation‹ des Wissenschaftlers durch eine ›natürliche‹ Metamorphose: Die durch grausamste Operationsmethoden und Kreuzungen generierten Tiermenschen gewinnen, sofern sie das aus dem Ruder gelaufene Experiment Moreaus überlebt haben, ihre alte Tierhaftigkeit zurück – anstatt die Evolution zu beschleunigen und zu überbieten.

Anders aus dem Ruder läuft die Phantasie von Hugo Ball im Jahr 1915. In seinem Tagebuch erzählt er von dem Gedankenexperiment, wie es wäre, eine Ratte zu sein:

55 Dennoch ist die Unterscheidung von ›Verwandlung‹ *versus* ›Wandel‹ im Sinne von ›diskreter‹ *versus* ›kontinuierlicher‹ bzw. infinitesimaler Veränderung unter kulturanalytischen Gesichtspunkten sicherlich grundlegend. Nach Aleida und Jan Assmann lassen sich die westlichen »Identitätskulturen« als eher verwandlungsfeindlich bezeichnen; vgl. die Einleitung zum Band »Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX« (hg. von Dies. München 2006). Aus der beinahe uferlosen Literatur zum Thema sei hier nur noch auf die »kurze Kulturgeschichte der Metamorphose« von Janina Wellmann, Die Form des Werdens. Eine Kulturgeschichte der Embryologie 1760–1830. Göttingen 2010, S. 151–155, hingewiesen, und auf die eher geistesgeschichtliche Habilitationsschrift von Pascal Nicklas, Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft. Hildesheim u. a. 2002.

56 Vgl. Jane Goodall, Das fehlende Bindeglied in der modernen Welt. In: Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen. Hg. von Pamela Kort und Max Hollein. Ausst.kat. Schirn Frankfurt. Köln 2006, S. 172–187, hier S. 172.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Wenn die Ratten so frei herumlaufen, muß ich immer denken, sie könnten aus Pappe sein und auf Röllchen laufen. […] Aber seit eine plötzlich vor mir auf dem Tisch saß, auf dem ich schreiben wollte, muß ich immer denken, ich finde mal eine im Bett, zugedeckt bis an den Hals und die Pfötchen auf der Decke. Das wäre etwas, wenn ich selbst eines Tages als Ratte im Bett läge, eine Zigarette zwischen den Nagezähnen und Zeitung lesend.[57]

Wir haben bei Hugo Ball die Erinnerung an das Wahrnehmungsbild herumlaufender Ratten und die freie Assoziation einer künstlerischen Gestalt, einer Pappfigur auf Rädern. Verknüpft wird sie mit einem konkreten Erlebnis in seinem Zürcher Studierzimmer, einer Schreibszene, in der plötzlich eine leibhaftige Ratte vor ihm auf dem Tisch sitzt. Das wiederum löst Furcht und eine kuriose Phantasie aus, die weitergleitet in den Konjunktiv des Gedankens, wie es wäre, wenn einmal eine in seinem Bett und er selbst in diesen Tier-Körper verwandelt daläge. Im weiteren Verlauf der Notiz legt er eine psychologische Spur, wenn er einen Erinnerungsrest aus seiner Kindheit berichtet, als Schausteller mit Riesenratten ihn in Schrecken versetzten,[58] eine Art ›Ekel-Schock‹, wie ihn auch Gregor Samsa in seiner Familie auslösen wird. Über eine ambivalente Position zwischen Ekel und Empathie rettet sich die Phantasie des Tagebuchschreibers in die Karikatur oder in die vielleicht aus der Reklame-Graphik gewonnene Vision des eigenen Körpers als zigaretterauchende und zeitunglesende Ratte.

In Hofmannsthals legendärer Rattenvision im »Brief« des Lord Chandos (1902) ›fließt‹ das Ich ›hinüber‹ in den anderen Tierkörper, wird die Trennung von qualvoll sterbendem Tier und visionär-entgrenztem Mensch in einem Augenblick höchster Intensität aufgehoben:

> Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des

[57] Hugo Ball, Die Flucht aus der Zeit. Mit einem Vorwort von Hermann Hesse. München 1931, S. 68f.

[58] »Es kommt gewiß von den Riesenratten, die ich als Kind einmal auf dem Jahrmarkt sah. Es waren aber gewiß nur verkleidete Hamster. Der Schausteller, der sie zeigte, hatte auf das Plakat geschrieben: ›Riesenratten aus Paris‹. Auf dem Bilde sah man einen Jungen, der eine Milchkanne trug und damit nebst einem schlecht befestigten Kanaldeckel in die Tiefe stürzte. Da unten führte man ihn dann vor den Rattenkönig und machte ihm den Prozeß. Dem Schausteller war es gelungen, vierer dieser Prachtexemplare habhaft zu werden und sie in Eisenkäfigen vorzuzeigen. Er fütterte sie mit gelben Wurzeln, und mir scheint, in der Erinnerung, sie sahen sogar recht menschlich aus. Wo hab ich doch so ein Gesicht gesehen?« Ball, Flucht aus der Zeit (wie Anm. 57), S. 69.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist […].[59]

Im Kontext einer solchen ›empathischen Wende‹ seit 1900 stehen Gedanken des Kritikers Rudolf von Delius in einer Rezension zweier Tierbücher von Svend Fleuron (1916/17):

> Die ernstlichen Versuche das Tier wirklich zu verstehen, sind noch ziemlich jung. Sie beginnen erst mit dem 19. Jahrhundert und hängen wohl unmittelbar mit der großen Erkenntnis von der Blutsverwandtschaft aller Organismen zusammen.

Delius sieht es deshalb als zukünftige Aufgabe, den alten Anthropomorphismus zu überwinden und statt dessen narrativ Empathie mit den Tieren zu erzeugen:

> Ganz zu reiner Höhe ist die Darstellung der Tierseele überhaupt noch nicht gekommen. Das alte Grundlaster der Tierpsychologie, die Vermenschlichung, findet sich noch bei allen Schriftstellern. Es gelingt ihnen nicht recht, *sich in das Tierinnere zu verwandeln:* jene Dumpfheit zu fühlen, die so schwer ist und zugleich so sicher, die nur im Momente lebt, frei von Sorgen, und doch nie ohne Spannung ist. Alle Klugheit sammelt sich hier auf das Draußen, auf einen ganz nahen, realen Zweck. Doch dann versinkt das Tier auch wieder, trunken und losgelassen, in den Jubel des Elementes. Noch herrscht weit und stumpf die uralte Lichtlosigkeit, aber es dämmert überall: aufblitzend von ersten, fliegenden Funken des Bewußtseins.[60]

Die ›Verwandlung in das Tierinnere‹ wird als Bedingung der Möglichkeit verstanden, der Erfahrung eines anderen Zustandes teilhaftig zu werden, eines beinahe epiphanischen Erlebens im und durch ›das Elementare‹ des Tieres. Dies ist auch das programmatische Anliegen von Franz Marc:

> Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur »*Animalisierung* der Kunst« als das Tierbild. […] Was wir anstreben, könnte man eine Animalisierung des Kunstempfindens nennen. […] Der Beschauer sollte gar nicht nach dem »Pferdetyp« fragen können, sondern das innerliche, zitternde Tierleben herausfühlen.[61]

59 Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief. In: GW E, S. 468.

60 Rudolf von Delius (1878–1946), Die Tierseele. In: Die Tat 8–11 (1916/17), S. 1023–1028, hier S. 1023f. (Hervorh. d. Verf.).

61 Franz Marc an Reinhard Piper vom 20. April 1910. In: Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Hg. von Günter Meißner. Mit 42 Abbildungen. 2. erw. und veränd. Aufl. Leipzig/Weimar 1989, S. 30.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

An anderer Stelle fragt er sich:

> <Können wir uns ein Bild machen, wie wohl Tiere uns und die Natur sehen?>
>
> Gibt es für Künstler eine geheimnisvollere Idee als die <Vorstellung>, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armselig, <ja> seelenlos ist unsre <Gewohnheit> Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsren Augen zugehört statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, <daß wir seinen Blick Weltbild> um dessen Bilderkreis zu erraten. […]
>
> Das Wichtigste in einer Gedankenfolge ist das Prädikat. Subjekt ist seine Prämisse. Das Objekt ein <meist> belangloser Nachklang, der den Gedanken spezialisiert, banalisiert. Ich kann ein Bild malen: das Reh. Pisanello hat solche gemalt. Ich kann aber auch ein Bild malen wollen: »das Reh fühlt«. Wie unendlich feinere Sinne muß ein Maler haben, das zu malen![62]

Wenn der dänische Schriftsteller Johannes V. Jensen und auch Franz Kafka in ihren Verwandlungsgeschichten von Mensch und Tier zugleich erzählen, sind sie, wie in den beiden nächsten Abschnitten gezeigt werden soll, einerseits im Einfühlungsparadigma, andererseits sprechen sie nicht im Pathos einer neuen Kultur der Empathie, sondern vielmehr von Verwandlung als Schock – von dem Ereignis eines plötzlichen Herausfallens aus einer mehr oder weniger sicheren (sozialen) Ordnung. »Der Kondignog« und »Die Verwandlung« sind Geschichten einer konträren Fremdheitserfahrung; als zwei eigenwillige Kommentare zum Thema der Verwandlung erhellen sie sich auch wechselseitig.

Johannes V. Jensen: »Der Kondignog«

Der Literatur-Nobelpreisträger von 1944, Johannes V. Jensen (1873–1950), ist außerhalb Dänemarks kaum mehr bekannt; Anfang des 20. Jahrhunderts war er ein populärer Autor des Fischer-Verlags. »Men-

62 Franz Marc, [Aufzeichnungen auf Blättern in Quart] (1911/12). In: Ders., Schriften. Hg. von Klaus Lankheit. Köln 1978, S. 99f. (in spitzen Klammern die von Marc gestrichenen Passagen). Mit dem Mittel der Überwindung der ästhetischen Grenze zwischen Bild und Betrachter, der Rückenansicht (hier des Tieres), sucht Marc die ›natürliche‹ Grenze zwischen Mensch und Tier zu überwinden (vgl. z.B. das »Pferd in Landschaft«, 1910, Folkwang Museum Essen, oder das ursprünglich »So sieht mein Hund die Welt« genannte Bild »Weißer Hund«, 1912, Zürich).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

neskeøglen« (1906), »Die Menschenechse«, wurde 1907 unter dem Titel »Kondignogen« (»Der Kondignog«) in die Sammlung kürzerer Prosastücke »Myter og Jagter« aufgenommen. Die deutsche Übersetzung erschien zuerst 1909 in der Zeitschrift »März«, dann in »Mythen und Jagden« (1910),[63] der die Erzählung »Das Ungeziefer« folgte. Eine Reihe von Miniaturen und Prosastücken Jensens wurde zwischen 1906 und 1911 in der »Neuen deutschen Rundschau« gedruckt, zu deren Abonnenten auch Franz Kafka gehörte. Sein Erfolg beim deutschsprachigen Publikum läßt sich nicht zuletzt an der Tatsache ablesen, daß alle 13 seiner übersetzten Bücher bis 1917 mehr als eine Auflage erzielten. Seine »Mythen« erinnern einen zeitgenössischen Kritiker an Andersens Märchen und faszinieren ihn zugleich wegen

> jener extravaganten, kühnen, fast grimmig-artistischen Sachlichkeit, mit der Jensen ein Tier, ein Insekt, einen Menschen, einen optischen oder psychischen Eindruck wiederzugeben imstande

sei.[64] Hermann Bahr preist den Skandinavier als »Trunkenbold des Nordens«, der »die wirkliche Welt von heute […] phantastisch« erscheinen lasse.[65] Der Fischer-Verlag wirbt für »Mythen und Jagden« mit einer Rezension aus der Wiener »Zeit«, in der es geheißen hatte:

> Die alte Meisterschaft Jensens ist wieder da, fremde Landschaften mit unmittelbarster Gegenwärtigkeit aufleben zu lassen. Und ebenso die Menschen scharf und gedrungen zu zeichnen. Diesmal aber auch die Tiere. Denn die meisten Stücke dieses neuen Buches handeln von Tieren. Mit Blitzlicht hat man nicht intimere und charaktervollere Bilder erhascht, kein Forscher hat intensivere Beobachtungen gemacht. Alle Menschen, die die Natur lieben, werden Jensens neues Buch leidenschaftlich entzückt lesen.[66]

63 Johannes V. Jensen, Mythen und Jagden. Deutsch von Julia Koppel. Berlin 1910, S. 28–40 (im folgenden wird zit. nach dieser Ausgabe). »Menneskeøglen« wurde im Mai 1898 in Madrid geschrieben und erschien in Dänemark zuerst in den »Hjemmets Noveller« Nr. 9, 9. Juni 1906. In späteren dänischen Auflagen von »Myter og Jagter« ist »Kondignogen« nicht mehr enthalten, in Deutschland dagegen erschien er noch in der Sammlung »Dolores und andere Novellen« (1915). Eine neuere Übersetzung jetzt in Johannes V. Jensen, »Ich habe deine wilde, unheilbare Sehnsucht gespürt…«. Geschichten, Gedichte und Mythen. Eine Anthologie übersetzt von Sven Hakon Rossel und Monica Wenusch. Wien 2005, S. 148–156.

64 [Anonym], Literarische Neuerscheinungen. Johannes V. Jensen. Mythen und Jagden. In: Die Aktion 1, Nr. 23, 24. Juli 1911, Sp. 731f.

65 Bahr, Barbaren. In: Ders., Essays (wie Anm. 9), S. 137–148, hier S. 141 (Erstdruck in: Die neue Rundschau 19 [1908], S. 1774–1781).

66 Zit. nach den Werbeseiten in: Johannes V. Jensen, Dolores. Berlin 1915, o.S.; vorher wurde sie bereits im Bücherkatalog zum Weihnachtsfest 1910 abgedruckt; vgl. Hartmut Binder, Kafkas »Verwandlung«. Berlin 2004, S. 62.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wenn in Bahrs »Natur«-Aufsatz die Rede davon gewesen war, daß die Annäherung von Mensch und Tier, die als eine Kontakt- oder Begegnungsszene versprochen wurde, in das Blitzlicht des Schnappschusses einerseits und in das ›Dschungelbuch‹ andererseits münde, so feiert das Wiener Feuilleton Jensen nun als Überbieter der technischen Blitzlicht-Aufnahmen (tatsächlich begeisterte Jensen sich für beides – »Das Dschungelbuch« *und* die Blitzlichtphotographie). Das Agfa-Blitzlicht hatte erstmals Augenblicksaufnahmen im Dunkeln ermöglicht und wurde, unterstützt von Büchern wie Carl G. Schillings Bestseller »Mit Blitzlicht und Büchse. Neue Beobachtungen und Erlebnisse in der Wildnis in mitten der Tierwelt von Äquatorial-Ostafrika« (Voigtländer 1905), ein Reklame-Hit.[67] Das Mensch-Tier-Verhältnis im »Kondignog« allerdings unterscheidet sich davon und auch von Jensens anderen Tiererzählungen, insofern diese Geschichte von Mensch und Tier *zugleich* handelt – und zwar in der 1. Person. Abrupt, wie dann auch bei Kafka, wird das *factum brutum* der Autometamorphose im Eingangssatz mitgeteilt: »Ich bin einmal auf allen Vieren gegangen« (S. 28).[68] Das Erzähler-Ich berichtet von seiner plötzlichen Verwandlung in eine ›Menschenechse‹, ein Schock, der nachwirkt:

> Noch heute rieselt es mir manchmal über den Rücken, wie es mir damals in meine Borsten kroch, ich fühle eine Art Erinnerung an das beginnende und kalte Gefühl, an den tödlichen Anfall von »Gänsehaut«, womit es anfing […]. (S. 28)

Es ist eine traumatische Erfahrung, denn die Körperempfindung nimmt das Gefühl des Sterbens vorweg, »de[n] letzte[n] Kälteschauer in der Seele, bei dem man stirbt« (S. 29). Schmerzhaft entwickelt die Erfahrung sich weiter, es war, als ob »sich tausend feine Nadeln durch meine Poren zu ziehen schienen« zu einem »schneidenden Nichts«. Das Bewußtsein bleibt erhalten – »mitten in dieser grenzenlosen Ohnmacht war ich bei vollem Bewußtsein« (S. 31) –, so daß er alle körperlichen Veränderun-

[67] Als eines von vielen Beispielen vgl. die Anzeigen in den ›Süddeutschen Monatsheften‹ 1911. Mit seinen in Ostafrika aufgenommen Nachtphotographien, die oft von den Tieren selbst, die durch Schnüre mit den Auslösern der Magnesiumblitze verbunden waren, ausgelöst wurden, veränderte der Zoologe Carl Georg Schillings den Blick auf Tiere in freier Wildbahn.

[68] Zum »Kondignog« vgl. Claus Krogholm, En panisk skaberkraft. In: Litterære metamorfoser. Festskrift til Anker Gemzøe. Hg. von Peter Stein Larsen, Louise Mønster und Claus Falkenstrøm. Aalborg 2005, S. 59–67.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gen genau registrieren kann. Die Lippen sind schuppig, die vier Beine sind kurz und dick,

> schmutzig fleischfarben mit schmutzigen Pigmentflecken hier und da, auch die Hornnägel an meinen roten Klumpfüßen kannte ich wohl. Ich fühlte meinen Schwanz, meine Flughaut und meine Mähne. (S. 32)

Die Verwandlung geht von der Haut, der Innen-/Außen-Grenze zwischen taktiler Empfindung und optischer Wahrnehmung, aus. Daß es gerade die Haut als Kontaktzone ist, hängt nicht zuletzt mit dem Thema der Geschichte zusammen, dem Mangel an Kontakt, der Einsamkeit. Dazu gehört, daß das Tier, das er nun auch ist, nicht eigentlich identifiziert werden kann. Wie sein Name[69] ist es ein Hybrid; es hat keinen Referenten in der Wirklichkeit.

> Ob ich ein Drache oder ein Basilisk war? Nein, entschuldigen Sie, ich war ein Kondignog, eine recht seltsame Menscheneidechse,[70] ein in allen Zeitperioden heimatloses Geschöpf. (S. 32)

Der Erzähler benutzt die antizipierte Rückfrage des Lesers, um sich als absoluten Einzelfall auszuweisen. Er ist wie eine nicht-operative Inversion von Dr. Moreaus Tiermenschen – ein Gedankenexperiment zwischen Evolutionsbiologie und Kulturphantasie und darin paradigmatisch für die ›myte‹, Jensens *terminus technicus* für das Genre seiner modernen, auf Zeitschriften- oder Zeitungsformat zugeschnittenen Kurzprosa:

> ich möchte dass das was alt ist, die überwundenen verachteten Stufen, das Tier, wieder Schönheit und Kraft bekommt durch jenes Gefühl der Freundschaft, für das wir mit allen Mitteln, durch die Naturgeschichte, einen Grund

69 Der Kunstname ›Kondignogen‹ ist kaum weiter auflösbar; allerdings arbeitet das Genre der Paleofiction (s.u. Anm. 71) gern mit zwischen Neologismus und biologisch-paleontologischer Nomenklatur schwankenden Eigennamen. Literarisch schwingt ›Brobdingnag‹ mit, das Land der Riesen in Jonathan Swifts »Travels into Several Remote Nations of the World in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships« (1726, 1735, 1765). Gullivers Begegnung mit den Bewohnern dort ist auch eine mit den Haustieren, die sich allesamt – Katzen, Hunde und auch Ratten – aus seiner Perspektive in gigantische Monster verwandeln.

70 Ernst Haeckel hatte in seiner berühmten Rede anläßlich der 38. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte 1863 (vgl. Bahr, Natur [wie Anm. 9], S. 127) die Vorfahren der Menschen bei affenähnlichen Säugetieren vermutet, darüber hinaus sei – dies entspricht der Konzeption Lamarcks – die menschliche Gattung auf Beuteltiere, eidechsenartige Reptilien und primitive Fische zurückzuführen. Vgl. auch Ernst Haeckel, Ueber die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechts. Zwei Vorträge. Berlin 1868.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

finden können. […] Jede Schilderung, die ein Stück Natur in Zusammenhang mit den Zeiten bringt, ist eine Mythe.[71]

In ihrer reportageartigen Umschrift unterscheidet sich die Jensensche ›myte‹ jedoch von der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu entstandenen »Paleofiction«,[72] als deren Muster David Friedrich Weinlands Jugendbuch »Rulaman« von 1878 gilt mit dem ersten Steinzeithelden der Literaturgeschichte. Im »Kondignog« geht es nicht um die Phantasie einer historischen Frühzeit, sondern um ein zeichenhaftes Verwandlungsgeschehen in der Gegenwart. Re-inkorporiert wird ein vorgeschichtlicher ›Urgrund‹, dessen Anerkennung den modernen Menschen mit seiner evolutionären Genese in Kontakt bringt, ganz im Sinne Darwins, in dessen »Abstammung des Menschen« (engl./dt. 1871) es am Ende geheißen hatte, daß der Mensch »in seinem Körper den unauslöschlichen Stempel eines niederen Ursprungs erkennen lässt«.[73] Jane Goodalls Kommentar zu dieser Vorstellung Darwins erhellt auch das Verständnis von Jensens Kondignoggeschichte. Nach Darwin, schreibt sie, sei

71 Johannes V. Jensen, Myten som Kunstform (»Die Mythe als Kunstform«) [1916] und Ders., Efterskrift til Myter og Beskrivelser [1944]; hier zit. nach Anders Ehlers Dam, Augenblicke in Johannes V. Jensens Mythen. In: »Gelobt sei das Licht der Welt …«. Der dänische Dichter Johannes V. Jensen. Eine Forschungsanthologie. Hg. von Aage Jørgensen u. a. Wien 2007, S. 177–208, hier S. 178 und 180 (dort auch der dänische Originaltext). Jensen selbst verstand sein Schreiben als Dialog mit der Evolutionstheorie: »A probing analysis of the problems of evolution forms the basis of my prose. During half a century of literary work, I have endeavoured to introduce the philosophy of evolution into the sphere of literature, and to inspire my readers to think in evolutionary terms. I was prompted to do this because of the misinterpretation and distortion of Darwinism at the end of the 19th century.« Autobiographisches Statement für das Nobel-Preis-Komitee 1944, zit. nach http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1944/jensen-autobio.html; aufgerufen am 2.1.2011.

72 ›Paleofiction‹ kann als Pendant zur ›Science-Romance‹ verstanden werden. Paleontologische Geschichten, oft mit sprachspielerischen Titeln, schrieben etwa H.G. Wells (»Ugh-lomi. A story of stone age« [1897, dt. 1923]) und Kurd Laßwitz (»Homchen. Ein Tiermärchen aus der oberen Kreide«, 1902). Mit seiner Figur des Graham in »When the Sleeper Wakes« (1899) hatte Wells, wie Jensen, den ›Primitivismus‹ in die Moderne transferiert: »I am uncivilised. I am primitive – Palaeolithic«. Zu Laßwitz s. Thomas Borgard, Kurd Laßwitz »Tiermärchen aus der oberen Kreide« (1902). Literatur und Geschichte der Menschheit im Umkreis des Darwinismus. In: ›Natur‹, Naturrecht und Geschichte. Aspekte eines fundamentalen Begründungsdiskurses der Neuzeit (1600–1900). Hg. von Simone de Angelis u. a. Heidelberg 2010, S. 481–501.

73 Charles Darwin, Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. II. Bd. Stuttgart 1875, S. 380. In Dänemark hatte der um 1900 so wirkmächtige Jens Peter Jacobsen sowohl den »Ursprung der Arten« (dän. 1871–1873) als auch die »Abstammung des Menschen« (dän. 1874) übersetzt; er war einer der ersten skandinavischen Dichter, die Darwin verehrten.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> das fehlende Bindeglied [zwischen Mensch und Tier] buchstäblich inkorporiert, anatomisch integriert, sein Gewebe halb ausgelöscht wie das eines in der tiefsten geologischen Schicht eingebetteten Fossils. So entzieht es sich – beinahe per definitionem – dem modernen Bewusstsein und bleibt der luziden Erkenntnis des Wissbegierigen verborgen. Hierin steckt – zwangsläufig – etwas Quälendes.[74]

Die genuin moderne Vorstellung von der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen im Menschen und das moderne Schichtenmodell seiner Seele, wie es Freud wenig später konstruiert, erzählt der »Kondignog« in der Kompaktform seiner kleinen ›Mythe‹.

Jensen war überzeugter Anhänger Darwins; in einem Essay mit dem Titel »Weltauffassung« erteilt er dem Erklärungsanspruch der Philosophie eine radikale Absage:

> Die *Naturwissenschaft* hat längst jedwede Erklärung übernommen, die überhaupt gegeben werden kann. […] Wieviel Dank schulden wir nicht den Forschern, die in langer geduldiger Arbeit, Zug um Zug den Menschen sozusagen an die Natur genietet haben […]: von Linné bis Darwin.[75]

Zum Selbst-Verstehen des Menschen muß die Erinnerung an seine biologische Herkunftsgeschichte hinzukommen, am Ende die Vorstellung von ›Menschheit‹ als ganzer, »die von Urzeit her aus einem Geschlecht ist, vom selben Blute sein *muß;* und wenn nicht eher, so würden wir uns im Tier treffen.«[76]

Implizit stellt Jensens Verwandlungsgeschichte auch die Frage nach den Quellen der ›Energie‹, denn sie erzählt auch von der Regeneration verlorener Vitalität und Lebenslust durch die Selbst-Erfahrung mit dem eigenen präkulturalisierten Körper-Ich und dessen latenter Potenz. Dazu braucht es, was Kafkas Verwandlungstext nicht mehr erhoffen läßt, einen Vermittler, ein Du als Spiegelfigur. So gesehen geht es um eine Heilung, nicht unähnlich der Anstrengung der zeitgenössischen Tiefenpsychologie, wenn sie den dämonisierten Urgrund der Seele zu befrieden unternimmt. Freuds Psychoanalyse verspricht sich Heilung im Rahmen

74 Goodall, Das fehlende Bindeglied (wie Anm. 56), S. 172.

75 Johannes V. Jensen, Weltauffassung. In: Ders., Unser Zeitalter. 5.–6. Tsd. Berlin 1918, S. 7–37, hier S. 7ff.

76 Ebd., S. 16. Und weiter: »Der menschliche Organismus ist, wie die meisten jetzt wissen, das Resultat eines […] ungeheuer langen Entwicklungsprozesses, über dessen zurückgelegte Stufen Aufklärungen durch die erhaltenen Seitenlinien vorliegen, die ins Tierreich, direkt bis zur niedrigsten, unteilbaren Urzelle gehen.« (Ebd., S. 18)

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einer verstehenden Interaktion zwischen Patient und Analytiker. Dessen Position besetzt Jensen mit einem jungen Mädchen als Empathie- und Spiegelfigur, das allerdings trotz seiner Schlüsselfunktion ähnlich wenig Eigenleben bekommt wie der Analytiker.

Ort und Zeit der Verwandlung im »Kondignog« sind bestimmt und unbestimmt zugleich. Es ist ein gewöhnlicher sonniger Maitag im Zentrum von Madrid, auf dem Platz vor dem Prado.[77] Ohne Nahrung seit fünf Tagen, erinnert der Erzähler, war er kurz davor, sich ins Krankenhaus zu begeben. In dieser Situation tritt die Verwandlung ein. Er gerät »auf ganz unerklärliche Weise außerhalb der Zeit« und fühlt sich dabei »so durchgreifend isoliert, daß er sterben möchte« (S. 28). Die Isolation bleibt auch nach der Verwandlung erhalten, verschärft sich sogar, weil die anderen Menschen seine Tierheit nicht erkennen können. Sein menschliches Bewußtsein bindet ihn zurück an den Schmerz der Isolation, zu deren Metapher und Allegorie er geworden ist, sein tierischer Körper dagegen eröffnet ihm buchstäblich neue Spielräume:

> Übrigens grämte ich mich nicht weiter; ich war ja selbst der Schmerz. In der Gestalt des Tieres, zu dem Schwermut und Angst mich verwandelt hatten, amüsierte ich mich während der öden Nächte recht gut. Ich verfiel darauf, zu spielen, unterhielt mich ganz allein im Mondschein mit den Fertigkeiten, die ein Kondignog besitzt und über die ich zu meinem Staunen verfügte. Meine Kraft war phänomenal […]. (S. 34)

Er macht Luftsprünge von 20 bis 30 Metern, er tobt in einem See und läßt ihn hoch aufschäumen, er galoppiert auf die Berge und wieder herunter, macht Sätze durch die Landschaft von mehreren hundert Metern, kann jeden Stoß vertragen, schlägt mit seinem Schwanz Löcher in die Erdkruste, stürzt sich von den Klippen in die Brandung des Meeres, taucht »tief, tief, tief zu der ewigen Wassermacht des Grundes hinab« (S. 36). Der Tiermensch genießt die überdimensionale Beweglichkeit seines Körpers im Kontakt mit den Elementen (Wasser, Erde, Luft), in

[77] Im Frühsommer 1898 berichtete Johannes V. Jensen für die Zeitung »Politiken« von Madrid aus über den Spanisch-Amerikanischen Krieg. Zum Biographischen vgl. Anker Gemzøe, Der Ton der Stadt und der Duft des Waldes: Johannes V. Jensen, »Intermezzo« (1899), »Skovene« (1904) und »Skovene« (1910). In: »Gelobt sei das Licht der Welt …« (wie Anm. 70), S. 83–110, hier S. 84. Vgl. auch Jensens Vorwort in: Ders., »Die Welt ist tief…« [1906]. 3. Tsd. Berlin 1909.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einem pan-sensuellen Schäumen und Spritzen.[78] Dann aber kehrt er wie gebannt zurück in die Vororte von Madrid, um endlich einen Menschen zu finden, der ihn *sieht*. Denn er weiß, nur wenn er einmal so gesehen wird, wie er wirklich ist, kann der Zauberbann von ihm weichen. Zwischen der Welt der Großstadt und der archaischen Elementarwelt bleibt der Kondignog einsam-heimatlos – und entsprechend auch immer noch hungrig. Er findet keine Nahrung in der modernen Welt, gehört ihr nicht mehr an,

> und die andere Wirklichkeit, die eigentlich zu mir gehört, kommt mir nie so nah, daß ich in sie eingehen kann. […] Bei plötzlichen Wendungen sehe ich einen Schimmer von olivengrünen Hälsen und Köpfen mit Entenschnäbeln, die sich wie Fabrikschornsteine über die Häuser der Straßen recken… Soll ich bei denen enden, soll ich Tausende und Abertausende von Jahren zurückversinken, bis ich meine Heimat als Kondignog gefunden habe? (S. 37f.)

Im Jenseits einer historischen Zeit bewegt sich der Kondignog zwischen schattenhafter Urzeit und einer möglichen Erlösung in der Zukunft. Als Wesen, das nirgends zu Hause ist, ›verkörpert‹ er im Wortsinne Einsamkeit und Melancholie. »Schwermut und Angst« waren die Motoren seiner Verwandlung. Der Erzähler erinnert sich an die heillose, zutiefst paradoxe Situation, »daß die namenlose Einsamkeit mir eine andere Haut gab und mich aus dem Dasein hinausführte, während ich gleichzeitig mitten drin blieb.« (S. 28) Wenn der Verwandelte aus einer solchen Situation in seine alte Haut zurückfinden soll, dann muß er wie im Märchen, im Aberglauben oder im Melodram erlöst werden.[79] So auch hier: Während die Verwandlung zum Kondignog sich plötzlich ereig-

[78] Äquivalent sind in der Bildenden Kunst die Zwitterwesen Arnold Böcklins oder auch die anderer Symbolisten, die mit ihren unkontrollierten Exzessen Lachen und Schrecken evozieren; vgl. dazu auch Aleida Assmann, die in Pans »Übergänglichkeit von Mensch und Tier« und seinem »wuchernde[n] Wildwuchs« eine »radikale Infragestellung von Grenzen« sieht, was ihn um 1900 zum »Wunsch- und Zerrbild« einer ›zivilisationsmüden Kultur‹ werden läßt. Dies., Pan, Paganismus und Jugendstil. In: Antike Tradition und neuere Philologien. Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel. Hg. von Hans-Joachim Zimmermann. Heidelberg 1984, S. 177–195, hier S. 192.

[79] Die Märchenstruktur (vgl. etwa die Geschichte vom steinernen Prinzen aus »1001 Nacht«, aber auch die nordischen Märchen oder Volksmärchen) gibt das Muster von Verwandlung und Rückverwandlung vor. Es überrascht, daß der ansonsten einschlägige Band »Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX« (wie Anm. 55), keinen Beitrag zu Märchen und Aberglauben im westlichen Abendland enthält. Dagegen sind ergiebig die Artikel »Tiergestalt« und bes. »Verwandlung« im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. von Hanns Bächtold-Stäubli. Unveränd. Nachdruck der Ausg. von 1934. Bd. 8. Berlin/New York 1987, S. 819ff. und S. 1623–1652.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

net und als Antwort auf die Isolation in der Fremde verstanden werden kann, die ihn aus der Zeit-Ordnung wirft, geschieht die Rückverwandlung sozial, durch einen Mit-Menschen, der in einer magischen Erkennungsszene ihn, diesen isolierten Anderen, sieht in seiner Diskrepanz zwischen Erscheinung und Sein und die Verwandlung genau dadurch wieder aufhebt. Die Rückverwandlung geschieht (erwartungsgemäß) durch ein junges Mädchen, die »eine Umherstreiferin geworden war wie ich selbst« (S. 39). Bekleidet mit einem roten Rock begegnet sie ihm in der trostlosen Übergangszone zwischen Großstadt und Land. Es ist ein Zwischenort, der im 19. Jahrhundert die Grenze zwischen Kultur und Natur als vernachlässigte Randzone mit Imaginationen füllt. Er kann sozialkritisch, aber auch märchenhaft-magisch oder erotisch aufgeladen werden – in der Wiener Literatur etwa von Arthur Schnitzler, Leopold Andrian oder Hugo von Hofmannsthal,[80] im angelsächsischen Sprachraum bei Oscar Wilde[81] oder E.M. Forster; soziokulturell reflektiert werden solche Orte dann bei Walter Benjamin.[82] Jensen positioniert an diesem Zwischenort eine Erkenntnisszene, die als Spiegelgeschichte entworfen ist. Das Mädchen mit dem sprechenden Namen Consuela erkennt ihn, weil sie sich genauso fühlt wie er: »Wir waren beide gleich verzweifelt. Sie erkannte mein ganzes Elend als Kondignog.« (S. 40) Sein Körper offenbart dem Mädchen in einer Situation des Mangels und der Isolation seine urweltliche Vorgeschichte. Ihr Bewußtsein wird nicht erzählt, aber die Streunerin am Rande der Gesellschaft sieht das eigene Fremde im anderen Fremden. Der Modus der Ähnlichkeit ermöglicht die

80 Etwa Arthur Schnitzler, Das Himmelbett (1893); Hugo von Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht (1894); Leopold Andrian, Der Garten der Erkenntnis (1895).

81 Vgl. Oscar Wilde, der in »The Picture of Dorian Gray« (1890/91) die bedrohliche Seite der Vorstadt inszeniert, wo das Tierisch-Animalische siedelt: »He remembered wandering through dimly-lit streets, past gaunt blackshadowed archways and evillooking houses. Women with hoarse voices […] had called after him. Drunkards had reeled by cursing, and chattering to themselves like monstrous apes.« Ders., Plays, Prose Writings and Poems. New York 1967, S. 143. Als Grenzbereich zwischen Wildnis und Zivilisation hat Hans Peter Duerr in »Traumzeit« (1985) eine solche Zwischenwelt beschrieben.

82 Vgl. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hg. von Tilman Rexroth. Frankfurt a.M. ²2009, S. 730f., am Beispiel Marseilles; ausführlicher dann in den »Denkbildern«: »Vorstädte. Je weiter wir aus dem Innern heraustreten, desto politischer wird die Atmosphäre. Es kommen die Docks, die Binnenhäfen, die Speicher, die Quartiere der Armut, die zerstreuten Asyle des Elends: das Weichbild. Weichbilder [in Benjamins eigenwilliger Verkehrung des Rechtsbegriffs] sind der Ausnahmezustand der Stadt, das Terrain, auf dem ununterbrochen die große Entscheidungsschlacht zwischen Stadt und Land tobt.« Ebd., S. 359–364, hier S. 363f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Unmittelbarkeit des Mitfühlens, und die wiederum das Erkennen. Das erkennende Sehen, nicht die Wortsprache, ist das Instrument der Rückverwandlung. Sie funktioniert durch eine Übertragung ohne Code, also magisch. Jensens kleine ›Mythe‹ der Verwandlung und Rückverwandlung dokumentiert so implizit ein paradoxales Ausdrucksproblem. Die Unsichtbarkeit der Kondignog-Gestalt für die anderen Menschen wird einerseits erzählt, andererseits aufgehoben durch die Selbstbeschreibung aus der Ich-Perspektive, die aber bei den eigenen Gesichtszügen, also an der Grenze zum Selbstanblick bzw. am Ort der Spiegelung haltmacht. Wir haben eine Beschreibung des Körpers der Echse und auch ein Körpergefühl, aber keine Physiognomie.

Ordnet man die Geschichte typologisch in das Korpus der Verwandlungsgeschichten,[83] so haben wir am Ende der schrecklichen Verwandlung eine Begegnungs- und Erkennnisszene, durch die eine märchenhafte Rückverwandlung stattfindet. Die vorausgegangene Krise des Ich, die der Erzähler, ganz wie die Patienten bei Krishaber bzw. Taine, durchlitten hat – als Entleerung der Welt, als grundlegend unvertrautes Körpergefühl, als bodenlose Einsamkeitserfahrung, als Doppelexistenz –, wird durch eine Helferfigur, die so wie er ist und die ihn gerade deshalb so sehen kann, wie er ist, geheilt. Was von der Verwandlung bleibt, sind Spuren im Alltag, die nach Art einer *mémoire involontaire* wiederkehren: der Schock, das Körpergefühl des Schmerzes und auch der Lust.[84]

Jensen hat das Thema des Ich als eines Anderen bzw. stetig sich Wandelnden als die grundlegende Denkfigur für sein Schreiben bezeichnet, das neue Darstellungsformen benötige:

> Es ist ja die Anschauung vom Menschen als Person, mit ein für alle Mal festen Zügen, die eine Fiktion ist! In Wirklichkeit kann man selbst einen

83 Zur Typologie der Verwandlungsgeschichten seit der Antike s. neben Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX (wie Anm. 55); Peter Beicken, Das Verwandlungsmotiv in der Überlieferung. In: Franz Kafka. Die Verwandlung. Erläuterungen und Dokumente. Hg. von Peter Beicken. Stuttgart 1983, S. 69–75; zur neueren Literatur s. David Gallagher, Metamorphosis. Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Amsterdam/New York 2009 (zu Kafkas »Verwandlung« S. 117-158).

84 Die Kopplung von Vergessen und Erinnern an kollektive vorweltliche Erfahrungen hat Walter Benjamin in Kafkas Texten beobachtet: »Jedes Vergessene mischt sich mit dem Vergessenen der Vorwelt, geht mit ihm […] zu immer wieder neuen Ausgeburten ein.« Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Hg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1992, S. 30.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Menschen, den man kennt, nur in einer Reihenfolge von mehreren Figuren sehen, vom Kind zum Erwachsenen, nicht einmal einen einzigen Tag lang das gleiche Wesen […]. Zielt man auf den Menschen in diesem Licht ab, muß man vielleicht eine ganz neue literarische Ausdrucksweise abwarten […], jedenfalls tritt ein nicht geringer Teil meiner Produktion in einer Form hervor, die sich selbst erschuf, die ›Mythen‹ in modernem Verstand, die ich geschrieben habe, das Dasein, der Mensch und die Natur, nicht in der alten epischen Form des Romans bearbeitet, die veraltet ist, sondern stückweise, Bild um Bild, ohne anderen Zusammenhang als den, den unsere versprengte Zeit selbst hat […], viele Welten in einer […].[85]

Jan und Aleida Assmann haben darauf hingewiesen, daß in den abendländischen Diskursen der gleitende Wandel gegen das Konzept von abrupter Verwandlung antritt, wie es etwa die Metamorphosenlehre Ovids erzählt.[86] Jensens Geschichte würde einer eigenwilligen Mischform zuzurechnen sein: Eine plötzliche (märchenhafte) Verwandlung wird erzählt auf der Folie einer Theorie vom (langsamen biologisch-evolutionären) Wandel, der Tier und Mensch zu einer ›Blutsgemeinschaft‹ verschmilzt. Kafka wird den Gedanken eines wie auch immer gearteten Konzeptes ›Evolution‹ durch die Idee des plötzlichen Umschlags[87] unterminieren; er erzählt die ›unmögliche‹ Denkfigur der Verwandlung als Familiendilemma, bei dem sich der Tierkörper auf den Schmerz und am Ende auf den Tod einzustellen hat.

[85] Johannes V. Jensen, Æstetik og Udvikling [1923; dt. Ästhetik und Entwicklung]. Zit. nach Anders Thyrring Andersen, »Glücklich tot«: Die Interferenz in Johannes V. Jensens »Kongens Fald«. In: »Gelobt sei das Licht der Welt…« (wie Anm. 71), S. 53–82, hier S. 62f.

[86] Vgl. Anm. 54.

[87] Zu Kafkas Anleihen bei der Evolutionstheorie, mit der er durch die Lektüre von Darwin und Haeckel (»Die Welträthsel« von 1899 las er im vorletzten Schuljahr) vertraut war, s. Bianca Theisen, Naturtheater. Kafkas Evolutionsphantasien. In: Textverkehr. Kafka und die Tradition. Hg. von Claudia Liebrand u. a. Würzburg 2004, S. 273–290. Vgl. auch Margot Norris, Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis. In: MLN 95 (1980), S. 1232–1253, und Marianne Krock geb. Eichner, Franz Kafka: »Die Verwandlung«. Von der Larve eines Kiefernspinners über die Boa zum Mistkäfer. Eine Deutung nach »Brehms Thierleben«. In: Euphorion 64 (1970), S. 326–352. Krock liest Brehms Thierleben (Bd. 9: Wirbellose Thiere. Leipzig ^{2}1884, S. 17f.) als Matrix für Kafkas Verwandlungsgeschichte, ihre Interpretation insgesamt überzeugt allerdings nicht. Der Sammelband »Franz Kafka's ›Metamorphosis‹« (Hg. von Harold Bloom. New York u. a. 1988) kommt ganz ohne Biologie und Darwin aus; dagegen schließt Steven P. Sondrup, Kafka's »Die Verwandlung« and a Change of Mind. In: Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne […]. Hg. von Monika Schmitz-Emans und Manfred Schmeling. Würzburg 2010, S. 27–38, an die heutigen Neurowissenschaften an.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit der Frage, wie es ist, in einem anderen Körper zu sein, experimentiert Kafka verschiedentlich. Daß er womöglich Jensens Verwandlungsgeschichte gelesen hat, ist neuerdings vermutet worden.[88] Seine »Verwandlung«, entstanden zwischen November 1912 und Januar 1913,[89] und der »Kondignog« sind allerdings kaum vergleichend diskutiert worden, gleichwohl hält Reiner Stach die Bezüge für evident:

> einige physische Details seines Käfers sind unmittelbares Erbe des »Kondignog«. Jensen allerdings hatte seinen Helden am Ende in die menschliche Gemeinschaft zurückgeführt und dafür einen märchenhaften Schluss konstruiert, eine ‚myte' eben, die Erlösung durch ein Mädchen – also genau das, woran Kafka im Augenblick [im November 1912] nicht mehr glauben konnte.

Nicht Kafka mit seinem »Dies war kein Traum«, wohl aber Jensen lasse die Option offen, »dass es sich um einen inneren Vorgang handeln könnte, ein vielleicht geträumtes oder halluziniertes Geschehen, vielleicht gar um einen Wahn.«[90] Bereits in den »Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande« (1906–1909, Fassung A) finden sich Formulierungen, die, worauf seit Benno von Wiese immer wieder hingewiesen wurde, wie eine Versuchsanordnung zur »Verwandlung« erscheinen. Dort ist Eduard Raban in einem seltsamen Gedankenspiel begriffen, das an den späteren Verwandten Gregor Samsa denken läßt, aber auch an Hugo

88 Binder, Kafkas »Verwandlung« (wie Anm. 65), S. 54–66, hat die Argumente zusammengetragen. Anker Gemzøe hat die Ähnlichkeit der Texte beobachtet, statt Einfluß jedoch gemeinsame Intertexte in der ›phantastischen Romantik‹ (Chamisso, ETA Hoffmann, Andersen u. a.) vermutet. Ders., Forwandlinger i Johannes V. Jensens myte »Kondignogen«. In: Die Ästhetik der skandinavischen Moderne. Bernhard Glienke zum Gedenken. Hg. von Annegret Heitmann. Frankfurt a. M. 1998, S. 135–155. Für Kafkas Amerika-Roman hatte Karlheinz Fingerhut auf Jensens Erzählung »Der kleine Ahasverus« (dt. zuerst 1909 in der »Neuen Rundschau«) aufmerksam gemacht; Ders., Erlebtes und Erlesenes – Arthur Holitschers und Franz Kafkas Amerika-Darstellungen. Zum Funktionsübergang von Reisebericht und Roman. In: Diskussion Deutsch 20 (1989), S. 337–355.

89 Kafka, Die Verwandlung. In: Ders., Drucke zu Lebzeiten (wie Anm. 22), S. 113–200.

90 Reiner Stach, Kafka. Die Jahre der Entscheidungen [2002]. Frankfurt a. M. 2004, S. 213f. In den 1970er Jahren hatte Stanley Corngold noch versucht, einen annotierten bibliographischen Überblick zur »Verwandlung« zu geben. Ders., »The Commentators' Despair. The Interpretation of Kafka's ›Metamorphosis‹«. Port Washington/London 1973; inzwischen ist die Forschung kaum mehr zu überschauen, doch Jensens »Kondignog« scheint kaum berücksichtigt.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ball. Jedenfalls figuriert in allen Fällen das Bett als (imaginärer) Ort der Verwandlung:

> Ich habe wie ich im Bett liege die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers glaube ich. […]
>
> Eines Käfers große Gestalt, ja. Ich stellte es dann so an als handle es sich um einen Winterschlaf und ich preßte meine Beinchen an meinen gebauchten Leib. Und ich lisple eine kleine Zahl Worte, das sind Anordnungen an meinen traurigen Körper, der knapp bei mir steht und gebeugt ist. Bald bin ich fertig, er verbeugt sich, er geht flüchtig und alles wird er aufs beste vollführen, während ich ruhe.[91]

Verwandlung und Spaltung, die Separierung des Käfers in einen Beobachter/Befehlsgeber und in einen gehorsamen Aktanten, konturieren die Geschichte einer Bewußtseins- und Wahrnehmungsdiffusion und entwerfen ebenso ein Gedanken- wie ein Erzählexperiment. Es wäre zu überlegen, ob dieses Gedanken- und Schreib-/Erzählexperiment auch das fragile System der Novelle ins Auge faßt, deren Anfang nach Kafka schlicht ›lächerlich‹ ist.[92]

Innerhalb der beinahe unüberschaubaren Fülle von Kommentaren hat Gerhard Neumann, worauf hier nur hingewiesen werden kann, Kafkas »Verwandlung« (wie auch den »Bericht für eine Akademie«) in einer Reihe von höchst anregenden kultursemiotischen Lektüren erschlossen.[93] Im Hinblick auf die These Taines und Ribots, daß es der Organismus sei, der die Ich-Funktionen bildet, möchte ich abschließend nur einen

91 Franz Kafka, Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 2002, S. 18. Vgl. Benno von Wiese, Franz Kafka. Die Verwandlung. In: Ders., Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Bd. 2. Düsseldorf 1962, S. 319–345, hier S. 321.

92 »Anfang jeder Novelle zunächst lächerlich. Es scheint hoffnungslos, daß dieser neue, noch unfertige, überall empfindliche Organismus in der fertigen Organisation der Welt wird sich erhalten können, die wie jede fertige Organisation danach strebt, sich abzuschließen. Allerdings vergißt man hiebei, daß die Novelle, falls sie berechtigt ist, ihre fertige Organisation in sich trägt, auch wenn sie sich noch nicht ganz entfaltet hat.« Tagebuchnotiz vom 19. Dezember 1914. In: Franz Kafka, Tagebücher 1910–1923. Frankfurt a. M. 1954, S. 322.

93 Vgl. Gerhard Neumann, Kafkas Verwandlungen. In: Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX (wie Anm. 55), S. 245–266; Ders., Kafka als Ethnologe. In: Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka. Hg. von Hansjörg Bay und Christof Hamann. Freiburg 2006, S. 325–345; Ders., Kafka als Ethnologe. In: Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin. Hg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner. Berlin 2006, S. 42–56, Ders., Schmerz, Erinnerung, Löschung. Die Aporien kultureller Memoria in Kafkas Texten. In: Kulturfaktor Schmerz. Internationales Kolloquium in Tokyo 2005. Hg. von Yoshihiko Hirano und Christine Ivanovic. Würzburg 2008, S. 161–179; Ders., Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40 (1996), S. 87–122.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aspekt aufgreifen und fragen: Wie verändern sich das sprechende Ich (bei Jensen) und das erzählte Ich (bei Kafka) im tierischen Körper? In beiden Geschichten wird ein Mensch in ein monströses Tier verwandelt, das es ›eigentlich‹ nicht gibt. In beiden Geschichten muß sich ein menschliches Bewußtsein damit auseinandersetzen, radikal ›verandert‹ zu sein, ein Wesen, das weder aus der Erfahrung noch aus der Naturwissenschaft noch aus der (biblischen) Schöpfungsgeschichte oder der Arche Noahs bekannt ist. Während die Psychopathologie, wie Krishabers Patienten gezeigt haben, eine kontradiktorische Opposition produziert – ›Ich bin nicht Ich‹ –, erzählen Jensen und Kafka eine konträre Opposition: ›Ich bin/er ist ein (außerordentliches) Tier‹.[94] Die Unterschiede zwischen Jensens und Kafkas Geschichte sind allerdings, das liegt auf der Hand, beträchtlich. Jensens »Kondignog« ist eine Ich-Erzählung – Kafkas Geschichte ist ›einsinnig‹[95] in der 3. Person erzählt; die Perspektive des Erlebenden wird eingenommen, zum Schluß hin, mit dem Tod Gregors, aber notwendig wieder aufgegeben. Das unerhörte Ereignis, die plötzliche Verwandlung wird im »Kondignog« zwar im ersten Satz schockierend direkt mitgeteilt, aber dann über vier Seiten hin als Prozeß verlangsamt erzählt bzw. erinnert. Bei Kafka ist die Verwandlung mit dem berühmten ersten Satz bereits vollzogen: »Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.« (S. 115) In der grammatikalischen Reflexivform des »Sich-Findens« sind der Zusammenfall von Subjekt und Objekt paradoxerweise ebenso enthalten wie die Spaltung in eine Position des Beobachtens und des Erlebens, bevor dann der zweite Satz die – allerdings noch ungewohnte – Käferperspektive einnimmt:

> Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch […]. (Ebd.)

94 Otto Weininger potenziert diese konträre Möglichkeit beim Mann: »Er kann zur höchsten Höhe hinaufgelangen, und aufs tiefste entarten, er kann zum Tiere, zur Pflanze, er kann auch zum Weibe werden […].« Otto Weininger, Geschlecht und Charakter. Wien u. a. 1903, S. 241. – Zur Konstruktion von Oppositionen s. Erika Greber, Oppositionen. In: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. 2. überarb. Aufl. Freiburg i. Br. 2010, S. 171–188.

95 Der Begriff bei Friedrich Beißner, Der Erzähler Franz Kafka. Stuttgart 1952 und Ders., Kafka, der Dichter. Ein Vortrag. Stuttgart 1958.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Semantisch gesprochen konstruiert der erste Satz eine Doppelrolle aus ›agent‹ (»er«) und ›patient‹ (»fand sich«), die im zweiten Satz zugunsten des ›Agenten‹ verschoben wird (»er lag«). In beiden Texten geht die Transformation mit dem Wechsel des Aggregatzustandes, der Körpertemperatur, einher: Gregor »umwehten [….] Kälteschauer« (S. 117), und auch Jensens Protagonist erinnert sich an den »eigenartigen Kälteschauer«, das »kalte Gefühl, an den tödlichen Anfall von ›Gänsehaut‹, womit es anfing« (S. 28).

In beiden Fällen verändern sich zwei grundlegende Beziehungen, nämlich 1. die der Person zu ihrem Körper, und 2. die des nunmehr tierischen Körpers zu seiner Umgebung. Der Kondignog ist allein mit seinem Schatten: »Ich selbst konnte ja an meinem Schatten sehen, wie es um mich stand.« (S. 33) Er bewegt sich unerkannt und frei durch die menschliche Umwelt; mit seiner Kondignog-Gestalt – und an sie gebunden – taucht palimpsesthaft eine vorzeitliche Urlandschaft auf. Sie erlaubt einen anderen körperlichen Bewegungsspielraum und eine andere Ernährung, das Fressen von Gras. Im Hinblick auf menschliche Beziehungen ist der Kondignog isoliert; Begegnungen sind zufällig. Der verwandelte Gregor ist an sein Zimmer gebunden. Wenn er sein Zimmer verläßt (dreimal), ist er im Wohnzimmer der Familie. Im Verlauf der Erzählung verändert sich die Funktion seines Zimmers; für die Familie wird es Abstellkammer, für ihn zum Käfig, in dem er zunächst wie ein Mensch, dann wie ein Tier, schließlich gar nicht mehr ernährt wird bzw. er die Nahrungsaufnahme einstellt. Gregors Umwelt bleibt also einerseits dieselbe, andererseits verwandelt sie sich sukzessive: Der gemeinsame Familienraum und erst recht der weitere öffentliche Raum werden unbegehbar. Gregors Verwandlung verändert die Familienstruktur insgesamt; Gregorkäfer stört das Gefüge, das er ökonomisch nicht mehr trägt, er wird marginalisiert/entzieht sich/wird vernichtet. *Post mortem* erst kann das Untier wieder als Mensch erinnert, d.h. von seinem Körper und Kadaver als »Leiche« gesprochen werden.

Beide Texte erzählen, wie sich das *menschliche Bewußtsein* dem tierischen Körper adaptiert und von den Widerständen dagegen. Der Körperschmerz ist ›der geometrische Ort‹, um eine Wendung von Hofmannsthal zu benutzen, des fremden Bewußtseins; Gregors Bewegungen sind immer wieder problematisch oder aber geradezu selbstverständlich, je-

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

denfalls basiert auf einem besonders sensiblen, schmerzempfindlichen Körper. Für den Kondignog sind, nachdem er durch Schmerz und Kälte der Verwandlung hindurchgegangen ist, die Körperbewegungen eine lustvolle, vitale Expansion des Selbstgefühls, ja sogar eines machtvollen Selbstausdrucks. Umgekehrt ist der Käferkörper Gregor Samsas immer wieder konkret beschriebenes und wahrgenommenes Hindernis für Ausdruck und Bewegung. Seine Stimme z.B. – über die Stimme des Kondignogs erfahren wir nichts, er scheint stumm zu sein – ist zwar

> unverkennbar seine frühere […], in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie im Nachklang derart zu zerstören, daß man nicht wußte, ob man recht gehört hatte. (S. 119)

Wer, könnte man näherhin fragen, ist »man«? Jedenfalls ist auch dies die Poesie einer grauenvoll-grotesken Interferenz, bei der Gregor vereinsamt: »denn da er nicht verstanden wurde, dachte niemand daran, […], daß er die Anderen verstehen könne […].« (S. 149)

Der Kondignog wird im Sinne des Märchens oder der ›myte‹ in einer (Liebes-)Begegnungsszene erlöst, während Gregorkäfer vernichtet wird, ohne daß ein Mord geschieht. Der Prozeß ist komplex; am Ende ist es die sorgende Schwester, die ihn in Bruder (»er«) und Untier (»es«) spaltet und seine familiale Identität aufhebt: »Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden.« (S. 189) Der Sprechhandlung folgt die sich selbst erfüllende Situation. Der Kadaver wird am Morgen von der Bedienerin gefunden – »Sehen Sie nur mal an, es ist krepiert; da liegt es, ganz und gar krepiert.« (S. 194) – und »weggeschafft«. Dem *happy ending* bei Jensen entspricht in der »Verwandlung« die Coda nach der Auslöschung, der Ausflug der Familie mit der frühlingshaft erblühten Schwester im Zentrum.

Damit vermeidet Kafkas »Verwandlung« sowohl die Psychopathologie wie auch die Metaphorik der Metamorphose oder die totemistische Ineinssetzung von Mensch und Tier. Auch das Narrativ von Raupe und Schmetterling, das psychiatrisch so erhellend gebraucht werden konnte, ist hier sinnlos. Kafkas ›Insektengeschichte‹ erzählt statt dessen das Gedanken- und Darstellungsexperiment einer ›Veranderung‹ durch den

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wandel von Körperfunktionen. Die Körpererfahrung der Verwandlung beginnt mit Idiosynkrasien und Irritationen, wie sie Jensens ›myte‹ bereits eingeführt hatte, führt aber ohne alle Kompensationen hinein in den Schmerz, zur Todeswunde. Der schwer begreifliche Satz, daß der Mensch jetzt ›auch ein Tier geworden‹ sei, wird bei Kafka im Radikal einer unwiderruflichen Auslöschung von Leben gedacht – als Selbstauslöschung, die sie *auch* ist, wird der Satz gleichwohl subversiv unterlaufen.

Nachwort
Julio Cortázars »Axolotl«

Beinahe 50 Jahre später wird der Satz, daß ›der Mensch auch ein Tier geworden sei‹, bei Julio Cortázar am Abgrund der Kommunikationslosigkeit ausgelotet. Für den phantastischen Erzähler ist, wie bei Kafka, das Gedankenexperiment des anderen Bewußtseins eine Verwandlungsgeschichte ohne Rückkehr, und es ist am Ende auch eine ausdrückliche Schreibphantasie. Seine Erzählung »Axolotl« aus dem Jahr 1956 beginnt mit den Worten: »Es gab eine Zeit, in der ich viel an die Axolotl dachte.« Und dann auch hier der ungeheuer verwirrende Orientierungssatz – »Jetzt bin ich ein Axolotl.«[96] Der Umschlag vollzieht sich in verschiedenen Etappen:

> Vergebens wollte ich mir beweisen, daß es meine eigene Empfänglichkeit war, die in die Axolotl ein Bewußtsein projizierte, das sie nicht besaßen. Sie wußten es so gut wie ich. Darum war auch nichts Besonderes an dem, was dann geschah. […] Ohne Übergang, ohne Überraschung sah ich mein Gesicht gegen das Glas gepreßt, anstelle des Axolotls sah ich mein Gesicht gegen das Glas gepreßt, sah es außerhalb des Aquariums, sah es von der anderen Seite des Glases. Dann entfernte sich mein Gesicht, und ich begriff. (S. 143f.)

Die Verwandlung wird vorbereitet über den intensiv beobachtenden Blick, der das Geheimnis der Axolotl, der ›Anderen‹, ergründen will. Cortazar erzählt ›das Tier‹ im Plural, als Population. Wie im Experiment, aber auch bei einer Initiation, gibt es einen Vorlauf mit Vorstufen. Da ist zunächst die zufällige Entdeckung der Tiere im Aquarium des

[96] Julio Cortázar, Ende des Spiels. Erzählungen. Aus dem Spanischen von Wolfgang Promies. Frankfurt a. M. 1977, S. 139–145, hier S. 139.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jardin des Plantes an einem Frühlingsmorgen in Paris. Auf das imprévu der Erstbegegnung, die spontane Faszination angesichts der nie gesehenen sonderbaren Tiere, folgt die Recherche, dann die Rückkehr zu den neun Axolotl im Aquarium und schließlich das tägliche Ritual stundenlanger Betrachtung und das staunende Wissen einer untergründigen, zumindest nicht weiter analysierbaren Beziehung: »ich hatte vom ersten Augenblick an begriffen, daß wir miteinander in Verbindung standen, daß etwas wenn auch grenzenlos Verlorenes und Fernes uns ohne Unterlaß vereinte.« (S. 140)

Auf diesen Beziehungsflash folgt die Isolierung eines Beobachtungsobjektes: »Im Geiste sonderte ich eine [Axolotl-Echse] ab, die sich rechterhand und etwas abseits von den anderen befand, um sie besser studieren zu können.« (S. 140) Der Blick des Beobachters mündet in eine dichte Beschreibung des Tierkörpers. Am Ende dieser Beschreibung, im Medium des Personalpronomens (von der 1. Pers. Sing zur 1. Pers. Plural), wird an die vollzogene, aber noch zu erzählende Verwandlung erinnert:

> ich sah, wie sich die winzigen Zehen ganz sanft auf das Moos legten. Wir bewegen uns nämlich ungern sehr viel, und das Aquarium ist so eng, kaum bewegen wir uns ein Stück vorwärts, stoßen wir an den Schwanz oder Kopf eines anderen von uns […]. (S. 141)

Insgesamt verläuft die Verwandlung nicht, wie beim Kondignog, über die Haut, sondern über einen Positionswechsel zunächst durch den Blick, dann über den Körper. »Ihre Augen vor allem schlugen mich in Bann. […] Die Augen der Axolotl kündeten mir von der Gegenwart eines anders gearteten Lebens, von einer anderen Sehweise.« (S. 141) Es ist gerade nicht das äffische Spiegelsyndrom, sondern die Unähnlichkeit zwischen Betrachter und Axolotl, die die gefühlte Verwandtschaft bestätigt: »Der absolute Mangel an Ähnlichkeit der Axolotl mit menschlichen Wesen bewies mir, daß mein Wiedererkennen triftig war«. (S. 142) Das Wiedererkennen versteht »die erzwungene Ausdruckslosigkeit ihrer steinernen Gesichter« (S. 143) dennoch als Botschaft, als Nachricht von einem unerzählbaren Schmerz. Es sind die Augen, durch die der Betrachter eingesogen wird, wie umgekehrt die Augen der Axolotl, deren Reinheit »erschreckend« ist, zurückblicken und ihn »langsam, in einem Kannibalismus aus Gold, durch die Augen verschlangen.« (S. 143) Schließlich erfaßt sein Körper ihr Leiden, ihre »Botschaft von Schmerz«.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dies ist die Situation der Verwandlung. Das Denken geht weiter wie bisher, so daß der Erzähler nun verstehen kann, daß sein Versuch, die Axolotl zu begreifen, eine Illusion ist:

> Ich war ein Axolotl und wußte jetzt sofort, daß ein Begreifen nicht möglich war. Er [das andere Ich des Erzählers] befand sich außerhalb des Aquariums. […] Obwohl ich ihn kannte, er selbst war, war ich ein Axolotl und befand mich in meiner Welt. Der Schrecken kam daher – das wußte ich im gleichen Augenblick –, daß ich mich in dem Körper eines Axolotl gefangen glaubte, […] dazu verurteilt, mich unter empfindungslosen Geschöpfen hell bewußt zu bewegen. (S. 144)

Nun zeigt aber der Blick-Kontakt mit einem anderen Axolotl, daß auch er von ihm weiß, aber nicht kommunizieren kann:

> Entweder war ich auch in ihm, oder wir alle dachten wie ein Mensch, unfähig, uns auszudrücken, beschränkt auf den goldenen Glanz unserer Augen, die das an das Aquarium gepreßte Gesicht des Mannes betrachteten. (S. 144)

Dieser aber erscheint am Ende als der andere, der nicht mehr zu den Axolotl mit ihrer unaufhebbaren Einsamkeit zurückkehren wird, sondern die Kommunikationslosigkeit der Bewußtseine in einer erdachten Geschichte aufbewahrt.

Zugleich diesseits und jenseits einer Glasscheibe, die trennt und verbindet, spielen die modernen Verwandlungsgeschichten. Während die Wissenschaften jene Frage, wie es wäre, das Bewußtsein einer Fledermaus zu haben, als falsch gestellt zurückweisen, kann die Literatur diese Frage immerhin in Gedankenexperimenten aufnehmen und Geschichten erzählen, die von der Verwandlung in ein Tier handeln, das es gar nicht gibt – oder eben doch.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dieter Steland

Verwehrter Eingang, verstellter Rückweg – Sprichwort, Kleist, äsopsche Fabel
Motiv- und quellengeschichtliche Anmerkungen zu Kafkas »Vor dem Gesetz« und »Ein Bericht für eine Akademie«

I

Im Lesesaal der Österreichischen Nationalbibliothek mußte ich auf das bestellte Buch eine Weile warten, trat an die Regale mit den Nachschlagewerken und zog ein Buch heraus, das mich bei meiner Suche nach den Quellen, die Ortensio Lando für seine »Oracoli« ausgeschöpft hat, vielleicht einen Schritt weiter bringen würde. Es war dies das »Harenberg Lexikon der Sprichwörter und Zitate«. Ich schlug unter anderem den Abschnitt »Armut« auf. Zu diesem Thema findet man in solchen Sammlungen vor allem Aussprüche erbaulichen Charakters, zum Lob der Armut und zum Trost der Armen. Sentenzen, die über die Armut Ernüchterndes sagen, sind demgegenüber in der Minderzahl. Sie pflegen Einsichten illusionsloser Menschenkenntnis auszusprechen, wie zum Beispiel das in diesem Lexikon verzeichnete Distichon Ovids:

> Vermögen bringt Ehren. Vermögen bringt Freundschaft.
> Der Arme liegt in allen Angelegenheiten darnieder.[1]

Dort stieß ich jedoch auch auf diesen Eintrag, der mich sehr überraschte:

> Der Arme wartete tausend Jahre vor der Pforte des Paradieses, und dann, als er ein kleines Schläfchen nahm, öffnete und schloß es sich.
>
> Sprichwort aus Persien[2]

War das nicht das Kernmotiv der Türhüter-Legende in Kafkas »Der Proceß«? In der Kafka-Forschung, so dachte ich, wird dieses eigentümlich

[1] In pretio pretium nunc est, dat census honores, / census amicitias, pauper ubique iacet. Fasti I, 217f.

[2] Harenberg Lexikon der Sprichwörter und Zitate. Dortmund 1997 (u. ö.), S. 66 und S. 64.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

narrative Sprichwort wohl schon seit langem bekannt sein; und ich nahm mir vor, mir darüber Gewißheit zu verschaffen. Soviel ich inzwischen gesehen habe, wird jedoch in den Quellenstudien zur Türhüter-Legende weder das persische Sprichwort erwähnt noch auch irgendeine andere Quelle mit vergleichbarem Inhalt. Ich stelle daher einige Beobachtungen zur Diskussion, die mir für die Annahme eines Quellenbezugs zu sprechen scheinen. Um mehr als eine Annahme kann es sich nicht handeln, da ich die von Kafka mutmaßlich genutzte Quelle nicht habe ermitteln können.[3] Ich denke aber, daß der Textvergleich selbst dann erhellend ist, wenn ein Quellenbezug auszuschließen sein sollte, käme dabei doch zum Vorschein, daß die Türhüter-Legende ein Motiv enthält, das in seiner Grundform in einer sozusagen archaischen Phantasietätigkeit beheimatet ist.

Unter dem Titel »Vor dem Gesetz« hat Kafka die Legende 1915 in der Prager zionistischen Zeitschrift »Selbstwehr« veröffentlicht und dann in den Sammelband »Ein Landarzt« aufgenommen, der 1920 im Druck erschien. Kafka hat die Legende also als eigenständigen Text verstanden. Dem entspricht, daß sich die Legende bei näherer Betrachtung des postum edierten Romanmanuskripts als das Kernstück, ja als die Keimzelle des ganzen Dom-Kapitels erweist.[4] Ihretwegen gibt es den Dom als Schauplatz. Um Ks. Gang zum Dom zu motivieren, erhält er vom Bankdirektor den Auftrag, einem italienischen Geschäftsfreund die Sehenswürdigkeiten der Stadt zu zeigen. Damit K. in der Kirche verweilt, bleibt der Geschäftsfreund aus. Und damit K. die Türhüter-Legende kennenlernt, gibt es dort den Geistlichen, mit dem es eine besondere Bewandtnis hat. Er erweist sich als ein Abgesandter des Gerichts, das die Verhaftung Josef K.s verfügt hatte, und er hat offenbar den Auftrag, den Angeklagten über den gegen ihn anhängigen Prozeß aufzuklären – wenn denn »aufklären« hier das richtige Wort ist. Eingebettet in das Gespräch,

[3] Obwohl ich zahlreiche einschlägige Sprichwortsammlungen konsultiert habe, konnte ich das Sprichwort aus Persien in keiner einzigen von ihnen finden, geschweige denn in einer, die vor 1914 erschienen ist. Auch mehrere Spezialisten, die ich um Rat gefragt habe, konnten mir keine weitere Quelle nennen. Für freundliche Auskunft und tatkräftige Unterstützung meiner Recherchen danke ich den Parömiologen Ahmad Abrishami, Ulrich Marzolph und Wolfgang Mieder, dem Motivforscher Hans-Jörg Uther und dem Alttestamentler Berndt Schaller.

[4] Franz Kafka, Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born u. a. (im folgenden unter der Sigle »KA« zitiert), Der Proceß. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das der Geistliche in seiner Rolle als Auskunftgeber mit Josef K. führt, erzählt er die Türhüter-Legende.

In dieser Erzählung kommt es wiederum zu einem Dialog zwischen zwei Gesprächspartnern: dem Mann vom Lande und dem Türhüter, der seinerseits in die Rolle eines Auskunftgebers gerät. Nun hat Kafka das, was der Türhüter im Verlauf dieser Gesprächssituation sagt und tut, wenn nicht zur Gänze, so doch sicherlich zu erheblichen Teilen, erst ausarbeiten können, nachdem er das Grundgerüst der Erzählung deutlich vor Augen hatte. So darf man erwarten, daß man von diesem Grundgerüst eine Vorstellung gewinnt, wenn man probeweise all das tilgt, was der späteren Ausarbeitung zugeschrieben werden kann. Etwa in dieser Form:

> Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. »Es ist möglich«, sagt der Türhüter, »jetzt aber nicht«. […] Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und Jahre. […] Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. […] »Alle streben doch nach dem Gesetz«, sagt der Mann, »wie so kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat.« Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon am Ende ist und um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen brüllt er ihn an: »Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für Dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.« (S. 292–295)

Ist es vorstellbar, daß zu diesem epischen Konzept, in dem der Türhüter eine so zentrale Rolle spielt, das persische Sprichwort einen wesentlichen Beitrag geliefert hat? Wenn es so gewesen sein sollte, müßten sich im Sprichwort so viele mit der Legende verwandte Züge erkennen lassen, daß nur noch der Türhüter hinzukommen mußte, damit sich das Konzept der Legende ergab.

Ein älteres deutsches Sprichwort faßt die nüchterne Einsicht in das Schicksal, das armen Menschen zuteil wird, in den Satz: »Armut alle (aller) Thüren zuthut.«[5] Was ein Armer täglich und immer wieder vor

[5] Karl Friedrich Wilhelm Wander, Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Leipzig 1867–1880. Bd. I, Sp. 139; mit dem Hinweis auf Karl Simrock, Die deutschen Sprichwörter. Frankfurt a. M. 1846.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Tür der Reichen erlebt, sagt dieses Sprichwort in abstrahierend verallgemeinernder Form. Der Boden der irdischen Wirklichkeit ist nicht verlassen. Das persische Sprichwort handelt im Grunde von derselben Einsicht, spricht sie jedoch in Gestalt eines Geschehens aus, das vor der Pforte des Paradieses spielt und dem Glauben an einen gerechten Gott den Boden entzieht. Die Paradiespforte öffnet und schließt sich – wie von selbst. Passender gesagt: wie von Geisterhand bewegt. Gewiß nicht per Zufall. Aber auf wessen Geheiß? Wer ist der Widerpart des Armen? Fragen dieser Art gehen ins Leere – in eine Leere, die etwas Unheimliches hat. Gerade das Unheimliche, geradezu Dämonische dieser Jenseitsmacht wird in der Erzählung des Sprichworts sinnfällig. – In »Vor dem Gesetz« ist es zwar der Türhüter, der dem Mann vom Lande den Einlaß verwehrt und am Ende den Eingang schließt, aber er handelt offenkundig nur als ausführendes Organ; er tut seine Pflicht im Dienst einer oberen Instanz. Nicht er ist es letztlich, der da handelt, sondern eine schwer zu begreifende, vielleicht letztlich unfaßbare Macht.

Der Arme des Sprichworts wird nicht einfach abgewiesen; es wird ihm nicht klar gemacht: Für den Armen gibt es kein Paradies, wie das etwa der Fall wäre, wenn das Sprichwort lauten würde: »Als der Arme an die Pforte des Paradieses trat, schlug sie ins Schloß«. Vielmehr lehrt der vom Sprichwort erzählte Vorgang, daß es durchaus sinnvoll war, vor der Paradiespforte zu warten. Zu Recht durfte der Arme auf Einlaß hoffen. Nur: Als die Pforte sich öffnete, geschah das, als er die Gunst des Augenblicks nicht nutzen konnte. Er hatte geschlafen – nach tausend Jahren des Wartens zum ersten Mal. War das eine Schuld, für die er zu Recht bestraft wird? Das anzunehmen, sträubt sich der Verstand, der vielmehr folgern muß: Die Jenseitsmacht hat mit dem Armen ein mutwilliges Spiel getrieben; sie hat sich etwas wie einen metaphysischen Schabernack erlaubt und den Armen getäuscht. – Im Gespräch mit dem Geistlichen schreibt Josef K. diese Täuschung dem Bediensteten der Jenseitsmacht zu. K. urteilt: »Der Türhüter hat also den Mann getäuscht […].« »Der Türhüter hat die erlösende Mitteilung erst dann gemacht, als sie dem Manne nicht mehr helfen konnte.« (S. 295)

Vor der Pforte des Paradieses wartet der Arme des Sprichworts tausend Jahre – ganz allein. Wieso nur er allein und niemand sonst? Diese Frage zu stellen, hätte der Arme guten Grund gehabt. Einem Leser, der

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich in den erzählten Vorgang vertieft, kann sie sich nahelegen. Kafka könnte ein solcher Leser gewesen sein. Er läßt den Mann vom Lande an den Türhüter die Frage richten: »Wie kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?« Und diese Frage veranlaßt den Türhüter zu der Antwort, die den verblüffenden Schluß der Legende bildet: »Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für Dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.«

Für die Richtigkeit der Annahme, daß sich das Konzept von »Vor dem Gesetz« aus zwei Komponenten ergeben hat, deren eine sich dem persischen Sprichwort verdanken konnte, liefert die Quellenstudie von Ulf Abraham ein aufschlußreiches Indiz. Abraham zitiert eine Midrasch-Legende, in der erzählt wird: Als Mose die Höhe erstieg, wurde er von einer Wolke emporgetragen und gelangte zur Pforte des Himmels, vor der ein Engel ihm den Eingang verwehrte. Mose erschlug ihn, doch erst nachdem er auch noch den Widerstand von drei weiteren Engeln überwunden hatte, was ihm mit göttlichem Beistand gelang, konnte er schließlich die Thora entgegennehmen. In Kafkas Gegenlegende, schreibt Abraham, sei die »Situation«, mit der der Mann vom Lande konfrontiert werde, »genau diejenige des Mose.« »Während sich aber Mose durchaus nicht aufhalten läßt, nimmt der Mann vom Lande die Auskunft des Türhüters als endgültig und sozusagen rechtskräftig hin.«[6] Insofern dieser Vergleich der beiden Texte eine gemeinsame epische Grundstruktur offenlegt, kann ihm schwerlich widersprochen werden. (Anders verhält es sich mit den Auslegungen, die Abraham in Auseinandersetzung mit anderen Interpreten vorträgt und die jenseits unseres Blickfeldes liegen.) Mit dem Aufweis dieser partiellen Gemeinsamkeit in der Grundstruktur endet jedoch die Möglichkeit, »Vor dem Gesetz« als einen Text zu verstehen, der aus der Moseslegende durch deren Umbildung zu einer Gegenlegende gewonnen werden konnte. Was jetzt noch fehlt – vor allem, daß dem Wartenden die Pforte in einem Augenblick offensteht, in dem er sie nicht durchschreiten kann –, das sind die Motive, zu deren Ausarbeitung das persische Sprichwort hat inspirieren können.

Für die Annahme, daß Kafka dieses Sprichwort kannte, gibt es noch einen weiteren Anhaltspunkt. Das Motiv des Einschlafens zur Unzeit

6 Ulf Abraham, Mose vor dem Gesetz. Eine unbekannte Quelle für Kafkas Türhüterlegende. In: Franz Kafka, »Vor dem Gesetz«. Aufsätze und Materialien. Hg. von Manfred Voigts. Würzburg 1994, S. 89–102, hier S. 91 und 93f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hat eine frappierende Entsprechung in einem Kapitel des »Schloß«-Romans – ein Sachverhalt, auf den mich dankenswerterweise Gerhard Neumann aufmerksam gemacht hat. In diesem 23. Kapitel wird erzählt, daß K. im Zustand völliger Übermüdung auf der Suche nach dem Zimmer des Sekretärs Erlanger, der ihn zu einem Verhör um Mitternacht bestellt hat, versehentlich ins Zimmer des eigentlich nicht zuständigen Sekretärs Bürgel gerät, der sich seiner Sache annimmt, und daß K., während er den überaus langwierigen Ausführungen Bürgels zu folgen versucht, im entscheidenden Augenblick einschläft. Die Kernbegriffe in den von Bürgel gegebenen Auskünften sind die Worte »Gelegenheit« und »Möglichkeit«.[7] Bürgel spricht zunächst (dreimal) von »Gelegenheiten«, die sich manchmal ergeben, aber »niemals ausgenützt werden« (S. 410). An späterer Stelle erwähnt er eine »fast niemals vorkommende Möglichkeit«, die darin bestehe, »daß die Partei mitten in der Nacht unangemeldet kommt.« (S. 416f.) Wiederum später stellt er sich die Frage: »[W]o ist nun also jene erwähnte, seltene, fast niemals vorkommende Möglichkeit?«, und seine Antwort ist: »Das Geheimnis steckt in den Vorschriften über die Zuständigkeit.« (S. 419) Dann fordert er K. auf, »die Möglichkeit« zu erwägen, »daß eine Partei […] mitten in der Nacht einen Sekretär überrascht, der eine gewisse Zuständigkeit für den betreffenden Fall besitzt[,]« (S. 420) und gesteht bald darauf, daß dieser Sekretär in der gedachten Lage geradezu »verzweifelt« da sitzt, »auf die Bitte der Partei wartet und weiß daß man sie, wenn sie einmal ausgesprochen ist, erfüllen muß.« (S. 422) Man müsse, sagt Bürgel schließlich in seinen letzten Sätzen, der Partei zeigen,

> wie außerordentlich selten und wie einzig groß die Gelegenheit ist, […] wie die Partei zwar in diese Gelegenheit […] hineingetappt ist, wie sie aber jetzt, wenn sie will, Herr Landvermesser, alles beherrschen kann und dafür nichts anderes zu tun hat, als ihre Bitte irgendwie vorzubringen, für welche die Erfüllung schon bereit ist.

Habe man als Beamter das getan, müsse man »sich bescheiden und warten«. Auf die Bitte aber, die K. jetzt hätte vorbringen können, wartet Bürgel vergeblich; denn: »Mehr hörte K. nicht, er schlief, abgeschlossen gegen alles was geschah.« (S. 424) – In »Vor dem Gesetz« hatte der Tür-

[7] Die folgenden Zitate nach: KA: Das Schloß. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1982.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hüter »die erlösende Mitteilung erst dann gemacht, als sie dem Manne nicht mehr helfen konnte.« Im »Schloß«-Roman ist es der Sekretär Bürgel. Dem Mann vom Lande verwehrt die Todesnähe, dem Landvermesser – wie dem Armen des persischen Sprichworts – verwehrt der Schlaf, der Bruder des Todes, die gebotene Gelegenheit zu nutzen.

II

»Viele Geschichten Kafkas beginnen mit dem Erwachen der Hauptfigur oder doch kurz danach.« Diese Beobachtung stellt Heinz Politzer an den Anfang seiner Interpretation der Anekdote »Gibs auf!«. Auf drei Beispiele verweisend fährt Politzer fort:

> In der *Verwandlung* öffnet Gregor Samsa die Augen und findet sich als ungeheures Ungeziefer wieder. Im *Prozeß* wird Josef K. in seinem Bett verhaftet und vor ein unbekanntes Gericht zitiert. Sogar der Landvermesser des *Schlosses* muß kurz nach seinem Auftreten in Schlaf versinken und wieder erwachen, ehe aus »*scheinbarer Leere*« das Schloß in Erscheinung tritt.[8]

In diese Beispielreihe läßt sich unschwer auch die Geschichte einfügen, die der Affe Rotpeter im »Bericht für eine Akademie« erzählt.[9] Genauer gesagt: die Geschichte, die mit dem Augenblick einsetzt, in dem er als Gefangener zu sich kommt. Was zuvor geschehen war, weiß er nur aus zweiter Hand. Ein Jagdexpedition der Firma Hagenbeck, so hat er erfahren, hatte auf ihn geschossen. Was er aus eigenem Erleben erzählen kann, beginnt mit den Worten: »Nach jenen Schüssen erwachte ich – und hier beginnt allmählich meine eigene Erinnerung – in einem Käfig im Zwischendeck des Hagenbeckschen Dampfers.« (S. 302)

Wie die von Politzer genannten Protagonisten findet sich auch Rotpeter unversehens aus der ihm vertrauten Welt herausgerissen und in einen befremdlichen Daseinszustand eingefangen, aus dem es kein Zurück

8 Heinz Politzer, Eine Parabel Franz Kafkas. Versuch einer Interpretation. In: Interpretationen 4, Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1966, S. 319–339, hier S. 319. (Zuerst erschienen in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4 [1960]; in erweiterter Fassung als I. Kapitel in: Heinz Politzer, Franz Kafka, der Künstler. Frankfurt a. M. 1965)

9 KA: Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerhard Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1994, S. 299–313.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mehr zu geben scheint. Das Stichwort ›Gefangenschaft‹ erlaubt einen Vergleich mit Josef K. Er wird nach dem Erwachen verhaftet, ohne inhaftiert zu werden, und angeklagt, ohne zu erfahren, welches Verschulden ihm von welchem Gericht zur Last gelegt wird; gleichwohl gibt sich der Geistliche im Dom als »Gefängniskaplan« zu erkennen. Vor allem aber drängt sich ein Vergleich mit dem Schicksal Gregor Samsas auf. Ihn hat es sozusagen in die Tierheit versetzt, den Affen in die Menschheit. Beide sind monströse Wesen, denen die Rückkehr in ihre ursprüngliche Natur versagt bleibt.

Gewiß ist richtig, daß Rotpeters Ausgangslage die Gefangenschaft in einem veritablen Käfig ist, aber richtig ist natürlich auch, daß der »Bericht für eine Akademie« nicht als Erzählung einer wahren Begebenheit gelesen werden will, sondern als eine Fiktion mit dem Charakter einer Parabel. Wenn Rotpeter schildert, wie er seiner ausweglosen Lage im Käfig inne wurde und auf den Ausweg verfiel, »nun, so hörte ich auf, Affe zu sein«, beeilt er sich hinzuzusetzen: »Ich habe Angst, daß man nicht genau versteht, was ich unter Ausweg verstehe. […] Ich sage absichtlich nicht Freiheit.« Er meine nicht »dieses große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten«, das er als Affe »vielleicht« kannte. (S. 304) Dann folgt dieser kleine Exkurs:

> Nebenbei: mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft. Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten. Oft habe ich in den Varietés vor meinem Auftreten irgendein Künstlerpaar oben an der Decke an Trapezen hantieren sehen. Sie schwangen sich, sie schaukelten, sie sprangen, sie schwebten einander in die Arme, einer trug den anderen an den Haaren mit dem Gebiß. »Auch das ist Menschenfreiheit«, dachte ich, »selbstherrliche Bewegung.« Du Verspottung der heiligen Natur! Kein Bau würde standhalten vor dem Gelächter des Affentums bei diesem Anblick. (S. 304f.)

Man versteht: Was dem Künstlerpaar am Trapez gelingt, scheint den Schwüngen von Affen in Baumkronen gleichzukommen, in Wahrheit ist es jedoch nur ein mißglücktes Nachäffen. Ihr akrobatisches Können ist nichts als »selbstherrliche Bewegung«; geradezu eine unfreiwillige »Verspottung der heiligen Natur«, bei deren komischem Anblick das »Affentum« nur in ein schallendes »Gelächter« ausbrechen kann. Der hier aufgestellte Gegensatz gewinnt indes noch wesentlich deutlichere

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konturen, wenn man Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« zu Hilfe nimmt.[10]

Marionetten, sagt dort Herr C…, der Dialogpartner des Ich-Erzählers, haben gegenüber lebenden Tänzern den Vorteil, daß sie sich niemals zieren. Sie »folgen dem bloßen Gesetz der Schwere«. Als erläuterndes Beispiel führt er vor Augen:

> Sehen Sie den jungen F… an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.
>
> Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt […]. (S. 342)

Den anschließenden spekulativen Gedankengängen des Herrn C… vermag der Ich-Erzähler zwar nicht vorbehaltlos zuzustimmen. Er versichert jedoch, daß er sehr wohl wisse, »welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet.« (S. 343) Und er erzählt: In Paris habe er zusammen mit einem jungen Mann den Dornauszieher gesehen. Als der junge Mann sich dann eines Tages im Spiegel sah, wie er auf einem Schemel sitzend sich den Fuß abtrocknete, habe er seinen älteren Freund auf die Ähnlichkeit mit der Statue aufmerksam gemacht und sei sehr überrascht gewesen, als er, der Ich-Erzähler, »um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen«, erwidert habe, »er sähe wohl Geister!« Verwirrt habe da der junge Mann den Fuß wieder und wieder gehoben, und »die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten«. (S. 343f.) Als ergänzendes Gegenstück zu dieser Geschichte eines Nichtgelingens erzählt daraufhin Herr C…, er sei einmal bei einem livländischen Edelmann zu Gast gewesen, dessen Söhne sich im Fechten übten, habe mit einem dieser Söhne gefochten und mit jedem Stoß getroffen. Dann sei er aufgefordert worden, seine Fechtkunst an einem Bären zu erproben, den der Vater auf dem Landgut aufziehen ließ. An diesem Bären habe er in der Tat seinen Meister gefunden; denn der habe jeden seiner Stöße mit erhobener Tatze mühelos pariert. »Glauben Sie diese Geschichte?«, fragt Herr C… »Vollkommen«, antwortet der Ich-Erzäh-

[10] Zitatbelege im folgenden nach: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. 2 Bde., München [9]1993, Bd. II, S. 338–345.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ler. Und Herr C… zieht das Fazit: »Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.« (S. 345)

Anders gewendet besagt dieser letzte Satz: Je herrschender die Reflexion hervortritt, desto schwächer wird die Grazie; und das ist offenkundig die Richtung, in der Rotpeter denkt und urteilt. Aus seiner Sicht ist die Virtuosität der Trapezartisten »selbstherrliche Bewegung«, eine durch die Arbeit des Willens und des Verstandes erworbene Kunstfertigkeit – gleich der des virtuosen Fechters in Kleists Erzählung. Und als »Verspottung der heiligen Natur« ist die Artistik am Trapez ein Schauspiel, das nichts als »Gelächter« verdient – vergleichbar den Bewegungen des jungen Mannes, der die anmutige Haltung des Dornausziehers einnehmen will und dabei so komisch wirkt, daß der Beobachter Mühe hat, »das Gelächter zurückzuhalten«.[11]

Gegen Ende seines Berichts zieht Rotpeter die Summe seines Lebens und schreibt: »Überblicke ich meine Entwicklung und ihr bisheriges Ziel, so klage ich weder, noch bin ich zufrieden.« (S. 312f.) In der Tat ist die jetzt erreichte Lebensform keine, die ihn restlos befriedigen könnte. Sosehr er die Affennatur aus sich herausgetrieben hat, ist er doch kein Mensch geworden, sondern nur ein Wesen, das immer noch halb ein Affe ist und erst halb ein Mensch. So hat ihn der »Menschenausweg«, den er gewählt hat, zwar aus dem Käfig befreit, in dem er gefangen war, aber nicht wirklich ins Freie geführt. »Ich hatte keinen anderen Weg, immer vorausgesetzt, daß nicht die Freiheit zu wählen war.« (S. 312) Der jetzt erreichte Daseinszustand ist wiederum eine Gefangenschaft, und zwar eine Gefangenschaft endgültiger Natur, aus der es keinen Weg nach vorn gibt, ins Gelingen der Menschwerdung, und erst recht keinen Weg zurück in den Urzustand. Davon handelt auch die Vorbemerkung

[11] Rettinger interpretiert den Exkurs Rotpeters, ohne Kleist zu erwähnen. Vgl. Michael L. Rettinger, Kafkas Berichterstatter. Anthropologische Reflexionen zwischen Irritation und Reaktion, Wirklichkeit und Perspektive. Frankfurt a. M. 2003, S. 45f. Der tiefe Eindruck, den Kleist auf Kafka gemacht hat, ist in der Forschung oft herausgestellt worden. Die meines Wissens jüngste und umfassendste Publikation zu diesem Thema ist der Aufsatz von Walter Hinderer: »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase«. Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft. In: Franz Kafka und die Weltliteratur. Hg. von Manfred Engel und Dieter Lamping. Göttingen 2006, S. 66–82. Dort heißt es: »Nicht von ungefähr ist in Kleists Marionettentheater von ›Mißgriffen‹ die Rede, ›seitdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben‹. Auch Kafka hat immer aufs Neue über die Folgen dieses Verlusts reflektiert.« (S. 81) »Der Bericht für eine Akademie« wird jedoch nicht erwähnt.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Berichts, die aufgrund ihres resümierenden Charakters ebensogut ein Nachwort hätte sein können.

Rotpeter hatte seine Niederschrift mit der Feststellung begonnen, daß er der Aufforderung der Akademie, über sein »äffisches Vorleben« zu berichten, nicht nachkommen könne, weil er davon nichts mehr wisse. »Nahezu fünf Jahre trennen mich vom Affentum.« (S. 299) Was ihm im Verlauf dieser Zeit an Menschwerdung gelungen ist, hatte seinen Preis. »Diese Leistung wäre unmöglich gewesen, wenn ich eigensinnig hätte an meinem Ursprung, an den Erinnerungen der Jugend festhalten wollen.« Verzicht auf solchen Eigensinn war das Gebot, das er sich auferlegt hatte; »ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch. Dadurch verschlossen sich mir aber ihrerseits die Erinnerungen immer mehr.« Dann folgt ein bildgesättigter überlanger Satz, dessen metaphorisches Grundgerüst den Vorgang der Menschwerdung als Hineingeraten eines Tieres in einen ausweglosen Käfig beschreibt.

> War mir zuerst die Rückkehr, wenn die Menschen gewollt hätten, freigestellt durch das ganze Tor, das der Himmel über der Erde bildet, wurde es gleichzeitig mit meiner vorwärtsgepeitschten Entwicklung immer niedriger und enger; wohler und eingeschlossener fühlte ich mich in der Menschenwelt; der Sturm, der mir aus meiner Vergangenheit nachblies, sänftigte sich; heute ist es nur ein Luftzug, der mir die Fersen kühlt; und das Loch in der Ferne, durch das er kommt und durch das ich einstmals kam, ist so klein geworden, daß ich, wenn überhaupt die Kräfte und der Wille hinreichen würden, um bis dorthin zurückzulaufen, das Fell vom Leib mir schinden müßte, um durchzukommen. (S. 299f.)

Wer mit den Fabeln Lafontaines vertraut ist, wird unweigerlich an die Erzählung vom Wiesel erinnert, das in einen Getreidespeicher hineingeschlüpft war: »La belette entrée dans un grenier«. Es ist eine äsopsche Fabel, die von vielen Autoren variierend nacherzählt worden ist.[12] Bei Horaz begegnet sie in dieser knappen Form:

> Forte per angustam tenuis vulpecula rimam
> repserat in cumeram frumenti, pastaque rursus
> ire foras pleno tendebat corpore frustra.

[12] La Fontaine, III, 17. Ausführliche Angaben zu den vorangegangenen Versionen der Fabel in: Oeuvres de J. De La Fontaine. Nouvelle éd. par Henri Regnier. Tome I. Paris 1883, S. 250f.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

cui mustela procul ›si vis‹ ait ›effugere istinc,
macra cavum repetes artum, quem macra subisti‹.

[Es war einmal ein schmächtiges Füchslein durch einen engen Ritz in die Mehlkiste geschlüpft, und weidlich gemästet, wollte es sich mit gefülltem Bäuchlein wieder hinausdrücken. Vergeblich. Zu ihm sagte von draußen das Wiesel: »Willst du wieder ins Freie, so mußt du mager durch das enge Loch zurück, in das du mager einkrochst.«][13]

Versetzt man sich als Leser der äsopschen Fabel in den Augenblick, in dem das Tier sein Gefangensein wahrnimmt, drängt sich die Vorstellung einer Panikattacke auf, wie sie in Angstträumen klaustrophobischen Charakters erlebt wird. Vermutlich hat Kafka die Fabel in ebendieser mitgehenden Weise gelesen, so daß sie in seinem Gedächtnis haftenblieb und ihm zustatten kam, als er den Daseinszustand anschaulich machen wollte, in den Rotpeter hineingeraten ist.[14] Wie man sieht, verwandelt der Satz aus dem »Bericht« die konkrete Situation des Wiesels oder Füchsleins, das an Körperumfang zunimmt, in eine Metapher für die seelische Situation des Affen, der sich zunehmend zum Menschen hin entwickelt. Zugleich wird ein gesetzmäßiger Verlauf herausgestellt, der für beide Situationen gilt: Je mehr das Tier sich satt frißt / der Affe menschlich wird, desto enger wird das Loch, das ins Freie führt / desto geringer wird die Möglichkeit der Rückkehr in die frühere Existenz.

Rotpeters anschließende Worte geben zu verstehen, daß der Vergleich mit einem in eine Falle gegangenen Tier nicht nur seinen eigenen Werdegang charakterisiert. »Ihr Affentum, meine Herren«, versichert er den

13 Epistel I, 7; 29–33. Zit. Ausgabe: Horaz, Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch. München 1957. Der Quellenbezug kann sowohl als kryptisches Zitat wie auch als unbewußte Reminiszenz gedeutet werden.

14 Die Empfänglichkeit für das klaustrophobische Erleben eines Raumes, der unversehens zum Gefängnis wird, geht aus dem Brief vom 27. Januar 1904 hervor, in dem Kafka an Oskar Pollak schreibt, er habe »Hebbels Tagebücher (an 1800 Seiten) in einem Zuge gelesen. […] ganz spielerisch anfangs, bis mir endlich so zu Mute wurde wie einem Höhlenmenschen, der zuerst im Scherz und in langer Weile einen Block vor den Eingang seiner Höhle wälzt, dann aber, als der Block die Höhle dunkel macht und von der Luft absperrt, dumpf erschrickt und mit merkwürdigem Eifer den Stein wegzuschieben sucht. Der aber ist jetzt zehnmal schwerer geworden und der Mensch muß in Angst alle Kräfte spannen, ehe wieder Licht und Luft kommt.« (KA: Briefe 1900–1912. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1999, S. 35f.) Auch Kafkas »Kleine Fabel« handelt von einem angstbesetzten Raumerleben. Um der Platzangst zu entgehen, läuft das Tier einer Enge, einem »claustrum«, in der wachsenden Gewißheit entgegen, sich in einer Falle festzurennen. (KA: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1992, S. 343) Die erste der beiden dort abgedruckten Versionen enthält die auffällige Variante »in dem mir bestimmten Zimmer«.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lesern seines Berichts, »kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles.« (S. 300) Hinzugedacht werden muß »das Loch in der Ferne«, von dem zuvor die Rede war. Aus ihm kommt der »Luftzug«, der »die Fersen kühlt«. Dieses Loch, so soll man offenbar weiterdenken, ist der Eingang in die Menschwerdung schlechthin. Daß es so gemeint ist, geht mit aller wünschenswerten Deutlichkeit aus einem Satz hervor, den Kafka später getilgt hat. Was er zu berichten wisse, erklärt Rotpeter, werde zwar weit hinter dem zurückbleiben, was die Akademie erwarte, es könne jedoch immerhin »die Richtlinie zeigen, auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist.« Dann folgte der später gestrichene Satz:

> Ergibt sich dann vielleicht, dass alle vom Tore des Paradieses ab diesen Weg eingeschlagen haben, einer früher einer später | desto besser, desto schlimmer dann: und wir liegen uns alle in den Armen.[15]

Gemessen an der Vollkommenheit des Urzustandes, dessen Erinnerung alte Überlieferung und grübelndes Nachdenken wachhält, hat der Weg in die Menschwerdung, wenn wir Rotpeter Glauben schenken wollen, in eine unaufhebbare Gefangenschaft geführt. Mit Kleist zu reden: »Seitdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben«, ist das Paradies »verriegelt«.

[15] KA: Drucke zu Lebzeiten. Apparatband. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1996, S. 367.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ellen Ritter (1943–2011)

Mit Ellen Ritter verliert die Hofmannsthal-Forschung eine ihrer produktivsten Kräfte. 43 Jahre arbeitete sie als Editorin an der »Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe« (KHA). Zu ihren Lebzeiten legte sie sechs Bände vor, zu denen in den kommenden Jahren weitere fünf hinzukommen werden, die sie vor ihrem Tod noch abschließen konnte. Damit zeichnet sie sich als Herausgeberin für weit über 7000 Druckseiten verantwortlich – das ist mehr als ein Viertel der gesamten Ausgabe. Daß die KHA in den nächsten Jahren tatsächlich abgeschlossen werden wird, ist ganz entscheidend ihr zu verdanken.

Ellen Ritter begann ihre Mitarbeit an der vom »Freien Deutschen Hochstift« (Frankfurt a. M.) veranstalteten KHA im Jahr 1968, direkt nach ihrem Studium. Es war die Zeit der Grundsatzdebatten, in denen verschiedene Forschergenerationen, intellektuelle Haltungen und editorische Konzepte mit großer Härte aufeinanderprallten. Diese Zeit hat Ellen Ritter sehr geprägt, wobei sie in ihren editorischen Überzeugungen (durchaus nicht in ihren weltanschaulichen) Pragmatikerin war. Sie wollte in Hofmannsthals Textgebirge mit seinen unzähligen Varianten, internen Verweisen und externen Bezugnahmen Pfade der Lesbarkeit legen. Der strukturierende Überblick über das Material und das Verständnis der Zusammenhänge waren ihr wichtiger als textkritische Raffinessen. Vor harten editorischen Entscheidungen scheute sie nicht zurück, namentlich wenn es um die raffende Darstellung von Varianz ging. Dieser selbstbewußte (und heute durchaus unpopuläre) Umgang mit Textbefunden hatte Vorteile. Dies wurde Ende 1975 deutlich, als die ersten beiden Bände der KHA erschienen. Der Band mit Hofmannsthals Entwürfen zur politischen Komödie »Timon der Redner« (Bd. XIV) bot zu 90 Textseiten 550 Seiten Apparat, während bei dem von Ellen Ritter verantworteten Band »Erzählungen I« (Bd. XXVIII) Text und Apparat in nahezu gleicher Gewichtung auftraten. Der Vergleich der beiden Bände ist, so oft er in der Vergangenheit auch bemüht wurde, angesichts der unterschiedlichen Textkorpora nicht gerecht, und doch macht er deutlich, was Ellen Ritter als Editorin wollte und was nicht. Die weitere Geschichte der KHA gab ihr in gewissem Sinne recht. Nach der Krise im Jahr 1980, die fast zum Abbruch des Unternehmens geführt hätte,

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

war deutlich, daß der von ihr beschrittene Weg weitergegangen würde, nicht der andere.

In der Folgezeit entstand zunächst das Editionsmanuskript zu den Erzählungen aus dem Nachlaß (Bd. XXIX, erschienen 1978), dann folgten zwei Bände mit Dramenfragmenten (Bd. XVIII/XIX, erschienen 1987 und 1994). Hier sind besonders die Entwürfe zum Volksschauspiel »Xenodoxus« zu erwähnen, zu denen sie Hofmannsthals eingehende Beschäftigung mit der Barockliteratur nachzeichnete. Weitere Textgattungen traten hinzu, so die »Erfundenen Gespräche und Briefe« mit dem Chandos-Brief und dem »Gespräch über Gedichte« (Bd. XXXI, erschienen 1991), später dann die Reden und Aufsätze der Jahre 1902 bis 1909 (Bd. XXXIII, erschienen 2009).

Seit Beginn der 90er Jahre richtete sie den Hauptteil ihrer beträchtlichen Arbeitskraft auf ein Textkorpus, das sie mit Unterbrechungen zwei Jahrzehnte lang beschäftigte: Hofmannsthals sogenannte Aufzeichnungen (Bde. XXXVIII/XXXIX), deren Edition sie noch gemeinsam mit Rudolf Hirsch (1905–1996), dem Nestor der KHA, beginnen konnte. Ellen Ritters Ehrgeiz war es, dieses extrem heterogene Konvolut aus Exzerpten, Reflexionen, Aphorismen und poetischen Entwürfen detailgenau zu analysieren und zu kommentieren, um auf diese Weise Hofmannsthals verstreute Gedanken und Merkhilfen in ihren lebensgeschichtlichen Zusammenhang einordnen und datieren zu können. So entstand im Lauf der Jahre eine faszinierende Chronik zu Hofmannsthals innerem und äußerem Leben. Flankiert wird sie von zwei weiteren Bänden, die mit den »Aufzeichnungen« eng verbunden sind: Der eine enthält das »Buch der Freunde« und autobiographische Schriften wie den »Roman des inneren Lebens« und »Ad me ipsum« (Bd. XXXVII), der andere Hofmannsthals Lesespuren und Aufzeichnungen in seiner nachgelassenen Bibliothek (Bd. XL).

Die Arbeit an den »Aufzeichnungen« erforderte neue Arbeitstechniken. Neben den Kanon der Weltliteratur, aus dem Hofmannsthals Werk wie kaum ein zweites schöpft, trat nun die Welt der realen Bezüge. Ab 1998 unternahm Ellen Ritter ausgedehnte Archivreisen, um in Nachlässen und sonstigen zeitgenössischen Quellen das Feld persönlicher und alltagsgeschichtlicher Zusammenhänge auszuleuchten, auf das die »Aufzeichnungen« immer wieder Bezug nehmen. Auf diese Weise baute

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie parallel zur Edition im Alleingang kontinuierlich ein Sekundärarchiv hofmannsthalspezifischer Quellen auf, das bis heute die Basis für viele weitere Projekte ist, und öffnete zugleich die Hofmannsthal-Philologie für die Kulturwissenschaft.

Aus diesem Quellenarchiv gab sie Gastforschern gerne Auskunft. Bis zuletzt suchte eine große Zahl überwiegend junger Wissenschafler bei ihr Rat und Zuspruch. Viele editionsphilologische und literaturwissenschaftliche Arbeiten hat sie mit ihrem Wissen und ihrem Assoziationsreichtum befördert. Ihre Lebendigkeit, ihre Energie und ihre Erfahrung vermissen wir alle sehr.

Die Redaktion der Hofmannsthal-Ausgabe
im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M.

Von Ellen Ritter herausgegebene Bände der »Kritischen Ausgabe«:

XXVIII	Erzählungen 1. 1975.
XXIX	Erzählungen 2. 1978.
XVIII	Dramen 16. Fragmente aus dem Nachlaß 1. 1987.
XXXI	Erfundene Gespräche und Briefe. 1991.
XIX	Dramen 17. Fragmente aus dem Nachlaß 2. 1994.
XXXIII	Reden und Aufsätze 2. Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009.

In Vorbereitung:

XXXVI	Herausgebertätigkeit. Hg. von Donata Gläser, Ellen Ritter (†) und Catherine Schlaud.
XXXVII	Buch der Freunde, Autobiographisches. Hg. von Ellen Ritter (†).
XXXVIII/XXXIX	Aufzeichnungen 1/2. Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter-Michael Braunwarth.
XL	Bibliothek. Hg. von Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal-Bibliographie online

Seit dem 1. Juli 2008 ist die Bibliographie der Hofmannsthal-Gesellschaft öffentlich im Internet zugänglich. Derzeit sind hauptsächlich die Jahrgänge 1996–2011 bibliographisch erfaßt und inhaltlich erschlossen; die Jahrgänge ab 1977 sollen Schritt für Schritt folgen.

Zu erreichen ist die Datenbank über die *Website* der Gesellschaft (*hofmannsthal.de*) oder direkt unter *hofmannsthal.bibliographie.de*.

Die Meldung entlegener Literatur erbitten wir an die Bearbeiterin Dr. Gisela Bärbel Schmid (*hofmannsthal-gesellschaft@web.de*).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft (November 2010 – Oktober 2011)

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen, Genf
Albert Dikovich, Wien
Carolin Hahn, Freiburg i. Br.
Tobias Heinrich, Wien
Ursula Kalb, Friedberg
Dr. Katya Krylova, Wien
Katharina J. Schneider, Wien
Werner Voggenreiter, Windort

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
c/o Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt a. M.
Tel. 069/13880-247
E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de
http://hofmannsthal.de
http://hofmannsthal.bibliographie.de

https://doi.org/10.5771/9783968216911 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/10.5771/9783968216911 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/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979f.

GW GD I	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
GW D II	Dramen II: 1892–1905
GW D III	Dramen III: 1893–1927
GW D IV	Dramen IV: Lustspiele
GW D V	Dramen V: Operndichtungen
GW D VI	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
GW E	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe.Reisen
GW RA I	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
GW RA II	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
GW RA III	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 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

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

D II	Dramen II. 1954
D III	Dramen III. 1957
D IV	Dramen IV. 1958
L I (1947)	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
L I	Lustspiele. 1959
L II (1948)	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
L II	Lustspiele II. 1954
L III	Lustspiele III. 1956
L IV	Lustspiele IV. 1956
B I	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
B II	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
BW Andrian	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt a. M. 1968.
BW Auernheimer	The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau. In: Modern Austrian Literature 7 (1974), Numbers 3 & 4, S. 209–307.
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)	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster. München 1994.
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/10.5771/9783968216911 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/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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. Stuttgart 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.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

	Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 12 (2004), S. 7–190.
BW Kassner (2005)	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i. Br. 2005 (= BW Kassner I und II).
BW Kessler	Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a. M. 1968.
BW Lichnowsky	Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5 (1997), S. 147–198.
BW Lieben	Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4 (1996), S. 31–66.
BW Meier-Graefe	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: HJb 4 (1996), S. 67–168.
BW Meier-Graefe (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg i. Br. 1998.
BW Mell	Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
BW Michel	Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13 (2005), S. 11–167.
BW Nostitz	Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt a. M. 1965.
BW Oppenheimer I	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7 (1999), S. 7–99.
BW Oppenheimer II	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

	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 Schmujlow-Claassen	Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1982.
BW Schnitzler	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1964.
BW Schnitzler (1983)	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1983.
BW Strauss	Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin/Wien/Leipzig 1926.
BW Strauss (1952)	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
BW Strauss (1954)	Erw. Auflage. Zürich 1954.
BW Strauss (1964)	Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh.
BW Strauss (1970)	4., erg. Aufl. Zürich 1970.
BW Strauss (1978)	5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i. Br. 1978.
BW Taube	Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14 (2006), S. 147–237.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

BW Thun-Salm	Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a. M. 1999.
BW Wiegand	Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. JbDSG VII (1963), S. 44–190.
BW Wildgans	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich/München/Paris 1935.
BW Wildgans (1971)	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
BW Zifferer	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
B Christiane	Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a. M. 1995.
TB Christiane	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt a. M. 1991.
TB Christiane (^{2}1991)	2. überarb. Aufl. Frankfurt a. M. 1991.
Brief-Chronik	Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.
Brief-Chronik I	Bd. 1: 1874–1911.
Brief-Chronik II	Bd. 2: 1912–1929.
Brief-Chronik III	Bd. 3: Register.
Hirsch	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1995.
Hirsch (1998)	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a. M. 1998.

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.
HJb	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von 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 (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anschriften der Mitarbeiter

Dr. Eva Blome
Universität Konstanz
Exzellenzcluster »Kulturelle Grundlagen von Integration«
Postfach 213
D–78457 Konstanz

Hans Peter Buohler, M.A.
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D–79085 Freiburg i. Br.

Gerd von der Gönna
Walther-von-der-Vogelweide-Straße 63
D–97074 Würzburg

Nora M. Güse, M.A.
Lohengrinstraße 23
D–14109 Berlin

Prof. Dr. Gerhard Neumann
Lietzenseeufer 3
D–14057 Berlin

Dr. Boris Previšić Mongelli
Universität Basel
Deutsches Seminar
Nadelberg 4
CH–4051 Basel

Philipp Redl, M.A.
Universität Heidelberg
Germanistisches Seminar
Hauptstraße 207–209
D–69117 Heidelberg

Prof. Dr. Ursula Renner[-Henke]
Universität Duisburg-Essen
FB Geisteswissenschaften
Universitätsstraße 12
D–45117 Essen

Prof. Dr. Günter Schnitzler
Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D–79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Dieter Steland
Kleestieg 7
D–37077 Göttingen

Dr. Marie Wokalek
Freie Universität Berlin
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45
D–14959 Berlin

Prof. Dr. Norbert Christian Wolf
Universität Salzburg
Germanistik / Neuere deutsche Literatur
Erzabt-Klotz-Straße 1
A–5020 Salzburg

Prof. Dr. Gotthart Wunberg
Hartmeyerstraße 42
D–72076 Tübingen

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Register

Abel-Musgrave, Curt 364
Abraham, Ulf 405
Abrishami, Ahmad 402
Achberger, Friedrich 247
Äsop 401–413
Albach-Retty, Rosa 12, 110
Alcaini, Cajetan. Graf 341
Alewyn, Richard 308
Alexandridis, Anetta 358
Alfers, Sandra 27
Ali Pascha von Janina (d. i. Tepedelenli Ali Pascha) 340–342
Allen, Richard H. 83
Alt, Peter-André 308
Alth, Minna von 152
Altwegg, Wilhelm 68f.
Amann, Klaus 237
Andersen, Anders Thyrring 391
Andersen, Hans Christian 382, 392
Andreas-Salomé, Lou 28, 31, 69
Andrian, Leopold von 18, 70, 219f., 234, 389
Anft, Christl 214
Angeli, Heinrich von 190
Annunzio, Gabriele d' 265
Antel, Franz 89
Antoni, Renate 169
Anz, Thomas 259, 270
Arendt, Hannah 31
Aristoteles 70
Arndt, Ernst 161
Aspetsberger, Friedrich 247
Assmann, Aleida 378, 388, 391
Assmann, Jan 378, 391
Auernheimer, Raoul 128
Augustinus 75
Aurnhammer, Achim 81
Bab, Julius 154
Bach, David 269
Bach, Johann Sebastian 350
Bachmann, Holger 80, 89
Bachrach, Jacques 196
Bachtin, Michail M. 354
Bacon, Francis 265
Badorrek-Hoguth, Claire 141
Bächtold-Stäubli, Hanns 388
Bahr, Hermann 219, 234, 256, 268–270, 272, 285, 322, 359f., 362–365, 369, 374, 382–384
Balajthy, Robert von 162, 168
Ball, Hugo 378f., 393
Ballhausen, Thomas 89
Bang, Herman 83
Baranzke, Heike 358, 366
Barkhoff, Jürgen 367
Barnowsky, Victor 184–187, 190
Basil, Friedrich 173
Baudelaire, Charles 17
Bauer, Ludwig 87
Bauer, Roger 237
Bauer, Sibylle 295
Bay, Hansjörg 393
Bednall, J.B. 326
Beer-Hofmann, Richard 113, 142, 153
Beicken, Peter 390
Beißner, Friedrich 394
Béjart, Armande 25
Benedikt, Moriz 175
Benjamin, Walter 233, 389f.
Bennett, Maxwell R. 358
Bergemann, Fritz 22
Bergengruen, Maximilian 256, 262, 270f., 279, 282
Berger, Albert 237

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Berger, Alfred von 86–88, 135–138, 143, 146, 148, 152f., 272, 358f., 367
Bergson, Henri 27, 34, 316f.
Bermann Fischer, Gottfried 212, 214f., 222
Bernauer, Rudolf 172
Berstl, Julius 184
Beßlich, Barbara 81
Best, Sasha 190
Bie, Oskar 169
Binder, Hartmut 382, 392
Binswanger, Otto 263
Bismarck, Otto von 324
Blasius, Johann Heinrich 371
Blome, Eva 255–290
Bloom, Harold 391
Bloy, Léon 20
Blumenthal, Oskar 183
Blumesberger, Susanne 169
Bobinac, Marijan 345
Bodenhausen, Eberhard von 233, 321
Böcklin, Arnold 388
Böhringer, Hannes 33
Bölsche, Wilhelm 361, 363f.
Böttger, Friedrich 13
Bogosavljević, Srđan 321, 326, 338f., 352
Bohla, Karl 84
Bonnefoy, Yves 357
Borchardt, Rudolf 237
Borgard, Thomas 385
Born, Jürgen 402
Bosse, Heinrich 262, 274, 362, 394
Bourget, Paul 372
Brahm, Otto 92, 97, 128, 133, 154f., 162, 183, 186
Brandes, Georg 360
Brandstetter, Gabriele 259, 286
Brantz, Dorothee 357
Braun, Christina von 257
Braungart, Georg 262f., 289
Braunwarth, Peter Michael 79, 82
Brecht, Bertolt 248
Břečka, Vojtěch 158, 162
Brehm, Alfred 364, 391
Breithaupt, Fritz 364
Breuer, Joseph 255, 257–260, 262, 264f., 268–272, 275, 277, 279, 281f., 284–286, 290
Breughel, Pieter der Jüngere 69
Brisson, Adolphe 180
Bronfen, Elisabeth 257, 259
Bruhns, Helgard 181
Brunetière, Ferdinand 372
Büchner, Georg 229
Bürger, Gottfried August 231
Buohler, Hans Peter 79–215
Burckhard, Max 87
Burckhardt, Carl Jacob 63–77, 337
Busch, Lore 183
Byron cf. Lord Byron

Caillois, Roger 295, 310
Calderón, Pedro 220, 226f., 229f., 252, 270
Campe, Rüdiger 364
Canetti, Elias 365
Catani, Stephanie 255
Caudrelier, Fernand (J.-F. Prater) 177, 179
Chamisso, Adalbert 392
Charcot, Jean-Martin 257, 259, 263, 275f., 286
Charpentier, Marc-Antoine 25
Chopin, Frédéric 57
Coblenz, Ida 38
Cocker, Jon Christopher 369
Coenen, Frederic E. 83
Colli, Giorgio 260
Corngold, Stanley 392
Cortázar, Julio 397
Couton, Georges 23
Čurčin, Milan 344
Curtiz, Michael 80f., 89, 210

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Cvitkovic, Karl 162

Da Ponte, Lorenzo 227
Damisch, Heinrich 218
Dancourt, Florent 23
Dante Alighiere 71
Darwin, Charles 357, 359–361, 363, 365, 370, 372, 378, 385f., 391
Daviau, Donald G. 128
De Angelis, Simone 385
Debussy, Claude 352
Delius, Rudolf von 380
Delle Cave, Ferruccio 193
Demeny, Paul 372
Denk, Rudolf 81
Descartes, René 358f.
Deutsch, Deszö 193
Devrient, Max 165
Dewald, Christian 89
Didi-Huberman, Georges 275, 280, 286
Dieckmann, Friedrich 328
Dietrich, Stephan 263
Distelmeyer, Jan 89
Dostojewski, Fjodor 371
Doublier, Gertrud 83
Drews, Wolfgang 248
Dürer, Albrecht 363
Duerr, Hans Peter 389
Dufresny, Charles 23
Dumas, Alexandre 340
Durieux, Tilla 170–172
Durkheim, Émile 368
Dux, Günter 310

Echte, Bernhard 141
Eckermann, Johann Peter 22
Eckstein, Friedrich 325
Eftimiu, Viktor 328
Egyptien, Jürgen 38, 61
Ehlers Dam, Anders 385
Eiblmayr, Silvia 280
Eisermann, Judith 83
Eismann-Lichte, Anneliese 169
Eisner, Paul 325, 329f., 332–334, 343f.
Elias, Julius 93, 171
Ellenberger, Henri F. 265
Eloesser, Arthur 188
Engel, Eduard 362
Engel, Fritz 268
Engel, Manfred 367, 410
Essen, Gesa von 324
Esslinger, Eva 279
Eulenberg, Herbert 181
Exner, Richard 329
Eysoldt, Gertrud 275

Faguet, Emile 17–22
Falkenstrøm, Claus 383
Fechner-Smarsley, Thomas 370
Fick, Monika 279
Fiechter, J.R. 72
Fiedler, Corinna 93
Fiedler, Leonhard M. 13, 25, 275
Fingerhut, Karlheinz 392
Fischer, Brigitte 212
Fischer, Hanns Friedrich 183
Fischer, Hedwig 93
Fischer, Jens Malte 257
Fischer, Marcus 262
Fischer, Markus 325, 328, 330, 335, 338, 346
Fischer, Samuel 85, 88, 92–94, 107, 111f., 122–124, 138–144, 146f., 149–151, 153f., 156–158, 162, 166, 168–173, 175, 181–189, 191–193, 195, 207, 211, 213
Flashar, Hellmut 255
Fleuron, Svend 380
Flögel, Carl Friedrich 362
Flöricke, Kurt 363
Fontana, Oskar Maurus 98
Forster, Edward Morgan 389

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Foucault, Michel 257
Francé, Rudolf Heinrich 363f.
Frank (Franck), Eugen (d. i. Eugen Krauspe) 84, 95f., 98, 117, 164
Franken, Franz Hermann 214
Franz Joseph I. von Österreich 94, 96
Franzoni, François 63–77
Franzoni, Jean-Dominique 74
Franzoni, Renée 65, 68, 71, 73, 76
Franzos, Karl Emil 324
Frazer, James Georg 277
Frenzel, Elisabeth 261
Frenzel, Herbert A. 261
Freud, Anna 284
Freud, Sigmund 226, 255, 257–260, 262–265, 268–272, 274f., 277, 279, 281–286, 289f., 357, 386
Friedmann, Mitzi 83
Frischauer, Berthold 175, 178f.
Fritz, Walter 89
Fuhrich, Edda 218, 241, 243, 246
Fulda, Ludwig 12f., 23f.
Furrer, Beat 352

Gabillon, Zerlinde 98
Gagliardi, Ernst 68
Gallagher, David 390
Ganz, Hugo 87f.
Gehmacher, Friedrich 218
Geiringer, Friedrich 142
Gemzøe, Anker 383, 387, 392
George, Stefan 27–32, 34–38, 40, 61
Gerasch, Alfred 95, 110, 167f.
Giacometti, Alberto 357
Gide, André 17
Gilman, Sander L. 258
Giovanni Colonna 72, 76
Glienke, Bernhard 392
Gluck, Christoph Willibald 223f., 226
Gönna, Gerd von der 63–77
Goethe, Johann Wolfgang von 7, 14, 16, 18, 22, 24, 148, 224, 230f., 233, 235, 321, 323, 326, 344, 364, 377, 393
Göttsche, Dirk 262
Goltz, Alexander Demetrius 111
Goltz-Mell, Maria 111, 160
Goodall, Jane 378, 385f.
Gouvernet, Gérard 23
Graf-Stuhlhofer, Franz 237
Greber, Erika 394
Grétry, André-Ernest-Modeste 12
Greven, Jochen 141
Grillparzer, Franz 132, 220f., 229
Grimm, Jacob 326, 332, 344
Grimm, Jürgen 25
Grimm, Wilhelm 326
Grossmann, Stefan 14, 87f.
Grossmann, Walter 195
Gründer, Karlfried 33
Gundlach, Angelika 370
Gundolf, Ernst 37
Gundolf, Friedrich 29f.
Güse, Nora M. 7–26
Guyau, Jean-Marie 372

Haas, Hanns 217, 241
Haberle, Else 111
Hacker, Peter M.S. 358
Hadamowsky, Franz 152
Haeckel, Ernst 361–363, 370, 384, 391
Härter, Andreas 256
Halefeldt, Horst O. 212
Haller, Rudolf 375
Hamann, Christof 393
Hammerschlag, Paula 37
Handl (Handel), Willi 172f.
Hansson, Ola 374
Haraway, Donna 358
Harden, Maximilian 268f.
Hart, Julius 268
Hartmann, Ernst 95, 97, 104, 110f., 116, 163f.
Hartung, Gustav 207

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Haselsteiner, Horst 339
Haubach, Theodor 207
Hauptmann, Gerhart 84, 141f.
Hebbel, Friedrich 132, 412
Hedin, Sven 366f.
Hedlund, Torsten 361
Heine, Heinrich 60, 361f.
Heinemann, Gerd 362
Heiß, Gernot 237
Heitmann, Annegret 392
Heller, Eduard 164
Heller, Hugo 195, 321f.
Hellpach, Willy 257
Hemecker, Wilhelm 15
Hennequin, Maurice 372
Herder, Johann Gottfried 228, 230f., 235f., 323, 326, 332, 343
Herrmann, Helene 27
Herterich, Franz 116
Herzl, Theodor 376–378
Hesse, Hermann 379
Heumann, Konrad 7, 18
Hildebrandt, Klaus 84
Hillebrand, Bruno 259
Hinderer, Walter 410
Hirano, Yoshihiko 393
Hirsch, Rudolf 329
Hirschfeld, Georg 113f.
Hladny, Ernst 268, 271, 281
Hobsbawm, Eric 223
Hoeges, Dirk 372
Hönigswald, Nelly (eigtl. Kornelia) 148, 161
Hofbauer, Victoria 129
Hoffmann, Christoph 364
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 392
Hofmannsthal, Christiane von 14, 64, 70
Hofmannsthal, Gerty von 14
Hofteufel, Marie (verh. Kranz) 166
Holding 142
Holitscher, Arthur 392
Hollein, Max 378
Holz, Arno 359
Homer 71
Horaz 411f.
Horn, Eva 369
Horowitz, Johannes 179f.
Horsetzky, Viktor Edler von Hornthal 234
Hovorka, Nikolaus 116
Hübner, Lorenz 247
Hunfeld, Barbara 370
Hunter, Diane 265
Hunyady, Josef von 234

Ibsen, Henrik 93, 97
Ingensiep, Hans Werner 358
Isolani, Eugen 83
Ivanovic, Christine 393

Jacobsen, Jens Peter 385
Jacques, Norbert 181f.
Jaeckle, Erwin 32
Jäger, Lorenz 233
Jagić, Vatroslaw 330
Jaklitsch, Hans 228
Jaron, Norbert 268
Jelinek, Elfriede 321
Jensen, Johannes V. 366, 378, 381–387, 389–392, 394–396
Jentsch, Ralph 214
Jettel von Ettenach, Emil 118f., 125–132
Johns, Jorun B. 128
Jørgensen, Aage 385
Joseph II. von Österreich 323, 341
Juvenal 19

Kadelburg, Gustav 127
Kaempf, Pierre-François 336
Kafka, Franz 362, 365, 367, 378, 381–383, 386, 390–394, 396f., 401–413

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kahane, Arthur 85
Kainberger, Hedwig 221
Kainz, Josef 83, 107, 109–111, 148
Kallina, Anna 95, 110
Kaluga, Katja 7
Kammer, Manfred 89
Kammerhofer-Aggermann, Ulrike 241
Kant, Immanuel 233
Kantorowicz, Angela 34, 37
Kantorowicz, Clara 37
Kantorowicz, Elise (verh. Peters) 39, 60
Kantorowicz, Else (verh. Milch) 30f.
Kantorowicz, Ernst 27, 37
Kantorowicz, Franz 30f.
Kantorowicz, Gertrud 27–61
Kantorowicz, Max 30
Kantorowicz, Otto 31
Kantorowicz, Rosalinde (geb. Pauly) 30
Kanz, Christine 259
Karadžić, Vuk Stefanović 344
Karl I. von Österreich 253
Kaufmann, Arthur 113
Kaut, Josef 228
Keilson, Marita 28
Keller, Gottfried 335
Kelly, Alfred 363f.
Kerber, Erwin 222
Kerényi, Karl 38
Kerr, Alfred 169, 181f., 190
Kertész, Mihály cf. Michael Curtiz
Kessler, Harry Graf 233
Kindermann, Heinz 96
King, Helen 258
Kipling, Rudyard 364
Kippenberg, Anton 75
Kittler, Wolf 365, 407, 413
Klein, Michael 276
Kleist, Heinrich von 102, 229, 255, 401–413
Klinenberger, Ludwig 197
Kluncker, Karlhans 29
Koch, Hans-Gerd 365, 407, 412f.
Koch, Heike 214
Koch, Manfred 235
Koebner, Thomas 353
Köhnke, Christian 28
König, Christoph 237
Konrád, György 326
Koppel, Julia 382
Korff, Arnold (d.i. Arnold Kirsch) 110
Korn, Paula 37
Kort, Pamela 378
Koschorke, Albrecht 360, 364
Kotzebue, August von 190
Krabiel, Klaus-Dieter 7
Kraus, Karl 83, 241f., 248, 250–253
Krause, Karla 154
Kriechbaumer, Robert 241
Krishaber, Maurice 373f., 390, 394
Krock, Marianna (geb. Eichner) 391
Kröner, Alfred 363
Krogholm, Claus 383
Krogoll, Johannes 340, 346, 349f.
Kronberger, Silvia 270
Kucher, Primus-Heinz 247
Kuczynski, Krzystof A. 84
Kühl-Claassen, Gertrud 33
Kugler, Hartmut 237
Kuhač, Franjo Z. 349f.
Kuhbandner, Birgit 139
Kvapil, Jaroslav 322f.

La Fontaine, Jean de 411
L'Arronge, Adolph 190
Lacko Vidulić, Svjetlan 345
Lamarck, Jean-Baptiste de 384
Lamott, Franziska 258
Lamping, Dieter 410
Landmann, Edith 33, 36–38
Landmann, Georg Peter 32

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Landmann, Michael 33f., 36f.
Lando, Ortensio 401
Lange-Kirchheim, Astrid 259
Lankheit, Klaus 381
Lantz, Adolf 187
Laplanche, Jean 226
Larsen, Peter Stein 383
Lasker-Schüler, Else 147
Laßwitz, Kurd 385
Laube, Heinrich 132
Lederer, Moritz 207
Ledermann, Käte 34
Lefler (Löffler/Leffler), Heinrich 96f., 102, 106f., 110, 117, 125
Legal, Ernst 214
Lehner, Gilbert 96
Leopardi, Giacomo 72, 74
Lepsius, Juliane 31
Lepsius, Reinhold 27, 31f.
Lepsius, Sabine 29, 32, 34
Lerch, Paul 268
Lerner, Robert E. 39
Lesage, Alain-René 23
Lessing, Gotthold Ephraim 225, 229
Lévi-Strauss, Claude 352f., 369
Lévy-Bruhl, Lucien 246
Liebrand, Claudia 391
Lindau, Paul 168f., 172
Lindenmann, Uwe 352
Lindken, Hans-Ulrich 201
Lindner, Anton 97, 172
Linné, Carl von 359, 386
Loeper, Heidrun 170
Löw (Loewe), Konrad 159
Loewy, Siegfried 87f.
Lord Byron 340
Lortzing, Albert 340f.
Lothar, Rudolf (d. i. Rudolph Lothar Spitzer) 182–184
Lubliner, Hugo 190
Lucerna, Camilla 345
Ludwig XIV. von Frankreich 13, 22, 25
Lüdemann, Susanne 255
Luhmann, Niklas 359
Lully, Jean-Baptiste 13, 25, 352
Lunzer, Heinz 232
Luther, Martin 252

Mach, Ernst 256, 262, 374–376
Mach, Felix 375
Madsen, Holger 208
Magris, Claudio 337
Mahler, Gustav 147
Marc, Franz 359, 378, 380f.
Maria Theresia von Österreich 323, 337
Maril, Konrad 207, 213–215
Markbreiter, Felix 142
Marschall, Susanne 286f.
Martens, Lorna 288
Marzolph, Ulrich 402
Masson, Jean-Yves 336
Mattl, Siegfried 169
Mauch, Christof 357
Mauser, Wolfram 232, 262
Mayer, Mathias 288
Mecklenburg, Werner 376
Medelsky, Lotte 95, 98, 116
Meid, Hans 214f.
Meier, Andreas 141
Meinhard, Carl 172
Meissl, Sebastian 237f.
Meißner, Günter 380
Meister, Richard 237
Mell, Max 111
Menke, Bettine 369
Metzl, Richard 156, 168
Mews, Siegfried 83
Meyer, Gertrud(e) (geb. Milch) 39
Meyer, Max Wilhelm 363f.
Meyer-Wendt, Hans-Jürgen 259
Meysel, Lucian O. 176

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Micale, Mark S. 265
Michel, Robert 193f., 321, 325, 342f., 346
Michelangelo 27, 36
Michelet, Jules 371f.
Michler, Werner 363
Mieder, Wolfgang 402
Milch, Lotte (verh. Barkan) 30
Milch, Ludwig 30
Millenkovich-Morold, Max 83
Mirande, Ives 129
Mitchell, Robert W. 357
Mito von Minotto, Demetrius 154
Möhrmann, Renate 268
Moissi, Alexander 249, 251
Mojašević, Milan 332
Molière 7–26, 230
Mommsen, Katharina 334
Monnard, Heinz 97
Mønster, Louise 383
Montenuovo, Alfred Fürst von 94, 127, 130, 132
Monteverdi, Claudio 352
Montinari, Mazzino 260, 362
Morold, Max 87
Moser, Josef 159
Mozart, Wolfgang Amadeus 220f., 224–228, 231, 234f., 321, 340–342, 352
Mülder-Bach, Inka 303
Müller, Hedwig 268
Müller, Jutta 80
Müller, Karl 247, 250
Müller, Ulrich 270
Müller-Funk, Wolfgang 324
Müller-Tamm, Jutta 364
Münsterberg, Hugo 372
Münzel, Mark 369
Mulley, Klaus-Dieter 238
Munz, Volker A. 262
Muratori, Georg 111
Musset, Alfred de 19f.
Nadler, Josef 236–239, 245f.
Nagel, Thomas 358
Napoleon Bonaparte 74, 90f., 100–102, 104, 118, 130, 193, 210, 235
Nestroy, Johann 228
Nettesheim, Kurt 211
Nettesheim, Leni 211
Neumann, Gerhard 80, 365, 393, 406f., 413
Neustätter, Hans 163
Nickl, Therese 81
Nicklas, Pascal 378
Niederle, Bertha 148
Nietzsche, Friedrich 38, 226, 259f., 318, 374, 391
Niewöhner, Friedrich 366
Njegoš, Petar II. 345
Noack-Mosse, Eva 37f.
Norris, Margot 391
Nostitz, Helene von 233
Nuy, Sandra 89

O'Neill, Eugene 245
Ockenden, Raymund C. 28
Oellers, Norbert 147
Oelmann, Ute 27, 29
Osten, Wilhelm von 366
Osterkamp, Ernst 263, 266
Ovid 358, 390f., 401

Pabst, F.Th.F. 374
Pannwitz, Rudolf 32–34, 233
Pappenheim, Bertha 265, 269
Pasley, Malcolm 393, 402, 406
Paul, Barbara 31, 33, 35
Paulhan, Jean 372
Paulsen, Max 110f., 161
Pertlik, Susanne 79
Peters, Tom 39
Pethes, Nicolas 255
Petrarca, Francesco 71f., 75–77
Petri, Henricus 76

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Pfotenhauer, Helmut 370
Pfungst, Oskar 366
Philipp, Michael 27, 29, 36
Pick, Gustav 191
Pinkert, Ernst-Ullrich 209
Piper, Reinhard 380
Pisanello, Antonio 381
Plessner, Helmuth 295, 310, 315–317
Polgar, Alfred 87, 248–250
Politzer, Heinz 255, 407
Pollak, Ferdinande (geb. Schmittlein) 116, 166
Pollak, Heinrich 116, 166
Pollak, Oskar 412
Pontalis, Jean-Bertrand 226
Poten, Bernhard von 82
Prechtler, Ferdinande 166
Prechtler, Heinrich 166
Preisendanz, Wolfgang 293
Presber, Rudolf 127
Pressburger, Arnold 89, 91, 194, 196–199, 201, 204–210
Previšić, Boris 321–355
Prochazka, Thomas 337, 354
Prohaska, Dragutin 345
Promies, Wolfgang 397
Prossnitz, Gisela 218, 241, 243, 246
Prutsch, Ursula 219
Przybyszewski, Stanislaw 372

Raban, Eduard 392
Rabelhofer, Bettina 262
Rabinowitsch, Gregor 89
Rabl-Stadler, Helga 217
Radetzky, Josef Wenzel 321
Rahn, Johann Rudolf 31
Rahsin, E.K. (d.i. Elisabeth Kaerrick) 371
Raimund, Ferdinand 79, 147, 220f., 227f.
Rameau, Jean-Philippe 352
Rammstedt, Angela 34, 36f.
Rammstedt, Otthein 28
Ranger, Terence 223
Ranzmaier, Irene 237f.
Raphael, J. 129
Rathkolb, Oliver 217, 221, 238
Raulff, Ulrich 27
Redl, Philipp 27–61
Regnard, Jean-François 23
Regnier, Henri 411
Reich, Wendelin 34
Reimers, Georg 116, 165
Reinhardt, Max 13, 85, 91, 99, 104, 107f., 121, 133, 147, 154–157, 169, 217f., 220, 234, 242f., 247–251, 292
Reinhardt, Werner 67
Renner, Ursula 233, 274, 357–399
Rettinger, Michael L. 410
Retty-Albach, Rosa 110
Reumann, Jakob 234
Reverdin, Henri 72
Rexroth, Tilman 389
Rheinwald, Albert 72
Ribot, Théodule 372–375, 393
Riedel, Wolfgang 367
Rilke, Rainer Maria 27f., 63–77
Rimbaud, Arthur 372
Rißmann, Jutta 7
Ritter, Ellen 7
Rizzolatti, Giacomo 364
Robertson, Ritchie 288, 321
Rodewald, Dierk 93
Rodin, Auguste 233
Rölleke, Heinz 147
Roelofs, Hans 210
Römpler, Alexander 110
Römpler-Bleibtreu, Hedwig 83, 110, 116, 119, 142, 163, 167f.
Roesner, Margarete 37
Rohde, Erwin 271, 277, 286
Roller, Alfred 217
Rosenbaum, Richard 86, 92, 97, 112, 126f., 130–136, 138, 168, 179

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rosenthal, Friedrich 95
Rossel, Sven Hakon 382
Roth, Günther 34
Rothe, Friedrich 148
Rothenberg, Jürgen 295
Rousseau, Jean-Jacques 22
Roussel, Anna 113
Ruchartz, Jens 255
Rückauf, Anton 96
Rumpler, Helmut 339
Rutsch, Bettina 288
Rychner, Max 63, 71

Sagarra, Eda 367
Salin, Edgar 37
Salomon(-Gundolf), Elisabeth 34
Salten, Felix 113, 148, 169, 248
Salz, Sophie 37
Sandrock, Adele 148, 272
Sapir, J. David 369
Sauer, August 236f.
Sauermann, Eberhard 232
Saussure, Ferdinand de 353
Schaaf, Doris 188
Schäfer, Rudolf H. 327f.
Schalk, Franz 217f.
Schaller, Berndt 402
Schaps, Regina 258
Scheit, Gerhard 247
Scherer, Wilhelm 236
Schering, Emil 361, 370
Scherpe, Klaus R. 393
Schidrowitz, Leo 98
Schikaneder, Emanuel 227
Schikowski, John 268
Schillemeit, Jost 407, 412
Schiller, Friedrich 224, 230f., 255
Schilling, Carl G. 383
Schleichl, Sigurd Paul 276
Schlenther, Paul 7, 84–87, 91–99, 101, 103, 105–108, 113–116, 119–122, 124–136
Schlesier, Renate 279
Schlötterer, Reinhold 286
Schmeling, Manfred 391
Schmid, Gisela Bärbel 233
Schmidt, Ludwig 368
Schmidt-Dengler, Wendelin 231, 315
Schmitz-Emans, Monika 352, 391
Schneider, Hubertus 169
Schneider, Sabine 274, 366, 370
Schneider, Uwe 232
Schnitzler, Arthur 79–215, 229, 258f., 269, 272–274, 366, 374, 389
Schnitzler, Heinrich 80f., 213
Schnitzler, Helene 142
Schnitzler, Julius 142
Schnitzler, Olga 113, 142
Schöne, Albrecht 230
Schönherr, Karl 127f., 131f.
Scholdt, Günter 181
Schröder, Friedrich 292, 295
Schröder, Rudolf Alexander 63
Schrögendorfer, Konrad 86
Schüttpelz, Erhard 368f.
Schuller, Marianne 257, 259f., 286
Schumann, Andreas 232
Schur, Carl 139
Schwarzkopf, Gustav 113
Schweppenhäuser, Hermann 390
Schwerin, Gabriele von 34, 37
Scope, Alma 217, 241
Scott, Jill 255
Scribe, Eugène 335
Seban, Jean-Loup 366
Seekamp, Hans-Jürgen 28
Seibert, Ernst 169
Seidlin, Oskar 92
Seligmann, Adalbert Franz 196
Sembdner, Helmut 409
Senders, Tiny (Ernestine) 168, 183
Seng, Joachim 7, 15
Seybel, Georg 177

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Shakespeare, William 17, 21, 227f., 230, 244
Shaw, George Bernard 181
Shaw, Ida Rosemarie 116
Shedletzky, Itta 147
Showalter, Elaine 258
Siebert, Hans 12
Simmel, Georg 27f., 31–36, 233
Simon, Ralf 293
Simrock, Karl 403
Sinigaglia, Corrado 364
Smith, Robertson 368
Sösemann, Bernd 268
Sombart, Werner 233
Sommer, Artur 39
Sommer, Rudolf 110
Sondrup, Steven P. 391
Sonnenthal, Adolf von 7
Sonnleitner, Johann 231
Sontag, Susan 259
Sophokles 220, 267, 271, 273f.
Sorma, Agnes 154
Specht, Richard 79
Speidel, Albert von 113, 172
Spitteler, Carl 71, 75, 77
Sprengel, Peter 363
Srbik, Heinrich von 237
Stach, Reiner 392
Stadler, Friedrich 375
Staiger, Emil 295
Staps, Friedrich 82
Steffen, Hans 259
Stein, Arthur 33
Steinberg, Michael P. 217f., 223, 234, 241, 244
Steinen, Karl von den 367–369
Steiner, Gabor 83
Steland, Dieter 401–413
Stern, Arthur 193
Stern, Martin 322f.
Sternheim, Carl 20, 308
Stobitzer, Heinrich 190
Strassni, Fritz 160, 168
Strauss, Johann 337
Strauss, Richard 13, 217f., 327, 331, 334f., 337, 347, 349–352, 355
Strawinsky, Igor 352
Strebinger, Julius 165
Streck, Bernhard 369
Strindberg, August 360f., 369–371
Strohl, Jean 75f.
Strohschneider-Kohrs, Ingrid 307
Stumpf, Carl 366
Sturges, Dugald S. 18, 20, 25
Suarès, André 21
Sühnel, Rudolf 388
Suppan, Arnold 221
Surowska, Barbara 276
Susman, Margarete 33f., 37
Svoboda-Srncik, Gertrud 110
Swedberg, Richard 34
Swift, Jonathan 384
Szondi, Peter 249, 294

Taine, Hippolyte 371–378, 390, 393
Tasso, Torquato 16, 24
Taussky, Ilona 210
Taussky, Julius David 210
Taussky-Todd, Olga 210
Tels, Louis Emanuel 195
Thayer, Scofield 222
Theisen, Bianca 391
Thimig, Hugo 152
Thomé, Horst 259f.
Thudichum, Georg 273
Thun-Salm, Christiane Gräfin 96, 261
Timms, Edward 321
Titchner, Edward B. 364
Tolstoj, Lew 345
Tornau, Christian 358
Tressler, Otto 95, 110f., 165, 168
Triesch, Irene 97
Tschernich, Erika 95

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Turk, Horst 305

Ullrich, Jessica 357
Unger, Thorsten 305
Unruh, Walter 148
Urbach, Reinhard 79
Urban, Bernd 272
Uther, Hans-Jörg 402

Vacha, Brigitte 79
Valéry, Paul 68
Van Jung, Leo 113
Veith, Ilza 258
Vildrac, Charles 190
Vogel, Juliane 255, 271, 273, 282, 315, 319
Volke, Werner 237, 321f., 325

Wagenknecht, Christian 242
Wagner, Elisabeth 393
Wagner, Erika 98, 118f., 122, 134
Wagner, Renate 79, 85, 148
Wagner, Richard 220, 259f., 352f.
Wakounig, Marija 221
Walbeck, Fanny 111, 160
Walser, Karl 140f., 144f., 152
Walser, Robert 140f.
Walter, Axel 358
Wander, Karl Friedrich Wilhelm 403
Wandruszka, Adam 339
Warning, Rainer 293, 311
Wassermann, Jakob 113
Weber, Carl Maria von 227, 341
Wechsler, Alfred 172
Wedekind, Frank 286
Weinberg, Manfred 369
Weininger, Otto 259, 264, 394
Weinland, David Friedrich 385
Weinzierl, Ulrich 232, 244
Weiring, Hans 159
Weiss, Lennart 128
Weiss, Walter 247
Wellbery, David 277, 279
Wellmann, Janina 378
Wells, Herbert George 378, 385
Welsch, Caroline 364
Welzig, Werner 79
Wenusch, Monica 382
Werner, Michael 169
Wetzel, Heinz 283
Whitman, Walt 245
Widmann, Joseph Victor 366
Widmer, Berthe 71
Wieland, Christoph Martin 407
Wiese, Benno von 393
Wiesenthal, Berta 129
Wiesenthal, Elsa 129
Wiesenthal, Grete 129
Wiesmann, Sigrid 353
Wilde, Oscar 389
Wildgans, Anton 7–26, 283
Wildgans, Lilly 12
Willer, Stefan 255
Winkler, Christian F. 89
Winter, Maria 37
Witrofsky, Egon 95
Witt, Lotte 97, 104
Wittels, Gusti 162
Wittels, Julius 162
Wittmann, Hugo 87
Wokalek, Marie 291–319
Wolf, Norbert Christian 217–254
Wolfskehl, Hanna 29f., 32
Wolfskehl, Karl 29f., 32
Wolgast, Karin 292
Wolgemuth (Wohlgemuth), Else 98, 118f., 163, 168
Worbs, Michael 255, 269–272, 282
Wunberg, Gotthart 263, 269
Wundt, Wilhelm 372
Wyss, Ulrich 237

Yates, W. Edgar 26

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zell, Theodor (d. i. Leopold Bauke) 363
Zeman, Herbert 262
Zeyringer, Klaus 219, 231
Zimmermann, Hans-Joachim 388
Zink, Jürgen 367
Zinn, Ernst 17
Zipfel, Frank 352
Zuckerkandl, Berta 176, 179
Zudrell, Petra 34
Zymner, Rüdiger 367

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216911 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY